

JEANO-PHILIPPE'O TOUSSAINT'O *VONIOS KAMBARYS* KAIP MINIMALISTINIS ROMANAS

Vytautas Bikulčius

Šiaulių universiteto Humanitarinio fakulteto
Literatūros istorijos ir teorijos katedros profesorius

Apie autorių

Jau pirmuoju savo romanu *Vonios kambarys* (1985) Jeanas-Philippe'as Toussaint'as (g. 1957) atkreipė literatūros kritikų ir skaitytojų dėmesį, pratešdamas, tačiau ir savaip modifikuodamas prancūzų „naujojo romano“ pasiekimus. Romano pasakojimas buvo skaldomas į minimalius epizodus, į pirmą planą kartais išnirdavo daiktai, kurie buvo smulkmeniškai aprašomi, tačiau kurių pasirodymas buvo sunkiai paaiškinamas veiksmo logika, ir šitaip dažnai kūrinyje suskambėdavo humoro gaida, kurią dar labiau sustiprindavo beprasmišiai iš pirmo žvilgsnio personažų dialogai ar keisti jų poelgiai. Šiuos savo atradimus jis plėtojo romanuose *Ponas* (1986), *Fotoaparatas* (1989), *Nutylėjimas* (1991). Vėlesniuose romanuose *Televizija* (1995), ir trilogiją sudarančiuose *Mylėtis* (2002), *Bėgti* (2005, tais pačiais metais pelnęs vieną prestižiškiausių Prancūzijos literatūros – Medičių – premiją), *Teisybė apie Mari* (2009) rašytojas atskleidžia skausmingas būties problemas šiuolaikiniame pasaulyje ir meilės jausmo niuansus, neatsisakydamas ir humoristinio požiūrio į juos. Lietuvių skaitytojas kol kas gali susipažinti

tik su jo pirmojo romano *Vonios kambarys* (liet. k. 2003) vertimu į lietuvių kalbą, nors jam širdį tikriausiai paglostys tas faktas, kad šio rašytojo gyslomis teka ir lietuviškas kraujas, nes jo senelis yra buvęs tarpukario metų Lietuvos ambasados Prancūzijoje karo atašė Juozas Lanskoronskis.

Minimalizmas

Pati minimalizmo sąvoka pirmiausia atsirado meno srityje apie 1965 metus. Kaip teigia A. Dempsey, „nors šios krypties dailininkai ir nesukūrė organizuotos grupės ar judėjimo, kritikai minimalizmo etiketę [...], taikė kalbėdami apie [...] menininkų kuriamas akivaizdžiai paprastas geometrinės struktūras“ (Dempsey, 2004, 236). Tiesa, jau patys meno kritikai pastebėjo, kad kai kurios minimalistinio meno savybės sieja dailės kūrinius ir su kitomis kūrybos sritimis: „Aiškus atviro jausmingumo atsisakymas sieja minimalizmą su kitomis šeštojo ir septintojo dešimtmečių meno formomis – pradedant prancūzų *nouveau roman* (naujasis romanas) bei naujosios bangos kino menu ir baigiant neodadaizmu, popartu ir potapybine abstrakcija.“ (Ibid., 238) Vėliau ši sąvoka imta taikyti ir

literatūros moksle. Vienas iš pirmųjų minimalizmą kaip literatūros reiškinių apibūdino Fieke Schoots: „Formalusis minimalizmas siejamas su žodžių, sakinių, pastraipų, pasakojimų ir net ištisu kūrinių trumpumu, su gausybe tuščių tarpų, skiriančių pastraipas ar fragmentus.“ (Schoots, 1997, 52) Tačiau, kaip matyti, visų pirma formalusis minimalizmas buvo siejamas tik su kūrinio formos dalykais. Vėliau buvo atkreiptas dėmesys, kad „diegetinį minimalizmą papildė aktantinis minimalizmas: personažų yra nedaug, o romanai randasi iš uždaro šeimos rato erdvės. Diegetinių įvykių nebuvimas ir ta aktantinė koncentracija parodo, kad esmė glūdi personažų santykiuose ir jų dėka atsirandančiose emocijose“ (Bikalo, 2012, 257). Kadangi iš pradžių minimalizmas būdavo apibūdinamas tik formos požiūriu, jo charakteristika nebuvo išsami, tuo labiau kad turėjo praeiti ir laiko, kol būtų suvoktas naujas reiškinys literatūroje. Kaip teigia minimalistinio romano tyrėja Christine’a Jérusalem, vadinamoji minimalistinė estetika yra kintanti, trapi, sunkiai apibrėžiama sąvoka. Šis keblumas, be abejonės, susijęs su žodžio kilme, atėjusia iš anglosaksiškojo pasaulio ir įvardijančia daugelį meninių judėjimų (skulptūros, architektūros, muzikos ir literatūros menų). Vis dėlto prancūzų minimalistinė kryptis buvo identifikuota, organizuota, remiantis virtine formalių priemonių: naratyvinis minimalizmas (intrigos, personažų ir aplinkos apribojimas iki paties menkiausio laipsnio); sakymo minimalizmas (jausmo atitolinimas, bejausmiškumas); retorinis minimalizmas (litotės menas, sintaksinė erozija)“ (Jérusalem, 2004, 67). Kaip matyti, minimalizmas, kuris iš pradžių buvo

apibūdinamas tik kūrinio formos požiūriu, vėliau buvo aptartas ir kitais kūrinio lygmenimis.

Skulptūros ir architektūros erdvinis požiūris netikėtai suartėjo su minimalistinei literatūrai būdingu trumpumu, paprastumu ir nuosaikumu. Neatsitiktinai šiuo požiūriu pirmiausia buvo supriešinamas minimalizmas ir postmodernizmas, kuris architektūroje atsiranda apie 1972 metus. Kaip teigia S. Deramond, „postmodernizmas ir minimalizmas visais atžvilgiais prieštarauja kiti kitam; šis prieštaravimas išreiškiamas dviem teiginiais: Ludwigo Mieso Van Der Rohe’ės [(vokiečių kilmės architektas, 1886–1969) – V. B.] „less is more“, kuri perėmė minimalistai ir „less is a bore“, kuri ironiškai skelbė Robertas Venturis [(amerikiečių architektas, g. 1923) – V. B.], postmodernizmo mokyklos lyderis“ (Deramond, 2012, 94). Būtent erdvinis požiūris pirmiausia ir krenta į akis, jei lyginsime minimalistinius architektūros ar skulptūros pavyzdžius su minimalistinės literatūros kūriniais. Šiuo požiūriu įtikinamai skamba G. Mollet-Vieville’io pastaba, kad „postmodernizmas prieštarautų minimalizmui kaip fantazija – logikai, karštis – šalčiui arba barokas – klasikai“ (Mollet-Vieville, 1995, 6). Minimalistiniame romane ta logika virsta linijiniu ir vientisu pasakojimu, personažų (kurių skaičius ribotas) veiksmams yra smulkmeniškai aptariamai, pasakojimo ritmas stokoja energijos, o spalvos dažniausiai išlieka blausios.

Apie postmodernizmą čia užsimeiname tik todėl, kad pirmuoju prancūzų minimalistiniu romanu yra laikomas Jeano Echenoz romanas *Grinvičo meridianas* (1979), kuris, be minėtų minimalizmui būdingų po-

žymių, postmodernizmui būdinga maniera ne tik suplaka įvairius – nuotykių, detektyvinio, juodojo romano – žanrus, bet pasitelkia ir skirtingas teksto kūrimo formas – intertekstines citatas, koliažą. Galima sakyti, kad minimalistinį romaną išgrynino Jeano-Philippe'o Toussaint'o *Vonios kambarys* (1985), susilaukęs didžiulio kritikų dėmesio, nes minėtas Echenoz romanai iš pradžių buvo visiškai nepastebėtas. Ilgainiui minimalistinio romano kūrėjų būrį papildė nauji vardai ir dabar dažnai lyg ir skiriamos dvi rašytojų grupės. Viena iš jų sudaro Jeanas-Philippe'as Toussaint'as, Christianas Gailly ir Christianas Osteras, Ericas Chevillard, kurie savo kūryboje labiau domisi formos dalykais, o kita grupė – Jeanas Echenoz, François Bonas, Marie Redonnet, kuriuos vienija prasmės dalykai.

Minimalistinio romano ištakos yra susijusios su prancūzų „naujuoju romanu“ dviem prasmėmis. Pirma. Kaip žinoma, „naujojo romano“ atstovai, atsisakę linijinio naratyvo, intrigos, vidinės personažo charakterio raidos, daugiausia dėmesio skyrė vidiniams sąmonės procesams, sąmonės ir daikto santykiui, pasakojimo būdai, kalbos eksperimentams. Kaip prisipažino Nathalie Sarraute, ją domina situacija, kai „susidaro įspūdis, jog absoliučiai nieko nevyksta, ir būtent tada, žiūrėdama pro mikroskopą ir sulėtintai sekdamas, kas dedasi, aš matau gyvybę įgijusius daiktus, kurie atrodo didžiuliai“ (Sarraute, Benmussa, 1987, 104). Bet minimalizmą išpažįstantys rašytojai sugebėjo savaip interpretuoti „naujojo romano“ atradimus. Mat „naujojo romano“ atstovai į pirmą vietą iškėlė daiktą, per kurio prizmę romano pasako-

tojas galėjo atskleisti personažų mintis ir būsenas, jis taip pat galėjo sukelti personažų prisiminimus ar pagimdyti kokias nors svajones. Tačiau kaip teigia prancūzų literatūros tyrėjas Olivier Bessard'as-Benquy, „galima tikėtis surasti Echenoz kūrinys aistrą daiktams, brangią ir Robbe-Grillet, tačiau iš tiesų tai yra dvi visiškai skirtingos ir veik priešingos poetinės pozicijos: Robbe-Grillet kūriniuose tvirtas ir kompaktiškas daiktų pasaulis primena savitą subjekto pasišalinimą, o Echenoz kūryboje daiktai yra žmonės, jie juos lemia ir netgi formuoja – šiandien tiek automobilio markė ar kelnų firmos ženklas apibrėžia asmenybės kontūrus, tiek vartojimo pasaulis išspraudžia individą į daiktų rėmus, galinčius apriboti jo gerovės ir klestėjimo erdvę“ (Bessard-Banquy, 2003, 14). Nereikia stebėtis, kad minimalistų kūriniuose daikto pasirodymas dažnai nėra susietas su veiksmo logika ar net priešinasi jai, šitaip išmušdamas iš vėžių skaitytoją. Už viso šito kartais galime įžvelgti ir tam tikrą žaidimą. Neatsitiktinai ką tik minėtas literatūros tyrėjas minimalistinį romaną vadina žaismo (*ludique*) romanu.

O intrigos grandinėje įvykis dažnai neįgyja tos slinkties, kuri būtina, kad įvykis būtų realizuotas, kitaip tariant, kad jis įgytų prasmę, tad jis tampa ne-įvykiu. Jei dar turėsime galvoje, kad „minimalistinį rašymą apibūdina tas faktas, kad jame nėra jungtukų, išreiškiančių priežastį, aiškios atomazgos ir psichologinės motyvacijos“ (Schoots, 1997, 101–102), bus aišku, kad rašytojai minimalistai savo kūrinius grindžia tik grynu naratyvumu. Žodžiu, iš dalies minimalistinis romanai yra išvirkščias „naujojo romano“ variantas, nes,

panaudodamas kai kuriuos jo atradimus (žaidimo elementus, susijusius su romano žanro traktuote, pasakojimo parodija), jis visą dėmesį sutelkė į naratyvumą ir, užuot įvykiams suteikęs dramatinio, jis griau-na skaitytojo lūkesčius. Arba, kaip teigia prancūzų romano tyrėjas Dominique'as Viart'as, minimalistinis romanas egzistuoja tik „dėl naratyvinės dinamikos, kuri verčia kažką pasakoti net ir tuomet, kai pasakyti nėra ką“ (Viart, 2011, 196).

Antra. Minimalistinio romano, kaip ir „naujojo romano“, atsiradimas yra susijęs su leidyklos praktika. Paryžiaus leidykla *Minuit*, vadovaujama Jérôme'o Lindono, 1953 metais sutelkė būrį rašytojų (Alainas Robbe-Grillet, Samuelis Beckettas, Claude'as Simonas, Robert'as Pinget, Marguerite'a Duras, kiek vėliau Nathalie Sarraute), kuriems priklijavo „naujojo romano“ etiketę. Vėliau leidėjas lygiai taip pat pasielgė su rašytojais minimalistais, pavadinęs juos „bejausmiai“ rašytojais. Jérôme'o Lindono nuomone, „bejausmis nėra neįtrauktas, kuris nieko neįtraukia; jis reiškia kaip tik priešingą dalyką: jis neišreiškia savo jausmų“ (Lindon, 1989, 34). Kadangi rašytojas minimalistas savo pasakojimu išlieka abejingas aprašomam objektui, „bejausmio“ etiketė nėra visiškai nepamatuota.

Tiesa, kai kas nelabai nori pripažinti terminų „minimalistinis“ ir „bejausmis“: „Echenoz, Toussaint'o, Chevillard'o kūrinuose smulkmenišką pasakojimą visada baigiasi juoko papliūpa, aidint šiurkštiems neįprastos stiliškos žodžiams. Užtat minimalizmo etiketė – jei ji turi prasmę – turi būti taikoma nedaugeliui kūrinių, aiškiai reikalaujama iš jų visiško skurdumo. Taip

pat su didžiausiu atsargumu bus žiūrima į mintį apie bejausmį romaną, abejingai rutuliojantį savo apatiškos istorijos giją“ (Bessard-Banquy, 2003, 16–17). Vis dėlto šiandien minimalistinio romano terminas jau yra nusistovėjęs, nors šalia jo, kaip savitas pakaitalas, per visą jo tyrimo istoriją buvo dar vartojami tokie sinonimiški terminai – „naujasis naujasis romanas“ (šitaip parodant, kad jis jau skiriasi nuo „naujojo romano“), „jaunieji Minuit leidyklos autoriai“ (šitaip minimalistinio romano autorius supriešinant su jų vyresniais kolegomis – „naujojo romano“ atstovais), „bejausmiai romanistai“.

Kaip teigia Bruno Blanckemanas, „apie 1985 metus nauja banga su *Minuit* leidykla susijusių rašytojų, kurių įvairi kūryba, vis dėlto liudija apie bendrą rūpestį nepainioti, prisidengus pasakojimo dvasia, romano meno ir apkalbų srauto, plėtoja estetiką, laikomą mimalistine. Pastarosios uždavinys – nudailinti pasakojimą, paversti jį formalių vienetų kombinacijomis, pradedant kuriomis sudėtingos funkcijos ir nežymios variacijos patiria dirbtinę raidą. Kritikos terminologijos paradoksas ar privalumas yra toks: minimalistiniu vadinamas rašymas, neaprepiantis įvykio vienovės, patiria didžiausią pritaikymo lauką“ (Blanckeman, 2002, 65). Kitaip tariant, dabar į pirmą planą iškyla tikrovės fragmentiškumas, kurį išvelgia minimalistinio romano kūrėjai ir kuris lemia, kad romane jis lieka nebaigtas ir iki galo nesuformuluotas.

Būtent ši aplinkybė ir apibrėžia mūsų straipsnio tikslą – išanalizuoti, koks vaidmuo tenka daiktui ir kaip rutuliojamas naratyvumas Toussaint'o romane *Vonios kambarys*.

Daiktų peripetijos

Romanas *Vonios kambarys* pasižymi tuo, kad visų pirma jame gausu daiktų, kurie retyškiais virsta netgi nemažu sąrašu. Tada jie sudaro tik kūrinio foną ir beveik nieko iš esmės nekeičia, tapdami savita tikrovės atkarpa. Kiti įgyja lemtingą ir tam tikrą simbolinę prasmę. Šiuo požiūriu yra įdomi italų semiotiko ir rašytojo Umberto Eco mintis, jos egzistuoja „esminis skirtumas tarp praktinio sąrašo ir „poetinio“ sąrašo (pastarasis terminas įkūnija bet kokią meninę tikslą, su kuriuo tas sąrašas bus pasiūlytas, kad ir kokia būtų jį išreiškiančio meno forma)“ (Eco, 2009, 113). Plėtodamas šią savo mintį, Eco aiškina, kad „praktinis sąrašas – tai pirkinių, šventės svečių sąrašas, bibliotekos katalogas, kokios nors vietos (įstaigos, archyvo, muziejaus) daiktų inventorių, išvardyti turtai testamente, prekių sąskaita, restorano valgiaraštis, vietovės, surašytos turistiniame vadove, galiausiai žodynas, kuris registruoja visus kokios nors kalbos žodžius“ (Ibid., 113). Tačiau, be abejo, svarbiausia yra praktinio sąrašo funkcija, kurią jis atlieka tekste. Anot Eco, „visų pirma, jis pasižymi grynai informacine funkcija, tai yra atspindi išorinio pasaulio objektus, o jo tikslas – grynai praktiškas: įvardinti juos ir išskaičiuoti (jei šių objektų nebūtų, sąrašas neturėtų jokios prasmės arba tada, mes jau turėtume reikalą, kaip pamatysime, su poetiniu sąrašu); antra, kadangi sąrašas išskaičiuoja tikrai egzistuojančius ir pažįstamus objektus, jis yra baigtinis, nes jis ketina surašyti objektus, kuriais jis remiasi ir jokių kitų, o šie objektai, jei jie fiziškai esti kokioje nors vietoje, yra aiškiai susiję su apibrėžtu skai-

čiumi; galiausiai, jis nėra kintantis ta prasme, kad būtų nekorektiška, bet ir absurdiška įrašyti į muziejaus katalogą paveikslą, kuris jame nėra saugomas“ (Ibid., 113).

Romane *Vonios kambarys* su daiktų pasauliu susiduriame jau kūrinio pradžioje, kai protagonistas pradeda vis daugiau laiko leisti vonios kambarielyje, kol galiausiai nutaria jame apsigyventi. Nenuostabu, kad susiduriame su aplinka, kuri būdinga vonios kambariui: „mane supo sieninės spintos, rankšluosčių laikikliai, bidė. Praustuvė buvo balta; virš jos kyšojo lentynėlė, ant kurios gulėjo dantų šepetukai ir skustuvas.“ (Toussaint, 2003, 9) Šis praktinis sąrašas, pateikiantis informaciją apie protagonisto vonios kambarį, nekelia abejonių, nes išvardyti daiktai yra būdingi vonios kambariui. Tačiau skaitytojas išmušamas iš vėžių, kai jis sužino, kad vonios kambarys tampa protagonisto gyvenimo centru, o tuomet atitinkamai kinta ir jo aplinka: „Vieną rytą nutraukiau skalbinių virvę. Ištuštinau visas sienines spintas, iškrausčiau etažeres. Sukrovęs tualetu reikmenis į didelį šiukšlių maišą, ėmiau čia kraustyti dalį savo bibliotekos.“ (Ibid., 10) Šiuo atveju daiktai papildo žmogaus pasirinkimą, netgi tampa jo savitu pakaitalu. Mat mums sunku įsivaizduoti savaime knygas vonios kambarielyje, nes šio aplinka nėra pritaikyta joms – čia nėra vietos, kur joms padėti, nes knygos nėra koks nors muilas ir neatitinka vonios kambario funkcijų, joms čia kenkia didelė drėgmė ir pan. Kitaip tariant, knygos vonios kambarielyje gali atsirasti tik tada, jei jame apsigyvena žmogus kaip šio romano protagonistas. O daiktas, iš dalies atstojantis žmogų, yra vienas iš minimalistinio romano bruožų.

Dar vienas daiktų sąrašas yra susijęs ne su pačiu pasakotoju, bet su ankstesniais jo buto nuomininkais. Ieškodamas šilto drabužio sandėliuke, protagonistas atidaro lagaminą, ir prieš jį atsiveria begalė daiktų: „Aptikau kriauklių, kolekcinių akmenų, agato plokštelių, kepimo formų, stovelių kiaušiniams, staltiesėlių, nosinaičių, nėrinių, šalikų, indelių aliejui ir actui, kulonų, lakuotų dėžučių, kamščiatraukių, senų įrankių, piemenų peilių, sidabrinių peilių, dramblio kaulo tabakinių, lėkščių, šakučių, šventųjų statulėlių iš molio, neckių.“ (Ibid., 25) Šis daiktų sąrašas yra be galo iškalbingas tuo požiūriu, kad jis apibūdina žmones, su kuriais skaitytojas dar nesusidūrė romane. Iš kai kurių daiktų – kolekcinių akmenų, agato plokštelių, sidabrinių peilių, dramblio kaulo tabakinių, neckių – galima spėti, kad jų savininkai yra, matyt, susiję su menu. Vėliau, kai pasakotojas prisimena, kaip jis su žmona perima ankstesnių nuomininkų butą, paaiškėja, kad tos šeimos vyras dirba įkainotoju aukcionuose. Vadinasi, šis atvejis yra dar akivaizdesnis tuo požiūriu, kad minimalistiniame romane daiktai gali atstoti žmones.

Kitas sąrašo atspalvis išryškėja tada, kai romane pateikiamas pasakotojo ir Venecijos viešbučio barmeno pokalbis apie garsius belgų dviratininkus: „Manydavau, kad pokalbis tuo ir apsiribos, bet kai jau ruošdavausi palikti barą, jis, laikydamas mane už parankės, pasakydavo: Džimondis. Van Šringelis, atsakydavau aš. Planckertas, pridurdavau, Diriksas, Vilemsas, Van Impė, Van Lojas, de Vlaminkas, Rožė de Vlaminkas ir jo brolis Erikas.“ (Ibid., 43) Iš dalies tų pavardžių gausą lemia tas

faktas, kad barmenas nemoka prancūziškai ir minimos dviratininkų pavardės padeda jam ir pasakotojui rasti bendrą kalbą. Kita vertus, kaip pažymi Eco, „praktinį sąrašą galima perskaityti kaip poetinį: daugeliui ši seka (Bacigalupo, Ballarin, Maroso, Grezar arba Martelli, Rigamonti, Castigliano, Menti, Loik, Gabento, Mazzola, Ossola) tėra tik tikrinių vardų maišatis, kiti jame atpažins 1949 metais aviakatas-trofoje žuvusių Turino futbolo komandos narių (praktinį) sąrašą; tačiau ne vienam ilgesingam „tifoziui“ nuo tada tai yra poetinis sąrašas, jausmingai deklamuojama *mantra*“ (Eco, 2009, 371). Kadangi pasakotojas prisipažįsta, kad „apie dviračius mes galėjome tarškėti be galo“ (Toussaint, 2003, 43), galima teigti, kad tiek pasakotojas, tiek barmenas buvo prisiekę dviračių sporto sirgaliai ir jiems minėtų dviratininkų pavardės kėlė didžiules emocijas, kitaip tariant, paprastas dviratininkų sąrašas tapo kone „šventu“ (poetiniu). Suprantama, tiek praktinis, tiek poetinis sąrašas nėra vien minimalistinio romano prerogatyva, bet kartais jo atsiradimas šiame romane pritampa prie kūrinio esmės. Tiesa, čia nereikia atmesti dar vienos galimybės. Pasakotojo ir barmeno nesieja joks artimesnis ryšys, juos laikinai jungia tas faktas, kad pasakotojas gyvena viešbutyje. O šnekos apie dviratininkus padeda jiems neprasilenkti viešbučio erdvėje.

Neįprastas vaidmuo tenka kvietimui, kurį pasakotojui atsiunčia Austrijos ambasada, kviesdama jį į priėmimą. Visų pirma krenta į akis to kvietimo atsitiktinumas. Mat pasakotojas galbūt ir nebūtų į kvietimą atkreipęs dėmesio, bet iš kitų popierių ir dokumentų krūvos jį ištraukia ir jam pa-

duoda Edmonsona, tačiau ji stebisi, kas jam galėjęs jį atsiųsti. Paakintas žmonos, pasakotojas svarsto priešastis, kurios galėjo lemti, kad kvietimas atsidūrė jo rankose. Jo nuomone, čia galėjo būti ir klaida, nes kažkas iš pažįstamų, matyt, perdavęs ambasadaį jo adresą. Įdomu, kad Edmonsona, tiek geidavusi sužinoti priešastį, paprasčiausiai užmiega. Taip dar labiau pabrėžiamas kvietimo atsitiktinumas. Bet, kita vertus, kaip pažymi Bessard'as-Banquy, „Toussaint'o kūrinuose poveikis pasauliui gali įvykti tik per svajonę, per vaizduotę. Tačiau tariamoji nuosaka nelabai skiriasi nuo būsimojo laiko. Ir netrukus Ponas jau regi save iki valiai besipuikuojantį ambasados salonuose kaip kad jis mielai postringauja savo vonioje. [...] Negalima nepabrėžti, kad Eigenschaftenas (Austrijos ambasadorius – V. B.), be abejo, vokiečių kalba reiškia „savybės“. „Ypatybės“. Toussaint'ui tai ne tiek būdas atkreipti dėmesį į garsiąją Musilio knygą *Žmogus be savybių (Der Man ohne Eigenschaften)*, kiek pastebėti, kaip kiti formuoja *ego*, jį konstruoja, apibrėžia“ (Bessard-Banquy, 2003, 226). Vėlgi matome, kaip daiktas – šiuo atveju, kvietimas – gali atstoti žmogų. Net jeigu susietas tik su svajone ar vaizduote.

Visi minėti daiktai ir jų sąrašai, kad ir kaip būtų neįprasti tam tikroje aplinkoje, vis dėlto dar nekelia skaitytojui visiško pasipriešinimo, nes, šiaip ar taip, galima įsivaizduoti knygas vonios kambaryje.

Kur kas sudėtingesnis atvejis su aštuonkojais, kuriuos Edmonsonai dovanojo Kabrovinskis, vienas iš dviejų lenkų, su kuriais ji tarėsi perdažyti virtuvę. Paini, be jokios psichologinės motyvacijos situacija

klostosi todėl, kad Edmonsona nori išnaudoti du lenkų dailininkus, kurie dabar jos galerijoje rodo savo darbų parodą. Sutarusi su jais dėl remonto, ji priverčia juos laukti visą dieną savo bute, nes jiems taip ir neprištato žadėtų dažų. Vakare, kai visi drauge vakarieniauja, išaiškėja, kad ji dar neapsprendė dėl dažų spalvos. Anksti ryte pasakotoją ir Edmonsoną pažadina skambutis prie durų. Už jų pasirodęs Kabrovinskis įteikia Edmonsonai aštuonkojus. Kaip matyti, aštuonkojų atsiradimas yra neaiškus ir nesuprantamas. Kodėl čia apskritai prireikė dovanos? Kodėl būtent aštuonkojai pasirodė esą geriausia dovana? Tuo tarpu namuose jie sukelia tam tikrą sumaištį. Juos dorodami, lenkai deda nemažai pastangų, nes tenka nulupti odą, supjaustyti kūną griežinėliais, čiuptuvus – skiltelėmis, saugotis, kad nepradurtų aštuonkojo viršugalvyje esančio pilko maišelio, iš kur gali išsilieti rašalas. Neatsitiktinai sakoma, kad aštuonkojis „dėl aštuonių čiuptuvų jau ankstyviausiais laikais laikomas velnio ir pragaro simboliu“ (Becker, 1995, 27). Ir vis dėlto Kabrovinskis persmeigia maišelį, iš kur išstrykšta juodas sepijų rašalas, sukeliantis jam prisiminimus apie jaunystę, kai jis piešė sepiją. Iš pirmo žvilgsnio šis Kabrovinskio poelgis gali pasirodyti įžūlus, nes jis nepaiso savo bičiulio išpėjimo. Tačiau, anot Bessard'o-Banquy, juoda spalva yra „rašalo spalva, rašymo, atsivėrimo spalva“ (Bessard-Banquy, 2003, 255). Kitaip tariant, šis netikėtas Kabrovinskio žingsnis paskatina pasakotoją imtis rašymo. Tada ir aštuonkojis įgyja simbolinę prasmę, nes, įkūnydamas pragarą, jis atskleidžia ir kūrybos esmę.

Naratyvumo posūkliai

Suvokdami naratyvumą kaip pasakymo organizavimo loginius principus, turime pripažinti, kad „romanas nebepasakoja vienos – netgi absurdiškos – istorijos, tačiau atsiveria begalei įmanomų – netgi suskaldytų – istorijų; būtent tuo jis išlieka privilegijuotas ryšys tarp klausimo apie patį žmogų ir jo vietos pasaulyje“ (Levi-Valensi, Valette-Fondo, 1986, 104). Tai būdinga ir minimalistiniam romanui.

Jau romano *Vonios kambarys* epigrafas – garsioji Pitagoro teorema: „stačiojo trikampio statinių ilgių kvadratų suma lygi įžambinės ilgio kvadratui“ – rodo, kad jis organizuojamas remiantis netradiciniais principais. Romaną sudaro trys dalys: „Paryžius“, „Įžambinė“ ir „Paryžius“. Kiekviena dalis suskirstyta į sunumeruotas pastraipas, kurių ilgis nevienodas – nuo vieno žodžio iki kelių puslapių. Kiekviena sunumeruota pastraipa ne tik pasižymi tam tikra baigta mintimi, bet ir priverčia galvoti apie tam tikrą inventorizaciją. Tačiau netikėtai pats pasakotojas pasiūlo visos istorijos skaitymo būdą: „Galima dviem būdais stebėti lietu savo kambaryje, už stiklo. Pirmasis – sulaikyti įdėmų žvilgsnį ties koku nors erdvės tašku ir žiūrėti, kaip lyja pasirinktoje vietoje. Šis būdas, raminantis protą, nesuteikia jokio supratimo apie galutinį judėjimo tikslą. Antrasis, reikalaujantis iš regos daugiau vikrumo, pasižymi tuo, kad reikia akimis sekti vieno vienintelio lašo kelią nuo tada, kai patenka į regėjimo lauką, iki ištykšta ant žemės. Taigi įmanoma įsivaizduoti, kad judėjimas, kad ir koks būtų žaibiškas iš pažiūros, iš esmės krypsta link rimties būvio ir atitinkamai, kad ir koks kartais pasirodytų

lėtas, nenutrūkstamai tempia kūnus į mirtį, kuri irgi yra rimties būvis.“ (Toussaint, 2003, 24–25) Vadinasi, galima skaityti vieną pastraipą kaip atskirą istoriją, tačiau galima ir jungti tas pastraipas į vientisą pasakojimą, už kurio išryškėja visa romano Istorija. Tas pasakojimo sutapatinimas su lietumi nėra atsitiktinis. Mat vanduo kaip „beformė ištisinė masė ... simbolizuoja visų galimybių išsipildymą...“ (Becker, 1995, 293). Žodžiu, čia galime išvelgti ir pirmąją pasakotojo užuominą apie rašymą. Tačiau ji kol kas egzistuoja tik kaip galimybė. Kaip teigia minimalistinio romano tyrėjas Bessard’as-Banquy, „vanduo yra, jei galima taip pasakyti, autoriaus įkvėpimo šaltinis, jis skalauja jo vaizduotę; tad nė kiek nesistebėsime, jei vonios kambarys jam gali atrodyti kaip privilegijuota apmąstymų, meditacijų vieta, jei Venecija (kaip ne kaip, miestas ant vandens) tampa jo mėgstamiausiu miestu...“ (Bessard-Banquy, 2003, 58). Tie atskiri skyreliai it vandens lašai pridengia, tampa savita visos istorijos uždanga.

Minėta pastraipa apie lietu yra svarbi dar vienu aspektu. Joje kalbama apie judėjimą ir rimties būvį. Ir pačiame romano pasakojime taip pat galime išžiūrėti šį priešingumą. Rimties būvį atitiktų pasakotojo gyvenimas vonios kambaryje, o kelionė į Veneciją, gyvenimas viešbutyje, grįžimas atgal į Paryžių įkūnytų judėjimo idėją.

Skaitytojui neduoda ramybės mintis, kodėl pirmoji ir trečioji romano dalys įvardytos „Paryžius“, o vidinė – antroji – dalis pavadinta „Įžambinė“, nors joje kalbama apie Veneciją. Įžambinė yra susijusi ne tik su Pitagoro teorema. Reikalas tas, kad Venecijos epizodas tarsi įžambinė per-

veria pirmąją ir trečiąją dalis. Visų pirma reikia pasakyti, kad Venecijos istorija yra analepsė pasakojamos istorijos atžvilgiu. Bet jei į trečiąją romano dalį Venecijos epizodas įsiterpia fiziškai, pirmoje dalyje juntame tik jo tąsą. Kitaip tariant, vonios kambario istorija apima pirmos dalies 1)–11) pastraipas ir trečios dalies 44)–50) pastraipas. Tada visa istorija igrėja logišką raidą. Mat trečiosios dalies paskutinėje 50) pastraipoje pasakotojas teigia: „Rytojaus dieną ruošiaus išeiti iš vonios kambario.“ (Toussaint, 2003, 83) Iš jos persikėlę į romano pradžią 1)–11) pastraipas, galiausiai sužinome istorijos pabaigą, kuri užfiksuota 11) pastraipoje: „Rytojaus dieną išėjau iš vonios kambario.“ (Ibid., 12) Šitaip autorius tarsi iš abiejų pusių užsklendžia Venecijos epizodą, suteikdamas romanui ir tam tikro grakštumo. Be abejo, pirmąją ir trečiąją romano dalis, kurios abi įvardytos vienodai – „Paryžius“, galima palyginti su stačiojo trikampio statiniais, o antroji dalis, kuri pavadinta „Įzambinė“ ir lieka trikampio įzambine, kuri sujungia abu statinius, kitaip tariant, pirmąją ir trečiąją romano dalis. Ji tampa jungiamąja dalimi ir dėl to, kad laiko požiūriu yra ankstesnė už pirmąją ir trečiąją dalis.

Tačiau dažniausiai romane pastebime, kaip autorius žaidžia su skaitytojo lūkesčiais. Protagonistas ar koks nors kitas personažas jau kreipia pasakojimo adresatą tam tikra linkme ir staiga jo poelgis pasisuka taip, kad pasakojimo adresatas lieka nustebintas, nes tas poelgis paprasčiausiai neatitinka logikos. Šitaip po pasakotojo žodžių: „Vieną rytą nutraukiau skalbinių virvę. Ištuštinau visas sienines spintas, iškrausčiau etažeres“ (Ibid., 10) skaitytojas

tikisi, kad vonios kambaryje galbūt bus atliekamas remontas, tačiau staiga jis sužino, kad pasakotojas ėmė „čia kraustyti dalį savo bibliotekos“ (Ibid., 10). Arba pasikvietęs Edmonsonos vaikystės draugus į įkurtuves, jis ima šnekučiuotis su vienu iš jų – Pjeru Etjenu, kuris praneša, kad bandys igrėti dvidešimtojo amžiaus istorijos dėstyimo diplomą, tačiau baiminasi dėl priėmimo atrankos, nes „tarp kandidatų, aiškino jis, padoriai, mandagiai valgydamas, yra Nacionalinės administracijos mokyklos, Politechnikos mokyklos absolventų. Disko metikų, tarstelėjau aš, vėl ėmęs valgyti šparagą“ (Ibid., 29–30). Šiuo atveju skaitytojas tikisi, kad po Pjero Etjeno žodžių apie jo galimus varžovus pasakotojas pridurs logišką tęsinį, tačiau jo paminėti „disko metikai“ čia niekuo dėti ir išties griaua racionalią samprotavimų seką. Dar vienas atvejis: „Edmonsona man skambindavo vis dažniau. Kartais, kai mus sujungdavo, praleisdavom daug laiko tylėdami. Man patiko tos akimirkos.“ (Ibid., 47) Taip pat sunkiai suprantamas pasakotojo poelgis. Jis net neišeidavo iš viešbučio, laukdamas žmonos skambučio, tačiau, kai atsirasdavo galimybė pasišnekėti, jis tylėdavo ir dar tuo džiaugdavosi. Kitaip tariant, įvykis, kuris turėtų įvykti, tampa ne-įvykiu, nes ne jo buvo tikėtasi. Tokių poelgių, nepaklūstančių logikai, romane apstu. Autorius tuo lyg ir nori įrodyti, kad pasaulis nėra glotnus ir vientisas, kad jis yra greičiau trūkinėjantis, nes jame seniai nebeįmanoma visur aptikti priežasties ir pasekmės ryšio. Neatsitiktinai minimalistinio romano tyrėjas Gianfranco’as Rubino’is teigia, kad „ten, kur trūksta prasmės, ją ir imamasi medžioti. Tekstas yra tyrinėjamas su tiek didesniu

dėmesiu, kiek pradinis vientisumo poreikis yra apvilta“ (Rubino, 2012, 77). Kad ir kaip būtų keista, bet pasakojimas vardan pasakojimo ir tampa tuo vienijančiu romano istorijos elementu, suteikiančiu jai tam tikrą vientisumą.

Išvados

Prancūzų minimalistinis romanas, pratęsęs „naujojo romano“ pasiekimus, sugebėjo iš kitos pusės pažvelgti į daiktą, sulygindamas jį su žmogumi. Daiktas, patekęs į jam

neįprastą aplinką, gali sukelti skaitytojo pasipriešinimą.

Kartais daiktas minimalistiniame romane gali įgyti ir simbolinę prasmę, o ne būti vien žmogaus atitikmuo.

Naratyvumas romane *Vonios kambarys* grindžiamas keliais principais: kūrinio organizuojančiu veiksniu tampa Pitagoro teorema. Atskira kūrinio pastraipa egzistuoja kaip minimalus vienetas, pro jį visumą skleidžiasi visa romano istorija. Personazo poelgis, nepaklūstantis logikai, nuvilia skaitytojo lūkesčius.

LITERATŪRA

Becker, Udo, 1995: *Simbolių žodynas*, Vilnius: Vaga.

Bessard-Banquy, Olivier, 2003: *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Bikialo, Stéphane, 2012: „Hélène Lenoir: un minimalisme orchestré“, *Romanciers minimalistes. 1979–2003*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Blankeman, Bruno, 2002: *Les fictions singulières*, Paris: Prétexte éditeur.

Dempsey, Amy, 2004: *Stiliai, judėjimai ir kryptys. Enciklopedinis moderniojo meno vadovas*, iš anglų kalbos vertė Vilda Gudaitytė, Violeta Karpavičienė, Asta Pranevičiūtė, Adrija Sikorskytė, Aistė Skirmantienė, Vilnius: Presvika.

Deramond, Sophie, 2012: „Minimalisme et spatialité chez Jean Echenoz“, *Romanciers minimalistes. 1979–2003*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Eco, Umberto, 2009: *Vertigė de la liste*, Paris: Flammarion.

Jérusalem, Christine, 2004: „La rose des vents: cartographie des écritures de Minuit“, *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris: Prétexte éditeur.

Levi-Valensi, Jacqueline et Valette-Fondo, Madeleine, 1986: „Le romanesque de l'absurde en France après 1960“, *Absurde et nouveaux romanesques*, Paris: Minard.

Lindon, Jérôme, 1989: „On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve“, entretien avec Jean-Pierre Salgas, *La Quinzaine littéraire*, № 532, du 16 au 31 mai 1989.

Mollet-Vieville, Ghislain, 1995: *Art minimal et conceptuel*, Genève: Skira.

Rubino, Gianfranco, 2012: „Jean-Philippe Toussaint: une narrativité paradoxale“, *Romanciers minimalistes. 1979–2003*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Sarraute, Nathalie, Benmussa, Simone, 1987: *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?*, Paris: La Manufacture.

Schoots, Fieke, 1997: „Passer en douce à la douane“, *L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam: Rodopi.

Toussaint, Jean-Philippe, 2003: *Vonios kambarys*, iš prancūzų kalbos vertė Vytautas Bikulčius, Vilnius: Tyto alba.

Viart, Dominique, 2011: *Le Roman français au XX siècle*, Paris: Armand Colin.

LA SALLE DE BAIN DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT COMME LE ROMAN MINIMALISTE

Vytautas Bikulčius

R é s u m é

Le roman minimaliste français qui provient du „nouveau roman“ commence son histoire à partir de 1979 (quand a apparu le roman *Le méridien de Greenwich* de J. Echenoz). Il évolue dans deux sens: la direction de la forme (J.-P. Toussaint, Ch. Gailly, Ch. Oster) et la direction du sens (J. Echenoz, F. Bon, M. Redonnet).

Le roman *La salle de bain* de J.-P. Toussaint est fondé tout d'abord sur les traits formels de l'oeuvre. La base du roman devient le théorème de Pythagore qui organise la composition de l'oeuvre. La deuxième partie du roman *L'hypoténuse* où l'on raconte les aventures du protagoniste à Venise qui sont antérieures au plan principal de l'action du roman devient une partie qui traverse les deux autres du roman en les liant dans le tout de l'oeuvre.

Les choses jouent un rôle extraordinaire dans le roman. D'une part les choses remplacent des gens. D'autre part les choses peuvent surprendre le lecteur quand elles apparaissent dans le milieu inhabitué. Enfin les choses peuvent jouer le rôle symbolique.

La narrativité dans le roman est liée avec la division du texte du roman en petits alinéas qui pour le narrateur du roman rappellent les gouttes de la pluie. Alors on peut lire le roman de deux manières: on peut lire un alinéa comme une partie indépendante et voir le déroulement de l'histoire du roman derrière ces alinéas. En même temps on voit les conduites du protagoniste qui ne correspondent pas à la logique et qui déçoivent les attentes du lecteur.

Gauta 2012 10 31

Priimta publikuoti 2012 11 26

Autoriaus adresas:

Šiaulių universiteto

Literatūros istorijos ir teorijos katedra

P. Višinskio g. 35, Šiauliai

El. paštas: vytautasbikulcius@yahoo.fr