

TEKSTINIŲ IR DISKURSINIŲ RIBŲ LAUŽYMAS JOHNO BANVILLE'IO ROMANE *ATÉNĖ*

Jūratė Levina

Vilniaus universiteto Literatūros istorijos ir teorijos katedros magistrantė

Johnas Banville'is yra vienas žinomiausių šiuolaikinių anglų-airių rašytojų, Airijos literatūros kontekste priskiriamas rašytojų eksperimentuotojų kryptčiai¹. Jo romanas *Aténé* (*Athena*)² – viena sudėtingiausių rašytojo sukurtų intertekstinių mįslių. Šiame straipsnyje siūloma intertekstinė romano analizė, kuria bandoma paaiškinti kai kuriuos romano semantinę vienovę ardančius elementus ir kartu atskleisti tekstinių bei diskursinių ribų laužymo reikšmę.

Dėl romanui būdingo fragmentiškumo, intertekstinių nuorodų gausos bei į pasakojimą dažnai įsiterpiančio sąmonės srauto nuoseklus euristinis *Aténės* skaitymas kelia visą eilę problemų, todėl metodologiškai tikslinga pradėti nuo romano struktūros aprašymo, įvardijant aiškiai išskirtas tekstines erdves, o tų erdvių sąveikos apibūdinimas ne tik apibrėš analizės ribas, bet ir padės susitelkti ties reikšmingiausiais tokio tiršto ir fragmentuoto teksto elementais.

Visiškai neabejotinai (net ir grafiniu lygiu) galima išskirti dvi teksto erdves, vienai jų priskiriant septynis paveikslų aprašymus, o kitai –

pasakojimą, į kurį tie aprašymai yra įterpti ir kuriame vystosi naratyvinis siužetas. Pastarajame pasakotojas ponas Morou (Morrow), dažniau vadinamas ponu M., susitinka Mordena (Morden), kuris paprašo jo nustatyti aštuonių paveikslų tapatumą. Bedirbdamas ponas M. sutinka detektyvą Haketą (Hackett), kuris papasakoja apie jo tiriamą vertingų paveikslų vagystę bei pasidalija savo įtarimais, kad tai gali būti Mordeno ir jo bendrų darbas, ir paprašo pono M. pagalbos. Morou, ištyręs septynis paveikslus iš aštuonių, nustato, kad paveikslai tikri, ir išduoda vagišių gaują. Haketas ateina į namą, kuriame saugomi paveikslai, su kratos orderiu, o jo meno ekspertas teigia, kad paveikslai – visiškai akivaizdžios klastotės (vėliau ponui M. tai patvirtina ir vienas iš Mordeno gaujos narių). Mordenas, Haketui neturint jokio pagrindo pateikti jam kaltinimus, dingsta (jau ne pirmą kartą, kaip sužinome iš Haketo žodžių), tačiau, kaip paaiškėja vėliau, vis dėlto išsiveža vieną tikrą paveikslą. Lygiagrečiai plėtojamos dar dvi siužetinės linijos: pono M. ir paslaptingosios meilės istorija Ei (A.) ir jo tetos Korki (Aunt Corky) linija. Abu moterų personažai yra marginališki. Teta Korki, su išgalvotu gyvenimu ir sugalvota, labiausiai įtikima, mirties priežastimi (nes tikroji neaiški), nuolat balansuoja ant objektyvios realybės suvokimo ir savo vizijų ri-

¹ Pvz., Rüdiger Imhof, *John Banville. A Critical Introduction*, Dublin: Wolfhound Press, 1997, 9; Joseph McMinn, *The Supreme Fictions of John Banville*, Manchester & New York: Manchester University Press, 1999, 6–7.

² John Banville, *Athena*, London: Minerva, 1996.

bos; iš pradžių M. be jokios aiškios priežasties aplanko ją senelių prieglaudoje, vėliau atsiveža į savo butą, kur ši ir numiršta, palikdama ponui M. nemažą palikimą. Ei yra romano ašis (jai skiriama daugiausia tekstinės erdvės, į ją tiesiogiai kreipiamasi ir siužetinėje teksto erdvėje, ir paveikslų aprašymuose ir, kaip sužinome pačioje romano pabaigoje, visas pono M. pasakojimas yra meilės laiškas jai), tačiau jos figūra yra ne mažiau paslaptinga – ji neturi vardo (tik pažymima pirmąja abėcėlės raide), ji atsiranda iš niekur ir nežinia kur išnyksta, o pačiame pasakojime jos padėtis nėra griežtai apibrėžta: M. tai kreipiasi į ją antruoju asmeniu, tai pasakoja apie ją trečiuoju.

Siužetinę romano erdvę ir paveikslų aprašymus akivaizdžiai sieja paveikslai ir Ei, taigi jų reikšmes ir pabandysime atskleisti. Kadangi paveikslai nurodo esinius už nagrinėjamo teksto ribų, o romane tik netiesiogiai pasakoma, kad pono M. tiriami paveikslai ir aprašytieji yra tie patys, tikslingiau analizę pradėti nuo Ei – nors jos figūros reikšmė, kaip pamatysime vėliau, taip pat formuojama intertekstų, ją galima nagrinėti ir apsiribojant vien *Atėnės* tekstu. Ei yra vienintelė siužetinės erdvės figūra, kuri patenka ir į paveikslų aprašymus (čia į ją kreipiamasi tiesiogiai ir aprašomos įvairios pasakotojo patirtys su ja). Tačiau kartu negalima nepastebėti vienos jos keistos savybės: nei siužete, nei paveikslų aprašymuose ji neatlieka jokio aktantinio vaidmens – siužetas niekaip nepasikeis, jei pasakojime jos apskritai nebūtų (su ja nėra vienas personažas, išskyrus patį poną M., neturi jokio kontakto), o paveikslų aprašymus, kurių bendras tonas yra moksliskai objektyvus, t. y. nuasmenintas, kreipiniai į ją papildo asmeniškumo aspektu³. Abiejose erdvėse ji iškyla kaip nuoseklumą ardantis elementas – pasakojime ji tik įsiterpia į

siužetinę liniją, o aprašymuose – tik griaua stilistinę vienovę. Be to, siužetinėje erdvėje Ei diskursyvinė padėtis yra neapibrėžta – ji yra tai „ji“, tai „tu“⁴, o aprašymų erdvėje, kur ji visada yra „tu“, pono M. santykiai su ja, logiškai priklausantys siužetinei erdvei, įterpiami į aprašomą paveikslų estetinę patirtį⁵. Taigi Ei atlieka vienintelę įmanomą apibrėžti funkciją – ji ardo ir tekstines erdves (arba ribas), ir diskursines situacijas (tampa tai pašnekovas, tai pašnekosio objektas). Jeigu Ei yra romano ašis, reikia ieškoti tekstinių ribų ar diskursinių situacijų ardymo dėsnų ir kituose romano lygmenyse.

Ir teksto ribos, ir diskurso situacijos visiškai akivaizdžiai ardomos paveikslų aprašymuose. Visų pirma nei aprašyti paveikslai, nei juos nutapę dailininkai neegzistuoja – šitaip sunaikinama užtekstinio referento galimybė ir kartu vėl suardoma diskursinė situacija pragmatiniu lygiu, nes realybės, apie kurią kalbama, nėra; t. y. iškeliamas referencijos problema. Tačiau visi dailininkų vardai yra romano autoriaus Johno Banville'io vardo anagramos⁶ – taigi naratyve atsiradus pačiam autoriui, suardoma literatūros teksto diskursinė situacija. Kadangi išgalvotieji dailininkai yra pramanytų paveikslų autoriai, atsiranda ir Banville'io parašyti tekstai. Šitaip suardomos *Atėnės* teksto ribos ir atveriamas daugybė interpretacinių galimybių paveikslų reikšmei skleisti.

Pirmąjį paveikslą nutapiusio dailininko vardas Banville'io jau buvo panaudotas jo romane *Beržynas*⁷. Tai nėra pirmasis šio autoriaus romanas (iki jo autorius išleido apsakymų rinkinį ir vieną romaną), bet jis yra laikomas pirmuoju, išreiškiančiu estetinę Banville'io poziciją⁸.

³ *Ten pat*, 105, 130–131, 168, 203.

⁴ *Ten pat*, 6–7, 37–38, 61, 119–120 ir kt.

⁵ *Ten pat*, 105, 130–131, 168, 203.

⁶ *Ten pat*, 17, 41, 75, 103, 129, 167, 203.

⁷ John Banville, *Birchwood*, London: Minerva, 1992, 115, 158.

⁸ Pvz., Seamus Deane, *A Short History of Anglo-Irish Literature*, London: Hutchinson & Co. Ltd., 1986, 223–224.

Šeštojo paveikslu aprašymo paskutinis sakiny yra nebaigtas⁹, taigi implikuoja tęsinį; jei *Beržyną* laikysime pirmuoju Banville'io romanu, šeštasis būtų *Parodymų knyga*¹⁰, o šis laikomas pirmuoju vadinamosios kriminalinės trilogijos romanu – antrasis yra *Vaiduokliai*¹¹, o trečiasis – mūsų dabar nagrinėjama *Atėnė*¹². Be to, tai, kas sakoma apie dailininkų kūrybą paveikslų aprašymuose, gali būti pasakyta ir apie Banville'io romanus¹³. Pagaliau aštuntasis paveikslas, kurio ponas M. nespėja iširti ir kuris nėra aprašytas, vadinasi „Atėnės gimimas“¹⁴, o romanas vadinasi *Atėnė*. Taigi neegzistuojantys paveiksai nurodo Banville'io romanus. Svarbu pažymėti, kad paveikslų aprašymai pakartoja Banville'io romanų struktūras, tačiau paveikslų pateikimo seka neatitinka romanų išleidimo tvarkos. Pavyzdžiui, Banville'is yra parašęs romaną *Niutono laiškas*, kuris lietuviškai būtų vadinamas apysaka, o angliškai – novele, trumpu romanu arba ilgu apsakymu¹⁵, kitaip tariant, romanų atžvilgiu *Niutono laiškas* yra miniatiūra. Tarp aprašytųjų paveikslų yra ir viena miniatiūra, penktoji aprašymų eilėje¹⁶. *Niutono laiškas* taip pat yra penktasis Banville'io išleistas romanas, tačiau, jei, vadovaudamiesi jau minėtają nuoroda, pirmuoju rašytojo romanu laikysime *Beržyną*, *Niutono laiškas* bus ketvirtas¹⁷. Toks neatitikimas gali būti interpre-

tuojamas dvejopai: arba paveikslų aprašymai nurodo Banville'io romanus kaip vieną reikšminį vienetą, todėl elementų eiliškumo galima nepaisyti, arba kiekvienas paveikslu aprašymas nurodo kurį nors vieną romaną, bet šios dvi sekos neatitinka viena kitos, t. y. anagraminis žaidimas vyksta ne tik vardų, bet ir didesnių tekstinių vienetų (paveikslų ir romanų) lygiu.

Paskutinio, neaprašyto, paveikslu pavadinimas „Atėnės gimimas“ nurodo romano pavadinimą „Atėnė“, o tai perša kai kurias interpretacines išvadas ir atskleidžia romano estetines koncepcijas. Nuoroda į romaną paveikslu pavadinime yra tiesioginė – nors romanas vadinasi „Atėnė“, jokio personažo tokiu vardu čia nėra. Atėnė yra graikų panteono deivė, ir šis intertekstas taip pat patvirtina, kad paveikslu reikšmė yra romanas: Atėnė ne tik susijusi su menais, bet ir gimsta iš Dzeuso galvos¹⁸; pono Morou pasakojimo pradžioje Ei yra jo galvoje („I prowl the sombre streets of our quarter holding you in my head“¹⁹), vėliau jis skundžiasi galvos skausmais, kurie išnyksta kartu su Ei²⁰, o Atėnė, gimusi iš jo galvos, yra meilės laiškas jai²¹, kitaip sakant, pats skaitomas romanas. Be to, paveikslas nėra aprašytas (ar ponas M. jį tyrinėjo, ar ne, vienareikšmiškai nepasakoma). Romanas taip pat dar neturi aiškiai artikuliuoto ir apibrėžto jam skirto metadiskurso, nes jį tebeskaitome. Pagaliau tekstinės tikrovės požiūriu „Atėnės gimimas“ yra vienintelis tikras paveikslas²², ir jei šis paveikslas tiesiogiai nurodo mūsų skaitomą romaną, drauge yra teigiama, kad tikrasis meno objektas yra tik tas, kurį estetiškai

⁹ Banville, 1996, 169.

¹⁰ John Banville, *The Book of Evidence*, London: Secker&Warburg, 1989.

¹¹ John Banville, *Ghosts*, London: Secker&Warburg, 1993.

¹² Pz., McMinn, 1999, 129.

¹³ Pz., plg. Banville, 1996, 19, 75, 103–104, 129, kur kalbama apie įvairias intertekstualumo apraiškas paveiksluose; arba p. 75–76, kur pasakotojas pateikia kelias įmanomas paveikslu reikšmes, bet negali apibrėžti, kuri teisinga; Imhof, 1997, 57–77, 19; McMinn, 1999, 3, 32, 38, 43; Deane, 1986, 224 bei kt.

¹⁴ Banville, 1996, 230.

¹⁵ John Banville, *The Newton Letter*, London: Granada, 1984. Taip pat, pz., McMinn, 1999, 81; Imhof, 1997, 143.

¹⁶ Banville, 1996, 129.

¹⁷ Pz., McMinn, 1999, 179.

¹⁸ С. А. Токарев, и др. (ред.), *Мифы народов мира* 1, Москва: Советская энциклопедия, 1987, 125–129.

¹⁹ „Klaidžioju niūriomis mūsų kvartalo gatvėmis, galvodamas apie tave“, pažodžiui: „laikydamas tave galvoje“ (Banville, 1996, 1).

²⁰ *Ten pat*, 58, 84, 145, 4.

²¹ *Ten pat*, 233.

²² *Ten pat*, 230, 208–209.

patiriame, ir tik tol, kol jį estetiškai patiriame. Paveikslas vadinasi „Atėnės gimimas“, o ne „Atėnė“, taigi romanas *Atėnė* (ar bet kuris kitas meninis tekstas) neegzistuoja autonomiškai, bet gimsta skaitomas kaskart iš naujo, ir kaskart, kai jau ima atrodyti, kad tuoj pajėgsime sustabdyti jo tapsmą ir pagauti jo esmę, jis išslysta mums iš rankų – juk vienintelį iš visų tikrą paveikslą Mordeenas išsiveža, niekam nespėjus apie jį pateikti jokių išvadų²³. Šitaip diskursinių ribų laužymas pasiekia tolimiausią ribą – romane apeliuojama į skaitytoją, kuris būtent tuo metu skaito romane nurodytą skaitomą romaną ir suvokia tekstą, kartu suvokdamas save kaip to teksto skaitytoją.

Net ir nustačius, kad paveikslai reiškia jau parašytus paties Banville'io romanus, negalima ignoruoti, kad jie nurodomi per kitą meno rūšį – dailę, t. y. intermedialiai. Visų pirma toks nuorodos pobūdis šiame romane reiškia, kad čia kalbama apie romanus kaip abstrakčius meno objektus, egzistuojančius – ar, tiksliau, aktualizuojamus – toje plotmėje, kur visi meno kūriniai, nepriklausomai nuo jų rūšies, įgyja tą pačią kokybę, nes yra patiriami estetiškai, o estetinei patirčiai medžiaga, kuri materializuoja meno objektą, reikšmės neturi (dar kartą prisiminkime, kad vienintelio tikro paveikslo ponui Morou pačiupinėti nepavyksta). Tačiau kartu romane realizuojamas ir intermedialusis ryšys. Nors nei paveikslai, nei juos neva nutapę dailininkai neegzistuoja, jie visi priskiriami XVII amžiui. Romane apstu ir tikrų menininkų vardų, o iš XVII a. mokyklų bei dailininkų čia minimi manierizmas, klasicistai Reni bei Poussinas, realistines nuostatas teigę Rubensas, Bruegelis bei Lorrainas, „teatrališkai puošnaus meno plėtotojas“ Bernini ir jo mokinys Gaulli, prabangių interjerų bei freskų meistras Tiepolo²⁴ ir kiti, tačiau nė

vienam iš jų nesuteikiama pirmenybė. Tokia XVII a. vardų ir mokyklų gausa reiškia, kad nurodomas visas laikotarpis. Pirmąją XVII a. pusę (kurią *Atėnėje* nurodo tokie vardai kaip Reni, Poussinas, Lorrainas, Rubensas) Ernstas Gombrichas, beje, taip pat paminėtas romane²⁵, apibūdina taip: „Dailė pasiekė tokią raidos pakopą, kad menininkas būtinai turėjo suvokti prieš jį atsikleidusių metodų įvairovę“ ir pasirinkti jam priimtina programą, kuri buvo suvokiama kaip medžiagos atranka pagal apibrėžtus kriterijus²⁶. Postmodernizmo amžiuje menininkui atsiverianti metodų įvairovė yra neiginčijamas faktas, o sąmoningos Banville'io estetiškos nuostatos išryškėjo jau jo romane *Beržynas*, ir rašytojas nuosekliai jų laikėsi ir vėliau²⁷. XVII a. – dar ir baroko amžius (jį nurodo, pvz., Bernini, Gaulli ir Tiepolo vardai), pasižymintis detalių įvairove ir gausa siekiant priblokšti žiūrovą²⁸. *Atėnėje* šitai irgi atsispindi – fragmentiškas, persmelktas daugybės intertekstinių bei intermedialių nuorodų tekstas visiškai pribloškia skaitytoją atsiveriančių semantinių laukų ir interpretacinių galimybių gausa.

Taigi romanas išskyla kaip nuosekli Banville'io autorefleksija. Pats tokios refleksijos faktas numano tam tikrą visumą, kurią galima reflektuoti, o intermedialus *Atėnės* ryšys su baroko amžiumi (kaip jį aprašo Banville'io nurodytas Gombrichas) kitų rašytojo romanų kontekste parodo, kad *Atėnė* tam tikrą visumą ne tik apmąsto, bet ir kai kuriais aspektais gali būti laikoma romanu, užbaigiančiu vieną rašytojo kūrybos etapą ir numatančiu kitą. Neaprašytojo paveikslo autorius Žanas Voblinas (Jean Vaublin) kitur romane minimas kartu su Watteau, jo

²³ *Ten pat*, 230.

²⁴ *Ten pat*, 77, 75, 103, 129, 175, 219; Ernst Hans Gombrich, *Meno istorija*, Vilnius: Alma littera, 1995, 307–351.

²⁵ Banville, 1996, 76.

²⁶ Gombrich, 1995, 308.

²⁷ Pvz., Deane, 1986, 223–224; McMinn, 1999; Imhof, 1997.

²⁸ Gombrich, 1995, 344–345.

gimimo ir mirties metai taip pat sutampa su Watteau gimimo ir mirties datomis²⁹, taigi „Atėnės gimimas“ yra nuoroda į Watteau, o šis yra būtent tas menininkas, kuriuo baigiamas Gombricho pateiktas baroko amžiaus aprašymas, pavadintas „Galybė ir šlovė“³⁰. Gombrichas pasako keletą *Atėnės* analizei reikšmingų dalykų: pirma, kad Watteau menas gali atrodyti „pernelg Prabangus ir nenatūralus“ ir kad „daugelio [...] nuomone, jis atspindi [...] aristokratijos skoni [...]“, vadinamą *rokoku*“, kuris pakeitė baroką; kita vertus, Gombrichas nesutinka su nuomone, kad Watteau *pataikavo* madai, nes vertina jį kaip didį menininką, greičiau formavusį tą madą nei pasidavusį jos įtakai³¹. Labai intelektualizuota nerealistinė Banville'io proza, labiau skirta literatūrologams nei plačiajai visuomenei, įkūnija nenatūralaus aristokratiško meno, apie kurį kalba Gombrichas, idėją. Watteau įsiliejo į tam tikrą madingą meno srovę ir kartu ją formavo – lygiai taip ir Banville'is, nors apibūdinamas kaip (madingas) postmodernistinis rašytojas, bet yra įtrauktas į literatūros istorijas³² ir drauge pripažįstamas kaip eksperimentinę anglų-aiurių literatūros kryptį formuojantis menininkas. Gombrichas apibūdina Watteau kaip ribinę figūrą, vainikuojančią vieną ir numatančią kitą meno kryptį (viena vertus, jo meno aprašymu Gombrichas užbaigia baroko laikotarpio aprašymą, kita vertus, laiko jį jau kitos, rokoko, „mados“ kūrėju). Banville'io *Atėnė* irgi gali būti laikoma romanu, vainikuojančiu tam tikrą rašytojo kūrybos tarpsnį: romanas *Neliečiama-*

²⁹ Banville, 1996, 230, 203; Gombrich, 1995, 357.

³⁰ Gombrich, 1995, 352–359.

³¹ *Ten pat*, 358.

³² Pvz., Deane, 1986, 223–224; James Michael Cahalan, *The Irish Novel. A Critical History*, Dublin: Gill and Macmillan, 1988, 275–278; Richard Kearney, *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture*, Dublin: Wolfhound Press, 1988, 83–99; Patrick Raftery & M. Harman (eds.), *The Irish Novel in Our Time*, Publication de L'Université de Lille III, 1975–6, 329–339.

*sis*³³, išleistas po *Atėnės*, nors ir plėtoja daugelį Banville'io anksčiau apibrėžtų literatūrinių koncepcijų, vis dėlto neabejotinai skiriasi nuo ankstesnių romanų ir gerokai nuoseklesniu pasakojimo būdu, ir tuo, kad jo siužeto pagrindą sudaro istorinė medžiaga³⁴, kuri ankstesniuose romanuose buvo naudojama labai fragmentiškai, labiau kaip nuoroda į istorinę tikrovę nei kaip tam tikro istorinio laikotarpio kultūrinis kontekstas³⁵.

Mintį, kad Banville'io kūrybos raida gali būti skaidoma į etapus, kur *Atėnė* nužymi vieno iš jų pabaigą, patvirtina ir intertekstinis *Atėnės* bei *Neliečiamojo* skaitymas. Pastarajame pagrindinis romano herojus ir pasakotojas turi nevisaprotį brolių vardą Fredis (Freddie), kurio jis gėdijasi ir vadina Kvazimodu (Quasimodo) ir kuris miršta prieglaudoje³⁶. *Atėnės* pasakotojo „tikrasis“ (tekstinėje realybėje) vardas (nė karto neišstartas pačiame romane, bet žinomas iš pirmojo trilogijos romano *Parodymų knyga*) yra Fredis Montgomeris (Freddie Montgomery)³⁷, o

³³ John Banville, *The Untouchable*, London: Picador, 1997. Šis romanas, kaip ir *Atėnė*, į lietuvių kalbą neišverstas, o jo pavadinimas yra daugiareikšmis; čia siūlau tik vieną iš galimų vertimo variantų.

³⁴ McMinn, 1999, 141–156.

³⁵ Vienas ryškiausių tokio pobūdžio istorinės tikrovės panaudojimo pavyzdžių – jau minėtasis *Beržynas* (Banville, 1992), kur nuorodos į istorinius faktus visų pirma pažymi nelinijinę laiko tėkmę, o kai kurios tokio panaudojimo ypatybės *Atėnėje* šiame straipsnyje aptariamos toliau.

³⁶ Banville, 1997; McMinn, 1999, 149. „Kvazimodas“ taip pat yra nuoroda į Victorio Hugo *Paryžiaus katedrą*, o čia Klodas Frolo savo įsūnį pavadina tokiu vardu „gal norėdamas pažymėti dieną, kurią jį rado [pirmą sekmadienį po Velykų pagal katalikų liturgiją], o gal norėdamas tuo vardu pasakyti, koks nevykęs, neužbaigtas buvo tas vargšas padaras. Iš tikrųjų, vienakis, kuprius, šleivys Kvazimodas tebuvo *lyg ir [quasimodo] reiškia „lyg ir“*, „beveik“] žmogus“ (Viktoras Hugo, *Paryžiaus katedra*, Vilnius: Vaga, 1983, 123). Banville'io romanuose toks vardo daugiareikšmiškumas ne tik dar labiau pabrėžia tekstinę aptariamų personažų prigimtį, bet ir reikšmingai papildo tų personažų bei romanų interpretacijas.

³⁷ Pvz., Imhof, 1997, 172–233; McMinn, 1999, 101–140.

viename paskutinių *Atėnės* epizodų ponas Morou stebi benamį, pramintą Kvazimodu³⁸. Jei šią stebėjimo sceną tapatintume su Banville'io autorefleksija, išreikšta *Atėnėje*, kur pasakotojas (autorius) stebi kitą personažą (užtekstinis autorius stebi save patį savo meniniame tekste ar tekstuose), tai *Neliečiamajame* šią savistabos situaciją turėtume suvokti kaip transformuojamą ir parodančią pasakotoją (kartu ir autorių) peržengus *Atėnės* pasakotojo (ir autoriaus) išsivystymo lygį – Fredis-Kvazimodas čia rodomas ne tik intelektualiai neišsivystęs, palyginti su pasakotoju, bet ir kaip asmuo, kurio pasakotojas gėdijasi. Tačiau toks *Neliečiamajo* pasakotojo požiūris į savo brolių dar nereiškia, kad šis romanas meniškai vertingesnis nei ankstesnieji. Skyrių, kuriame kalbama apie baroką ir kuris baigiasi Watteau meno aprašymu, Gombrichas pavadina „Galybė ir šlovė“³⁹, ir toks pavadinimas galėtų būti pagrįstai pritaikytas ir Banville'io kūrybos etapui, kurį vainikuoja *Atėnė* – pirmasis kriminalinės trilogijos romanas *Parodymų knyga* buvo apdovanotas prestižiškiausia Britanijos literatūrine premija *The Booker Prize*⁴⁰. Gombricho meno istorijoje po „Galybės ir šlovės“ eina skyrius „Proto amžius“⁴¹. Banville'io *Neliečiamajame* pasakojimas nuoseklesnis: pasakotoją ir jo tiesioginę pasakojamų įvykių patirtį skiria aiški laiko perspektyva, taigi jo pozicija yra labiau apibrėžta (kaip ir istorinis pasakojamų įvykių laikotarpis), pagaliau meninė ir istorinė erdvės aiškiau atskirtos viena nuo kitos⁴². Ši knyga, palyginti su ankstesne rašytojo kūryba, atitinka racionalaus romano apibūdinimą. *Neliečiamajo* pasakotojo gėda dėl savo brolio tokiu atveju turėtų būti traktuojama kaip ra-

cionalaus proto požiūris į neracionalų pasaulio suvokimą, tačiau pirmenybės racionalus protas šitaip neįgyja.

Ardant diskursines meninės komunikacijos situacijas (į naratyvo erdvę įtraukiant autorių bei kalbant apie neegzistuojančius referentus) bei laužant tekstines ribas (į skaitomo teksto erdvę įtraukiant kitus literatūrinius ir vaizduojamosios dailės diskursus), skaitytojui atveriamos interpretacinės galimybės paaiškinti romano tekstinius elementus, kurių nebūtų galima suprasti be nurodomų minėtų diskursų semantinių struktūrų pagalbos. Nuorodos į autorių bei jo tekstus leidžia skaityti romaną kaip Banville'io autorefleksiją, o intermedinės nuorodos į teksto semantinę erdvę įtraukia diskursus, kurie atskleidžia tos autorefleksijos turinį. Menininko autorefleksija numano ir meno santykio su realybe apmąstymus – *Atėnėje* kai kurie tokių apmąstymų aspektai išryškėja, kai bandome atskleisti centrinės romano figūros Ei reikšmę atsižvelgdami į jau minėtą jos, kaip ribas ardančio tekstinio elemento, funkciją.

Visų pirma Ei aprašymuose, kaip ir kitur naratyve, gausu nuorodų į kitą aistringos meilės istoriją – Vladimiro Nabokovo *Lolita*⁴³. Pavyzdžiui, Morou apibūdina Ei kaip pernelyg suaugusį dvylikametį vaiką („a spoiled, dissatisfied, far too clever twelve-year-old“⁴⁴) bei vadinama „Lulu“ ir „dolly“⁴⁵; kaip ir Humbertas Humbertas, jis ilgai renkasi sau vardą iš daugybės įmanomų pseudonimų, o pasakojime vadinama save ne tik pasirinktuoju, bet ir kitais vardais⁴⁶; kaip ir Humbertas, Morou kenčia galvos skausmus⁴⁷;

³⁸ Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York: Fawcett Publications, Inc., 1958.

³⁹ Banville, 1996, 48; „išlepus, nepatenkintas, pernelyg gudrus dvylikametis“; plg. Nabokov, 1958, 62.

⁴⁰ Banville, 1996, 38, 98; plg. Nabokov, 1958, 11.

⁴¹ Banville, 1996, 7, 102, 184; Nabokov, 1958, 280, 43, 46, 52, 55, 67.

⁴² Banville, 1996, 58, 84, 145; Nabokov, 1958, 101.

³⁸ Banville, 1996, 222–223.

³⁹ Gombrich, 1995, 352.

⁴⁰ P vz., McMinn, 1999, 101.

⁴¹ Gombrich, 1995, 358.

⁴² McMinn, 1999, 141–156.

pagaliau abiejuose pasakojimuose žaidžiama anagramomis⁴⁸ bei laužomos diskursinės situacijos⁴⁹. Pagal Genette'o žanro apibrėžimą (jis apibrėžia žanrą kaip pasakojimo būdo ir tam tikros tematikos sankirtos lauką, kuriame vieni tekstai yra žanriškai apibūdinami per kitus tekstus⁵⁰), *Lolita* turėtume pripažinti žanrinio *Atėnės* kodu, o šių dviejų tekstų dialogas leistų atsakyti ne tik į klausimą apie Ei figūros reikšmę *Atėnėje*, bet ir į daugybę kitų. Tačiau išsami lyginamoji Banville'io ir Nabokovo tekstų analizė yra verta atskiro tyrimo, todėl čia apsiribosime tik Ei kaip ribų laužytojos aprašymu atsižvelgdami į dar vieną tekstą, kuris *Atėnėje* taip pat nurodytas ne vieną kartą, o jų dialogas mūsų nagrinėjamame romane atskleidžia dar vienos rūšies ribų ardymą – ribų tarp meninės erdvės ir istorinės referencinės tikrovės.

Tas tekstas, gvildenantis kalbinio ženklavimo problemą, yra Jacques'o Lacano psicholingvistinė teorija⁵¹. Bandydamas įvardyti Ei, Morou niekaip negali rasti jai tinkamo vardo – išvardijęs daugybę jos reikšmių (daugelis kurių yra žodžiai, prasidedantys raide „a“: „abstract, abstracted“, „absently, and absent-minded [...] just: absent. [...] Alarm? Apprehension?“⁵²), jis pagaliau pavadina ją tiesiog „A.“, raide, kuri net nėra pirmoji jos vardo raidė, o tik raidė⁵³. Ponui Morou ji įkūnija žlugusią viltį patenkinti jo pirmapradį pilnatvės troškimą, kurį jis įvardija kaip

⁴⁸ Banville, 1996, 17, 41 ir kt.; Nabokov, 1958, 72, 277 ir kt.

⁴⁹ Nabokov, 1958, 11, 66, 252 ir kt.: Humbertas tiesiogiai kreipiasi į įsivaizduojamus pašnekovus, viename jo dialogų su Lolita tik Humberto žodžiai išskirti kabutėmis, o Lolitos žodžiai grafiškai neatskiriami nuo pasakotojo kalbos.

⁵⁰ Gérard Genette, *The Architext. An Introduction*, Berkeley: University of California Press, 1922, 72–79.

⁵¹ Жак Лакан, *Инстанция буквы в бессознательном, или судьба разума после Фрейда*, Москва, Русское феноменологическое общество: Логос, 1997.

⁵² Banville, 1996, 47.

⁵³ *Ten pat*, 48.

Kito troškimo, nes tai ne jo savasties („animos“) poreikis, o kažko, ko visada trūksta, paieška. Tą trūkumą Morou sieja su savo gyvenimo moterimis – motina bei žmona (net bando tapatintis su moterimi), o savo bendravimą su Ei – su vaikyste ir jai būdingomis baimėmis⁵⁴. Romane ne kartą minimi veidrodžiai: Morou žiūri į veidrodį aludėje ir jaučiasi taip, lyg jame nevaldytų savo atvaizdo; jis nuolat tapatinasi su kitais⁵⁵. Visa tai (nors Banville'io nuorodos į Lacaną čia išvardytos ne visos) – jau aptartame Banville'io anagraminių žaidimų kontekste (turint galvoje anagramų svarbą Lacano kalbos ženkle sampratoje ir jo paties kalboje⁵⁶) – panardina skaitytoją į lakoniškąjį kalbos pasaulį, kur žmogus, kai suvokia esąs atskirtas nuo motinos kūno ir išmoksta veidrodyje atpažinti savąjį kūną, yra išstumiamas į „simbolinės realybės prieblandą“⁵⁷ ir pasmerkiamas amžinai trokšti prasmės. To troškimo niekada neįmanoma patenkinti, nes kalboje leidžiasi įvardijamas tik signifikantas, kuris lyg už virvutės tempia iš paskos eilę kitų signifikantų, metonimiškai susijusių su pirmuoju, o signifikantas tėra metaforiška „kibirkštis“ tarp jų, signifikante jo niekada nėra⁵⁸. Tačiau signifikantą tyrinėti vis dėlto galime, taip pat galime bandyti nustatyti jam būdingus ryšius bei jų reikšmę signifikato kilmei⁵⁹ – būtent tai ir darome analizuodami *Atėnę*.

Lacanui raidė – signifikanto struktūros lokalizacija, nes raidei būdingos visos jo savybės⁶⁰. *Atėnėje* raidė turi Lacano sureikšminamas savybes: kaip signifikantas, pritraukiantis kitus signifikantus vien dėl grafinio metoniminio ryšio, Ei (A) yra pirmoji ne tik daugybės jau minėtų

⁵⁴ *Ten pat*, 47–48.

⁵⁵ *Ten pat*, 58, 35, 60–61.

⁵⁶ Лакан, 1997, 62, 80 ir kt.

⁵⁷ *Ten pat*, 8–9.

⁵⁸ *Ten pat*, 54–84.

⁵⁹ *Ten pat*, 57.

⁶⁰ *Ten pat*, 61.

žodžių raidė, bet ir kitų, ne mažiau reikšmingu romano interpretacijai (pvz., Nabokovo romane Lolitos tekstinio prototipo vardas – Anabelė (Annabel)⁶¹, o tai, kad prancūziškai Kitas prasideda raide „A“ (Autre), pabrėžia pats Lacanas⁶²); kaip signifikantas, galintis įgyti reikšmę (signifikatą) tik siedamasis su kitais signifikantais, Ei nuolat ilgisi savo mirusios dvynės sėters, kuri *Atėnėje* taip pat tėra raidė, P⁶³ (ir gali būti skaitoma kaip dar viena įmanoma nuoroda į Lacaną: „falas“ angliškai yra „phallus“); pagaliau, kaip signifikantas, negalintis tiesiogiai nurodyti signifikato, Ei, kaip nevalingai pripažįsta Morou, visada meluoja⁶⁴. Tačiau kartu, kaip lakaniškasis signifikantas, neišvengiamai pritraukiantis kitus signifikantus ir taip sudarantis sąlygas kilti tai metaforos „kibirščiai“, kuri įžiebė reikšmę, Ei, būdama metoniminė žodžio „Atėnė“ dalis, o tam žodžiui tapus romano pavadinimu, įgyja savo referentą. Ji peržengia ne tik teksto, bet ir kalbos ribas, nes romanas, kurį skaitome, nors ir lieka kalbinis reiškinytis bei abstraktus meno objektas, turi ir savo materialųjį pavidalą – galime parodyti jį pirštu. Taigi jos įveiktų ribų sąrašas papildomas dar viena – riba tarp abstrakčiosios meninės bei kalbinės erdvės ir materialiosios referencinės tikrovės. Belieka pridurti, kad lakaniškasis dėsnis, pagal kurį jokiai signifikante signifikato nerasime, čia nesulaužomas – juk turime tik materialųjį „Atėnės“, o kartu ir Ei, referentą, o romano (ir Ei) signifikatas taip ir lieka meninėje erdvėje tik kaip reikšmės galimybė, nerealizuojama jokiai materialiu kalbiniu signifikantu (Ei išnyksta į nežinomybę taip ir neatskleidusi savo esmės, kaip ir jau ne kartą minėtas tikrasis paveikslas⁶⁵).

Tačiau Ei yra ne vienintelė teksto figūra, turinti savo materialųjį atitikmenį – kitas toks elementas yra ponas Morou; tik Ei savo referentą įgyja romane, o Morou jį *praranda*. Jau minėjome, kad *Atėnė* yra paskutinė kriminalinės Banville'io trilogijos dalis. Romano pradžioje Morou bando sugalvoti sau vardą ir pavardę⁶⁶. Visi vardo variantai prasideda raide F, visi pavardžių variantai – raide M. Šios raidės nurodo tekstinį Morou atitikmenį, Fredį Montgomerį, kuris yra pirmojo trilogijos romano *Parodymų knyga* pasakotojas ir pagrindinis veikėjas⁶⁷. Tačiau nė vienas iš sugalvotų vardų pasakotojui nepatinka, taigi jis taip ir lieka ponu M.⁶⁸ Jei pratęsime metoniminį raidžių žaidimą ir sutrumpinsime šį „vardą“ iki inicialų, gausime M. M. (Mr. M.), o šie inicialai rodo jau materialųjį pono Morou atitikmenį – Fredis Montgomeris turi realų prototipą, kurio gyvenimo įvykiai įtraukti į *Parodymų knygos* siužetą, o to prototipo vardas yra Malcolm MacArthuras⁶⁹. Šitaip *Atėnės* pasakotojas, nusprendęs pakeisti vardą ir pasirinkęs junginį, kuris turi akivaizdų metoniminį ryšį su jo materialiu atitikmeniu, dar kartą prabyla apie savo reikšmės troškulį. Tačiau pasekti jo trokštamos Ei pavyzdžiu, peržengti tekstinės realybės ribas bei įgyti savo referentą jam nepavyksta, jis taip ir lieka klajoti romano kalbinėje ir tekstinėje erdvėje vienas, visur matydamas Ei, kaip reikšmės, vaiduoklius⁷⁰. Čia peršasi dar viena, nors ir gana banali, ideologinė išvada: faktinė tikrovė, tapusi tekstine (kaip Malcolm MacArthuras), atgal į materialią plotmę grįžti negali; tačiau kalbinė simbolinė veikla gali tapti materialiu faktu. Kartu apibūdinamas ir meno

⁶¹ Nabokov, 1958, 13–15.

⁶² Лакан, 1997, 81.

⁶³ Banville, 1996, 124.

⁶⁴ *Ten pat*, 122–123, 203.

⁶⁵ *Ten pat*, 215, 230.

⁶⁶ *Ten pat*, 7.

⁶⁷ Pz., McMinn, 1999, 129–130.

⁶⁸ Banville, 1996, 102, 184.

⁶⁹ McMinn, 1999, 101–102.

⁷⁰ Banville, 1996, 219–220, 232–233.

santykis su realybe, teigiama meninės erdvės ir istorinės tikrovės skirtis: realus faktas, įsiterpęs į meninę erdvę, joje ir lieka (kaip ponas Morou, taip ir neįgyvendinęs savo reikšmės troškimo), o vieninteliu apčiuopiamu (taigi ir neginčytinai susijusiu su materialiąja realybe) meninės veiklos rezultatu *Atėnėje* tampa tik romano material realizacija, kuri autonomiškai, pati savaime, neturi nei reikšmės, nei vertės (nes tėra pluoštas popieriaus). Ir vertę, ir reikšmę romanas įgyja tik tada, kai skaitytojas patiria jį estetiškai, t. y. atsija nuo materialiosios romano plotmės ir suvokia jį kaip neapčiuopiamą ir net, kaip matėme, kalba neapibrėžiamą objektą.

Johno Banville'io *Atėnėje* postmodernistiniam romanui būdingas tekstinių ribų bei diskursinių situacijų ardymas iškyla ne kaip saviškis intertekstinis žaismas, bet kaip semantiškai labai svarbi teksto struktūros savybė, kurią analizuodami matome ne tik autoriaus autorefleksijos išraišką, bet ir galime nusakyti tos autorefleksijos turinį; suprantame, kad konstatuojamas ne tik meno ir materialiosios realybės nesuderinamumas, bet ir numanome to nesuderinamumo priežastis bei šių dviejų plotmių sąveikos pobūdį; pagaliau, kaip romano skaitytojui, jaučiamės ne tik tiesiogiai įtraukti į meninio diskurso situaciją, bet ir suvokiame esantys būtina meno objekto tapsmo dalis.

DESTRUCTION OF TEXTUAL AND DISCURSIVE FRAMES IN JOHN BANVILLE'S NOVEL *ATHENA*

Jūratė Levina

Summary

The article offers an intertextual analysis of John Banville's novel *Athena*. Destruction of textual and discursive frames is shown a major technique most conspicuously manifested in two textual elements which do not have an identifiable function in the plot of the novel, i. e. in one of the main characters A. and in the descriptions of non-existing paintings by non-existing artists. Being at the centre of the narrative and yet having no function in the plot development, the figure of A. is shown to signal the essential significance of the principle of frame destruction at different textual layers and to manifest the impossibility of meaning in language and/or in art as signifying systems. The non-existing

paintings, the names of their authors being the anagrams of 'John Banville' and their descriptions in various ways corresponding to John Banville's writing, refer to Banville's works; the way of reference calls for an intermedial interpretation which reveals the authorial reflection on (his own) art and, in connection with the analysis of the meaning of A., on the experience of the aesthetic, the immediate and self-reflective involvement of the reader being an essential part of the process. Hence the destruction of textual and discursive frames, manifested in John Banville's *Athena*, is shown to be not an end in itself but rather a textual strategy of essential interpretative value.

Gauta 2004 03 16
Priimta publikuoti 2004 03 26

Autorės adresas:
Literatūros istorijos ir teorijos katedra
Vilniaus universitetas
Universiteto g. 5
LT-01513 Vilnius
El. paštas: juratelevin@takas.lt