



VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

MARIJA RINKEVIČIŪTĖ
INTERMEDIALIOS LITERATŪROS STUDIJOS

Sapno estetika Džunos Barnes romane „Nightwood“ („Nakties miškas“)

Magistro darbas

Darbo vadovė doc. dr. Jūratė Levina

Vilnius

2025

Marija Rinkevičiūtė, *Sapno estetika Djunos Barnes romane „Nakties miškas“*. Magistro darbas, vadovė doc., dr. Jūratė Levina, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2025, 48 p.

Raktažodžiai: ekfrazė, siurrealizmas, intersubjektyvus pasakojimas, tarpkūniškumas, Maurice Merleau-Ponty

Santrauka

Šiame darbe analizuojama sapno estetika Djunos Barnes romane *Nightwood* (1936), siekiant išsiaiškinti, kaip ji sudaro literatūriškai perteikiamą tikrovės patirties konfigūraciją. Tyrime remiamasi siurrealizmo ir Maurice'o Merleau-Ponty fenomenologinėmis sapno estetikos ir kūniško patyrimo sampratomis nagrinėjant vizualumo ir veikėjų intersubjektyvių santykių reikšmę sapno estetikos formavimui. Tyrimas atskleidė, kad romane sapno estetika kuria daugiasluoksnią juslinę erdvę, kurioje ištirpsta ribos tarp sapno ir budrumo, racionalaus ir iracionalaus, subjekto ir objekto, o pasaulio patyrimas medijuojamas per kūnišką, dažnai dezorientuojančią sąmonės būseną. Tyrimas papildoma modernizmo literatūros tyrimų lauką, siūlydamas sapno estetiką traktuoti kaip reikšmės formavimo strategiją, susiejančią poetiką, kūniškumą ir vizualumą.

Abstract

This thesis examines the aesthetics of the dream in Djuna Barnes's *Nightwood* (1936), aiming to determine how it constructs a literary configuration of experienced reality. The analysis draws on surrealist ideas and Maurice Merleau-Ponty's phenomenological concepts of dream aesthetics and embodied perception to explore how visuality and intersubjective relationships between characters contribute to the formation of dream aesthetics in the novel. The study reveals that dream aesthetics in *Nightwood* generate a multi-layered sensory space in which the boundaries between dream and wakefulness, the rational and the irrational, subject and object begin to dissolve. Reality is rendered through a bodily, often disorienting state of consciousness. This research contributes to the field of modernist literary studies by proposing dream aesthetics as a strategy of meaning-making that interweaves poetics, embodiment, and visuality.

Keywords: surrealism, ekphrasis, intersubjective narrative, intercorporeality, Merleau-Ponty

Turinys

1. Įvadas	4
2. Sapno estetika	6
2.1. Siurrealistinė sapno samprata	6
2.2. Maurice'o Merleau-Ponty sapno fenomenologija	9
3. Sapno vizualumas.....	12
3.1. Daugiasluoksnė ekfrazė: Rousseau <i>Sapnas</i> ir Füssli <i>Košmaras</i>	12
3.2. Portalas į <i>Nakties mišką</i>	16
4. Intersubjektinė veikėjų kvazi-komunikacija	22
4.1. Nepasiekiamas objektas: Robin Vote.....	22
4.2. Hermetiškas subjektas: Nora Flood.....	25
4.3. Diskursą užvaldantis subjektas: daktaras Matthew Okonoras.....	27
4.4. Koliažinis subjektas: Jenny Petherbridge	30
4.5. Kultūrinio subjekto savisauga: Feliksas ir Guido.....	31
5. Išvados	35
Šaltiniai ir literatūra.....	38
Šaltiniai.....	38
Literatūra	38
Priedas: Iliustracijos ir jų šaltiniai	40
Santrauka.....	47
Summary in English.....	48

1. Įvadas

Modernizmo ir postmodernizmo kūrėjai siekia ne tik fiksuoti ar kopijuoti tikrovę, bet veikiau ją perkonstruoti ir paversti meninės raiškos struktūra. Viena iš tokių autorių – Djuna Barnes, kurios romanas *Nightwood* (1936, toliau – *Nakties miškas*) išsiskiria tankia poetine kalba, eksperimentine struktūra ir gilia simboline plotme. Jame sapno estetika tampa centrine menine strategija, leidžiančia atskleisti subjektyvų pasaulio suvokimą ir patirties medijuotumą. Šio kūrinio naratyvo forma perteikia sapno būseną, kurios bruožai lemia specifinę pasakojimo struktūrą. Ši pasižymi sapnuojančios sąmonės fragmentiškumu, kūniškumo patirtimi ir regos jusliškumu, taip pat ribos tarp išorinio pasaulio ir vidinės patirties destabilizavimu.

Barnes kūryba yra sulaukusi itin plataus ir įvairiapusio tyrėjų dėmesio, tačiau ankstesniuose *Nakties miško* tyrimuose sapno estetikos analizė neišplėtota: daug dėmesio skiriama lyties, seksualumo, afekto (Caselli, 2009; Taylor, 2012), kūniškumo religiniame kontekste (Ng, 2022) ar antropoceno (Adkins, 2022) klausimams, bet vizualumo ir fenomenologinio patyrimo analizė neatliekama. Nors romanas siejamas su siurrealizmu (Miller, 1999), dažniausiai tai daroma istoriniame (Radia, 2016; Roos, 2014) ar feministiniame (Knighton, 2020), o ne estetiniame kontekste. Tuo tarpu, sapno motyvas romane interpretuojamas psichoanalitiniu (Marcus, 1984), o ne estetikos ar kūniškumo aspektu. Vizualumo aspektai dažnai fiksuojami tik kaip intertekstinės nuorodos, o fenomenologinė perspektyva, leidžianti suprasti, kaip per kūną ir regą konstruojama patirtis, nėra išplėtota. Šis tyrimas siekia praplėsti interpretacinį lauką, konceptualizuodamas sapno estetiką kaip literatūrinę ir juslinę struktūrą, veikiančią kalbos, naratyvo ir vizualumo plotmėse.

Romane sapno estetika reiškiasi dviem esminiais matmenimis: vizualumu ir veikėjų intersubjektyvia kvazi-komunikacija. Vizualumo matmuo bus išskleistas nagrinėjant paveikslų ekfrazes pasakojime ir 1946 m. Alvin'o Lustig'o kurtą knygos viršelio dizainą, o veikėjų analizė parodys, kaip sapniškas naratyvas deformuoja įprastus komunikacijos modelius ir kuria takią, bet bendrą juslinę erdvę. Pavyzdžiui, pagrindinė veikėja Robin Vote siejama su Henri Rousseau paveikslu *Sapnas* (1910), parodant, kaip literatūra perima ir perkuria vizualaus meno strategijas į kalbinį tekstą. Tuo tarpu veikėjų analizė atskleidžia, kaip jų tarpusavio santykiai ir intersubjektyvi komunikacija romano sapno konfigūracijoje neišsipildo.

Djuna'i Barnes negalėjo būti žinomi fenomenologiniai sapno aprašymai, tačiau jos kūryba formavosi siurrealizmo įtakos lauke – judėjimo, kuris literatūroje ir vizualiajame mene siekė parodyti ribos tarp racionalumo ir iracionalumo trapumą. Nors *Nakties miškas* pasitelkia siurrealistines strategijas, jo sapniška atmosfera yra labiau choreografiškai valdoma nei spontaniškai provokuojanti,

todėl tyrime bus remiamasi šiomis teorinėmis prieigomis: siurrealizmo ir sapno santykio analize, pasitelkiant André Breton'o idėjas apie sapno logiką; kūniškumo analize, grindžiama Maurice'o Merleau-Ponty fenomenologija, ypač jo sapno, nakties ir mitinės bei šizofreniškos sąmonės aprašymu; viršelio dizaino ir ekfrazės pasakojime analize, siekiant ištirti, kaip literatūriniai vaizdiniai ir vizualaus meno kūriniai formuoja romano prasmę. Šis tyrimas sieks praplėsti *Nakties miško* interpretacijų lauką, pabrėžiant sapno estetikos, kūniškumo ir vizualumo patirties sąveiką. Tokiu būdu darbas prisidės prie platesnės modernistinio romano analizės ir jo estetikos supratimo.

Probleminis klausimas, į kurį siekia atsakyti šis tyrimas: *Kokią pasaulio patirtį atskleidžia romanas, kurdamas sapno estetiką kaip naratyvinę formą?* Šis klausimas kyla iš modernistinio suvokimo, kad pasaulio patirtis yra visada medijuota – per kalbą, vaizdinius, kultūrines formas – ir kad šis įtarpinimas trina ribą tarp tikrovės ir jos vaizdavimo.

Tyrimo tikslas – ištirti, kaip *Nakties miške* sapno estetika konfigūruoja patirtį, jungdama vizualią raišką bei suvokimą su kūnišku patyrimu ir problemina intersubjektinę veikėjų komunikaciją.

Tyrimo uždaviniai:

1. Apibrėžti sapno estetikos sampratą pasitelkiant siurrealizmo ir fenomenologijos aprašymus (André Breton'o, Maurice'o Merleau-Ponty).
2. Išanalizuoti, kaip sapno estetika pasireiškia vizualumo lygmenyje – veikėjams per paveikslų ekfrazes ir žiūrovui per viršelio dizainą.
3. Ištirti, kaip veikėjų intersubjektyvūs santykiai sudaro sapnišką patirtį ir naratyvą.
4. Interpretuoti rezultatus *Nakties miško* ir modernistinės estetikos kontekste.

Šis tyrimas siūlo naują perspektyvą *Nakties miškui* – kaip tekstui, kuriame sapno estetika yra būdas išreikšti subjektyvų, vizualiai ir kūniškai patiriamą pasaulį, sujungiant literatūros ir vaizduojamojo meno principus fenomenologinėje patirties struktūroje.

2. Sapno estetika

Sąmonės ir tikrovės santykis apmąstomas Andre Breton'o „Siurrealizmo manifeste“ (1924), kur pateikiamos viršrealaus meno gairės įžiebusios sapno estetikos judėjimą, ir Maurice'o Merleau-Ponty knygoje „Juslinio suvokimo fenomenologija“ (1945), kur tiriamas juslinis sapno suvokimas. Siurrealistinė ir fenomenologinė sapno estetika siūlo būdus, kaip pažvelgti į medijuotą žmogaus santykį su pasauliu, į intersubjektyvios komunikacijos problemą ir vizualųjį meną, persmelkiantį Džunos Barnes romaną.

2.1. Siurrealistinė sapno samprata

Siurrealizmas, André Breton'o apibrėžtas kaip „psichinis automatizmas jo gryniausioje formoje“ (1972, p. 26), konstruojamas kaip kūrybinė sapno analogija – pateikianti būseną, kurioje sąmonė atsitraukia, leisdama nesąmonybei išsiskleisti vaizdiniais ir asociatyviais ryšiais. Pats terminas *surréalisme* (pranc. *sur* + *réalisme*, t. y. „virš realizmo“) pirmą kartą buvo pavartotas 1917 m., kai prancūzų poetas Guillaume'as Apollinaire'as pristatė naują savo dramą „Teiresijo krūtys“. Nors ši sąvoka iš pradžių žymėjo bendresnę avangardinę kryptį, teorinis pagrindas ir metodas buvo išsamiai suformuluoti tik 1924 m. André Breton'o „Siurrealizmo manifeste“. Dėl šios priežasties tikroju siurrealizmo tėvu laikomas Breton'as. Siurrealistai tikėjo, kad atmesdami tradicinę logiką ir leisdami mintims tekėti laisvai, gali pasiekti gilesnę tikrovės formą. Jie siekė perteikti pasąmonės turinį – sapnus, instinktus, haliucinacijas, isteriją – naudodami automatinio rašymo ir laisvų asociacijų metodus. Šios technikos siekė atskleisti skirties tarp racionalumo ir iracionalumo nykimą (Kučinskienė, 2015), o siurrealistinis naratyvas pasižymėjo fragmentiška, dezorientuojančia struktūra, kurioje regimai atsitiktiniai epizodai ir vaizdiniai jungėsi ne pagal racionalius, o nesąmonybės principus. Ši naratyvinė forma glaudžiai susisieja su siurrealizmo šaknimis medicinos ir psichoanalizės kontekstuose.

Pats siurrealizmo atsiradimas yra susijęs su psichiatrija. Pirmojo pasaulinio karo metu Breton'as, dirbdamas Nantes psichiatrijos ligoninėje, tyrinėjo traumotų kareivių elgesį ir užrašinėjo jų haliucinacijas (Jastrumskytė, 2016, p. 382–3). Freudo sapnų psichoanalizė suvaidino itin reikšmingą vaidmenį siurrealistinės vaizduotės formavimuisi. Sutelkdamas analitinį žvilgsnį į simbolinių sapno elementų nuolatinės vertės ir sąsajas su populiariais sapnų aiškinimais, Freudas atskleidžia, kaip glaudžiai sapnų simbolika ir jų interpretacija yra susiję dialogu tarp mitologijos, kalbotyros, folkloro, tautų psichologijos ir religijotyros (2004, p. 152). Freudas sapną apibūdina kaip momentą, „kai niečnieko nenoriu žinoti apie išorinį pasaulį, kai nosisuku nuo jo“ (2004, p. 78). Siurrealizmas siekė sujungti kalbą su jusliniu suvokimu ir taip parodyti patį gyvenimo patyrimą, net

jei šie siekliai dažnai reiškėsi tradicinėmis meno – literatūros ar dailės – formomis (Polizzotti, 2024, p. 31). Taigi, sapnų analizė, neišgyventų impulsų teorija, nejaukos (vok. *Das Unheimliche*) ir seksualumo temos persmelkė tiek siurrealizmo vizualiuosius menus, tiek literatūrą (Lusty, 2023, p. 11). Tokie motyvai ir jų estetiinė artikuliacija visgi ryškiausiai atpažįstami vizualiuosiuose menuose.

Siurrealizmo estetikai būdingas ypatingas dėmesys vaizdiniui kaip sąmonės ir realybės sankirtos taškui. Anot Breton'o ir René Magritte'o, siurrealistinis vaizdas yra nesąmoningas reiškinys, kuris gali būti iškeltas į sąmonę įvairiomis medijomis – nuo tapybos iki literatūros (Stokwell, p. 144–5). Literatūroje tokią funkciją atlieka *ekfrazė* – žodinis vizualių reiškinų perteikimas, kuris „beveik regimai“ sužadina vaizdinį skaitytojo sąmonėje (Melnikova). Kaip pažymi Webb, klasikinėje retorikoje ekfrazė buvo apibrėžiama dar plačiau – kaip „kalba, kuri ryškiai iškelia vaizduojamą dalyką prieš akis“ (Webb, 2009, p. 1). Tai reiškia, kad svarbiausias ekfrazės bruožas yra ne tiek nuoroda į konkretų meno kūrinį, kiek jos poveikis – vaizdo sukūrimas sąmonėje, emocinės ir juslinės reakcijos sužadinimas. Barnes romane gausu tokių momentų be to, kad ji remiasi ekfrastinėmis nuorodomis į vizualųjį meną. Caselli tai įvardija kaip Barnes siekį „tamsą paversti matoma“ (2009, p. 163). Tokie vaizdai literatūroje nėra statiški – jie įveda erdvinį matmenį į naratyvą, stabdydami įvykių eigą ir panardindami skaitytoją į estetišio suvokimo būseną. Vizualinis ekfrazės aspektas Barnes kūrinyje glaudžiai susijęs su siurrealistiniu vaizdiniu – tai ne objektyvaus pasaulio atspindys, o subjektyvios tikrovės išraiška, kurioje susilieja realybė ir siurrealybė. Tai atskleidžia, kad siurrealistinis vaizdinys nėra vien reprezentacijos priemonė, bet būdas konstruoti naują sąmonės santykį su pasauliu, kuriuo ir literatūroje iškeliamas paviršiun estetiinė patirtis.

Siurrealizmas buvo suprantamas kaip estetišio ir politinio perversmas, kurio tikslas – išlaisvinti sąmonę nuo racionalumo spaudimo, skatinti naują jutiminį ir pažintinį santykį su tikrove per sąmonės vaizdinius (Lusty, 2023, p. 11). Nors dažnai bandoma siurrealizmą redukuoti iki vienos formos ar metodo, toks požiūris ignoruotų judėjimo praktiką ir apribotą laisvę, kurią jis teikė rašytojams – siurrealistai buvo abejingi literatūros žanrų klasifikacijoms, o jų kūryba svyravo nuo struktūruotų pasakojimų iki automatinio rašymo tekstų, visada pabrėžiant laisvę ir eksperimentą kaip pagrindinius principus (Matthews, 1975, p. 3–4). Kalbant apie maištą, vienas iš ryškių siurrealizmo aspektų – juodasis humoras, kuris, ne tik turėjo istorinį pagrindą, bet ir veikė kaip kritinė forma. Išaugęs iš dadaistinio absurdismo ir nihilizmo, siurrealistiniame kontekste juodasis humoras įgijo makabrišką, groteskišką pasaulio interpretaciją, vėliau matomą tiek Monty Python'o kūryboje, tiek David'o Lynch'o darbuose (Lusty, 2023, p. 11; Roe, 2019, p. 229). Juodojo humoro užuomazgų galima aptikti ir Džunos Barnes romane, kur jis tampa ne tik stiliumi, bet ir pasaulėvokos dalimi. Ši kūrybinė laisvė, sąmonės vaizdinių reikšmė ir ironijos priemonės sudaro pagrindą kalbėti apie

siurrealizmą kaip apie ne tik estetinį, bet ir patyrimo modelį, kuriame sąmonė nebėra individuali ir uždara, o išgyvenama kaip intersubjektyvus reiškiny.

Siurrealizmas patirtį pateikia kaip intersubjektyvią – tokia sąmonės konfigūracija atsiskleidžia ne tik literatūroje ir vizualiajame mene, bet ir pritaikoma fiziniame erdvėje: siurrealistinė klajonė tampa praktika, kurioje susipina sąmonės automatizmas ir miesto atsitiktinumai. Siurrealizmas patirtį vaizduoja kaip intersubjektyvų procesą – sąmonės būseną čia nėra stabili ar autonomiška, o klajojanti, afektyvi, nuolat veikiamą išorinių stimulų. Ji įgauna kūnišką formą per be tikslo vykdomas klajones, kuriose *flâneur*‘as aktyviai įsitraukia į miesto netikėtumų ritmą. Tokios klajonės tampa savotišku „rašymu erdvėje“, kur sąmonė pasiduoda nuojautoms, susidūrimams ir sąmonės impulsams. Breton‘as apibūdina tokias klajones kaip automatinį rašymą realioje erdvėje, kai vaikščiojimas eina dviem kryptimis – per išorę ir sąmonę. O tai kuria intersubjektyvią erdvę, kurioje miestas tampa psichogeografiškai aktyviu tarpininku tarp sąmonės ir jos aplinkos (Wark, 2011, p. 28). Ši dinamika atpažįstama ir Barnes romane, kur viena pagrindinių veikėjų Robin Vote, tarsi siurrealistinė *flâneuse*, klajoja be krypties – jos judėjimas Paryžiaus gatvėmis išreiškia ne tik pastangą pažinti kito sąmonę, bet ir lunatikuojančios sąmonės trajektoriją ir bėgimą nuo savęs. Šis klajojančios sąmonės kelias išryškina esminį siurrealizmo gestą – dualistinių opozicijų (subjekto ir objekto, sapno ir realybės, racionalumo ir beprotybės) kvestionavimą, kuris atveria galimybę apmąstyti sapno estetiką, kaip tarpinę ir produktyvią erdvę.

Taigi, sapno estetika literatūroje – tai pasakojimo strategijų ir vaizdinių visuma, kuri ištrina ribas tarp realybės ir iliuzijos ir taip sukuria patirtį, primenančią sapną. Šiai estetikai būdinga fragmentuota naratyvo struktūra, realistinių vaizdų deformacija, sutrikęs veikėjų intersubjektuvumas, asociatyvus rišlumas, laiko bei erdvės takumas, keistos suvokimo būsenos. Personažai dažnai atsiduria tarpinėse, ribinėse būsenose – tarp sapno ir budrumo, sąmonės ir nesąmonybės. Ši estetika neapsiriboja siurrealistiniu spontaniškumu: nors pasitelkiami sapniški, netikėtumą kuriantys vaizdiniai ar automatinio rašymo principai, sapno estetika kuriama griežtai valdoma, choreografiškai sukonstruota struktūra, kuri veikia ne tik naratyvinį supratimą, bet ir kūnišką skaitytojo vaizduotę.

2.2. Maurice'o Merleau-Ponty sapno fenomenologija

Antrąją sapno estetikos konceptualizavimo kryptį atveria Maurice'o Merleau-Ponty fenomenologinė filosofija, kurioje sapnas nebėra vien tik stilistinė strategija, o įgyja patyrimo struktūrą. Čia sapnas yra ne reprezentacinis vaizdinys ar simbolių laukas, bet būties režimas, įkūnijantis savitą pasaulio patyrimo struktūrą. Remdamasis kūniškojo suvokimo samprata, Merleau-Ponty apibrėžia sapną kaip specifinį reiškinį, kuriame pasaulis nėra reflektuojamas ar imituojamas, bet aktualizuojamas per įtrauktį: „sapno metu mes nepalieiname pasaulio: nors sapno erdvė atsiskiria nuo aiškos erdvės, tačiau naudojasi visomis jos artikuliacijomis, pasaulis yra mus apsėdęs net ir sapne, mes sapnuojame apie pasaulį“ (Merleau-Ponty, 2018, p. 343). Sapno metu, žmogus nėra atskirtas nuo pasaulio ir net jei sapniškas erdvėlaikis atrodo transformuotas, jis išlaiko juslinio pasaulio artikuliacijas: sapnas yra ne tik regima iliuzija, bet pasaulio perfigūravimas per kūniškai inkrustuotą percepciją. Sapnuodamas žmogus pasaulį išlaiko esamą tik per atstumą ir sugrįžta prie „subjektyvių savo egzistencijos ištakų, ir sapnų fantazijos dar aiškiau atskleidžia bendrąjį erdviškumą, kuriame inkrustuotos aiškos erdvės ir stebėjimui prieinami objektai“ (Merleau-Ponty, 2018, p. 334).

Sapno ar mito fantazijas, poetinius įvaizdžius ir jų prasmę sieja ne „ženklų ir reikšmės santykis“, bet „iš tikrųjų jie talpina prasmę, ir tai yra ne sąvokinė prasmė, o tam tikra mūsų egzistencijos kryptis“ (Merleau-Ponty, 2018, p. 335) – sapno vaizdinys ar judesys ir yra jo prasmė – „egzistencinė banga“, kurios lygmuo „kas kartą apibrėžia tam tikrą fantazijų erdvę, panašiai kaip būdraujant mūsų bendravimas su save teikiančiu pasauliu apibrėžia realijų erdvę“ (Merleau-Ponty, 2018, p. 335). Ši sapno samprata reiškia, kad vaizdiniai, tokie kaip kritimas ar skrydis, fenomenologiniu supratimu, perteikia ne metaforines struktūras, bet egzistencinę bangą – jos pulsavimą, jos „sistolę ir diastolę“ (Merleau-Ponty, 2018, p. 335). Literatūroje tai pasireiškia kaip sapniška naratyvinė konfigūracija, kurią palaiko ne siužeto nuoseklumas, bet kūniškai patiriami laiko ir erdvės iškraipymai: veikėjai formuojami ne tiek siužetiniais ryšiais, kiek intersubjektyviu ir jusliniu orientavimusi pasaulyje.

Svarbią reikšmę čia turi nakties erdvė, kuri neveikia kaip pasyvus ar neutralus fonas, bet tampa visa apimančiu patyrimo lauku. Naktis „mane gaubia“, „smelkiasi per visas mano jusles“, ji neturi aiškių kontūrų ar profilių, bet „pati mane lyti“, todėl patiriama ne per erdvinę regą, o visišką juslinį įsitraukimą į pasaulį (Merleau-Ponty 2018, p. 333). Tokia patirtis pažymi lūžį nuo artikuluotos, dienos percepcijos link išsklaidančios nakties struktūros, kuri netgi „dusina prisiminimus“ ar „ištrina asmens tapatybę“ (Merleau-Ponty 2018, p. 333), o naktinis neuropatų

nerimas „randasi iš to, kad naktis priverčia mus pajauti mūsų priklausymą nuo aplinkybių, tą [...] judėjimą, kuriuo stengiamės transcenduoti save ir rasti atramą daiktuose be jokios garantijos visada juos aptikti“ (Merleau-Ponty 2018, p. 333-4). Tačiau net ir naktįje įmanoma orientuotis taktiliškai, nes ji visad „išsitenka bendruose gamtos rėmuose“ (Merleau-Ponty 2018, p. 334). Būtent čia sapnas pasirodo kaip fragmentuota tikrovės interpretacija, skirtingai nei naktis, nebeturinti jokio griežto prisirišimo prie objektų. Taip ir mitinė erdvė yra sąmonės suaktyvėjimo vieta, kuri ne reprezentuoja, o talpina *tikrą esatį*. Pavyzdžiui, lietaus demonas „esti kiekviename po užkalbėjimo krintančiame laše, panašiai kaip siela esti kiekvienoje kūno dalyje“ (Merleau-Ponty 2018, p. 340).

Sapno estetika Merleau-Ponty teorijoje susijusi su budria įkūnyta sąmone, kuri ne tik „regi ir juda“, bet yra „vienas iš daiktų, įsipynęs į pasaulio audinį“, o daiktai tampa jos „priedais ar tęsiniais“ (2018, p. 48). Kūnas čia neveikia kaip atskiras pažinimo objektas, bet pats generuoja pasaulį per juslinį suvokimą – kūnas egzistuoja ne priešais, po, už ar ant pasaulio, bet *jame*. Šiame kūniškai pagrįstame suvokime sapnas pasirodo kaip tikrovei paraleli projekcija, kurioje artikuluojami afektyvūs impulsai – baimė, troškimas, geismas. Todėl sapnuojantis subjektas, kaip teigia Merleau-Ponty, „sužin[o], kur link veda [jo] troškimas, dėl ko būgštuoja [jo] širdis, nuo ko priklauso [jo] gyvenimas“ (2018, p. 336). Sapnas veikia kaip fenomenologinė prieiga prie savasties.

Ypač reikšminga sapno estetikos apraška iškyla tada, kai sapniška struktūra persikloja su šizofreniniu sąmonės išsiskaidymu – būseną, kurioje „nenutrūkstamas projektas atsiskiria nuo objektyvaus pasaulio, kurį vis dar tebetiekia juslinis suvokimas, ir tam tikra prasme užsisklendžia savyje“ (Merleau-Ponty, 2018, p. 337). Merleau-Ponty šizofreninę percepciją apibrėžia kaip nesugebėjimą palaikyti pasaulio visumos – tai būklė, kai egzistencija „nebe paklūsta įprastiniam objektyvumo pavidalui“ ir sąmonė „išsitenka tik kraštovaizdžio erdvėje“, kurioje „pasaulis nebėra savaime suprantamas“ (Merleau-Ponty, 2018, p. 337). Tokia būklė žymi sąmonės *fragmentiškumą* – haliucinacijos tampa ne tik išorės suvokimo iškreipimais, bet ir pasaulio interpretacijomis, lipdomomis iš pamėklių, dar kitaip vadinamų „aiškaus pasaulio“ nuolaužomis (Merleau-Ponty, 2018, p. 339). Šizofreninė sąmonė nustoja būti orientuota į vientisą tikrovės struktūrą ir ima kurti „dirbtinę aplinką“, formuojamą „iš šio pasaulio nuolaužų“, atliepiančią jos vidinę būties intenciją (Merleau-Ponty, 2018, p. 394). Tokia būseną, kurioje sapno logika ar iliuzija užvaldo sąmonę, lemia intersubjektyvumo sutrikimą, nes ribos išsitrina – išnyksta skirtis tarp savęs ir kito, tarp sapno ir būdravimo, tarp to, kas „iš tikrųjų yra“, ir to, kas „tik pasirodo kaip“.

Šioje destabilizuoto suvokimo konfigūracijoje atsiveria fenomenologinis *intersubjektyvumas* – jis nėra pagrįstas kalbine komunikacija, bet įvyksta kūne, per bendrą juslinį lauką: per „mistinę *manos* vienovę“ (p. 333), kai subjektas „nebesuranda prieglobsčio savo percepciniame poste“, o sąmonė yra paliesta nakties. Literatūroje ši fenomenologinė dinamika atpažįstama per regą

dezorientuojančius ir deformuotus vaizdinius, klaidinantį naratyvą, melancholijos, geismų ir *įkūnytos nakties* persmelktą atmosferą – būtent taip ji išreiškiama romane *Nakties miškas*. Tokiu būdu Merleau-Ponty fenomenologija leidžia tirti literatūrinius Barnes sapno poetikos įrankius ne tik kaip stilistinius, o ir kaip estetinius, autorei leidžiančius „pateikti kokį nors bendražmogišką įvykį, jį subrandinti ir išsprogdinti“ (Merleau-Ponty, 2028, p. 179).

3. Sapno vizualumas

Sapnas išmoks gudrybių (Barnes, 1937)

Barnes sapno estetika kuriama keliais lygmenimis: dezorientuojančia pasakojimo struktūra, personažų psichologija ir vizualiniais motyvais. Vienas iš ryškiausių romano vizualumo pavyzdžių yra ekfrastinis teksto santykis su Henri Rousseau paveikslu *Sapnas*. Kaip ir Rousseau tapybos džiunglės, kurios nevaizduoja tikroviškos gamtos, bet veikia psichinį kraštovaizdį, taip ir Barnes romane erdvė atitrūksta nuo realistinio vaizdavimo – ji tampa gyvu, besikeičiančiu, simboliniu fonu, atspindinčiu veikėjų vidines būsenas.

3.1. Daugiasluoksnė ekfrazė: Rousseau *Sapnas* ir Füssli *Košmaras*

Robin pozos aprašymas iškart atskleidžia principą, kad veikėjų suvokimas šiame romane nėra tiesioginis – jis medijuotas per kultūrinius ir meninius kodus. Sapno estetika čia struktūruoja ne tik veikėjų psichines būsenas, bet ir jų tarpusavio santykius, kuriuose regimybė tampa daugiasluoksne, o nesusikalbėjimas – neišvengiamas. Vienas ypatingiausių sapno estetikos bruožų *Nakties miške* – ekfrastinis daugiasluoksniškumas. Antrame skyriuje pavadinimu *La Somnambule* (liet. lunatikė) atskleidžiama Robin Vote – tarsi „Rousseau paveiksle, atrodo, kad guli džiunglėse, įstrigusiose salone (kurio sienos pabėgo), įmesta tarp plėšrių gėlių, kaip jų davinys“ (Barnes, 2006, p. 38, mano vertimas). Felikso žvilgsnis į Robin nėra paprastas regėjimo aktas – tai interpretacinis veiksmas, kuris per ekfrazę įtraukia jį į sapnišką tikrovę. Jis suvokia Robin ne tiesiogiai, bet per kultūrinį ir meninį kodą (žr. priedą nr. 1). Čia Robin – nei džiunglėse, nei svetainėje gulinti moteris, kurią Barnes komiškai ir groteskiškai sulygina su įmestu édalų (maisto daikiniu) plėšrioms (ar vabzdžiaėdėms) gėlėms. Rousseau meno stilistika čia itin svarbi – jo džiunglių peizažai, nepaisant jų detalumo ir kruopštumo, atrodo sustingę, persmelkti siurrealistinės gamtos tvarkos.

Paveiksle pirma pastebime ryškiausią figūrą – nuogą moterį, pusiau gulomis tiesiančią kairę ranką. Ji įsitaisiusi ant raudonos aksominės sofos, atsiradusios tropinėje džiunglių erdvėje ir apsupta egzotiškų gyvūnų bei netoliese stovinčios tamsios žmogaus figūros grojančios pučiamuoju instrumentu. Vienas iš svarbių šio kūrinio bruožų – jo atviras kontrastas tarp civilizuoto komforto (sofos) ir laukinės gamtos pasaulio (tropinės augmenijos ir gyvūnų). Tokia kompozicija kartu su anatomijos nepaisančiu tapybos stiliumi kuria sapnišką efektą – atsiduriame tarpinėje erdvėje. Taip

pat, tapytojas užbėgdamas žiūrovų klausimams už akių, paveikslui sukūrė ir jį eksplikuojantį eilėrašį

Inscription pour Le Rêve:

*Yadwigha dans un beau rêve
S'étant endormie doucement
Entendait les sons d'une musette
Dont jouait un charmeur bien pensant.
Pendant que la lune reflète
Sur les fleuves [or fleurs], les arbres verdoyants,
Les fauves serpents prêtent l'oreille
Aux airs gais de l'instrument. (Chipp, 1968, p. 129)*

*Jadvyga gražiam sapne
Švelniai užmigusi
Išgirdo dūdelės garsus
Grojant geranoriškam kerėtojiui.
Kol mėnulis atspindėjo
Ant upių [ar gėlių], žalių medžių,
Laukinės gyvatės ištempę ausis klausėsi
Linksmų instrumento melodijų. (Mano vertimas)*

Pirmoje eilutėje minima Jadvyga – tai Rousseau jaunystės meilė, lenkė moteris, kurią dailininkas idealizavo savo prisiminimuose. Jos vardas paveiksle ir eilėraštyje veikia kaip dvilypiško sapno moters figūra: nežinome ar matome jos sapną, ar tapytojo. Muzikanto grojama miuzetė tampa hipnotizuojančiu garsiniu motyvu, o mėnulio šviesa, atsispindinti upėse (*fleuves*) ar paveiksle vaizduojamose milžiniškose gėlėse, sukuria vizualinį siurrealistinį efektą.

Šis hipnotizuojantis efektas atsikartoja ir *Nakties miško* pasakojime, kurio veikėjai įstrigę ribinėse sąmonės būsenose. Tai nėra tik vizualinis fenomenas – šiame sapniškame sustingime slypi kažkas daugiau, kažkas pavojingesnio. Kaip ir gyvačių kerėjimo ritualuose, kur hipnozė tampa pavergimo galia, čia pasikartojantys muzikos garsai, ritminiai judesiai ir vizualiniai motyvai sukuria iliuzinę tvarką, už kurios slypi represija. Gyvačių kerėtojas ne tik tramdo laukinę jėgą, bet ir pats tampa tarpininku tarp tvarkos ir chaoso, tarp civilizuoto ir nepažaboto pasaulio. Vis dėlto svarbu paminėti, kad gyvatės kerėjimo tradicijose šie gyvūnai neretai būdavo brutaliai „neutralizuojami“ – išraunamos iltys, užsiuvama burna ar kitaip atimama grėsmė, paverčiant gyvates bejėgėmis dekoracijomis. Panašus mechanizmas veikia ir *Nakties miško* pasaulyje: *queer* ir žydų tapatybės, kurias įkūnija šio romano personažai, XX a. pradžios Europoje buvo sistemiškai slopinamos, stumiamos į šešėlį, neutralizuojamos taip, kaip kerėtojų paruoštos gyvatės – egzistuojančios, bet netekusios galios įkasti. Miuzetė visai nėra gyvačių kerėtojo instrumentas – dažniausiai grojama *pungi* instrumentu, stipriai besiskiriančiu savo išvaizda. Tad kyla klausimas: ar gyvačių kerėtojas užhipnotizuoja gyvūnus, ar Rousseau meilužę Jadvygą, ar veikiau žiūrovą? Tai persmelkia ir *Nakties mišką* – kaip ir Rousseau paveiksluose, kur regima harmonija gali slėpti užspaustą įtampą, taip ir Barnes romane stabilumas yra apgaulingas, o po statiška sapniška atmosfera pulsuoja neatskleista grėsmė.

Robin lyginama su Rousseau *Sapno* moterimi, tačiau jos kūno aprašymas labiau primena Johann'o Füssli *Der Nachtmahr* (1781, toliau – *Košmarą*), kur moters kūną slegia demoniška jėga. Ši dviguba Robin prigimtis yra esminė romano sapno estetikos dalis. Barnes konstruoja

daugiasluoksnię vizualinę ekfrazę – Felikso žvilgsnis į Robin tampa interpretaciniu aktu: jis ne tiek *mato* Robin, kiek projektuoja į ją savo vaizduotės ir kultūrinių vaizdinių sanklodą. Ekfrastinis daugiasluoksniškumas pasireiškia tuo, kad nors Robin lyginama su Rousseau *Sapno* moterimi, jos kūno aprašymas atkartoja Füssli *Košmaro* (žr. priedą nr. 2) figūrą – apsėstą, košmare įstrigusią moterį: „pusiau nuslydusi nuo pagalvių atramos, nuo kurios nusuko galvą vos tik netekusi sąmonės, gulėjo jauna moteris – sunki ir susitaršiusi. Jos kojos, apautos baltomis flanelinėmis kelnėmis, buvo išskėstos tarsi šokyje [...], [o] rankos – ilgos ir gražios – gulėjo abipus veido“ (Barnes, 2006, p. 37-8, mano vertimas). Feliksas, kaip pasakotojas, Robin sulygina su Rousseau paveikslu, su idealizuotu, erotizuotu meilužės Jadvygos sapne vaizdiniu, tačiau pati poza – aprašoma Robin kūno padėtis veikiau primena nerimą ir košmarišką grėsmę Füssli paveiksle.

Nebekalbame apie egzotišką, sapnuojančią būseną, o apie figūrą, kuri balansuoja tarp erotinės pasyvumo reprezentacijos ir apsėstumo. Tai išplečia Robin sapnišką figūrą į dvi skirtingas trajektorijas – viena vertus, ji pasirodo kaip sapno objektas, mitologizuotas ir erotizuotas vyrų bei moterų troškimų, kita vertus, ji tampa apsėstąja, figūra, kuriai būdingas ne tik geismas, bet ir grėsmė. *Košmaras* tradiciškai interpretuojamas kaip paveikslas apie moters pavaldumą sąmonės jėgoms – prie jos krūtinės prigludęs tamsus demonas (inkubas) byloja apie seksualines baimes ir geismus, tuo tarpu už jos nugaros kyšantis žirgo siluetas dar labiau sustiprina persekiojimo ir košmariško sapno motyvą. Ankstyvoji žodžio „košmaras“ etimologija siekia XIV amžių ir nurodo ne tik į slogius, baisius sapnus, bet ir į piktą dvasią, padarą – *mare* – naktį apsėdantį miegančius žmones ar gyvūnus, sukeliantį dusulį, paralyžių ir siaubą. Ši reikšmė išplaukia iš senosios anglų kalbos *mære* („inkubas, ragana, pabaisa“) ir siejasi su indoeuropiečių šaknimi *mer-* nusakančia „trinti, žaloti, mirti“ (Douglas), taip įtvirtindama nakties, sapno ir mirties ryšį. Šiame kontekste „nightmare“ nereiškia tik blogo sapno – tai ribinė būseną, kurioje sapnas, kūniškumas ir gyvuliška baimė susipina į vieną patirtį. Barnes šį vizualinį kodą perkelia į tekstą, tačiau keičia jo funkciją – Robin nėra tik pasyvi auka, ji pati tampa nepažiniajėga, kurios nei Feliksas, nei kiti veikėjai negali iki galo suprasti ar užvaldyti.

Per šiuos vizualinius neatitikimus Barnes žaidžia su regimybės mechanizmu: ar Feliksas tikrai *mato* Robin, ar mato tik savo sapnišką jos viziją? Šis nestabilumas būdingas visam romanui – veikėjų suvokiama tikrovė yra sapniškai subjektyvi, o jų žvilgsniai dažnai susikerta su vidinių projekcijų iškraipymais. Tokiu būdu Barnes išplečia sapno estetikos ribas – sapnai čia nėra vien psichologinės būsenos, jie veikia kaip visą pasakojimą struktūruojanti sistema, kurioje neįmanoma atskirti tikrovės nuo sapniško suvokimo. Barnes šiuo interpretaciniu poslinkiu išnaudoja literatūrinės ekfrazės mechanizmą sukurti sapno patirties dinamiką, kurioje vaizdinys niekada negali būti galutinai fiksuotas. Feliksas, kaip ir skaitytojas, yra įtraukiamas į nestabilią regimybės sistemą – ar jis iš tiesų mato Robin, ar mato paveikslą, kurio projekciją pri(si)mena ir pateikia vaizduotė? O gal jis sapnuoja?

Ši interpretacinė įtampa – tarp erotinės sapno linijos ir košmariškos apsėstumo dimensijos – yra Barnes poetinės strategijos dalis, kuri įgalina *Nakties mišką* pateikti ne tik sapno reprezentaciją, bet ir jo patirtį, neatsiejamą nuo suvokimo trikdžių ir veikėjų nesusikalbėjimo.

3.2. Portalas į *Nakties mišką*

Viršelis yra pirmasis sąlytis su tekstu, formuojantis suvokimo trajektoriją: jis ne tik paruošia skaitytoją sapno patirčiai, bet ir, užvertus knygą, tampa vizualiniu rėmu romano prasmei. Šiame skyriuje nagrinėsiu, kaip Alvin'o Lustig'o 1946 m. sukurtos knygos viršelio (žr. priedą nr. 3) dizaino sprendimai atspindi *Nakties miško* literatūrinę sapno estetiką, modernizmo vizualinę kalbą bei fenomenologinį suvokimą, ir kodėl būtent šis viršelis, o ne kiti, leidžia geriausiai prieiti prie romano interpretacijos. Nors tai nėra *Faber and Faber* pirmojo leidimo viršelis (žr. priedą nr. 4), kuris buvo minimalistinis, šie turi esminį saitą – violetinę spalvą, dominuojančią ir Lustig'o versijoje. Net ir pirmasis amerikietiškas leidimas (žr. priedą nr. 5 ir 6), padengtas tamsiai mėlynos spalvos audiniu, puslapių šonines briaunas puošia purpuriniu atspalviu. Ši spalva išnaudojama kaip *Nakties miško* vizualinės tapatybės ženklas ir prisideda prie romano atmosferos kūrimo per spalvinį kodą.

Purpuras, balansuojantis tarp šilto karmino raudonio ir šalto mėlio, tarp kūniškumo ir transcendencijos, pamišimo ir racionalumo, duoda užuominą apie tai, ką patirsime atvertę romaną – laukinę nakties beprotybę (sen. angl. k. *wood* – laukinis, pamišęs, apsėstas, įniršęs; žr. Douglas). Max'as Lüscher'is savo spalvų psichologijos tyrimuose teigė, kad violetinė atspindi vidinius prieštaravimus, polinkį į introspekciją, sąmoninius impulsus ir net dvasinius ieškojimus (1969, p. 45), o Vasilijus Kandinskis analizavo violetinės spalvos estetinį poveikį ir apibūdino ją kaip slopinančią, vedančią į mistiką ir neapčiuopiamą dvasinę būseną (1911, p. 78). Purpuro pigmentas, nuo Antikos laikų siejamas su galia ir mistika, buvo išgaunamas iš moliusko toksino, skirto paralyžiuoti auką. Ši spalva žymėjo valdovo, dvasininko ir aristokrato statusą, nes natūralūs purpuriniai dažai buvo reti ir brangūs:

Apie [purpuro] gaminimą sklido fantastiškiausi pasakojimai. Dažytojas yra sykiu ir alchemikas, užsiimęs kerais ir eksperimentuojąs su slaptais receptais. [...] Ši gili spalva klasikinėje Antikoje ir Viduramžiais buvo išgaunama iš retų gyvių ir todėl laikyta tokia išskirtine, kad ją dažytus apdarus dėvėti valia buvo tik valdovams. Tryliktojo šimtmečio poetas Jacobas van Maerlantas patvirtina šią situaciją, tačiau jis mano, kad purpuras išgaunamas iš dramblių kraujo. (Pleij, 2024, p. 36, 135)

Purpuras buvo galios simbolis. Viduramžių valdovai lyg spalvos arbitrai netgi monopolizavo vizualinį protokolą uždrausdami įprastiems piliečiams dėvėti šią spalvą viešumoje, o už nusižengimus laukdavo bausmės (kartais netgi mirties). Tuo pačiu, tai ir paradoksali spalva – grožis ir aristokratiška prabanga eina koja kojon su mirtina grėsme ir paralyžiuojančiu toksinu. Knygos viršelio spalvinis kodas atliepia *Nakties miško* veikėjų būsenas, pavyzdžiui: barono Felikso Volkbeino fiktyvų aristokratiškumą ir ironišką jo kilmingumo pratęsimo rezultatą – Guido; ar kitų veikėjų troškimą nusavinti galią ir grožį – lyg purpurą – Robin Vote, kuri pati užvaldyta hipnotinio sąstingio. O tai

įgyja reikšminį svorį prisiminus Lustigo viršelyje purpurą apsupusį ir įsismelkusį baltos figūros šerdin. Ši paralyžiaus ir apsėdimo būseną artima Merleau-Ponty apmąstymams apie juslinę patirtį, jis rašo: „[k]artais išgyvenamas atstumas yra sykiu per trumpas ir per ilgas: daugybė įvykių man tampa nebesvarbūs, o artimiausi įvykiai mane apsėda. Jie mane apgaubia tarsi naktis ir paverčia iš manęs individualumą bei laisvę. Aš tikrąją tų žodžių prasme nebegaliu kvėpuoti. Esu jų gniaužtuose“ (2018, p. 336). Šis jausmas persmelkia ne tik Lustig'o viršelio estetiką, bet ir patį romaną – *Nakties miške* veikėjai įstringa neperžengiamose būsenose, lyg sapno logikai pavaldžioje erdvėje, kuriose realybė ir paralyžiuojantis sapniškumas susilieja.

Purpuro motyvo simbolinis krūvis ryškėja jau pirmojo skyriaus pabaigoje, kai veikėjai svečiuojasi pas grafą Onatorio Alta-montę. Aristokrato aplinka apibūdinama kaip labai daili, raudona ir mėlyna (Barnes, 2006, p. 16) – šios spalvos kartu formuoja purpurą, kuris visame romane įgyja daugiaplanę reikšmę kaip galios, paralyžiaus ir iliuzinio sapniškumo ženklas. Statuso galia pasižymintis grafas mėgaujasi „gyvomis statulomis“, t. y. žmonių sustingusiais kūnais, paverstais vizualiniais objektais, kuriuos eksponuoja vakarėlių metu (Barnes, 2006, p. 16). Tokiu būdu purpuras pasitvirtina ne tik kaip kilmingo rafinuotumo, bet ir kaip fizinio suparalyžiavimo – toksino sukulto sąstingio metafora. Dar reikšmingiau, kad prieš pat svečiavimosi pas grafą sceną, veikia Frau Mann vokiškai ir labai paslaptingai ištaria, kad šioje vietoje kertame upę (Barnes, 2006, p. 17). O tai – akivaizdi nuoroda į mitinės Stikso upės kirtimą, t. y. perėjimą į mirusiųjų pasaulį. Šie pasakojimo elementai liudija, kad purpuras iš viršelio skverbiasi į romano erdvę ir jau pirmame skyriuje žymi kaip tarpinę – nei gyvybės, nei mirties – būseną, kurioje kūnai juda sapnuodami.

Lustig'as nesustoja tik ties purpurine spalva, jo viršelio dizainas išsiplečia iki konceptualaus lygmens – viršelis nėra iliustracija tradicine prasme – tai vizualinė interpretacija, kuri veikia kaip slenkstis į *Nakties miško* sapnišką erdvę. Viršelyje varžosi du spalviniai paribiai – juoda ir balta. Puslapyje išsidėsčiusios trys juodos, abstrakčios, asimetriškos formos, primenančios rašalo dėmės – kiekviena papildyta chaotiškomis linijomis, brėžiamomis vis kitu rankos judesiu. O kairėje pusėje – balta abstrakti figūra primenanti medžio kamieno kontūrus ar net surrealistiškai deformuotą žmogaus siluetą. Juodos ir baltos figūros yra abstrakčios, bet ir dinamiškos, tarsi tarp jų vykėtų nuolatinis judėjimas, neleidžiantis lengvai įtvirtinti vienos griežtos interpretacijos. Tokiu būdu viršelis tampa ir kūniškai patiriama vizualine struktūra. Žvilgsnis nėra fiksuotas: vaizdas tarsi reikalauja aktyvaus žiūrėjimo, kad išryškėtų formos ir jų tarpusavio santykiai. Viršelis kuria jutiminę sumaištį per regos destabilizavimą. Regimybė čia sudaro teksto matmenį, kuriame vyksta estetinė komunikacija, objekto savybėms (šiuo atveju, viršelio vizualiniams elementams) „užkrečiant“ skaitytoją interpretacine gausa. Taigi, Lustig'o viršelis gali būti perskaitomas ir per kūniško sapno patyrimo aspektą. Jo formos primena žmogaus figūras arba jų fragmentus, kurių kontūrai deformuojasi, atliepian sapnišką kūno

percepciją, kai galūnės gali ištįsti ar kūnas gali tapti visai beformis. Tai susisieja su Merleau-Ponty kūno fenomenologija, kur kūnas nėra statiškas objektas, o patirties laukas, jautrus aplinkai ir jos pokyčiams. *Nakties miškas* neatsiejamas nuo veikėjų kūniško buvimo nakties ir sapno būsenoje, o Lustig'o dizainas sukuria vizualų šios būsenos atitikmenį.

Spalvų kontrastas ir formų nestabilumas skatina žiūrovą aktyviai įsitraukti į interpretaciją, nes šios figūros nėra tiesiogiai atpažįstami vaizdiniai. Lustig'o dizainas įkūnija sapniško subjektyvumo principą – jis skatina ne pasyvų stebėjimą, bet aktyvią regą, kurioje formų prasmės nuolat kinta priklausomai nuo stebėtojo percepcijos ir kūniško įsitraukimo. Romane juslinio suvokimo teikiamas kraštovaizdis siurrealistiškai deformuoja kūnus – jie fragmentuojasi (Jenny koliažinis kūnas), daiktiškėja (Robin suobjektinimas), gyvūniškėja (Okonoro šuniška eiseną). Pavyzdžiui, romane Doktoras Okonoras pasakoja apie Mademoiselle Basquette – merginą be kojų, kuri rieda ant lentos, lyg pamesta norvegiško laivo pirmagalio skulptūrinė puošmena, pusiau žmogus, pusiau objektas – tarsi kokia keista, archajiška relikvija (Barnes, 2006, p. 29). Kitoje scenoje, Nora matydama išeinančią Robin kalba apie ausis besisukančias į kaukolę ir išvirtusius akių obuolius (Barnes, 2006, p. 64). Tokia groteskiškai siurrealistinė kūno deformacija čia nurodo, jog kūnas yra ir būties per mirtį terpė. Ne veltui Robin apibūdinama kaip paliesta mirties (Barnes, 2006, p. 41), todėl kūnas čia įsiterpia į pasaulį ne per intenciją, o per griūtį, irimą ir (mirties) sąstingį. Merleau-Ponty leidžia mąstyti apie kūną ne kaip autonomišką, subjektui priklausančią objektą, bet kaip gebantį suvokti pasaulį kaip savo tęsinį, kaip sąsają tarp žmogaus ir jį supančio pasaulio. Tokioje perspektyvoje, galime manyti, kad kūno deformacija ir fragmentacija viršelyje nėra atsitiktinė, o aiškus ženklas kad įžengsime į sapno konfigūracijai paklūstantį pasaulį, kuriame veikėjų pasaulio percepcija sutrikusi.

Nakties miškas – savyje talpina siurrealaus grotesko vizualumą, bet kartu ir juslinio suvokimo pagavą. Naktis romane ne tik nusako paros laiką – tai romano veikėjų vidinės patirties konfigūracija, kurioje perrašomos realistinio pasaulio taisyklės ir atveriamos giliausios kūno ir sąmonės įtampos. Subjektas perima savo individualiai patirčiai abstraktų laikinį konceptą – tai, kas apima visą gyvenamą pasaulį – naktį. Vaizdinys, kai doktoras rūsyje, besislepiančias nuo karo pavojaus, sutinka bretonietę ir karvę, siurrealistiškai atsukančią galvą tiesiai atgal taip, kad jos ragai tampa tarsi du mėnuliai ant pečių (Barnes, 2006, p. 26). Ši akistata yra vienas iš Barnes sapno estetikos pavyzdžių – nes doktoras regi daugiau nei kūną – jis regi simbolį, leidžiantį išvysti kitą, *naktinę* tikrovę. Gyvūnas čia tampa savotišku tarpininku, kai doktorą apima naktis. Karvės didelės, juodos, ašarotos akys personifikuoja gyvūną – jos liūdesį ir kančią doktoras atpažįsta ir įvardija, kad žvėries tragedija yra dviem kojomis baisesnė už žmogaus (Barnes, 2006, p. 26). Doktorui palietus karvę, jos odą jis apibūdina kaip tekančią vandenį (Barnes, 2006, p. 26) – gyvą, bet neužčiuopiamą. Per šią taktinę

juslinę patirtį daktaras susiduria su būtimi sykiu ne viename lygmenyje – fiziškai būdamas „čia“ (rūsyje), jis paliečia neužčiuopiamą gyvybę „kitoje erdvėje“.

Viršelyje pavaizduotos žmogų ar medžio kamieną primenančios baltos figūros simbolika tampa dar įdomesnė jei galvotume apie daktaro Okonoro ištarą apie „miegą – nužudytą baltąjį jautį“ (Barnes, 2006, p. 87, mano vertimas), kurios intertekstinė nuoroda veda į Voltero pasakojimą apie karalių, virtusį baltu jautiu, kai šis, vedamas troškimo prisiminti, suprasti savo sapnus ir išgirdęs jų interpretaciją, transformuojasi į šį gyvulį (Voltaire, 2006). Barnes romano sapniškoji figūra Robin taip pat ištrūksta iš žmogiškos tapatybės kontūrų, tampa savotišku „baltuoju jautiu“ (beje, netgi vilkinti baltus drabužius, kelnes p. 38 ir pirštines p. 177), nebyliu mitiniu kūnu, per kurį sapnas ima valdyti romano tikrovę.

Baltoje figūroje pavaizduota ertmė nurodo tuštumą, bet tuo pačiu ir sankirtos vietą. Viena vertus, ji atrodo kaip medžio kamieno drevė – portalas, vedantis į romaną per pavadinimą *Nakties miškas*. Tekste veikėjai vis susitinka kavinėje pavadinimu *Bois*, kurios pavadinimas verčiant iš prancūzų kalbos nurodo ne tik į gėrimo veiksmą, o ir į medienos ir miško daiktavardį, kurį Barnes čia panaudoja neatsitiktinai. Daktaro Okonoro monologas apie gilės stebėjimo meditaciją, apie tapimą *nakties medžiu* (Barnes, 2006, p. 90) ir atskleidžia viso romano veikėjus persmelkiantį būvį. Daktaras sako, kad teesame oda apgaubianti vėją (Barnes, 2006, p. 90). Ši vėjo ir odos dialektika atskleidžia būties nepastovumą – kūnas (oda) tėra apvalkalas, apgaubiantis nerimą keliantį, nuolat besikeičiantį, nematerialų vidų. Naktis įvardijama kaip būties jėga, kuri ne tik *maitina*, bet ir *genėja* – ji veikia kaip tamsi sąmonės teritorija, perdurbanti patirtį į skausmo prasmę ir *veda į neviltį* vėją (Barnes, 2006, p. 90). Šioje metaforoje *naktis* yra ir refleksijos, ir destrukcijos vieta – ji genėja tai, kas augo dienos šviesoje, kol likęs „šviesos“ substratas tampa *neviltimi* (Barnes, 2006, p. 90). Miego dulkėse ir įtemptų raumenų besipriešinančių mirtingumui vaizdiniai (Barnes, 2006, p. 90) parodo įtampos būvį, kuriame *naktis*, kaip ir *sapno estetika*, ne tiek slopina, kiek išplečia vidinio pasaulio ribas iki jos susilieimo su skausmu, nesąmonybė ir kūno trapumu. Kūnas čia yra vienovėje su sąmone, kuri tuo pačiu yra ir pasaulio turėjimo terpė, bet ši – „užkrėsta“ *nakties*. Taigi, naktis šiame romane – tai tarsi kūno oda, užtraukta ant dienos, – ji dengia viską, deformuoja realistinio pasaulio patirtį, perkelia į „kitą erdvę“, o būtent čia ir galime sužinoti kažką daugiau apie būtį, kaip rašė André Breton‘as savo *Siurrealizmo manifeste* (1924, p. 47).

Kita vertus, ši ertmė baltame žmogaus siluete pasirodo lyg širdies skausmas, atliepiantis Barnes romano temas: egzistencinę Pirmojo Pasaulinio karo padarinių kančią, *queer* ir žydiškosios tapatybės nepritapimą visuomenėje ar nelaimingos meilės išraišką. O ertmėje susikertančios dvi plonos juodos linijos gali būti suprantamos dvejopai: viena vertus, primena agresyvų autoriaus gestą, nubraukiantį kūrinių kaip nepriimtina (šis romanas sulaukė aštrios kritikos dėl temų ir meninės vertės),

kita vertus, žymi esminį tašką romano žemėlapyje – lyg lobis būtų žymimas „X“ – ten, kur turėtume ieškoti Barnes pateikiamos tiesos apie pasaulį. Tai vieta kur, kaip Merleau-Ponty sakytų, kur bendražmogiškas įvykis subrandinamas ir išsprogdinamas (2018, p. 179). Šios linijos taip pat primena pakreiptą koordinacijų sistemą, kurioje širdies skausmas tampa nulinio taško ašimi. Ką visa ši struktūra galėtų reprezentuoti? Tikrovės ir sapno sandūrą? Pasaulio ir individo konfliktą? Žmogaus ir žvėries dualizmą? Dienos ir nakties, karo ir taikos, išorinio ir vidinio pasaulio opoziciją? Visi šie klausimai kviečia į interpretacinį nestabilumą.

Viršelis perteikia ne tik romano atmosferą, bet ir jo sapno poetikos elementus. Dezorientacija yra vienas pagrindinių Lustig'o dizaino elementų – aiški struktūra išskaidoma, o spalviniai ir formų kontrastai kuria vizualinę sumaištį. Abstrakčių formų kompozicija, kaip ir pats pasakojimas, atsisako fiksuotos struktūros. Kaip ir *Nakties miško* naratyve, čia nėra vieno aiškaus žiūros taško – pasakojimo perspektyva kinta tarp veikėjų, fragmentuojasi ir neleidžia skaitytojui ilgam įsitvirtinti to paties pasakotojo perspektyvoje. Robin Vote veikėja gali pasirodyti esanti pačiame romano centre, tačiau ji nėra stabilus pasakojimo židinys – jos figūra nuolat perpasakojama kitų personažų akimis, ji pati lieka neperprasta, tarsi sapno objektas, kuris išnyra ir vis išslysta. Tačiau Barnes poetikos bruožą kurti policentrinį pasakojimą išreiškia ne tik Robin paslaptįgumas: *Nakties miške* nėra vienas veikėjas nėra stabilus žvilgsnio centras. Doktoras Okonoras, baronas Feliksas Volkbeinas, Nora Flood – visi jie veikia kaip pasakojimo vektoriai, kurių balsai persidengia, pertraukia vienas kitą, o kartais net visiškai išstumia skaitytoją iš nuoseklaus pasakojimo sekos. Tai pasakojimo dėmuo, kuriuo Barnes žaidžia – trečiojo asmens visažinis pasakotojas be vidinės fokusuotės yra išstumiamas tai vieno veikėjo balso, tai kito, todėl skaitytojas niekada nebūna patogiai „įsitaisęs“ fiksuotoje perspektyvoje. Lustig'o viršelis, su savo juodomis besivaržančiomis formomis (dėmėmis ir linijomis), kintančiais jų tarpusavio santykiais žiūros procese ir aiškos vizualinės fiksacijos nebuvimu, tampa vizualia šio principo išraiška – kaip ir romanas, jis siūlo ne vieną, o daugybę skirtingų matymo kampų, kurie keičiasi priklausomai nuo stebėtojo. Juodos figūros gali atrodyti kaip šešėliai, siluetai, rašalo dėmės ar net sapniškai deformuoti veikėjų veidai. Čia nėra vienos dominuojančios reikšmės – taip ir romane pasakojimas yra perteikiamas kelių (nepatikimų) veikėjų balsais. Šis vizualinis viršelio daugiabalsiškumas atliepia romano struktūros ir pasakotojo perspektyvos problematiškumą.

Viršelyje pavaizduotos formos neturi griežtų ribų – pro chaotiškas linijas, ertmes ir išsiliejimus jos tampa lyg permatomi kūnai, per kurias kiaurai matome foną, tuo pat metu tampantį jų dalimi. Toks yra sapniškos erdvės integralus nestabilumas, kurį patiria ir romano veikėjai. Lustig'o viršelis ribų tarp gyvenamosios tikrovės ir sapno nykimą įkūnija vizualiai, nes jokia figūra negali veikti pavieniui ir jos visos tarsi įsilieja į fono purpurą, kuris pats pasirodo ir kaip erdvė, ir kaip būvio

terpė. Šioje purpuro – nakties persmelktoje dezorientacijoje veikėjams sunku suprasti vieni kitus, kad ir kaip jie to norėtų – intersubjektinis komunikavimas *Nakties miške* neįmanomas.

4. Intersubjektinė veikėjų kvazi-komunikacija

Antrojoje darbo dalyje dėmesys sutelkiamas į veikėjų sąmonės struktūras – sapno estetikos deformuotas, fragmentuotas, kuriose kiekvienas trokšta intersubjektinio ryšio, tačiau šis vis neišsipildo. Kiekvienas poskyris atvers vis kitokią kvazi-komunikatyvią romano veikėjo sąmonės konfigūraciją. Romanas tampa nesusikalbėjimo erdve, kurioje veikėjai nepajėgia užmegzti tikro ryšio – jie prasilenkia, kiekvienas lieka savo subjektinėse ribose – vieni kitus patiria per suobjektinimo, neurotinės fiksacijos, užvaldymo, koliažavimo ir kultūrinių archetipų tinklo modelius. Tokia dinamika leidžia kalbėti apie veikėjų sąmones ne tik kaip apie psichologinio vidinio pasaulio paveikslus, o kaip apie Barnes poetikos įrankį, formuojantį jos sapno estetikos bruožą – naratyvinį intersubjektinio nesusikalbėjimo lauką. Veikėjų intersubjektinė komunikacija šioje erdvėje – nesibaigiantis siekis peržengti savasties ribas, kuris išryškina sapno estetikos bruožų efektą – veikėjų sąmonės uždarumą savyje, jos poveikumą impulsams ir polinkį transformuoti kitą.

4.1. Nepasiekiamas objektas: Robin Vote

Robin Vote figūra išsiskiria kaip sapniškos reprezentacijos branduolys: jos tyla ir keistas dainavimas trina jos personažo subjektyvumą bei paverčia ją kitų veikėjų sąmonės projekcijų objektu. Robin veikėja vizualiai pateikiama per fizinį sąstingį, tylą ir atsainų uždarumą. Ji beveik nekalba – „Feliksas buvo laimingas. Jis jautė, kad gali su ja kalbėtis, pasakyti jai viską, nors ji pati buvo tokia tyli“ (Barnes, 2006, p. 44-5, mano vertimas), o kai ji pasirodo erdvėje, Robin esatis dažniau yra vaizduojama ne aktyviais veiksmais ar šneka, o skulptūrišku („lyg sena statula sode“, Barnes, 2006, p. 45, mano vertimas) ar paveikslišku sąstingiu („[d]idžiausią pavojų kontempliatyviu protui kelia moteris, kuri žiūrovui pasirodo kaip amžinas „paveikslas“. [...] Kiekvienas tokio žmogaus judesys susitrauks į pamirštos patirties vaizdinį“, Barnes, 2006, p. 41, mano vertimas), pasižyminti gyvūnišku grįžimo namo instinktu (Barnes, 2006, p. 44), o kartais – reginti aplinką lėtai ir taktiliškai: „[k]ai ji paliesdavo kokį nors daiktą, atrodė, kad jos rankos pakeičia akis. [...] Ji turi aklujų prisilietimą, kurie [...] daugiau mato pirštais. [...] Jos pirštai judėdavo į priekį, stabtelėdavo, suvirpėdavo, tarsi tamsoje būtų suradę veidą“ (Barnes, 2006, p. 45-6, mano vertimas). Toks pasaulio suvokimas per lytėjimą pabrėžia Robin kaip veikėjos, kuri patiria jauslėmis, bet neartikuliuoja, poziciją. Net Feliksas, intensyviausiai Robin stebintis vyras, pripažįsta nesugebąs jos aiškiai suvokti: „[n]iekada aiškiai nesupratau, kas ji tokia. Turėjau jos vaizdinį, bet tai ne tas pats. Vaizdinys - tai proto sustojimas tarp

nežinomybių“ (Barnes, 2006, p. 119, mano vertimas). Robin aprašoma kaip „amžina akimirka“ (Barnes, 2006, p. 135), taip įtvirtinant jos sąmonės sustingimą. Toks Robin tapatybės užfiksavimas momente paverčia ją fragmentu (dažniausiai vizualiu) veikėjų ir skaitytojo vaizduotėje.

Kitas svarbus Robin Vote sąmonės bruožas yra jos buvimas tarytum tarp budrumo ir sapno būsenų, apibūdinama kaip somnambulė, gyvenanti dviejuose pasauliuose (Barnes, 2006, p. 38). Ji – lunatikė, vis nepastebinti, kad nešasi apsiaustą vilkdama jį žeme (Barnes, 2006, p. 53). Miegančios klajotojos (savotiškos *somnambule-flâneuse*) Robin įvaizdį palaiko ir jos nuolatinis blaškymasis erdvėje: laukais, traukinių stotyse, svetimuose miestuose, kai ji, atrodo, pati savęs nepažįsta, grįždama vis labiau susvetimėjusi (Barnes, 2006, p. 52-3) po ištisas valandas ar dienas trunkančių „pasivaikščiojimų“. Net pirmasis jos susitikimas su Nora paženklintas dezorientacija: „Aš esu Robin Vote. Ji išsiblaškiusi apsižvalgė. Aš nenoriu čia būti. Bet [...] ji nepaiškino, kur nori būti“ (Barnes, 2006, p. 59-60, mano vertimas). Robin figūra, kaip pabrėžia ir daktaras, išlaiko suskilusią, fragmentuotą atmintį: „jai sunku prisiminti save“ (Barnes, 2006, p. 129, mano vertimas). Tokiu būdu Robin visame romane veikia kaip įsitvirtinti negebantis, bet ir neužfiksuojamas įvaizdis, efemeriskai egzistuojantis kitų veikėjų – Felikso, Noros, Dženės – pasakojimuose. Tačiau nė vienas jų nesugeba susidaryti stabilaus Robin vaizdinio. Feliksas pastebi, kad visuomet atrodė lyg ji klausytųsi kažkokio nesuprantamo aido kraujyje, neturinčio aiškos kilmės (Barnes, 2006, p. 48). Ši akustinio sapniškumo trajektorija tęsiasi ir veikėjos netikėtame dainavime. Nors Robin tai daro italų, prancūzų, vokiečių kalbomis, šios dainos Noros sąmonėje skamba kaip svetimi fragmentai, primenantys keliautojo iš nežinomos šalies atsineštus aidus, kurių turinys lieka ir mums neatskleistas (Barnes, 2006, p. 62). Dainos, nors ir artikuliuotos, nėra skirtos tiesioginiam adresatui – jos pasiekia klausytoją lyg pusiau pamiršto sapno atgarsiai, keliantys daugiau klausimų, nei duodantys atsakymų. Robin, pati nuolat „mieganti ir prislėgta“ (Barnes, 2006, p. 107, mano vertimas) veikia kaip kitų veikėjų sapno fragmentas ir išlieka nepasiekiamą gilesniam pažinimui – ji tampa naratyvine plokštuma, ant kurios kiti veikėjai projektuoja savo melancholiją, troškimus, ilgesį ir traumas.

Tylos estetika Robin Vote atveju tampa esmine jos sąmonės konfigūracija ir kartu savotiška pasipriešinimo forma per kalbos nebuvimą. Feliksas ją apibūdina kaip slegiančios tylos figūrą: „jos tyla, tarsi kalba būtų sunki ir neaiški, [...] [k]iekviename jos judesyje buvo nežymaus vilkinimo, tarsi praeitis būtų apraizgiusi ją tinklu, kaip laiko tinklas apgaubia labai seną pastatą, [...] joje jautėsi ne senatvės, o jaunystės tankis“ (Barnes, 2006, p. 126-7, mano vertimas). Šis „jaunystės tankis“ – kaupiantis laiką, o ne jį prarandantis, išryškina Robin buvimą už kalbos ir laiko ribų, tarp gyvenimo ir mirties, tarp artikuliacijos ir išnykimo. Seno ir jauno opozicija čia nėra atsitiktinė – ji įtvirtina dvigubą tylos estetiką, kurioje tyla savotiškai tampa ne tik negatyviu atsakymu kalbėti, bet ir pozityvia komunikacijos forma, atspindinčia refleksyvų pasipriešinimą. Robin tylėjimas turi ir

estetinę, ir ideologinę reikšmę: jos atsisakymas kalbėti gali būti suprantamas kaip jos draudimas kietiems fiksuoti savo tapatybę tiek vyriškų (Felikso), tiek moterų (Noros ir Dženės) projekcijų ribose. Jos pasyvi būtis įtvirtina ją kaip veikėją, kuri mažiau aktyviai veikia naratyve, bet daugiau generuoja prasmes per savo tylų įsikūrimą kitų personažų sąmonėse. Robin tyli įgyja net fizinę galią: „miškas nuščiuvo nuo jos kvėpavimo“ (Barnes, 2006, p. 178, mano vertimas). Čia gamta atsiliepia ne į garsą, o į tylą, vos juntamą kvėpavimą – gyvybės ženklą, kuris nutildo net miško šnarėjimą. Nuščiuvęs miškas aplink Robin išauga į vaizdinį, kuriame ji tampa ne tik paslaptina, bet ir grėsminga figūra – tokia, kurioje regimoji forma slepia tai, kas iš tiesų lieka nepaliesta žvilgsnio, tarsi sustingusi sapno šerdis, kuri tyliai, bet neišvengiamai keičia aplink save esančią tikrovę. Kaip lašas, pranykstantis tvenkinyje, Robin buvimas tirpsta aplinkoje, palikdamas tik išnykusios esaties pėdsaką (Barnes, 2006, p. 177-8). Šią tirpstančią tapatybę patvirtina ir Felikso, Noros bei Dženės nuolatinis galvojimas apie Robin: nė vienas iš jų nesugeba jos visiškai pažinti, o tik iš naujo sukuria jos vaizdinį savo pačių sąmonės projekcijose.

Robin Vote figūroje ryškėja svarbi *Nakties miško* sapno estetikos įtampa – tik gyvūnai, o ne žmonės, geba su ja užmegzti tikrą, kūniškai patiriamą ryšį. Cirkas, kuriame liūtė pažvelgia į Robin ir jos akys prisipildo ašarų (Barnes, 2006, p. 60), tampa pirmuoju ženklu: tai nebylus atpažinimas, kuriame gyvūnas tampa Robin ir Noros susitikimo kaltininku. Ši Robin komunikavimo su gyvūnais teminė linija pasiekia kulminaciją paskutinėje romano scenoje, kur ji ima žvėriškai komunikuoti su šunimi koplyčioje – keistoje erdvėje, balansuojančioje tarp sapno, mirties ir dvasinio virsmo. Tarp jų įvyksta bežodė, mimetinė komunikacija – lojimas, fizinis nuovargis, galiausiai pereinantis į verkimą – kūniškas intersubjektyvumas, kurio žmonių tarpusavio ryšiuose taip ir neįvyksta. Daktaro Okonoro pranašystė apie šunį, kuris suras Robin ir Norą net po mirties (Barnes, 2006, p. 113), čia išsipildo – šuo tampa sapniško pasaulio vedliu, kurio dėka Robin trumpam pasiekia išėjimą iš suobjektinto subjekto statuso. Tuo pačiu, toks pomirtinio tarpininkavimo vaizdinys kelia klausimą apie paskutinės scenos erdvėlaikį – ar tai pomirtinis pasaulis, ar sapnas? Šios sampynos pagalba Barnes ir kuria *Nakties miško* pasaulį – tai jos sapno estetika. Tokia scena leidžia suprasti, kad gyvūnas romane nėra tik simbolis – jis veikia kaip vienintelė intersubjektyvumo galimybė, kuri sapno estetikos logikoje atsiveria ne per kalbą, o per kūną, kvapą, regą, lytėjimą ir pasidavimą liūdesiui. Tokiu būdu Robin tampa mažiau psichologiškai plėtojamu personažu ir daugiau centrinės romano sapno konfigūracijos išraiška.

4.2. Hermetiškas subjektas: Nora Flood

Noros Flood personažas yra uždaras subjektas, nes ji išsiskiria kaip vienas aiškiausių psichinės fragmentacijos užstrigusios pasikartojimo struktūroje pavyzdžių. Jos sąmonės dinamika pagrįsta nesibaigiančiu grįžimu prie netekties traumos. Nora išoriškai atrodo racionalus personažas, tačiau nuo pat pirmųjų aprašymų ji vaizduojama kaip veikėja, nuolat patirianti vidinę kryčio ir disbalanso įtampą (Barnes, 2006, p. 56). Nora apibūdinama kaip „ankstyvoji krikščionė“ (Barnes, 2006, p. 56, mano vertimas) ir pabrėžiamas jos santykis su pasauliu, grįstą absoliučiu tikėjimu Dievo žodžiu. Ji priima gyvenimą, jausmus ir ryšius be ironijos ar skeptiško atsiribojimo, o toks požiūris paverčia ją pažeidžiamesne akistatoje su Robin. Toliau tekstas plėtoja Noros būvį metafora apie „plyšį *pasaulio kančioje*“ (Barnes, 2006, p. 56, mano vertimas), pro kurį individas amžinai krenta regimoje erdvėje (Barnes, 2006, p. 56). Šis kryptis, nepaisant nuolatinio judėjimo dinamikos, nesukuria galimybės dingti ar išnykti – priešingai, Nora lieka nuolat matoma ir pažeidžiama kitų akyse, netekusi privatumo kaip paskutinės apsaugos nuo akistatos su skausmu. Tokia patirtis, kai privatumas dingsta, bet kartu ir palaiko nenutrūkstamą kryptį, paklaidina Norą cikliška pasikartojančioje kančios būsenoje: „[j]os pusiausvyroje slypėjo tam tikras pakrikimas, dėl kurio ji išliko atspari savo pačios nuopuoliui“ (Barnes, 2006, p. 57, mano vertimas). Tai paradoksalus emocinis disbalansas, kankinantis, bet ir saugantis Norą nuo visiško žlugimo – vėliau romane ji pakimba melancholijoje, kurioje skausmas tampa nuolatine, bet tuo pačiu ir stabilia būsena.

Noros tauriai stabilus personažas tuo pačiu įkūnija pasyvų sąmonės režimą, panašų į miegančio žmogaus, būdingą viso romano pasauliui: sąmonė čia mezga netikėtą santykį su realybe, veikiau primenančia sapno erdvę, kupiną melancholijos, pasikartojimo ir izoliacijos. Nora pristatoma kaip varginančiai neutralios pozicijos veikėja:

Joje nebuvo paniekos – ji išklaudydavo be priekaištų ar kaltinimų, nes buvo nusikračiusi savigraužos ar saviplakos. Tai traukė žmones, bet sykiu ir gąsdino: nebuvo už ką jos įžeisti ar peikti, nors būtent dėl to jie ir jautė kartėlį. [...] Teisme su ja būtų neįmanoma: niekas nebūtų pakartas, pasmerktas ar išteisintas, nes ji nieko nekaltintų. Pasaulis ir jo istorija Norai buvo tarytum laivas butelyje – ji pati išorėje, neįvardyta, paskendusiu nuolatiname rūpestyje be priežasties. (Barnes, 2006, p. 58-9, mano vertimas)

Norai būdingas radikalus atsiribojimas nuo įprastų socialinių ir moralinių struktūrų: ji nepasižymi nei savigrauža, nei gebėjimu kaltinti kitus. Tokia laikysena sukuria paradoksalią poveikį: žmonės vilioja Noros nesmerkimas, tačiau tuo pat metu kelia nerimą ir susierzinimą, nes nuskriaustieji negauna iš Noros ir jokio empatiško palaikymo. Šis jos etinis neutralumas paneigia pačią kaltės ir atleidimo dialektiką, kurią paprastai palaiko tarpusavio santykis. Net ir teismo salėje Nora būtų nepakenčiama figūra: ji nei kaltintų, nei teistų, todėl teisinis procesas, pagrįstas kalte ar išteisinimu, negalėtų vykti.

Galiausiai, jos santykis su pasauliu vaizduojamas per metaforą apie „laivą butelyje“ – pasaulis ir jo istorija egzistuoja tarsi uždaroje, nuo jos atribotoje erdvėje, o pati Nora lieka išorėje, be galimybės aktyviai įsiterpti ar net jį keisti. Ji amžinai susirūpinusi be reikalo – Norai pavyksta daugiau inertiškai atspindėti įvykius nei dalyvauti pasaulyje. Tokiu būdu, Barnes kloja Noros psichologijos pamatą, kuris leis išskleisti veikėjai gresiančią įsisukimo melancholijoje trajektoriją.

Noros romantinis santykis su Robin sparčiai ir, tarsi, inertiškai virsta destruktivus, melancholija perauga į maniją, nes Nora negeba paleisti Robin nė sekunde. Net po jų išsiskyrimo, Norai niekaip nepavyksta adaptuotis prie šio gyvenimo pokyčio ir Robin lyg „giliaspaudė“ (Barnes, 2006, p. 62, mano vertimas), išlieka Noros širdyje lyg fosilija (Barnes, 2006, p. 62), kaip ir purpurinė ertmė Lustig'o viršelio baltoje figūroje. Robin kūnas nebegali būti nei „nemylimas, nei sugedęs, nei atidėtas į šalį“ (Barnes, 2006, p. 62, mano vertimas). Noros požiūriu, Robin atsiduria „už laiko tėkmės ribų“ (Barnes, 2006, p. 62, mano vertimas). Robin akiratyje fiziškai nebėra, bet Noros sąmonėje ji įsitvirtina kaip įkyrus vaizdinys, nuolat palaikantis nerimo ir artėjančios katastrofos pojūtį: „baimė sukaustė Norą taip, kad Robin tapo jos vaizduotėje milžiniška, poliarizuota figūra, į kurią lėkė visi galimi kataklizmai – lyg magnetinis nelaimių polius“ (Barnes, 2006, p. 62, mano vertimas). Nora vis pabunda šaukdama (Barnes, 2006, p. 62) iš sapnų, kuriuose Robin vaizdas išsikreipia, įgauna didžiules, sunkiai aprėpiamas formas, atspindinčias Noros liguistą ryšį su netektimi. Psichinė fiksacija perauga į kūnišką patirtį, kurioje Robin trūkumas jaučiamas kaip galūnės pašalinimas – fizinė ir dvasinė netektis, pratęsianti skausmą ir neleidžianti Norai atsiskirti: „Robin buvo amputacija, kurios Nora negalėjo išsižadėti. [...] Kaip ilgisi riešas, taip ilgėjosi ir jos širdis“ (Barnes, 2006, p. 65, mano vertimas). Nora, užuot judėjusi tolyn ir reflektavusi praeitį, joje gyvena kaip sapne – sugrįžtantys vaizdiniai jai sukelia nuolatinį stiprų sielvartą, tačiau neleidžia suformuoti prasmės ir užbaigti šio savo netekties pasakojimo. Tokiu būdu jos sąmonė veikia pagal neurotinės fiksacijos struktūrą, o vietoje psichologinio gijimo įsitvirtina melancholijos ir praradimo pakartojimas.

Ši hermetiško subjekto sąmonės struktūra leidžia Norai tapti pagrindine romano sapninės atmosferos nešėja – jos emocinė būseną formuoja ne tik individualų naratyvą, bet ir prisideda prie bendros romano poetikos, kurioje trauma, troškimas ir melancholija egzistuoja ne kaip įveikiamos problemos, bet kaip tam tikra būties konfigūracija: neišsprendžiamas, nuolat kartojamas ciklas. Tokią fragmentiškos sąmonės būseną išryškina ir Daktaras Okonoras komentuodamas Noros naivumą ir sakydamas, kad Robin nėra jos gyvenime, o Nora yra jos sapne, ir niekada iš jo neišeis (Barnes, 2006, p. 155, mano vertimas). Neurotinės fiksacijos ir apsėstumo būseną perteikiama ir stilistinėmis priemonėmis, pavyzdžiui, Robin vardas tekste virsta pasikartojančiu, beveik mantrą primenančiu leitmotyvu, kuris formuoja ritmišką, įkalinimo emocijose atmosferą. Noros santykis su Robin nėra

pagrįstas abipusiškumu. Priešingai, Nora įstrigusi Robin pasaulyje, iš kurio neįmanoma ištrūkti ir kuris formuoja nuolatinę netekties patirtį.

4.3. Diskursą užvaldantis subjektas: daktaras Matthew Okonoras

Daktaro Okonoro pozicija romane pasižymi aiškiu pasakotojo balso uzurpavimu – jis perima naratoriaus perspektyvą ir tokiu būdu formuoja kitus subjektus, veikia jų reprezentaciją ir raiškos galimybes. Jo paties kalbėjimas ne tik dominuoja, bet ir užgožia kitų veikėjų balsus: Okonoras tampa savotišku naratyvo šeimininku, kuriam leidžiama ne tik šnekėti ilgus monologus, bet ir modeliuoti romano prasminį lauką. Įvadą romanui parašiusiam T. S. Eliotui iš pradžių susidarė įspūdis, jog „tik gydytojas teikia gyvybę šiam kūrinii“ (2006, p. xviii–xix), tačiau vėliau pripažino, jog Okonoras, nors ir dominuoja tekste, nėra jo tikrasis centras (romano įvadas, 2006, p. xviii–xix). Šis naratyvo uždominavimas apgaulingas – Okonoras nėra romano ašis, veikiau destabilizuojanti ir net meluojanti figūra, kurios pasakojimo chaotiškumas veikia kaip sapniškos struktūros atspindys. Barnes pasitelkia daktarą kaip priemonę tirti ne tik kalbos, bet ir sąmonės suirimą – jo pasakojimas fragmentuotas ne atsitiktinai, bet todėl, kad jis negali (ar nenori) artikuliuoti savęs per vientisą naratyvą. Okonorui vos pasirodžius, pasakojimas vos per kelis puslapius (Barnes, 2006, 18–27 p.) ilgu monologu jis chaotiškai perskrieja daugybę temų – istorija, humoras, cirko personažas, Vienos mokiniai, istorijų pasakojimas, Noros Flood gimimo priėmimas, medicina, religija, karas ir mirties bausmės. Tokiu būdu daktaro figūra veikia ne tik kaip personažas, bet ir kaip pasakojimo formacijos centras – perimdamas pasakojimo eigą, jis tarsi iš naujo perrašo kitus, juos įrėmindamas savo savitoje sąmonėje.

Daktaro Okonoro figūra išsiskiria savo raiškos forma – jis tampa fragmentuotos sąmonės reprezentacija, įkūnijančia siurrealistinio sąmonės srauto principą. Jo ilgi monologai, pasižymintys asociatyvia struktūra, primenančia siurrealistų automatinio rašymo praktiką, veikia kaip realizmo suskaidymo ir vėliau deformavimo įrankis Barnes poetikoje, pavyzdžiui: „[t]egul mano plėtiklis sprogsta, o spekulis surūdyja [...] Kodėl, vos išgirdęs muziką, imu jaustis lyg būčiau nuotaka?“ (Barnes, 2006, p. 36, mano vertimas). Kitas panašus pavyzdys galėtų būti: „[v]ieną taurę į kitą supylus – vanduo jau ne tas pats; ašaros, išlietos viena akimi, apakintų, jei įkristų į kito akį [...] Atsitiesk, amžinoji upe, štai ateina sielvartas!“ (Barnes, 2006, p. 35–6, mano vertimas). Šie greta pasakomi daktaro sakiniai atspindi sąmonės srauto logiką, kurioje vizualūs, emociniai ir lingvistiniai elementai jungiasi per vidinį poetinį ritmą. Kalba jam išsilieja kaip vizuali, sodri, sąsąmoninę eigą imituojanti struktūra: „juokas – tai varguolio valiuta [...] guma ant smuiko stryko, vaškas, užkemšantis tulžį“ (Barnes, 2006, p. 36, mano vertimas). Daktaro žodynas perpildytas poetinių tropų, (auto)ironijos ir grotesko – toks stilistinis perteklius formuoja sapnišką kalbos tekstūrą, kur reikšmės kuriamos ir per

teksto estetiką, ne tik per tiesioginę turinio komunikaciją. Okonoras kalba daug, tačiau jo žodžiai ne atskleidžia prasmę, o veikiau ją maskuoja ir net deformuoja relistinius tikrovės modelius. Kaip ir anksčiau pacituotas fantasmagoriškas jo pasakojimas apie „medicininis triukus“ ir Jekateriną Didžiąją (Barnes, 2006, p. 173) tampa savotišku siurrealistiniu performansu, kuriame realizmas suplakamas su fantazija ir ironija. Daktaras netgi pats pripažįsta: „mano protas toks turtingas, kad nuolat klaidžioja!“ (Barnes, 2006, p. 111, mano vertimas). Jo kalbos epizodai destabilizuoja, ir būtent tai leidžia daktaro veikėjui funkcionuoti kaip esminei sapno kalbos figūrai Barnes poetikoje.

Diskursą užvaldanti Okonoro kalba neretai kyla dėl girtumo būsenos, kurią lydi nematomas, bet gilus liūdesys. Baronui Feliksui pavyksta trumpam pamatyti jo apnuogintą melancholiją: „judėjo lėtai, tarsi vilktų vandenį, [...] o jo tamsus, ką tik nuskustas smakras buvo nuleistas taip, lyg melancholijoje, neturinčioje nei pradžios, nei pabaigos“ (Barnes, 2006, p. 177, mano vertimas). Daktaro egzistencinį trapumą papildė jo trauka mirčiai: jis užsisako laidotuvių reikmenis, perkant religinę atributiką, net ginčijasi su teisėju po nesėkmingo bandymo nusinuodyti surūkius tuziną cigarečių (Barnes, 2006, p. 32). Prieštarinę įtampą Okonoro sąmonėje liudija ne tik išoriniai jo veiksmai (dažni juokeliai ir makabriškas elgesys), bet ir vidinė pasaulėjauta – mirties troškimas kartu su kalbomis apie pasaulio pabaigą, dieviškąją ironiją, polinkis į juodąjį humorą ir pomėgis kalbėti apie naktį: „jo mėgstamiausia tema – apie kurią jis kalbėdavo kaskart pasitaikius progai – buvo naktis“ (Barnes, 2006, p. 86, mano vertimas). Kaip figūra, jis išreiškia egzistencinį klajojimą – šį personažą drąsiai galima vadinti literatūriniu sapno raiškos įrankiu, per kurį Barnes eksperimentuoja su kalba ir sąmonės vaizdavimu. Tačiau šis veikėjas, kurio balsas dominuoja didžiąją romano dalį, pats lieka iki galo detalai nepristatomas ir efemeriškas. Jis nėra nei emocinis, nei naratyvinis romano centras – veikiau tarpininkas, kuris leidžia pasirodyti kitiems veikėjams.

Daktaras Okonoras, nors formaliai nėra romano pasakotojas, palaipsniui perima pasakotojo vaidmenį ir tampa ryškiausiai kalbančiu balsu tekste. Vis dėlto būtent šis balsas yra labiausiai nepatikimas – ne tik dėl savo siurrealistinės, fragmentuotos formos, bet ir dėl pačios veikėjo pasaulėžiūros. Kaip pats Okonoras apie save kaip airį kalbėdamas ironiškai sako: „mes [airiai] meluojame, [...] o toks dalykas galų gale suformuoja mistiką ir [...] paverčia žmogų didžiu gydytoju“ (Barnes, 2006, p. 35, mano vertimas). Šioje saviironijoje išryškėja viena iš romano naratyvinės struktūros įtampų – pasakojimas patikėtas veikėjui, kuris pats save tapatina su šarlatanu. Tai užkoduota netgi jo varde, kuriuo jis pats prisistato – *Dr. Matthew-Mighty-grain-of-salt-Dante-O'Connor* – įterpęs posakį (lot. *cum grano salis*), reiškiantį požiūrį į kažką su atsargumu ar skepsiu. Tai itin reikšminga turint omenyje, kad ne tik pats Okonoras pateikia save kaip didžiausią melagį

„šiapus mėnulio“ (ten pat, p. 144, mano vertimas), bet ir kiti veikėjai tai jame atpažįsta¹. Taip pat, šis poetiškas, bet ir nepatikimas veikėjas įterpia vardą „Dante“ į savąjį ir taip brėžia sąsają su Dante Alighieri'o *Dieviškąja komedija*, ypač su pagrindinio veikėjo – keliautojo per pragarą, skaistykla ir rojų – figūra. Ši asociacija ypač išryškėja daktaro monologuose apie naktį, kur jis kalba beveik pranašišku, mistišku tonu, tarsi būtų vedlys per sapniškas, ribines būties būsenas. Taigi, daktarą galime matyti ir kaip sapniško naratyvo vedlį (Dante) ir kaip meluojantį pasakotoją, į kurio žodžius verčiau žiūrėti su „druskos grūdėliu“.

Daktaras Okonoras, nors ir pozicionuojamas kaip gydantis vedlys, nėra sėkmingai atliekantis savo vaidmenį. Į Noros išgyvenimus dėl sudaužytos širdies jis reaguoja ne empatija, bet ironija ir savotiškai agresyvia retorika: „[a]k [...] [s]udaužyta tavo širdis, sakai! O man plokščiapėdystė, skraido pleiskanos, nusileidęs inkstas, pakrikę nervai ir sudaužyta širdis! Bet ar aš rėkiu, kad erelis čiupo mane už kiaušų, ar, kad paleido savo austrę man ant širdies?“ (Barnes, 2006, p. 164, mano vertimas). Iš pirmo žvilgsnio, visa tai atrodo kaip Noros kančių išjuokimas, tačiau Okonoras tarsi parodo, kad jis yra perpildytas tiek fizinio, tiek emocinio skausmo, tačiau vis tiek priverstas jį slopinti, todėl Noros išraišką jam sunku toleruoti. Tokia reakcija atskleidžia jo vidinį susvetimėjimą – jis pats neleidžia sau išgyventi skausmo, todėl neturi empatijos tiems, kurie tai daro atvirai. Tai yra ir Okonoro gynybos mechanizmas – kalbos perteklius slepia savo pažeidžiamumą. Melas „sosisukęs lizdą pilve“ (Barnes, 2006, p. 164, mano vertimas) tampa įkūnytu, fiziškai patiriamu dalyku ir įgyja beveik parazitinę funkciją: jis patenka į kūną, jame įsitaiso ir brandina mirtį. Tai melas, kurio neįmanoma nei atsikratyti, nei neutralizuoti, nes jis gyvena kūno viduje. Okonoras tuo pačiu metu yra ir melagis, ir auka – veikėjas, kurio kalba yra ir apsauga, ir irimo simptomas.

Melo motyvas romane persipina su meile, troškimu ir savęs reprezentacija. Jau nuo pradžių daktaras Okonoras formuluoja melą kaip neišvengiamą žmogiškosios patirties dalį: „žinai, ko iš tiesų trokšta žmogus? [...] Vieno iš dviejų: susirasti tokią kvailą moterį, kad galėtų jai meluoti, arba mylėti taip stipriai, kad ji galėtų meluoti jam“ (Barnes, 2006, p. 22-3, mano vertimas). Ši replika atskleidžia daktaro požiūrį į melo dvilypumą – viena vertus, tai galios priemonė, kita vertus tai visiško atsidavimo išraiška. Taigi, romano kontekste, mylėti reiškia ne tik būti pažeidžiamam, bet ir leisti būti apgaunamam – ne todėl, kad nesuvoktum melo, bet todėl, kad melas tampa būtina santykio konstrukcija. Ši mąstysena vėliau artikuliuojama dar radikaliau: „meilė yra pirmasis melas, išmintis – paskutinis“ (Barnes, 2006, p. 147, mano vertimas). Romane meilė įvardijama kaip pirminė iliuzija – generuojanti veikėjų troškimų projekcijas. Kaip romano pratarinėje pastebi Winterson, tekste

¹ „Felix thought to himself that undoubtedly the doctor was a great liar, but a valuable liar. His fabrications seemed to be the framework of a forgotten but imposing plan; some condition of life of which he was the sole surviving retainer.“, cituojama: ten pat, p. 33.

veikėjai nėra nei stereotipiniai, nei karikatūros – jų sužeistos sąmonės jaudina todėl, kad atskleidžia universalią žmogiškąją patirtį: „Žmonės kenčia ir, gėjai ar heteroseksualai, jie suskaldo save į gabalus, blaško save gėrimais ir narkotikais, pasirenka netinkamą meilužį, nukryžiuoja save dėl savo troškimų ir, nepamirškime, juos nukryžiuoja pasaulis, kuris bijo svetimųjų – tiek gyvenime, tiek meilėje“ (2006, p. xvii, mano vertimas). O tokios melu persmelktos ir susiskaldžiusios savasties struktūra ypač ryškiai atskleidžiama Jenny personaže.

4.4. Koliažinis subjektas: Jenny Petherbridge

Jenny parodo koliažavimo principą – ji yra subjektas be autentiško vidinio branduolio, besikuriantis iš kitų veikėjų balsų, norų ir autentiškų tapatybių nuolaužų. Tokia koliažinė sąmonės forma kaip poetinis įrankis Barnes rankose dar kitoku būdu integruoja sapną į romano struktūrą: čia netgi tapatybė yra nuolat skaidoma ir veikėjų intersubjektyviai perrašoma (per kito žvilgsnį, emociją, ilgesį). Jenny Petherbridge romane įkūnija groteskišką obsesijos ir tapatybės imitacijos modelį. Skirtingai nei melancholinio fragmento cikle įkalinta Nora, Jenny egzistuoja kaip invazinis subjektas, kurio sąmonė formuojasi pasisavinant kitų gyvenimų fragmentus, perimant kitų kalbą ir emocijas, o tuomet paverčiant juos savo *koliažiniu* „aš“. Ji aprašoma kaip destruktvyi našlė, kuri beviltiškai stengiasi užfiksuoti save per kitus – suteikti santykiams (ir per juos sau pačiai) prasmę, įrašyti savo gyvenimą į tam tikrą „istorinį“ naratyvą (Barnes, 2006, p. 71). Romane tai vertinama kaip ne tik parazitinis imitavimas, bet net ir pražūtinga jos vėlionams vyrams (Barnes, 2006, p. 71). Šią paviršinę imitaciją simboliškai išreiškia epizodas, kai Jenny, bandydama pritraukti Robin dėmesį, dirbtinai ir demonstratyviai verkia (Barnes, 2006, p. 81-2). Jausmai Jenny atveju funkcionuoja kaip manipuliatyvios, instrumentinės priemonės. Rašytoja Jeanette Winterson *Nakties miško* įžangoje šią veikėją apibūdina kaip godžią ir negailestingą (2016, p. xi-xii), o romane pasakotojo pašaipiai lyginama su *skvotere* ir apibūdinama kaip gyvenanti svetimose jausmų erdvėse – kolonizatorė, nekurianti savo santykių, o prisijungianti prie jau esančių, siekdama užimti kitų sukurtas emocines struktūras (Barnes, 2016, p. 74-5).

Jenny yra ne tik fiziškai ir emociškai trapi, bet ir fragmentuotos sąmonės veikėja. Pirmiausia, Jenny aprašoma vaikštanti užrietusį nosį – galva, primenanti snapą, o kūnas „mažas, gležnas ir nuožmus“ (Barnes, 2006, p. 71, mano vertimas) – tai iškart kuria disonansą. Kūno disproporcija kuria deformuoto subjekto įvaizdį, o teiginys, kad „tik nupjauta jos kūno dalis galėjo būti pavadinta *teisinga*“ (Barnes, 2006, p. 71, mano vertimas) nurodo į Jenny sandarą, kuri yra sudurta iš neharmoningų fragmentų. Fiziniai jos gestai – rankų ir pirštų virpėjimas (Barnes, 2006, p. 71) – slepia represuotą troškimą ir nuolatinę vidinę įtampą. Tuo pat metu Jenny egzistuoja kitų gyvenimų sąskaita

– besitroškinanti kitų, tuoj mirsiančių, garuose (Barnes, 2006, p. 71). Jenny kūnas tarsi sugeria viską, kas aplink ją – tiek juoką, tiek piktnaudžiavimą, tiek perteklių – bet tuo pat metu lieka nepatenkinta, įstrigusi nuolatinėje egzistencinėje įtampoje. Jenny vidinį nesuderinamumą išryškina jos dvikryptis kūno judėjimas – tuo pat metu atsitraukti ir veržtis į priekį (Barnes, 2006, p. 71), o tai atrodo kaip instinktyvios baimės ir troškimo išraiška. Tokiu būdu, Barnes konstruoja Jenny kaip parazitinę, iš kitų vagiančią tapatybės fragmentus, egzistuojančią per svetimų jausmų, kančios ir troškimų savinimąsi. Noros pokalbis su Jenny, kai ši prisipažįsta apie slaptą romantinį santykį su Robin, atskleidžia neįvykusios empatijos momentą: nors jos supranta viena kitą per Robin nepažinumo skausmą, bet šis supratimas nėra abipusis ar jas transformuojantis – veikiau tai neurotiškas viena kitos atspindėjimas, liudijantis bendrą bejėgiškumą suvokti ir fiksuoti prasmę.

4.5. Kultūrinio subjekto savisauga: Feliksas ir Guido

Barono Felikso Volkbeino pasakojime nėra išsipildymo istorijos – jo viltys, siejamos su aristokratinės tapatybės įtvirtinimu, projektuojamos į sūnų, kuris turėtų pratęsti jo įsivaizduojamą kilmingą liniją. Būdamas žydas, Feliksas siekia socialinio statuso kaip vienintelės įmanomos apsaugos struktūroje, iš kurios jis bet kada gali būti pašalintas. XX a. trečio ir ketvirto dešimtmečio vakarų Europos istoriniame kontekste žydų yra ypač pažeidžiami, todėl statusas tampa ne tiek privilegija, kiek išlikimo strategija. Tuo pat metu Barnes pabrėžia šio troškimo neurotišką pobūdį – Felikso elgesys ne tik liudija asmeninę liguistą fiksaciją, bet ir atskleidžia platesnį kultūrinio subjekto bandymą apsisaugoti nepalankioje socialinėje terpėje. Ši neurotinė reakcija tampa savotišku istorinio laikmečio simptomu, kuriame susipina subjekto nerimas ir kolektyvinė trauma. Felikso sūnus Guido tampa kultūrinės fantazijos projekcija – figūra, kurioje tėvas tikisi išvysti savo fiktyvaus kilmingumo tęsinį. Tačiau Guido neįgyvendina jam paskirtos rolės: jis psichiškai neįgalus, įstrigęs tarp vaikystės ir brandos, tarsi būtų pašalintas iš sociokultūrinės terpės. Tokia neišsipildžiusi tėvo-sūnaus istorija parodo, kaip Barnes subtiliai atskleidžia istorinės tapatybės trapumą – parodydama, kad neurotiškas ilgesys negali atkurti to, kas niekada iš tiesų nebuvo stabilu.

Felikso ir Guido pasakojimo linija liudija praeities rekonstrukcijos nesėkmę – Feliksas įstringa istoriniame vaizde, o Guido – fiziškai ir psichiškai pakibęs tarp vaikystės ir mirties. Felikso sąmonė fragmentuojasi ne per emocinį suirimą, o per kultūrinę ir istorinę savivoką. Jo didybės maniją primenantis prisirišimas prie „Senojo pasaulio“ aristokratinų struktūrų – imperijų, ordinų ir titulų (Barnes, 2006, p. 11) – atskleidžia gilų tapatybės vakuumą. Felikso sąmonė remiasi ne faktiška praeitimi, o vaizduotės nuotrupomis apie didybę, kuri realybėje jau nebeegzistuoja. Jis atkartoja

aristokratinės didybės ritualus, tačiau ši fiktyvi laikysena – fetišistinis praeities idealizavimas – tampa melancholišku, nuolatiniu mėginimu prisitraukti tapatybę, kurios niekada iš tiesų neturėjo. Santykis su Robin dar labiau išryškina šį jo fragmentiškumą – buvimas su ja jam vienu metu kelia ir skausmą, ir laikiną laimę, tačiau nepajėgia suteikti stabilumo (Barnes, 2006, p. 45). Be to, tame santykiyje kartojasi jo paties šeimos trauma: „[t]ame reginyje buvo kažkas apgailėtino. Feliksas, kartojantis savo tėvo tragediją“ (Barnes, 2006, p. 48, mano vertimas). Feliksui pripažinus, kad jis nori sūnaus, daktaras Okonoras samprotauja apie aristokratiją ir savotiškai išpranašauja tolesnius įvykius sakydamas, kad galutinis kilmingos linijos gestas – beprotybė ir „paskutinis aristokratų vaikas, iš pagarbos, gimsta idiotas“ (Barnes, 2006, p. 44, mano vertimas). Guido gimimas įtvirtina šią pranašystę: protiniu išsigimimu jis įkūnija fiktyvios aristokratinės linijos pabaigą ir liguistas Felikso pastangos atkurti praeitį.

Guido – Felikso sūnus – tarsi sapniškai deformuota šio istorinio ilgesio išraiška. Tai vaikas, kuris apibūdinamas kaip nuo pat gimimo liūdnas, silpnas, pernelyg emocingas, vos judantis ir per daug miegantis (Barnes, 2006, p. 52). Guido ne šiaip nepanašus į tobulą aristokratą, bet yra jo priešingybė – „šventojo kvailio“ figūra (Winterson, 2006, p. x), todėl tėvo siekis pratęsti kilmingą liniją subyra susidūręs su šia tikrove. Guido – visas „virpantis ir sustingęs, lyg paralyžiuje“ (Barnes, 2006, p. 52, mano vertimas), apibūdinamas kaip protiškai atsilikęs, dešimties metų vaikas, bet ūgio sulig šešimečiu, su akiniais, bėgant vis suklumpantis, šaltomis rankomis ir neramiu veidu (Barnes, 2006, p. 114-5). Guido nesugeba prisitaikyti gyvenimui visuomenėje, o Feliksas priverstas susitaikyti, kad jo gyvenimas žlugęs (Barnes, 2006, p. 115).

Daktaras Okonoras, kalbėdamas apie Guido, išskiria jo anomališkumą pabrėždamas, kad Guido neatitinka nei senų laikų kilmingos giminės aristokrato, nei dabarties piliečio reikalavimų (Barnes, 2006, p. 124). Pamaldus Feliksas mano, kad jo sūnus prakeiktas, bet daktaras nesutinka ir sako, kad jis veikia „pažadėtasis“ – švento pavidalo figūra, kuri tik praturtins Feliksą (Barnes, 2006, p. 127). Feliksui Guido tampa ne tik genealoginiu tęsiniu, bet ir trapios egzistencijos simboliu. Daktaro įžvalga leidžia matyti Guido ne kaip nepakankamą, bet kaip destabilizuotą, betarpišką sąmonės formą, kurios neišsina nei apibrėžti, nei atmesti. Feliksas mato, kad sūnus turi brandžią širdį (Barnes, 2006, p. 123), tačiau niekaip nesuauga (Barnes, 2006, p. 128). Nesuaugti čia – tai ne tik fizinis ar psichologinis sąstingis, bet ir įstrigti laike. Okonoras tai įvardija kaip jautrumo perteklių, o Guido protą įvardija kaip nepažinį ir plačią erdvę (Barnes, 2006, p. 128). Kambario ir dubens metaforos leidžia Guido sąmonę suprasti ne tik kaip liguisto neišsivysčiusio vaiko, bet ir kaip racionaliam protui nepažinios patirties lauką. Guido egzistuoja ne pagal bendras socialines ar psichologines normas, o maitindamasis „keistais [sąmonės] likučiais“ (Barnes, 2006, p. 128, mano vertimas) – tai, ką „normalūs“ žmonės ignoruoja arba pamiršta. O tokia sąmonės konfigūracija yra

artima sapnui. Guido įkūnija ne tik Felikso istorinio ilgesio griūtį, bet ir ribinį veikėją – savotišką mirties narkomaną (Barnes, 2006, p. 128), įstrigusį tarp vaikystės ir brandos. Guido mąstymas neišverčiamas į bet kokio kito aplinkinio patirtį – „jis minta miegu, kuris mums svetimas“ (Barnes, 2006, p. 128, mano vertimas). Feliksą, kaip pastebi daktaras, ištinka nelaimė sūnaus pavidalu – ne todėl, kad Guido būtų prastas, bet todėl, kad jis neįgyvendina jokių naratyvinių vilčių, kurios Felikso sąmonėje turėjo patvirtinti kilmingos praeities tęstinumą. Todėl Felikso sąmonė fragmentuojasi ne tik per melancholiją, bet ir per sutrikusį jo paties naratyvą.

*

Intersubjektinė veikėjų kvazi-komunikacija Barnes rankose nėra vien stilistinis sapno poetikos įrankis, bet ir konstruoja pačios būties ir suvokimo formą romane – savitą estetiką. Pasirinkdama destabilizuoti visažinio pasakotojo poziciją ir išskaidyti žvilgsnį tarp veikėjų sąmonių, Barnes konstruoja daugiaperspektyvę naratyvo erdvę. Analizuojant veikėjų sąmonės struktūras, matyti, kad jų vidinės būsenos konstruojamos per suobjektinimą, hermetiškumą, diskurso užvaldymą, koliažavimą ir kultūrinę savisaugą. Pagal Merleau-Ponty sapnų ir haliucinacijų aprašymus išeina, kad Barnes vaizduoja veikėjų būsenas kaip tokias, kuriose vyrauja paklydėliškas orientavimasis erdvėje ir laikas tampa nebenuoseklus, o jų patyrimas nėra objektyvus pasaulio atspindys, o artimesnis juslių užvaldytai, gyvai sąmonei, iš pasaulio išplėšiančiai privačias salas.

Tai ypač aiškiai matyti komunikacijos lygmenyje: kalba romane tampa ne intersubjektinio ryšio įrankiu, o fragmentuotos subjekto sąmonės raiška – nuo daktaro poetinių monologų iki Noros neurotinės fiksacijos. Komunikacija čia įgyja sapnišką logiką – ji daugiau subjektyvi nei betarpiška, daugiau slepia nei atveria. Tokį principą intriguojančiai papildoma ir romane pasirodantys gyvūnai, kurie, regis, vieninteliai geba komunikuoti su veikėjais. Ne per kalbą, o per kūną, gyvūnai atveria kelią į bendrystę, kurios veikėjai tarpusavyje komunikuodami taip ir nepasiekia. Daktaro akistata su karve rūsyje – intensyvi, juslinė, beveik religinė patirtis – ištraukia jį iš kraupios karo tikrovės ir įveda į „kitą erdvę“ (Barnes, 2006, p. 26). Karvė tampa gyvu būties paviršiumi, kuriame įvyksta veikėjo kūno sąlytis su pasauliu atidengiančiu tai, kas slypi po percepcija (Merleau-Ponty, 2018, p. 332). Panašiai ir liūtė Noros ir Robin susitikimo cirke scenoje (Barnes, 2006, p. 61), ir šuo paskutiniame romano skyriuje (Barnes, 2006, p. 179-80) tampa vieninteliais iš tikro gebančiais komunikuoti su veikėjais ir galinčiais sukurti bendrumo erdvę, kurioje įmanoma kūniškai patiriama intersubjektyvumo forma. Ši patirtis neatsiejama nuo sapno estetikos: čia komunikacija vyksta be žodžių, per kvapą, prisilietimą, žvilgsnį, buvimą kartu tame pačiame jusliniame lauke. Žmogus, pasak Okonoro, praradęs gyvūnišką uoslę, prarado ir dvasios laisvę (Barnes, 2006, p. 127), o Robin

besiorientuojanti erdvėje pagal kvapą (Barnes, 2006, p. 61), galbūt ir yra vienintelė laisvos dvasios veikėja, bet amžinai įkalinta objekto statuse.

5. Išvados

Šio darbo tikslas buvo išnagrinėti, kaip Džunos Barnes romane *Nakties miškas* sapno estetika veikia kaip tikrovės patirties konfigūravimo būdas, jungiantis vizualumą, kūniškumą ir intersubjektyvumą. Remiantis André Breton'o sapno logikos samprata ir Maurice'o Merleau-Ponty kūniškojo suvokimo fenomenologija, tyrime išgrynintos sapno estetikos struktūros: fragmentacija, sapniškas laikas ir erdvė, sapno poetikos ir kūniško patyrimo sąveika. Tyrimas parodė, kad *Nakties miškas* nėra vien stilistinis eksperimentas – jis sukuria pasaulį, kuriame veikėjai įstrigę sapniškame režime, kuriame sąmonė ne tiek reflektuoja tikrovę, kiek ją kuria iš nuolaužų. Pasirinkta teorinė prieiga leido parodyti, kad sapno estetika šiame romane ne tik formuoja jo struktūrą ir atmosferą, bet ir įgalina perteikti specifinį, į kūniškumą ir juslinę intersubjektyvumo patirtį orientuotą pasaulio vaizdavimą.

Barnes sapno estetika kuriama dvejopai – vizualiniais ir intersubjektyviais elementais. Vizualumo lygmenyje išskirtinai svarbūs yra Rousseau ir Füssli paveikslų ekfrazės, kurios ne tik funkcionuoja kaip intertekstiniai kodai, bet ir perkelia į sapno logikai pavaldų juslinį lauką. Pavyzdžiui, Robin Vote pristatymas per Rousseau *Sapno* vizualiką leidžia skaitytojui pajusti interpretacinį neapibrėžtumą ir kūniškai patiriamos vizualinės sapno erdvės poveikį. Ekfrazė čia ne tiek perteikia paveikslą, kiek modeliuoja veikėjo (ir skaitytojo) patirtį – sustingusi, bet grėsminga Robin figūra tampa stebimu objektu – lyg užhipnotizuotas reginys, kuris slepia ne tik egzotišką erotiką, bet ir įtampą tarp geismo ir paralyžiaus. Panašiai kaip gyvačių kerėjimo ritualuose, kur hipnotinė muzika užvaldo ne tik gyvūnus, bet ir stebėtoją, taip ir Barnes romane sapniška estetika veikia ne tik veikėjų, bet ir skaitytojo patyrimą.

Intersubjektyvaus nesusikalbėjimo analizė parodė, kad *Nakties miškas* intersubjektyvumą ne tiek vaizduoja, kiek performuoja – veikėjai nepajėgūs pasiekti vienas kito, o jų sąmonės struktūros yra hermetiškos, uždaros ir nuolat lūžtančios. Robin tyla, Okonoro kalbos srautas, Felikso neurozė dėl kilmės ar Jenny koliažinis savęs konstravimas – kiekviena sąmonė čia įkalinta sapno režime, kur bendrystė įmanoma tik kūniška, kaip tai parodoma per gyvūniškas scenas: karvės, liūtės ar šuns akistatas, kurios veikia kaip vienintelės tikros komunikacijos formos – tylios, bet įkūnytos. Sapno estetika *Nakties miške* ne tik perkonfigūruoja naratyvą ir regimybę, bet ir atveria alternatyvų intersubjektyvumo modelį – kvazi-komunikaciją, kurioje žodžiai praranda galią reikšti, o reikšmės nešėju pasirodo kūnas. Toks sapno ir kūniško ryšio junginys leidžia patirti pasaulį ne per pažinimą, bet per įsitraukimą – per kvapą, žvilgsnį, buvimą kartu. Ši patirtis atveria ir tapatybės reliatyvumą: kaip parodė Jenny analizė, tapatybė romane ne turima, bet nuolat perrašoma savinantis kitų veikėjų

gyvenimų lopinėlius – ji veikia koliažavimo principu, neleidžiančiu jai nei susikurti savitos tapatybės, nei intersubjektyviai komunikuoti su kitais.

Sapniškos sąmonės struktūros romane kuria poetiką, kurioje kalba yra tiek pat komunikacijos priemonė, kiek ir jos griūtis priežastis. Daktaro kalbinis srautas, Noros neurotinė fiksacija, Robin nebylus objektiškumas – visi jie sudaro nesusikalbėjimo formas. Neįvykęs, bet intensyviai trokštamasis intersubjektyvumas neša esminę romano žinią: kiekvienas veikėjas įkalintas savo juslinėje, trauminėje trajektorijoje. Reali komunikacija tarp veikėjų šiame romane niekada neįvyksta – visi personažai egzistuoja tarsi kvazi-komunikacinėje erdvėje, kur jų sąmonės persidengia, bet neprisiskverbia viena į kitą. Intersubjektyvumas čia yra nepasiekiamas, o kito pažinimas – tik iliuzinis. Nora, kuriai pavyksta daugiau inertiškai atspindėti įvykius nei dalyvauti pasaulyje, įsisukusi melancholijos liūne. Jenny, veikianti kaip parazitinė sąmonė, vagia kitų veikėjų tapatybes ir emocijas, todėl tampa sapnišku koliažu – be autentikos, be aiškaus vidinio centro. Felikso projektas įtvirtinti save per sūnaus naratyvą žlunga, kai Guido protinė negalia ir neišverčiama sąmonė tampa lauku, kuriame jokios tėviškos viltys negali įsitvirtinti. Veikėjų sąmonės ne tik išreiškia jų izoliaciją, bet kartu parodo, kaip šios tampa estetiniais įrankiais, leidžiančiais autorei kurti pasaulį, kuriame subjektas formuojasi ir ardosi per kitų žvilgsnius, norus, balsus ir net kvapus.

Kūniškumas pasirodo kaip pagrindinis naratyvinių ryšių principas: ne žodžiai, o rega, uoslė, prisilietimas kuria trumpalaikį kontaktą su kitu – dažniausiai ne su kitu žmogumi, o su gyvūnu. Komunikuoti bandoma ir su gyvūnais. Karvė, liūtė ir šuo – šie gyvūnai vieninteliai leidžia veikėjams patirti tikrą sąlytį su pasauliu per kitą, kuris išlieka per kitus veikėjus patiriamas. Viršų ima komunikacija be kalbos, bet per prisilietimą ar orietavimąsi kvapais, kaip tą daro Robin – vienintelė „laisvos dvasios“ veikėja, bet tuo pačiu – amžinai įkalinta objekto būsenoje. Tai implikuoja, kad žmogaus sąmonė romane per daug sutrikdyta, per daug apkrauta projekcijomis, kad galėtų užmegzti tikrą intersubjektyvų ryšį su kitu žmogumi.

Galiausiai, atliktas tyrimas leido suprasti, kad *Nakties miškas* yra ne tik stilistiškai artimas siurrealizmui, bet ir konceptualiai įsiterpia į modernistinį projektą, kuriame sapno estetika tampa racionalizmui alternatyvia epistemologija – būdu patirti, o ne tik vaizduoti tikrovę. Šiame romane tikrovė perteikiama per fragmentuotą, kūniškai patiriamą ir regėjimu grįstą kalbą. Literatūra čia veikia ne kaip reprezentacijos, bet kaip sąmonės generavimo terpė – kalba, kuri ne tiek nurodo į pasaulį, kiek pati jį kuria. Sapno estetika, pasireiškianti per ekfrazę, intersubjektyvios sąmonės deformacijas, vizualumo figūras ir kūniško patyrimo momentus, leidžia atskleisti, kaip modernizme medijuota tikrovės patirtis tampa problema, o ne duotybe. Tokiu būdu Džunos Barnes kūryba tampa išskirtiniu atveju, kai literatūra tikslingai naudoja sapno logiką ne tik kaip estetinį stilių, bet ir kaip formos ir pasaulio santykio tyrimo metodą. Šios išvados aktualios ne tik interpretuojant Barnes

tekstus, bet ir platesniuose modernizmo, siurrealizmo, kūniškumo, fenomenologijos bei intermedialumo tyrimų laukuose. Jos atveria galimybę toliau tyrinėti sapno estetiką kitų autorių kūryboje – pavyzdžiui, analizuojant Juodojo miško vaizdinius vokiečių kultūroje ar André Breton'o eilėraštį *Forêt Noire* (1919), kuriame taip pat susilieja naktis, sapnas, rega ir būties paribiai. Toks tęstinumas leistų dar plačiau suprasti, kaip sapno estetika, įkūnydama modernistinės pajautos branduolį, tampa ne tik meniniu reiškiniu, bet ir pasaulio patyrimo gestu.

Šaltiniai ir literatūra

Šaltiniai

Barnes, Djuna. *Nightwood*. New York: New Directions, 2006.

Literatūra

Adkins, Peter. *The Modernist Anthropocene: Nonhuman Life and Planetary Change in James Joyce, Virginia Woolf and Djuna Barnes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022. Prieiga internetu: <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctv2rcnp84> [žiūrėta 2025-04-03].

Barnes, Djuna,. Laiškas Emily Coleman, 1937 m. lapkričio 30 d. In: *The Missouri Review*, 22(3), 1937, p. 120.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1991.

Caselli, Daniela. *Improper Modernism: Djuna Barnes's Bewildering Corpus*. Farnham: Ashgate, 2009.

Chipp, Herschel B. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

Douglas, Harper. *Etymology of nightmare*. Online Etymology Dictionary. Prieiga internete: <https://www.etymonline.com/word/nightmare> [žiūrėta 2025-05-10].

Douglas, Harper. *Etymology of wood*. Online Etymology Dictionary. Prieiga internete: <https://www.etymonline.com/word/wood> [žiūrėta 2025-05-10].

Freud, Sigmund. *Psichoanalizės įvadas*. Paskaitos. Vilnius: Vaga, 1999, p. 73–208.

Jastrumskytė, Salomėja. „Psichoanalizė ir anatomijos teatras“, in: *Psichoanalizės fenomeno interpretacijos*, sud. Antanas Andrijauskas, Vytautas Rubavičius, Vilnius: Meno rinkos agentūra, Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016, p. 273–386.

Kandinsky, Wassily. *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications, 1911.

Knighton, Caroline. *Modernist Wastes: Recovery, Re-Use and the Autobiographic in Elsa von Freytag-Loringhoven and Djuna Barnes*. London: Bloomsbury Academic, 2020. Prieiga internetu: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=2490698> [žiūrėta 2025-03-06].

Kučinskienė, Aistė. „Siurrealizmas“. *Avantekstas: lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2015. Prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/siurrealizmas> [žiūrėta 2025-05-01].

Lüscher, Max. *The Lüscher Color Test*. New York: Random House, 1969.

Lusty, Natalya. „Dreams and Humour“, in: *The Routledge Companion to Surrealism and Gender*, sud. Kristen Strom. New York: Routledge, 2022, p. 11–19. Prieiga internetu: <https://doi.org/10.4324/9781003139652> [žiūrėta 2025-05-01].

- Marcus, Jane. "Laughing at Leviticus: *Nightwood* as Woman's Circus Epic", in: *Silence and Power: A Reevaluation of Djuna Barnes*, sud. Mary Lynn Broe. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991, p. 221–240.
- Matthews, J. H., ed. and trans. *Custom-House of Desire: A Half-Century of Surrealist Stories*, p. 1–16. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.
- Melnikova, Irina. „Ekfrazė“. *Avantekstas: lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*. Vilnius: Vilniaus universitetas. Prieiga internetu: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/ekfraz%C4%97> [žiūrėta 2025-02-26].
- Merleau-Ponty, Maurice. *Akis ir dvasia*. Išvertė Arūnas Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Juslinio suvokimo fenomenologija*. Išvertė Jūratė Skersytė ir Nijolė Keršytė. Vilnius: Baltos lankos, 2018.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Išvertė Colin Smith. Oxford: Routledge, 2002.
- Miller, Tyrus. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Ng, Zhao. *Djuna Barnes and Theology: Melancholy, Body, Theodicy*. London: Bloomsbury Academic, 2022.
- Pleij, Herman. *Karminas, purpuras ir mėlis: apie spalvas Viduramžiais ir vėliau*. Išvertė Antanas Gailius. Vilnius: Hubris, 2024.
- Polizzotti, Mark. *Why Surrealism Matters*. New Haven: Yale University Press, 2024.
- Radia, Pavlina. *Nomadic Modernisms and Diasporic Journeys of Djuna Barnes and Jane Bowles: "Two Very Serious Ladies"*. Leiden: Brill, 2016.
- Roe, Sue. *In Montparnasse: The Emergence of Surrealism in Paris, from Duchamp to Dalí*. London: Penguin Books Limited, 2019.
- Roos, Bonnie. *Djuna Barnes's Nightwood: The World and the Politics of Peace*. London: Bloomsbury Academic, 2014. Prieiga internetu: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472594020> [žiūrėta 2025-02-01].
- Stockwell, Peter. *The Language of Surrealism*. London: Palgrave, 2017.
- Taylor, Julie. *Djuna Barnes and Affective Modernism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Voltaire,. *The white bull*. In: R. Pearson, ed. *Candide and other stories*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 254–286.
- Wark, McKenzie. *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. London; New York: Verso, 2011.
- Webb, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate, 2009.

Priedas: Iliustracijos ir jų šaltiniai

Barnes, Djuna. *Nightwood*. London: Faber and Faber, 1936. Pirmasis britiškas leidimas su originaliu viršeliu. Prieiga per Burnside Rare Books internetu:

<https://www.burnsiderarebooks.com/pages/books/140946367/djuna-barnes/nightwood> [žiūrėta 2025-05-09].

Barnes, Djuna, 1937. *Nightwood*. New York: Harcourt, Brace and Company. Prieiga internetu:

<https://www.burnsiderarebooks.com/pages/books/140945411/djuna-barnes/nightwood> [žiūrėta 2025-05-09].

Füssli, Johann Heinrich, 1781. *Der Nachtmahr* [aliejus, drobė, 101,6 × 127 cm]. Detroit: Detroito meno institutas. Prieiga internete:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_-_The_Nightmare_-_WGA08332.jpg [žiūrėta 2025-05-10].

Lustig, Alvin. *Nightwood* knygos viršelio dizainas. 1947. Litografija violetiniu ir juodu rašalu ant blizgaus balto popieriaus. 19 × 16,2 cm. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Vašingtonas, JAV. Prieiga per Smithsonian Institution: https://www.si.edu/object/bookjacket-alvin-lustig-nightwood-djuna-barnes-new-directions-books%3Achndm_1993-31-165-14 [žiūrėta 2025-05-10].

Rousseau, Henri. *Le Rêve*, 1910. Prieiga internetu: <https://www.moma.org/collection/works/79277> [žiūrėta 2025-05-01].

Iliustracijos

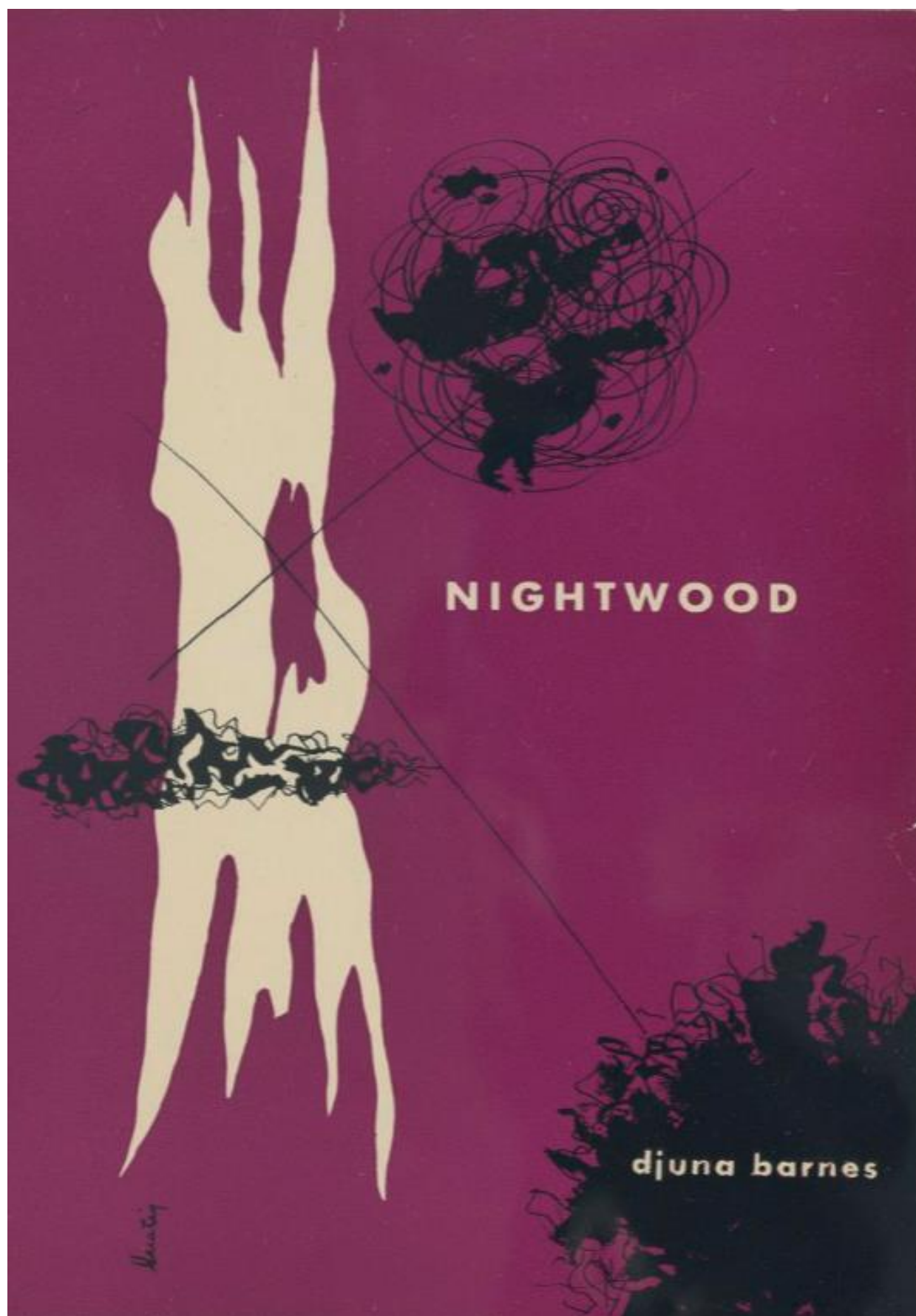
1. Henri Rousseau. *Le Rêve*. 1910.



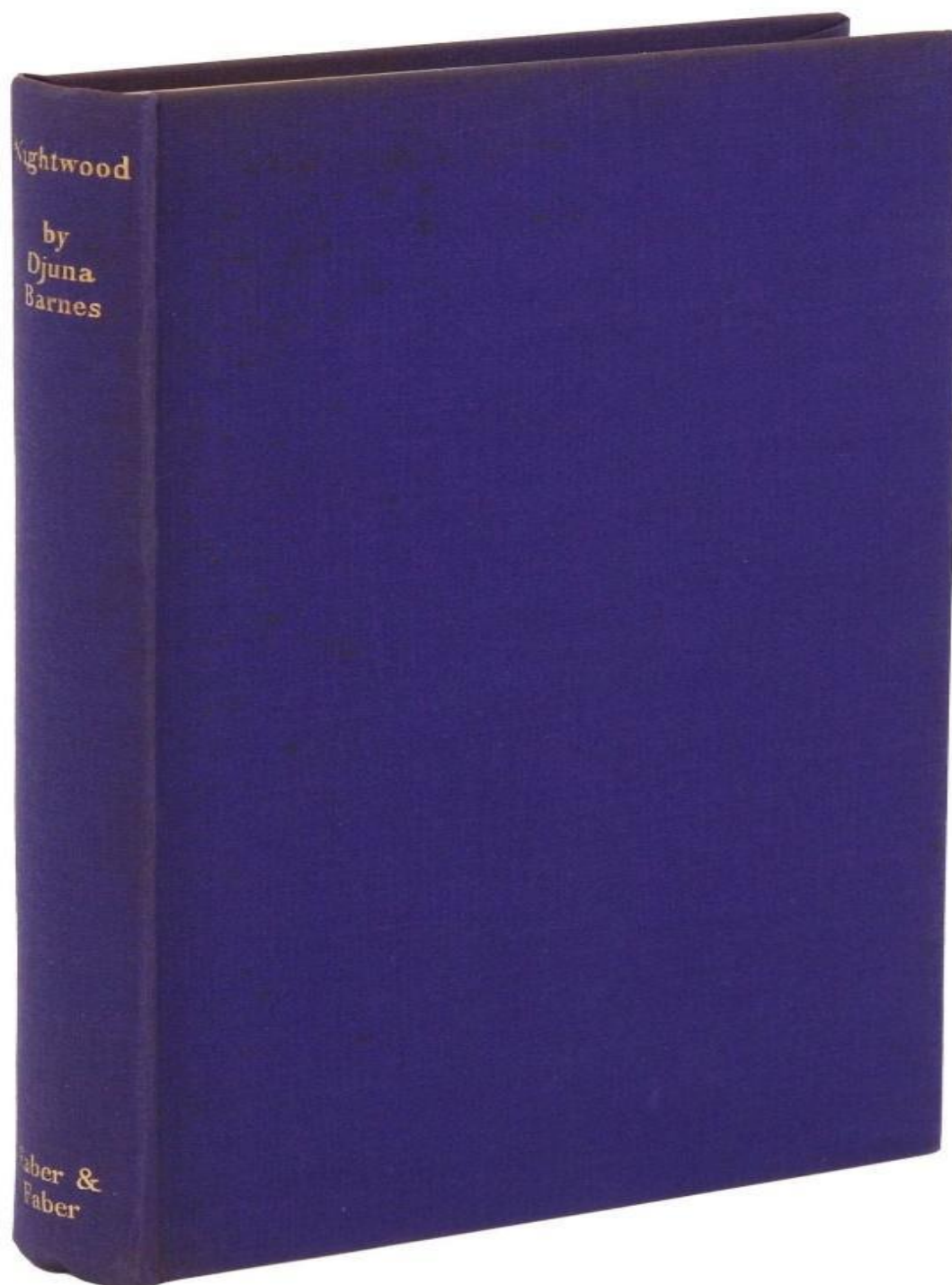
2. Johann H. Füssli. *Der Nachtmahr*. 1781.



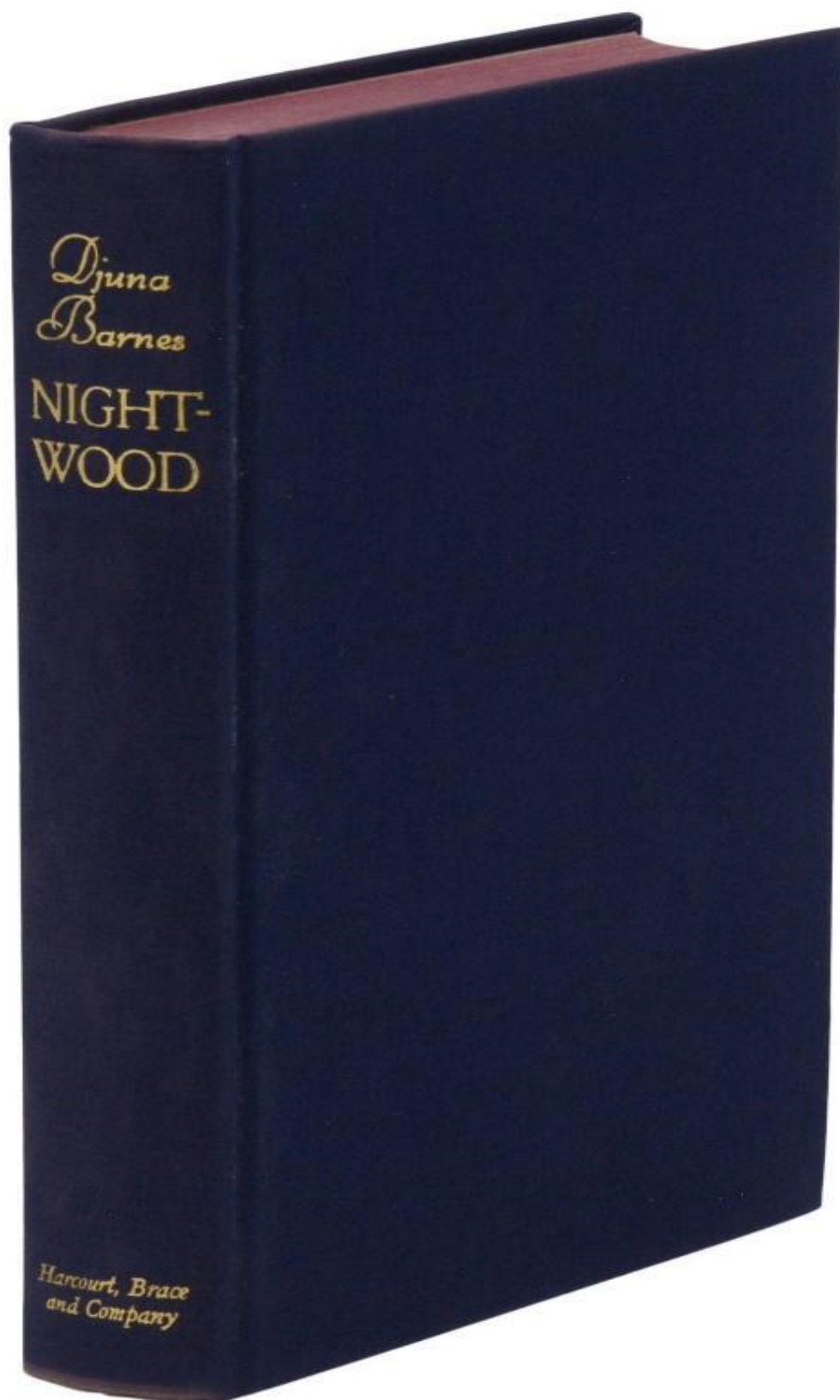
3. Alvin Lustig. *Nightwood* knygos viršelio dizainas. 1947.



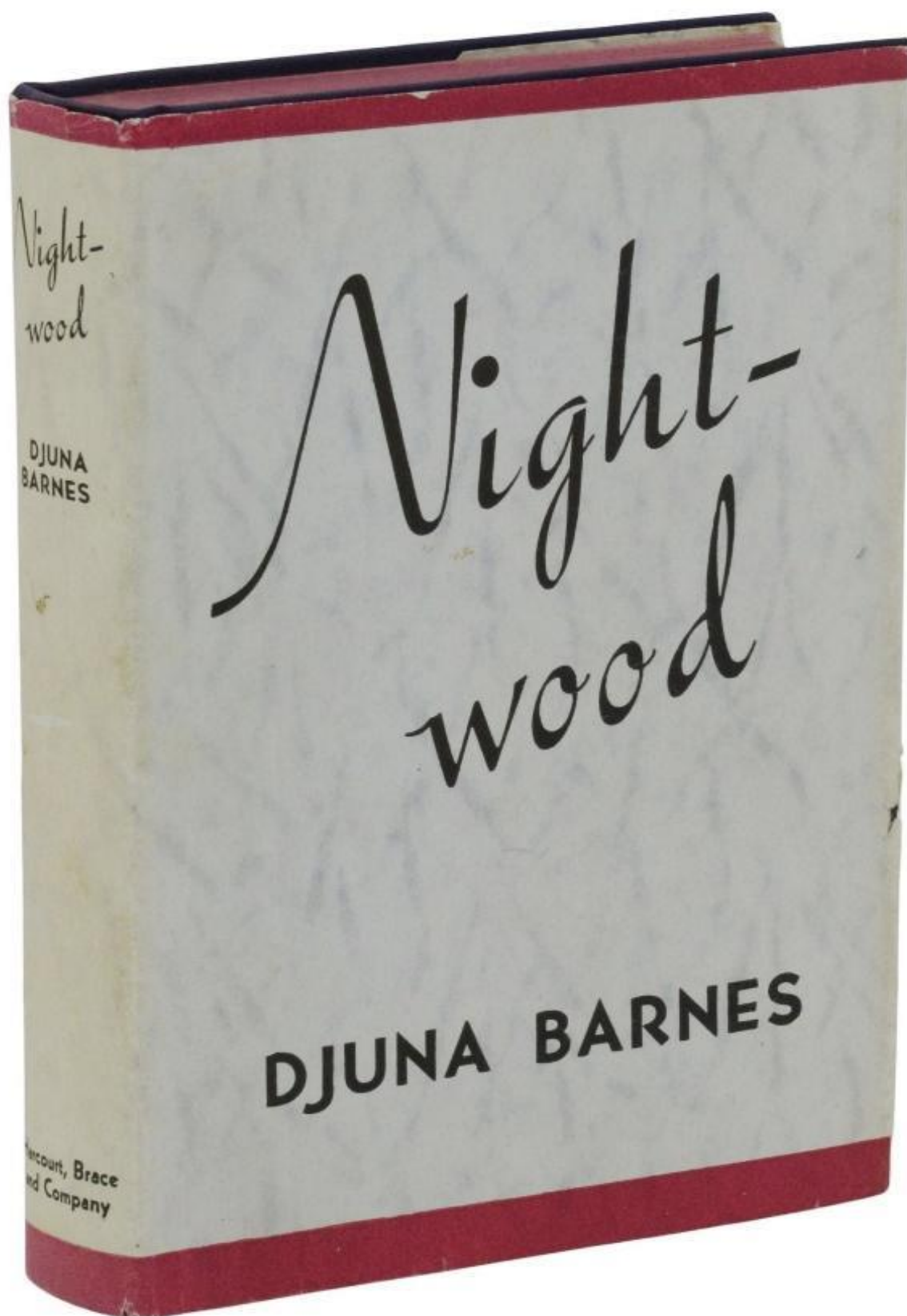
4. Barnes, Djuna. *Nightwood*. London: Faber and Faber. 1936. Pirmasis britiškās leidimas.



5. Djuna Barnes. *Nightwood*. New York: Harcourt, Brace and Company. 1937. Pirmais amerikietiškas leidimas.



6. Djuna Barnes. *Nightwood*. New York: Harcourt, Brace and Company. 1937. Pirmasis amerikietiškas leidimas.



Santrauka

Šiame magistro darbe analizuojama sapno estetika Džunos Barnes romane *Nakties miškas* (*Nightwood*, 1936), siekiant išsiaiškinti, kaip ši estetika sudaro tikrovės patirties konfigūraciją, kurią perteikia romanas. Tyrimas grindžiamas prielaida, kad modernistiniame kontekste tikrovė nėra tiesiogiai pasiekama ar savaime suprantama – ji visada yra medijuota. Sapno estetika tokia kontekste leidžia tyrinėti šios patirties daugiasluoksniškumą, fragmentiškumą ir juslinę prigimtį. Pagrindinis tyrimo klausimas – kokį pasaulio suvokimo modelį pasiūlo sapniškai konstruota romano struktūra ir kaip tai keičia mūsų supratimą apie tikrovės, kūno ir intersubjektyvumo vaizdavimą literatūroje.

Tyrimas remiasi dviem teorinėmis kryptimis: André Bretono formuluota siurrealizmo sapno logikos samprata ir Maurice'o Merleau-Ponty fenomenologija, apimančia regėjimo, įkūnyto suvokimo, nakties ir mitinės sąmonės koncepcijas. Išgryninamos sapno estetikos ir kūniško patyrimo sąvokos, o metodologiškai pasitelkiama intermedialumo analizė: tiriamos ekfrazės, viršelio fenomenologinis aprašymas ir personažų tarpusavio ryšiai kaip kvazi-komunikacijos formos.

Darbą struktūruoja du analitiniai pjūviai: pirmiausia nagrinėjami vizualumo raiškos atvejai (Henri Rousseau ir Johann'o Füssli paveikslų ekfrazės, Alvin'o Lustig'o viršelis), atskleidžiantys, kaip patirties įtarpinimas meno kūriniais pasiūlo literatūrinės kompozicijos principus ir formuoja kūniško sapno patirtį. Antroje dalyje dėmesys telkiamas į veikėjų sąmonės fragmentaciją ir sutrikusį intersubjektyvumą, ypač per šizofreninį sąmonės modelį, kuris susiejamas su Merleau-Ponty nakties, nerimo ir pasaulio dezintegracijos sampratomis.

Tyrimas atskleidžia, kad romanas ne tik stilistiškai artimas siurrealizmui, bet ir konceptualiai tęsia jo siekį suardyti tikrovės ir sapno opoziciją. Sapno estetika čia veikia kaip daugiasluoksniškus juslinę konfigūraciją, kurioje nyksta ribos tarp sapno ir budrumo, racionalumo ir iracionalumo, subjekto ir objekto. Literatūra tampa vizualumo terpe, o sapnas – budrumui alternatyviu pasaulio pažinimo režimu. Darbas papildo modernistinės literatūros tyrimų lauką, pasiūlydamas interpretaciją, kurioje sapno estetika suvokiama ne tik kaip stilistinis efektas, bet kaip santykis su pasauliu. Tyrimas aktualus literatūrologams, besidomintiems modernizmu, sapno poetika, intermedialumu, fenomenologine estetika ir vizualumo raiška literatūroje, ir atveria perspektyvas tolimesniems tyrimams, kuriuose sapniškumas siejamas su kūniškumu ir žiūros dinamika.

Summary in English

This master's thesis examines the aesthetics of the dream in Djuna Barnes's *Nightwood* (1936), with the aim of understanding how this aesthetic functions as a configuration of reality and embodied experience. The research begins with the premise that, within the modernist paradigm, reality is never directly accessible or self-evident – it is always mediated and embedded in perception. The dream aesthetic, in this context, becomes a tool for exploring the layered, fragmented, and sensory nature of such mediated experience. The central question of the study asks: what model of world-perception does the novel's dreamlike structure propose, and how does it challenge literary representations of reality, embodiment, and intersubjectivity?

The analysis is grounded in two primary theoretical frameworks: André Breton's surrealist conception of dream logic and Maurice Merleau-Ponty's phenomenology of perception, embodiment, mythic consciousness, and night. The key concepts of dream aesthetics and embodied experience are clarified, while the methodological approach draws on intermedial analysis, incorporating ekphrastic readings, a phenomenological description of the book's cover, and an exploration of relationships between characters as forms of quasi-communication.

The thesis develops in two steps of inquiry. First, it explores visual configurations through literary representations of works by Henri Rousseau and Johann Heinrich Füssli, as well as the modernist book cover by Alvin Lustig, to demonstrate how visual composition generates modes of embodied dream-experience within the text. The second part focuses on character fragmentation and the breakdown of intersubjectivity, particularly through the lens of schizophrenic perception, interpreted via Merleau-Ponty's concepts of night, anxiety, and the disintegration of the world.

The study reveals that *Nightwood* not only resonates stylistically with surrealism but also extends its conceptual project of dissolving the opposition between dream and reality. Dream aesthetics here functions as a multi-sensory configuration in which the boundaries between waking and sleep, rationality and irrationality, subject and object become blurred. Literature becomes a medium of visual perception, and the dream emerges as an alternative epistemological regime. This research contributes to the field of modernist literary studies by proposing a reading of dream aesthetics not merely as a stylistic feature, but as a form of engagement with the world. It will be of interest to scholars working on modernism, dream poetics, intermediality, phenomenological aesthetics, and the literary articulation of viscosity, while also opening avenues for future inquiry into dream structures tied to embodiment and visual perception.