

PERSONAŽAS IEŠKO SKAITYTOJO, ARBA APIE METALITERATŪRIŠKUMĄ XX A. VAKARŲ ROMANE



NERIJUS BRAZAUSKAS

ISSN 1392-0588 (spausdintas)

ISSN 2335-8769 (internetinis)

2014. 61

Taigi metafikcija nėra tiesiog postmodernizmo forma. Postmodernus kontekstas nėra vienintelis kruopščiai padalytas tarp fiktyvių tekstų ir jų kritinio skaitymo, bet monistinis reprezentacijų pasaulis, kuriame ribos tarp meno ir gyvenimo, tarp kalbos ir meta-kalbos, tarp fikcijos ir kritikos patiria filosofinį puolimą.

Mark Currie

SANTRAUKA. Straipsnyje nagrinėjamas metaliteratūriškumas ir jo strategijos XX a. Vakarų romane. Tyrimo objektas – XX a. Vakaruose sukurti modernistiniai ir postmodernistiniai romanai. Tyrimo uždaviniai: 1) nustatyti metaliteratūriškumo sąvokos ir su ja susijusių terminų apibrėžtis; 2) nagrinėti, kokias konkrečias metaliteratūriškumo strategijas renka romanistai, ką jos duoda romanui; 3) aptarti metaliteratūriškumo poveikį skaitytojui, jo atliekamam skaitymo ir refleksijos aktui. Tyrimo metodologija yra Patricios Waugh metafikcijos koncepcija, tarpdisciplininė Steveno Tötösy de Zepetneko komparatyvistikos teorija, Umberto Eco išskirtos *pavyzdinio* ir *empirinio* skaitytojo koncepcijos. Derinant šias teorijas ir koncepcijas sprendžiama tyrimo problema – kaip tirti metaliteratūriškumo (iš)raišką romane, kaip nustatyti autoriaus intencijų kurti metaliteratūriškumą pobūdį, kai susiduriame ir su diachroniniu, ir su sinchroniniu reiškiniu. Iškeliama hipotezė, kad metaliteratūriškumas XX a. Vakarų romane yra sąmoningas kūrybinis ir kritinis aktas, susijęs ir su meno kūrinio idėja, ir su teoriniu įvairiausių diskursų apmąstymu, ir su dialogu su skaitytoju kūrimu. Istorinis ekskursas parodė, kad metaliteratūriškumas romane yra būdingas jau Cervanteso, Fieldingo, Sterne'o, Diderot romanams, o jį inspiravo kritiškas romanistų požiūris į savo meto vyraujančius romanus. XX a. Vakarų romane išvelgtos penkios metaliteratūriškumo strategijos: 1) parateksto akcentavimo strategija, 2) personažas rašo romaną; 3) personažas komentuoja romaną; 4) naratorius / personažas komunikuoja su skaitytoju; 5) autorius žaidžia su skaitytoju. Visos šios strategijos rodo, kad metaliteratūriškumas yra susijęs su rašymo ir skaitymo procesų aktualizavimu romane. Pirmoje XX a. pusėje personažas ieško autoriaus, o antroje XX a. pusėje personažas ieško skaitytojo. XX a. romanas metaliteratūriškai mąsto apie romaną, o tai galbūt tampa svarbiausia jo identifikacijos žyme.

RAKTAŽODŽIAI: romanas, metaliteratūriškumas, autorius, skaitytojas, istorija, fikcija, metafikcija, metakritika.

ĮVADINĖS PASTABOS

Šio straipsnio tikslas yra identifikuoti ir analizuoti metaliteratūriškumo strategijas XX a. Vakarų romane. Tyrimo objektas – XX a. Vakaruose sukurti modernistiniai ir postmodernistiniai romanai, kurių pobūdis lėmė dėmesį ir anksčiau parašytiems romanams. Tyrimo uždaviniai: 1) nustatyti metaliteratūriškumo sąvokos ir su ja susijusių terminų apibrėžtis; 2) nagrinėti, kokias konkrečias metaliteratūriškumo strategijas renka romanistai, ką jos duoda romanui; 3) aptarti metaliteratūriškumo poveikį skaitytojui, jo atliekamam skaitymo ir refleksijos aktui. Tyrimo metodologija yra Patricios Waugh metafikcijos koncepcija, tarpdisciplininė Steveno Tötösy de Zepetneko komparatyvistikos teorija, Umberto Eco išskirtos *pavyzdinio* ir *empirinio* skaitytojo koncepcijos. Derinant šias teorijas ir koncepcijas galima išspręsti pagrindinę tyrimo problemą – kaip tirti metaliteratūriškumo išraiškas romane, kaip nustatyti autoriaus intencijų kurti metaliteratūriškumą pobūdį, kai susiduriame ir su diachroniniu, ir su sinchroniniu reiškiniu. Iškeliama hipotezė, kad metaliteratūriškumas XX a. Vakarų romane yra sąmoningas kūrybinis ir kritinis aktas, susijęs ir su meno kūrinio idėja, ir su teoriniu įvairiausių diskursų apmąstymu, ir su dialogo su skaitytoju kūrimu.

Patricios Waugh studijoje „Metafikcija: savimonės literatūros teorija ir praktika“ (1984) sako: „*Metafikcija*¹ yra terminas, duotas fiktyviam rašymui, kuris sąmoningai ir sistemingai kreipia dėmesį į jo kaip artefakto statusą, siekiant išskelti klausimus apie santykį tarp fikcijos ir realybės“². Metafikcija yra metaliteratūros pamatas, o jos akiratyje yra ir pasakojimo struktūros, ir fiktyvūs pasauliai, ir reprezentacijos klausimas, ir metakalba, ir, svarbiausia, kad visi metaliteratūriniai rašytojai „<...> tyrinėja literatūros *teoriją* per literatūros rašymo *praktiką*“³. Waugh parodo, kad metafikcinis rašymas yra ne tik save reflektuojantis rašymas, bet kad jis taip pat „<...> tiria galimą fiktyvumą pasaulio, esančio už fiktyvaus literatūrinio teksto“⁴. Metafiktyvumas yra labiausiai būdingas romanams, kurie savirefleksyviai svarsto ne tik savo prigimtį, bet ir įvairius diskursus.

Tokios literatūros analizei neužtenka klasikinės literatūrologijos, todėl tikslinga pasitelkti šiuolaikinę komparatyvistikos teoriją, kuri yra tarpdisciplininio pobūdžio. Stevenas Tötösy de Zepetnekas studijoje „Komparatyvistinė literatūra: teorija,

¹ Patricia Waugh vartoja du skirtingus terminus: metafiction (metafikcija), „metafiction“ („metaliteratūra“). Metafikcijos terminas rašomas, kai kalbama apie specifinius metafiktyvumo dalykus. Tuo tarpu metaliteratūra „<...> yra elastiškas terminas, kuris aprėpia platų literatūrų diapazoną“. Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York, Methuen, 1984, 18. Metafikcija būdinga labiau postmodernizmui, kuriame ji apima ne tik literatūrą, bet ir istoriją, filosofiją, tapatybę, tautą etc.

² Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 2.

³ Ten pat, 2.

⁴ Ten pat, 2.

metodas, pritaikymas“ (1998) teigia: „Iš principo Komparatyvistinės Literatūros disciplina yra *in toto* metodas literatūros studijose mažiausiai dviem būdais⁵. Pirma, komparatyvistinė literatūra reiškia žinojimą daugiau nei vienos nacionalinės kalbos ir literatūros, ir (arba) tai reiškia žinojimą ir pritaikymą kitų disciplinų literatūros studijose ir, antra, komparatyvistinė literatūra turi Kito įtraukimo ideologiją, tai būtent nežymi literatūra su savo keliomis marginalumo reikšmėmis, žanro, skirtingų teksto tipų“⁶. Autorius pabrėžia metodų skolinimąsi iš kitų disciplinų ir jų pritaikymą, jis išskiria dešimt komparatyvistinės literatūros principų, iš kurių šiam tyrimui svarbiausias šis: „Antrasis bendriausias komparatyvistinės literatūros principas yra teorinis, taip pat ir metodologinis postulatą judėti ir inicijuoti dialogą tarp kultūrų, kalbų, literatūrų ir disciplinų. Tačiau ši pagrindinė nuostata ir ideologija reprezentuoja vieną iš svarbiausių Komparatyvistinės Literatūros kliūčių, susijusių su jos pačios savęs išlaikymu ir savęs propagavimu.“⁷ Metaliteratūra kaip tik ir rodo dialogą tarp kultūrų, literatūrų ir romanistų, o tai galima paaiškinti tuo, kad kritinės refleksijos aktas visada apima ankstesnę kultūrinę tradiciją ir jos (ne) meninę recepciją. Kaip tai daroma, yra analizės vertas dalykas. Tai identifikuoti gali tik skaitytojas, kurį tiksliai, sakyčiau, metaliteratūriškai, apibūdino Umberto Eco. Tai „empirinio“ ir „pavyzdinio“ skaitytojo koncepcijos. „Empirinis skaitytojas – tai tu, aš ir kiekvienas, skaitantis kokį nors tekstą. Empiriniai skaitytojai gali skaityti įvairiais būdais, čia nėra jokių taisyklių, kurios sako, kaip skaityti <...>.“⁸ Taigi empirinis skaitytojas yra subjektyvus skaitytojas, kuris ignoruoja autoriaus pasiūlytas skaitymo taisykles. Tuo tarpu „<...> pavyzdinis skaitytojas – tai tam tikros rūšies idealaus skaitytojo tipas, kurį tekstas numato ne vien kaip savo bendradarbį, bet taip pat mėgina jį sukurti“⁹. Pavyzdinis skaitytojas kreipia dėmesį į autoriaus pasiūlytas skaitymo taisykles, jis dirba intelektualinį darbą, o šio proceso metu ir sukuria save kaip skaitytoją. Apmąstydamas paminėtas skaitytojo koncepcijas Eco refleksyviai konstatuoja: „Tekstas yra mechanizmas, sumanytas siekiant sukurti jo Pavyzdinį Skaitytoją. Šis skaitytojas nėra tas, kuris atlieka „tikrai teisingą“ spėjimą. Tekstas gali numatyti Pavyzdinį Skaitytoją duodamas teisę išmėginti daugybę spėjimų. Empirinis Skaitytojas paprastai yra veikiančysis asmuo, kuris atlieka spėjimus apie Pavyzdinio Skaitytojo tipą, postuluojamą teksto. Kadangi teksto intencija iš

⁵ Ši koncepcija jau taikyta mano straipsnyje „Tapatybės trajektorijos XX a. 6-ojo dešimtmečio lietuvių egzodo romane“ (*Oikos*, 2011, nr. 2 (12), 92–103).

⁶ Tötösy de Zepetnek S. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Rodopi: Amsterdam–Atlanta, GA., 1998, 13.

⁷ Ten pat, 16.

⁸ Eco U. *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge Massachusetts and London England, Harvard University Press, 1995, 8.

⁹ Ten pat, 9.

esmės yra produkuoti Pavyzdinį Skaitytoją, kuris gali atlikti spėjimus apie jį, todėl Pavyzdinio Skaitytojo užduotis yra neatsiejama nuo Pavyzdinio Autoriaus suvokimo, kuris nėra Empirinis Autorius ir kuris galiausiai atitinka teksto intenciją.¹⁰ Eco parodo, kad pavyzdinis skaitytojas interpretuoja tekstą, o empirinis skaitytojas juo tikrai naudojasi. Skaityti knygą ir mąstyti apie skaitomą knygą yra du galimi skaitytojo pasirinkimai, dvi skaitymo strategijos. Jos atsiskleidžia, kai susiduriame su metaliteratūriniais romanais, kuriuos norint apmąstyti visų pirma reikia apibrėžti metaliteratūriškumo sąvoką.

METALITERATŪRIŠKUMO SĄVOKĄ APIBRĖŽIANT

Skaitytojai, suprantama, turi teisę šio to paklausti, o mes privalome atsakyti.

Nathalie Sarraute

Pirmiausia būtina aptarti problemišką metaliteratūriškumo sąvoką¹¹. Su ja vienaip ar kitaip koreliuoja tokie terminai kaip *metaliteratūra*, *metafikcija*, *metakalba*, *metapasakojimas*, *metatekstualumas* ar netgi *metaromanas*. Prieš apibrėžiant šias sąvokas, svarbu paminėti, kad metaliteratūra ir metafikcija (*metafiction*) šiandien turi savą tyrimų ir terminų istoriją, pasižyminčią įvairove, kuri leidžia konceptualiau tirti šį reiškinių. Tuo tarpu metaliteratūriškumas (angl. *metafictionality*) yra dar tyrinėtojų dėmesio tebelaukiantis dalykas, kuris dažniausiai siejamas su postmodernistine literatūra. Tačiau šio suvokimui itin svarbi Marko Currie įžvalga, kad „[m]etafikcija nėra tikrai postmodernios literatūros rūšis, ir nei išimtinai tik postmoderni

¹⁰ Eco U. *Confessions of a Young Novelist*. Cambridge, Massachusetts London, England, Harvard University Press, 2011, 40–41. [A text is a device conceived in order to produce its Model Reader. This reader is not one who makes the “only right” conjecture. A text can foresee a Model Reader entitled to try infinite conjectures. The Empirical Reader is simply an actor who makes conjectures about the kind of Model Reader postulated by the text. Since the intention of the text is basically to produce a Model Reader who is able to make conjectures about it, the task of the Model Reader consists in figuring out a Model Author who is not the Empirical Author and who ultimately corresponds to the intention of the text.]

¹¹ Metafikcijos ir metaliteratūros sąvokos, objektas, problemos svarstomos šiuose darbuose: Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario / CA, Wilfrid Laurier University Press, 1980; Patricia Waugh. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York, Methuen, 1984; Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London, Routledge, 1988. Wenche Ommundenson. *Metafictions?: Reflexivity in Contemporary Texts*. Carlton, Victoria: Melbourne University Press, 1993; *Metafiction*. Edited and Introduced by Mark Currie. London and New York, Longman, 1995; *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women’s Writing*, Edited by Ann Heilmann and Mark Llewellyn, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007; Eman El-meligi, *Nine Writers of Postmodernist Metafiction: Explaining the Literary Tricks That Undo Realistic Discourse*, Edwin Mellen Pr, 2013.

literatūros rūšis. Tai nėra nei paradigma, nei postmodernizmo poaibis¹². Metafikcija buvo tik sureikšmintą postmodernizme, kuriame, kaip žinia, išsityrynė ribos tarp literatūros, istorijos, kritikos etc.

Pirmoje XX a. pusėje terminas „metaliteratūra“ nebuvo vartojamas, nors tokia literatūra buvo kuriama. Plačiau taikyti jis buvo pradėtas tik XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais sukurtai literatūrai / romanui, dažnai laikomam postmodernistine literatūra / postmodernistiniu romanu. Jo aktualizavimas, mano manymu, pirmiausia susijęs su *metakalbos* terminu. Šiuo atveju svarbus yra Lois Hjemslevo darbe „Kalba“ (pub. 1963) pasirodantis metakalbos terminas: „Kalbotyros tikslas yra sukurti metodą, kuris įgalintų aprašyti kalbas. Šitai daroma pasitelkiant kokią nors kalbą, kuria aprašomos kalbos. Tokio aprašymo kalba vadinama *metakalba*, o tai kas aprašoma – *kalba-objektu*“¹³. Taigi pati kalba jau traktuojama kaip kalbos tyrimo objektas.

Kalbos diskursą, kaip žinia, akcentavo ir į literatūrologiją įvedė struktūralizmas. Vienas iš jo atstovų, vėliau tapęs postruktūralistu, o tai reiškia ir postmodernizmo epistemos kūrėju, buvo Roland'as Barthes'as. Jis darbe „Literatūra ir metakalba“ (1957) pateikė postmodernistinę metakalbos sampratą. Jis pasiūlė literatūrą analizuoti kaip kalbą, panaikinti tradicinį klasikinį skirtumą tarp „kalbos“ ir „literatūros“, atkreipdamas dėmesį, kad literatūra iki šiol niekada nemąstė apie save. Tik neklasikinės kultūros kontekste „<...> literatūra pradėjo jausti savo dvilypumą, vienu metu savyje regėti objektą ir žvilgsnį į objektą, kalbą ir kalbą apie šitą kalbą, literatūrą-objektą ir metaliteratūrą“¹⁴. Kitaip sakant, Barthes'o darbas byloja, kaip kalba-objektas, metakalba, virsta literatūra-objektu, t. y. metaliteratūra.

Pastaroji susijusi su metafikcijos sąvoka, kurią būtina aptarti detalai. Pirmą kartą terminą „metafikcija“ (angl. *metafiction*) panaudojo Williamas Gassas XX a. septintojo dešimtmečio pabaigoje ir jis norėjo „<...> apibūdinti to meto literatūras, kurios kažkodėl buvo apie pačią literatūrą. Metafikcija, kaip ji buvo apibrėžta XX a. aštuntame dešimtmetyje, buvo literatūra su savimone, su savęs supratimu, savi-voka, sava ironiška distancija.“¹⁵ Taip dabar vertinamas Gasso indėlis, beje, pabrėžiant, kad ši definicija iškėlė ir problemas, susijusias su savimoningumo reikšmėmis postmoderniose literatūros teorijose ar pačioje postmodernioje literatūroje. Tuo tarpu pats Gassas, aptardamas filosofijos ir literatūros santykį, literatūros estetikos klausimus, literatūros vertinimo būdus, formulavo taip: „Matematikoje ir logikoje

¹² Currie M. Introduction. In *Metafiction*. Edited and Introduced by Mark Currie. London and New York, Longman, 1995, 15.

¹³ Hjemslev L. *Kalba: Įvadas*. Vertė Marius Daškus. Vilnius, Baltos lankos, 1995, 155.

¹⁴ Барт Р. *Литература и метаязык*. Избранные работы: Семиотика, Поэтика: Пер. с. Фр. Москва, Прогресс, Универс, 1994, 131.

¹⁵ Currie M. Ten pat, 1.

yra metateoremos, etika turi savo lingvistinę prigimtį, visur svetimos kalbos kalbasi apie kitas kalbas ir yra dirbtinės, ir šiuo atveju romanas nėra išskirtinis. Aš tikrai neturiu omenyje tų nuobodžių ir nuspėjamų kūrinių apie rašytojus, kurie rašo apie tai, kas jie yra rašydami, bet apie tuos, pavyzdžiui, Borgeso, Barthes'o ir Flanno O'Brieno kūrinius, kuriuose fikcijos formos yra kaip medžiaga, pagal kurią gali būti įvestos kitos formos. Iš tikrųjų dauguma taip vadinamųjų antiromanų iš tiesų yra metafikcijos.¹⁶ Gassas pavartojo metafikcijos terminą, bet jo neapibrėžė, tik nurodė su juo susisiję dalykus: savimoningumą, kritiškumą, meno kontempliavimą romane, o tai vėliau tapo Patricios Waugh metafikcijos teorijos pagrindu. Taigi Gassas pradeda tą tradiciją, kai metafikcija yra laikoma savirefleksiška literatūra. Ilgainiui tos savirefleksijos objektu tapo teoriniai svarstymai fikcijoje, kitaip sakant, literatūros teorija tapo imanentine literatūros dalimi.

Currie aptardamas teorinius, kritinius, epistemologinius metafikcijos tyrinėjimo aspektus atkreipia dėmesį į tai, kad rašytojai ir kritikai personifikuoja ribą tarp fikcijos ir kritikos bei sprendžia šią problemą taip: „Metafikcija neabejotinai nėra romanas, kurio autorius yra ir rašytojas, ir kritikas, bet romanas, kuris dramatiškumą ribą tarp fikcijos ir kritikos, ir unifikuojant metafikcijas pagal šį apibrėžimą reikalinga gana laisva „kritikos“ interpretacija“.¹⁷ Currie taip pat sako, kad metafikciją geriau būtų suprasti ne kaip bendrąją kategoriją, bet, Patricios Waugh žodžiais, kaip visiems romanams būdingą funkciją. Kita vertus, Currie argumentuotai teigia, kad kai kuriais atvejais ta funkcija nėra įgimta ir kad ji „<...> priklauso nuo tam tikrų konstruojamų interpretuojamų fiktyvių priemonių, tokių kaip savireferentiškumas ar metapasakojimas funkcijoje“¹⁸.

Jesse Matzas sako, kad postmodernizmo rašytojai „<...> pajuto būtinybę rašyti apie rašymą, pasakoti apie istorijų pasakojimą, kadangi visa literatūros galimybė jau buvo pakeista klausimu. Literatūra tapo *metafikcija* – istorijomis apie istorijas, fikcija apie fikciją, romanais romanuose“¹⁹. Šis teiginys rodo, kad metafikcija siejama su postmodernizmu, kuriame sąvokos iš tiesų susipina ir nurodo viena į kitą, todėl reikalinga išsamesnė jų analizė.

Tai patvirtina Jeremy'io Hawthorno „Šiuolaikinės literatūros teorijos žodynas“ (2000), kuriame metafikcija apibūdinama metakalbos termino kontekste. „*Metafikcija* pažodžiui yra fikcija apie fikciją. Tam tikru mastu terminas iš dalies sutampa su *metanaratyvu*, nes bet kuris fikcijos kūrinys, kuris turi savyje metanaratyvą, turės metafikcinį elementą. Paprastai jis yra naudojamas nurodyti fikcijai, kuri turi bet

¹⁶ Gass W. H. *Fiction and the Figures of Life*. New York, Alfred A. Knopf, 1970, 24–25.

¹⁷ Currie M. Ten pat, 3.

¹⁸ Ten pat, 5.

¹⁹ Matz J. *The Modern Novel: A Short Introduction*. Oxford, Blackwell, 2004, 134.

kokį *savireferencinį elementą* (nebūtinai kylantį iš metanaratyvo: teminiai modelia-
vimai taip pat gali prisidėti prie metafikcinio elemento kūrinyje formavimo). <...>
Tipiškai metafikcija apima žaidimus, kuriuose naratyvo realybės (ir skaitytojo jų
suvokimo) lygmenys yra supainioti, ar kuriose tradicinės REALISTINĖS KON-
VENCIJOS, valdančios MIMETINIŲ ir DIEGETINIŲ elementų atskyrimą, yra
pažeidžiamos ir suardomos. Terminas paprastai yra vartojamas nurodant į reliatyvų
dabartinį POSTMODERNISTINĮ rašymą, bet jis gali turėti platesnį pritaikymą
kur kas senesniems kūriniams, kuriuose gali būti randami savistabos ir autokomen-
taro elementai.²⁰ Hawthornas ne tik išskiria konkrečius metafikcijos elementus,
bet ir konstatuoja, kad ji nėra būdinga tik šiuolaikiniams kūriniams.

Taigi metafikcija yra metaliteratūra, kai ji nurodo į metafiktyvumo diskursą, kuris
būdingas pačiai įvairiausiai intelektualinei praktikai. Šis diskursas buvo aktualizuotas
postmodernizme, o postmodernistinis romanas, veikiant Hydeno White'o idėjoms,
atkreipė dėmesį į istorijos fiktyvumo ir naratyvumo aspektus. Linda Hutcheon įtvir-
tino „istoriografinės metafikcijos“ terminą, kuris rodo postmodernų mąstymą ir kuris
„<...> mėgina demarginalizuoti literatūrą per konfrontaciją su istorija, ir ji tai daro
ir tematiškai, ir formaliai“²¹. Šis terminas iškelia tikrovės, istorijos, referencijos, ties-
sos, praeities, naratyvumo, tekstualumo etc. klausimus. Be to, svarbu pabrėžti, kad
„istoriografinė metafikcija“ yra grynai postmodernizmo diskursas. Pastarajame aktu-
alizuojamos ir „metapasakojimo“, ir „metatekstualumo“ sąvokos, o jas būtina aptarti,
kad galėtume suformuluoti metaliteratūriškumo apibrėžtį.

Kadangi metaliteratūra savo vietą po saule išsikovoja postmodernizme, tai čia
atsiranda ir du minėti klaidinantys terminai. Pirmasis iš jų – metapasakojimas.
Tai terminas, kurį Jeanas-François Lyotard'as įveda „Postmoderniame būvyje:
ataskaitoje apie žinojimą“ (1979). Žinojimas buvo įteisinamas koku nors meta-
pasakojimu, o „<...> „postmoderniu“ laikytinas nepasitikėjimas metapasakojimais.
<...> Naratyvinė funkcija praranda savo funktyvus, savo didįjį herojų, didžiuosius
pavojus, didžiąsias keliones ir didįjį tikslą“²². Metapasakojimas – tai didysis pasa-
kojimas, kuris atliko žinojimo įteisinimo funkciją, kurią „Apšvietos dialektikoje“
(1947) sukritikavo Maxas Horkheimeris bei Theodoras W. Adorno ir kurią vėliau
savo darbuose atmetė Michelas Foucault ir Jacques'as Derrida²³.

²⁰ Hawthorn J. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. Fourth Edition. London, Hodder Education, 2000, 208.

²¹ Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London, Routledge, 1988, 108.

²² Jean-François Lyotard, *Postmodernus būvis. Ataskaita apie žinojimą*. Iš prancūzų kalbos vertė Marius Daškus, vertimą peržiūrėjo ir pataisė Nijolė Keršytė, antrasis pataisytas ir papildytas leidimas. Vilnius, Baltų lankų leidyba, 2010, 14.

²³ Įdomu tai, kad kritikuodami Apšvietą kaip mitą, kuris vėliau virto visuotine masių apgaule, autoriai sako: „Kelyje nuo mitologijos į logistiką mąstymas prarado *savirefleksijos* [išskirta – N. B.] elementą, ir dabar mašinerija luošina žmones net tada, kai juos maitina. Bet mašinų pavidalu susvetimėjęs *Ratio* krypta į

Postmodernizmo išdava laikyčiau ir metatekstualumo terminą. „Pagrindinėse moderniosios literatūros sąvokose“ metatekstualumui suteikiama ir metateksto sąvoka (Antono Popovičiaus koncepcija), ir metaliteratūriškumo reikšmė bei pažymima, kad tai „<...> postruktūralistinės literatūros teorijos leksinis naujadaras“²⁴. Viena vertus, tarp šių terminų galime dėti lygybės ženklą, nes abu iš tiesų kalba apie tą situaciją, kai „<...> tekstas mąsto apie save“²⁵. Kita vertus, įžvelgčiau ir tam tikrą skirtumą, nes metatekstualumo vartojimas adekvatesnis tada, kai kalbame apie postmodernistinius kūrinis, kai juos traktuojame kaip (*inter*)tekstus, kai aktualizuojame metakalbinius žaidimus. Postmodernistinėje literatūroje „<...> visuomet atrasi „subjektą“, bet nuo šiol tai – kalbos „subjektas“, – tiksliai yra pastebėjęs Barthes’as²⁶. Mano manymu, kalbant apie modernistinius romanus, sukurtus iki XX a vidurio, tinkamesnis meta-literatūriškumo terminas (autorius dar nėra nei miręs, nei tapęs autorine funkcija²⁷), o kalbant apie postmodernistinius romanus vartotinas *ir* metatekstualumo terminas. Kita vertus, Gérard’as Genette’as, aptardamas transtekstualumą, metatekstualumą apibūdino, kaip „<...> sukurtą pagal *kalbą / metakalbą* – transtekstualų sąryšį, jungiantį komentarą su tekstu, kurį jis komentuoja. Visi literatūros kritikai per amžius rašydavę metatekstus patys to nežinodami“²⁸. Taigi metatekstualumas yra susijęs su metakomentarais, šį terminą galėtume pasitelkti, kai skiriame tekstą nuo kūrinio.

Metaliteratūra galėtų būti apibrėžta kaip savirefeksiška, save tirianti ir kritikuojanti literatūra, kurios objektu gali būti sąryšis tarp fikcijos ir fikcijos, tarp fikcijos

visuomenę, įstengiančią sutaikyti sustabarėjusį mąstymą kaip materialią bei intelektualią aparatūrą su išlaisvinta gyva mintimi ir susieti jį su pačia visuomene kaip realiu subjektu.“ Maxo Horkheimerio, Theodoro W. Adorno, *Apšviotos dialektika: filosofiniai fragmentai*. Iš vokiečių kalbos vertė Gediminas Mikelaitis. Vilnius, Margi raštai, 2006, 61. Šis „sustabarėjęs mąstymas“, mano galva, labiliu mąstymu virto postmodernizme (šis yra eksplisitiškai metarefleksyvus), o viena iš priežasčių buvo ta, jog buvo suvokta, „[k]ad centras yra taškas, kuriame turinių, elementų ar terminų substitucija yra nebeįmanoma. Centre elementų permutacija ar transformacija (kuri, žinoma, gali būti struktūros struktūroje) yra *uždraustos*. <...> Centruotos struktūros konceptas iš tikrųjų yra žaismo konceptas, pagrįstas fundamentaliu pagrindu, žaismas, konstituotas fundamentalaus nejudamumo ir garantuojančio tikrumo pagrindu, kuris pats yra anapus žaismo srities.“ Jacques Derrida. *Writing and Difference*. Translated, with an introduction and additional notes, by Alan Bass. London and New York: Routledge, 2001, 352.

²⁴ Kravar Z. Metatekstualumas. *Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos*. Sudarytojai Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač, iš vokiečių kalbos vertė Rita Tūtlytė, Agnė Rudėnienė, Zofija Stanevičienė. Vilnius, Tyto alba, 2000, 190.

²⁵ Ten pat, 190.

²⁶ Bartas R. *Teksto malonumas*. Sudarytoja, įvado ir paaiškinimų autorė Galina Baužytė-Čepinskienė. Vilnius, Vaga, 1991, 247.

²⁷ Apie autoriaus sampratą esu rašęs straipsnyje Autorius ir vardas: keli teoriniai ir interpretaciniai pastebėjimai. *Acta humanitativa universitatis Saulensis*, t. 8, 2009, 444–454. Autoriaus, autorystės sampratą, versijos ir jų istorinė teorinė kaita gerai parodyta Andrew Benneth studijoje *The Author*, London and New York, Routledge 2005. Šis darbas byloja, kad autorius yra metaliteratūriškumo konstruktas, ir demonstruoja, kad „<...> autoriaus klausimas yra susijęs su ‚literatūros klausimu‘ ir kad klausimas ‚kas yra autorius?‘ yra artimai susijęs su klausimu ‚kas yra literatūra?‘“ (Ten pat, 118).

²⁸ Genette G. *The Architext: An Introduction*. Berkeley Los Angeles Oxford, University of California Press, 1992, 82.

ir tikrovės, tarp teksto ir interteksto, tarp teksto ir parateksto, tarp autoriaus ir skaitytojo, tarp personažo ir skaitytojo, tarp kalbinių ir metaliteratūrinių žaidimų. Kaip teigia Waugh, „visa, kas panašu į ‚metaliteratūrą‘, reiškia literatūrą, kuri sąmoningai apmąsto savo struktūrą kaip kalbą; visa tai siūlo skirtingas to paties proceso perspektyvas“²⁹. Tačiau Ludwigas Wittgensteinas parodė, kad kalba taip pat yra tik „kalbos žaidimai“, o „terminas ‚kalbos žaidimas‘ čia turi pabrėžti tai, kad *kalbėjimas* yra tam tikros veiklos arba gyvenimo formos dalis“³⁰. Tai XX a. labiausiai buvo būdinga romanui, todėl neatsitiktinai metaliteratūrinis romanas sinonimiškai buvo pavadintas metaromanu. Taip atsitiko, nes romanistai aktualizavo metaliteratūros kūrimą, jos sąmoningą reflektavimą, literatūros diskurso tyrimą pačiame meno kūrinyje. Tai suvokiant šiandien svarbi Wenche's Ommundsen pastaba, kad „[r]efleksyvumas jau nebelaikomas simptominiu literatūros paralyžiumi, bet yra tapęs analitiniu įrankiu mūsų ieškojimuose, suprantant žmogaus tikrovės“³¹. Taigi metaliteratūriškumas yra sąmoningas autoriaus kūrybinis ir kritinis aktas literatūros kūrinyje, kuris metafikcijos kūrimo ir apmąstymo būdu reflektuoja meno kūrinio atsiradimą, kritinę meno ir pasaulio recepciją, tikrovės reprezentaciją, santykį su skaitytoju. Labiausiai jis buvo išplėtotas XX a. romane, nors pati pradžia nepriklauso nei modernistiniam, nei postmodernistiniam romanui. Būtent todėl svarbu pirmiausia aptarti metaliteratūriškumą Vakarų romane kaip istorinį reiškinį.

ISTORINIS METALITERATŪRIŠKUMO VAKARŲ ROMANE ESKURSAS

Knyga gali būti vynuogynas, užlietas lietumi, ir vynuogynas, užlietas vynu.

Milorad Pavić

Kaip konstatuoja Waugh, „<...> nors *terminas* ‚metaliteratūra‘ galėtų būti naujas, bet *praktika* yra sena (jei ne senesnė) kaip ir pats romanas“³². Metaliteratūriškumas istoriškai ir tekstualiai atsekamas jau Miguelio de Cervanteso Saavedros „Don Kichote“ (1605–1615), Henrio Fieldingo romane „Džozefas Endriusas“ (1742), Laurence'o Sterne'o – „Tristramas Šendis“ (1759–1767), Denio Diderot – „Žakas

²⁹ Waugh P. Ten pat, 14.

³⁰ Vitgenšteinas L. *Rinkiniai raštai*. Iš vokiečių ir anglų kalbų vertė Rolandas Pavilionis. Vilnius, Mintis, 1995, 130.

³¹ Ommundsen W. *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Carlton, Victoria, Melbourne University Press, 1993, 105.

³² Waugh P. Ten pat, 5.

Fatalistas ir jo ponas“ (1771, pub. 1796). Šiuos romanus būtina aptarti norint geriau suvokti XX a. sukurtus (post)modernistinius metaliteratūrinius romanus.

Cervanteso „Don Kichotas“ – tai romanas, kuriame parodijuojamas riterių romanas, išjuokiama populiaris to meto skaitytojų literatūra. Klasikiniu romano apibūdinimu galėtume laikyti Northropo Frye'aus teiginį, kad „[s]varbiausias romano [*romance*³³ – N. B.] realistinės parodijos pavyzdys, žinoma, yra *Don Kichotas*, kuris signalizavo vienos literatūros rūšies mirtį ir kitos rūšies gimimą“³⁴. Kaip tai buvo padaryta? Kas vėliau buvo perimta romanistų XX amžiuje?

Jau romano pratarmėje autorius metaliteratūriškai skaitytojui parodo, kaip buvo kuriamas romanas, tiesa, tai padaroma ironiškų pamokymų būsimam autoriui forma. Cervantesas sako, kad svarbiausias jūsų veikalo tikslas yra: „<...> pakirsti riterių romanų galybę ir šlovę, plačiai paplitusią diduomenėje ir prastuomenėje <...>“³⁵. Cervanteso romano sumanymas atskleidžiamas kūrinio pabaigoje. „Nes aš netroškau nieko kito, kaip tik atgrasyti žmones nuo pramanytų ir kvailų istorijų, aprašomų riterių romanuose, ir šit, pasirodžius tikrai ir nepramanytai manojo Don Kichoto žygių istorijai, tų romanų vertė pašlijo ir netrukus, be jokios abejonės, visiškai nukris. *Vale*“³⁶. Cervantesas tai padaro pirmiausia pasitelkdamas metaliteratūriškumą: jis komunikuoja su skaitytoju, reflektuoja literatūros žanrus, aiškina, kaip sukuriami personažai, polemizuoja su riterių romanų tikrove ir poetika („Galijos Amadis“), ją parodijuoja (Montesino olos epizodas), reflektuoja tikrovės ir fikcijos klausimą, komentuoja patį kuriamą romaną, polemizuoja su „netikrojo“ Don Kichoto autoriumi, Alonsu Fernandesu de Sapata, kelia žmogaus tapatybės problemą (Don Kichotas Lamančietis *versus* Alonsas Kichana Gerasis), įveda įvairius intertekstus, fiktyvaus autoriaus figūrą (Sidas Hamadas ben Inhalis). Pabrėžiama situacija, kad antrosios romano dalies veiksmas vyksta publikavus pirmąją dalį, o veikėjai komentuoja pirmąją istoriją patys būdami tos istorijos personažais. Netikra, t. y. suklastota, „Don Kichoto“ antra dalis – „Išmoningojo bajoro Don Kichoto Lamančiečio antra dalis, pasakojanti apie jo trečią žygį ir sudėta licenciato Alonso Fernandeso de Aveljanedos iš Tordesilijo“ (1614) – rodo ne tik to meto Ispanijos literatūros lauko specifiką, bet yra tas diskursas, inspiravęs metaliteratūriškumą tikrajame romane. Todėl tikrojo romano antros dalies pradžioje parašoma pratarmė skaitytojui iš tiesų yra pratarmė suklastoto romano autoriui, kurioje šiam subtiliai

³³ Anglų kalboje yra dvi tokios sąvokos *a novel* / *a romance*. Frye'us vartoja būtent *romance* žodį.

³⁴ Frye N. From The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance. In *A Critical Anthology of the Novel: A Historical Approach*. Edited by Michael McKeon. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 2000, 141.

³⁵ Servantesas Saavedra Migelis de. *Išmoningasis bajoras Don Kichotas Lamančietis*, I tomas. Iš ispanų kalbos vertė Valdas Petrauskas. Vilnius, Vaga, 1995, 12.

³⁶ Servantesas Saavedra Migelis de. *Išmoningasis bajoras Don Kichotas Lamančietis*, II tomas. Iš ispanų kalbos vertė Valdas Petrauskas. Vilnius, Vaga, 1995, 496.

priekaištaujama ir skaitytojui sakoma, jog „<...> pateikiamoji „Don Kichoto“ antra dalis sukirpta lygiai taip meistriškai ir iš tokios pat medžiagos kaip pirmoji, ir joje Don Kichotą vedu iki galo, iki mirties ir laidotuvių, idant niekas nebedrįstų kelti jo iš kapo“³⁷. Tuo tarpu pačiame romane sukuriama situacija, kai patys personažai analizuoja Aveljanedos parašytą versiją, su kuria nesutinka pagrindinis veikėjas. Jis pats romane skaito klastotę, aptinka tris dalykus, prikištinus autoriui, sakydamas, „<...> kas klysta tokiu svarbiu klausimu, reikia manyti, klysta ir visais kitais“³⁸. Bajoras sako, kad ir Sančas Pansa ne toks, koks yra pirmoje dalyje, o ginklanešys taip įvertina: „Verčiau jis būtų davęs man ramybę ir manęs nė neprisiminęs: kas gelta serga, tam visi geltoni, o nuogas balos nebijo“³⁹. Matome, kaip susipina fikcija, tikrovė ir fikcijos fikcija. Cervantesas nuolat ironiškai pabrėžia, kad tai tikra ir nepramanyta istorija, nors iš esmės viskas pramanyta, bet išmonė grindžiama riterių romanų kritika, gyvenamo meto tikrove, ankstesniais meno kūriniais, žmonijos istorija. Kitaip sakant, Cervantesas panaudoja ar sukuria tokius metaliteratūrinius sprendimus, kurie dominuos tik XX a. modernistiniuose romanuose.

Šie atsekami ir Henrio Fieldingo romane „Džozefas Endriusas“ (1742), kurio įžangoje pateikiama teorinė romano refleksija, o pačiame kūrinyje parodijuojamas Samuelio Ričardsono romanas „Pamela“ (1740), tęsiama polemika, pradėta romane „Šamela“ (1741). Kartu kritikuojami ir „lengvi prancūzų romanai“⁴⁰, ir aktualizuojamas Cervanteso romanas. Jau pirmasis „Autoriaus įžangos“ sakinyss nurodo naują romano sampratą ir komunikaciją su skaitytoju:

Kadangi visai įmanoma, kad paprastas anglų skaitytojas gali turėti skirtingą romano [*romance* – N. B.]⁴¹ supratimą negu šių kelių tomelių autorius ir todėl gali tikėtis tokios pramogos rūšies, kuri čia nebus randama ir kuri netgi nebuvo numatyta šiuose puslapiuose, tai nebūtų nepriderama pasakyti keletą žodžių, susijusių su tokios rūšies rašymu, kurį nepamenu, kad būčiau ligi šiol matęs mėginant taikyti mūsų kalboje.⁴²

³⁷ Ten pat, 10.

³⁸ Ten pat, 402.

³⁹ Ten pat, 403.

⁴⁰ Fielding H. *Joseph Andrews*. London, Penguin Classics, 2012, 329.

⁴¹ Labai svarbus yra Fieldingo vartojamas žodis „romance“, nes jis nurodo ne romano žanrą apskritai, bet meilės romanų, riterių romanų žanrinį tipą. Kadangi Fieldingas taisyklingai, koregavo leidimus (keturi publikuoti jam gyvenant), susiduriame su skirtingomis versijomis (romano paantraštė, pratarinės įrašymai), todėl šiame straipsnyje aktualizuojami skirtingi leidimai. Jeremy Hawthorn teigia, kad „Literatūros Studijose terminas *romanas* [*romance*] seniai yra vartojamas nurodant į konkretų žanrą aprašant stilizuotus ir neREALISTIŠKIUS riterių ar meilės pasakojimus. Riterių romanas buvo arba eiliuotas, arba proza ir klestėjo nuo dvyliktojo amžiaus.“ Hawthorn J. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Fourth Edition, GB, Hodder Arnold, 2000, 306.

⁴² *Joseph Andrews by Henry Fielding*, Edited by George Saintsbury. A Penn State Electronic Classics Series Publication. Prieiga internete: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/fielding/joseph-andrews.pdf>> [žiūrėta 2013-11-14].

Fieldingas turi omenyje empirinį sentimentalų meilės romanų skaitytoją, kuriam vėliau aiškina Aristotelio „Poetikos“ teiginius, „komiško“ ir „rimto“ romano [*romance*] skirtumus, stiliaus ypatybes, lygina komiškų kūrinių rašytoją su komiškų paveikslų tapytoju, pristato savo romano idėją ir veikėjus. Fieldingas rašo: „Dabar komiškas romanas [*romance* – N. B.] yra komiška epinė poema prozoje <...>“⁴³. Kitaip sakant, romanistas imanentiškai reflektuoja sentimentaluosius romanus, eksplacitiškai – romano žanrą, o tai rodo ir kūrinio paantraštė „Parašyta sekant Cervanteso, „Don Kichoto“ autoriaus, kūrybos būdu“⁴⁴. Ričardsono ir Fieldingo romanų komparatyvistinė analizė būtų kito tyrimo objektas, dabar svarbu konstatuoti, apeliuojant į numanomo skaitytojo žinojimą, kad šiame romane sukuriamas naujas romano modelis, pateikiami metaliteratūriniai svarstymai, kuriama parodija, nes autorius buvo įsitikinęs, kad „<...> daugelio šiuolaikinių Autorių Darbai, kaip negyvi gimę Vaikai, negali būti nužudyti. Tai yra kaip niekam tikęs pusiau pagimdytas, pusiau rašytas, blankus, bedvasis, silpnas, keliaklupsčiaujantis Niekas, kad man beveik gaila Aktoriaus, kuris yra priverstas išmokti tai atmintinai ir kuriam turi būti beveik taip pat sunku prisiminti kaip Žodžius Kalbos, kurios nesupranti.“⁴⁵

Tą „negyvumą“ kaip tik ir parodo metaliteratūriniai pasakotojo svarstymai įvairiose „Džozefo Endriuso“ dalyse, ypač knygų pradžiose, o tai byloja ir pavyzdinio skaitytojo kūrimą. Fieldingas, kaip ir Cervantesas, kritikavo ir savo meto romaną, ir skaitytoją, o tai padaryti leido būtent metaliteratūriškumas. Tiksliau, tai, ką Waugh yra pavadinusi „[p]arodijos metodu: kūryba plius kritika“⁴⁶. Mano manymu, būtent kritikos diskursas lėmė metaliteratūriškumo atsiradimą romane, nes pastarasis buvo traktuotas kaip kritikos forma.

Pastarąjį aktą liudija ir bene garsiausias ir daugiausia tyrinėtojų dėmesio susilaukęs Sterne'o romanas „Džentelmeno Tristramo Šendžio gyvenimas ir mintys“ (1759–1767). Šiame romane metaliteratūrinė komunikacija yra grindžiama žaismingo ir metarefleksyvaus naratoriaus-personažo-autoriaus koncepcija (Cervanteso ir Fieldingo komizmo įtaka?). Tačiau iš esmės romane yra reflektuojamas menas, tikrovė, tiesa, sąmonė, religija, filosofija, romano rašymas, literatūros žanrai (jie išbandomi praktiškai), herojus. Taip pat apmąstomas Cervanteso romanas ir kiti klasikiniai kūriniai, provokuojamas skaitytojas (šiam siūloma paskaityti vieną ar

⁴³ Ten pat.

⁴⁴ Fielding H. Ten pat (2012), p. XI.

⁴⁵ Ten pat, 281. [‘the Works of most modern Authors, like dead-born Children, cannot be murdered. It is such wretched half-begotten, half-writ, lifeless, spiritless, low, grovelling Stuff, that almost pity the Actor who is oblig'd to get it by heart, which must be almost as difficult to remember as Words in a Language you don't understand.’].

⁴⁶ Waugh P. Ten pat, 68.

kitą knygą), paliekami tušti paragrafai ar puslapiai, rašomi įvairūs punktuaciniai ženklai, į skaitytoją kreipiamasi, jam aiškinami autoriaus priimami sprendimai. Sterne'as eksplikuoja komunikaciją su skaitytoju, jį ne kartą mini tekste ir netgi apibrėžia. Naratorius sako: „AŠ ŽINAU, kad pasaulyje yra skaitytojų, taip pat ir daug kitų gerų žmonių, kurie apskritai nėra skaitytojai, kurie patys jaučiasi nejaukiai, išskyrus kai jiems atskleidžiama visa paslaptis nuo pradžios iki pabaigos, apie viską, kas susiję su tavimi“⁴⁷. Metakomentarai rodo, kad Sterne'as skyrė skaitytojus, kurie gali skaityti ir suvokti tekstą, ir tuos, kurie negali, todėl jiems pasiūlo tiesiog praleisti vienas ar kitas dalis. Kitu atveju jis sako, kad vieniems skaitytojams reikia tik priminti, o kitus informuoti. Sterne'ui buvo svarbūs abu skaitytojų tipai. Įdomu tai, kad autorius iš dalies skiria skaitytoją vyrą ir skaitytoją moterį pakomentuodamas tam tikras romano vietas, bet kartu konstatuodamas, jog norįs, „<...> kad visi geri žmonės, tiek vyrai, tiek ir moterys, remiantis jos [skaitančios Ponios – N. B.] pavyzdžiu gali būti mokomi mąstyti ir skaityti“⁴⁸. Taip iškeliamą gebėjimo skaityti problema, parodant neatidaus skaitymo rezultatus.

Kita vertus, pirmenybė suteikiama autoriaus instancijai, nes šis gali tęsti ir plėtoti pasakojimą savaip, nes „[k]iekvienas autorius turi savą būdą, kaip pristatyti savo požiūrį“⁴⁹. Tačiau be skaitytojo nėra autoriaus, todėl romane šios instancijos sujungiamos į vieną visumą. „Tristramas Šendis“ iš tiesų yra ne apie Šendžio šeimą, bet apie romano (meno apskritai) kūrimo ir suvokimo procesą. Išskirtinė savybė yra ta, kad Sterne'as XVIII a. romane komentuoja rašymo procesą (epizodus, motyvus, frazes, argumentus, struktūrą, naujas temas, veikėjo charakteristikas, galimas autoriaus klaidas etc). Čia ir dabar skaitytojas įtraukiamas į tiesioginį ir dabartinį romano rašymo procesą. Matome, kaip ir kodėl yra kuriamas „romanas romane“, kaip romano rašymo metarefleksija įtraukia ir personažą, ir autorių, ir skaitytoją. Tiksliau Inger Christensen pastebėjimu, „Tristramo Šendžio“ „[n]aratorius per savo tiesioginius komentarus padaro aiškia savo idealaus skaitytojo koncepciją. <...> Daug dėmesio yra skirta skaitytojui, nes jis reprezentuoja svarbiausią naratyvinės situacijos kaip visumos dalį, kuris yra tai, ką metafikcija mėgina nušviesti.“⁵⁰ Aki-vaizdu, kad Sterne'as sukūrė pavyzdinį skaitytoją, kuriam buvo skirta tapti romano bendraautoriumi, bet su sąlyga, kad jis mąstys apie autoriaus pateiktus metaliteratūrinius komentarus. Romanistas parodė, kad metaliteratūriškumas ištrina ribas

⁴⁷ Sterne L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. With an Introduction by Cedric Watts. Herts / GB, Wordsworth Editions Ltd, 2001, 5. [I KNOW there are readers in the world, as well as many other good people in it, who are no readers at all, – who find themselves ill at ease, unless they are let into the whole secret from first to last, of everything which concerns you.]

⁴⁸ Ten pat, 40. [– and that all good people, both male and female, from her example, may be taught to think as well as read].

⁴⁹ Ten pat, 11. [Every author has a way of his own in bringing his points to bear].

⁵⁰ Christensen I. *The Meaning of Metafiction*. Bergen, Oslo, Tromsø, 1981, 35.

tarp meno ir gyvenimo, tarp autoriaus ir skaitytojo, tarp romano ir kasdieninės gyvenimo praktikos. Tačiau Sterne'as dar nebuvo „kritikos“, literatūros teorijos kritikas.

Denis Diderot romane „Žakas Fatalistas“ (1771) panaudoja dramos formą (romanas pateikiamas kaip dialogas, o tai, regis, Sterne'o pamokos; Pono ir Žako figūros ateina iš Cervanteso), pateikia keletą versijų, nutraukia pasakojimą, savo personažui leidžia kreiptis į numanomą skaitytoją, pasakotojas jį provokuoja, apmąsto romano rašymo principus, įveda leidėjo figūrą. Diderot, kaip anksčiau ir Sterne'as, įtraukia į romano meninį pasaulį skaitytoją. „Matote, skaitytojau, kaip sklandžiai viskas eina, ir tik nuo manęs priklauso, ar Žako meilės nuotykių jūs lauksite metus, dvejus ar trejus, nes aš galiu, išskyręs juodu su ponu, priversti kiekvieną atskirai žengti per visus įvykius, kokius tik sumanysiu“, – sako pasakotojas⁵¹. Taip demonstruojama, kad pasakotojas (implicitiškai) autorius yra visagalis kūrėjas. Kita vertus, tokio pobūdžio pastabos rodo metarefleksyvų naratorių, kuris apmąsto ne tik pasakojamą istoriją, bet ir tai, kas jo paties yra pasakoma. Naratorius suvokia, kad tiesą reikia pasakyti įdomiai, kad žodis pažadina atmintį, kad tikrovė turi ir patrauklių pusių, bet reikia talento jas pastebėti. Be to, „[k]ai įvedame kokį personažą į sceną, reikia, kad jo vaidmuo būtų vientisas <...>“⁵². Diderot provokuoja skaitytoją, o tai po kelių amžių darys Italo Calvino. Tačiau Diderot romane yra parodijuojama sentimentalizmo literatūra, arba tai, „<...> kas parašyta ten aukštai“⁵³. Žmogaus ir likimo dialektika apmąstoma visame romane, kuriame Žako meilės istorija yra virtusi romano rašymo kritika, ironiškai teigiant, kad „<...> nėra nieko lengviau, kaip, turint bent kruopelę vaizduotės ir stilistinių įgūdžių, suregzti romaną“⁵⁴. Pasakotojas pasakoja / kuria meilės istoriją, o ne Žako meilės istoriją, kurią knygos pabaigoje pasiūloma skaitytojui pačiam tęsti, t. y. jį sukurti. „Skaitant metafikciją ten, kur literatūrinė norma(-os) tampa parodijos forma, – sako Waugh – skaitytojas yra šviečiamas istorijos ir kultūros sąryšyje su literatūrinėmis sistemomis.“⁵⁵ Diderot, kaip ir jo pirmtakai, parodijuoja savo meto literatūrines normas ir formas. Kaip ir Fieldingas, jis mąsto ne apie turinį, bet apie formą. Diderot žaismingai parodo, kad romanas priklauso pasakotojui ir skaitytojui, kuriam vis primena: „<...> betgi čia ne romanas, aš tai, rodos, jau sakiau jums ir kartoju dar sykį“⁵⁶.

To meto skaitytojams tai tikrai buvo ne romanas, o kad tai suvoktume prireikė

⁵¹ Didro D. *Vienuolė; Žakas Fatalistas ir jo ponas: romanai*. Iš prancūzų kalbos vertė Aldona Merkytė. Vilnius, Vaga, 1982, 166.

⁵² Ten pat, 293.

⁵³ Ten pat, 214.

⁵⁴ Ten pat, 360.

⁵⁵ Waugh P. Ten pat, 66.

⁵⁶ Didro D. Ten pat, 195.

XX amžiaus. Galėtume sakyti, kad istoriniu aptartų romanų pasirodymo metu šie kūriniai inspiravo polemiką su dominuojančiu empiriniu skaitytoju, o pavyzdinis skaitytojas atsirado tik po kelių šimtmečių. Jis gimė tada, kai atsirado galimybė dekoduoti metaliteratūrinius sprendimus. Tačiau jau šie romanistai, Eco terminais kalbant, kūrė pavyzdinį skaitytoją, kuris yra vienas pagrindinių metaliteratūriškumo indikatorių. Minėti romanistai panaudojo ir sukūrė tokius metaliteratūrinius sprendimus, kurie bus atsekami tik XX a. romanuose ir kurie šiame tyrime toliau bus vadinami metaliteratūriškumo strategijomis⁵⁷. Toliau bus tiriami kai kurie svarbiausi XX a. romanai, kurie turėtų parodyti daugiau teorinius metaliteratūriškumo aspektus, o ne istorinę metaliteratūrinių romanų panoramą.

METALITERATŪRIŠKUMO STRATEGIJOS XX A. VAKARŲ ROMANUOSE

Visiškai aišku, jog aš čia nerašau romano, nes ignoruoju tai, kuo romanistas būtinai pasinaudotų.

Denis Diderot

PARATEKSTO AKCENTAVIMO STRATEGIJA – PIRMOJI METALITERATŪRIŠKUMO STRATEGIJA

XX a. romanuose dažnai randame pratarmes, įžanginį žodį ar pradžios žodį. Kitaip sakant, susiduriame su paratekstu, kuriam priklauso antraštės, dedikacijos, epigrafai, pratarinės, įvadai etc. ir kurį Genette'as apibūdino, sakydamas: „Kadangi paratekstas yra tarpinė zona tarp teksto ir anapus-teksto, jis privalo priešintis pagundai padidinti šią zoną sumažindamas abi sritis. <...> [P]agrindinė parateksto problema nėra „gražiai atrodyti“ aplink tekstą, bet greičiau suteikti tekstui likimą, derantį su autoriaus tikslu“⁵⁸. Taigi paratekste fiksuojamos autoriaus intencijos, kurių suvokimas lemia viso kūrinio supratimą, skaitymo procesą. Šią strategiją geriausiai

⁵⁷ Patricia Waugh vartoja „romano strategijos“ (angl. *the strategy of the novel*) terminą, „metafikcinių strategijų“ (angl. *metafictional strategies*) sąvoką, kai kalba apie „radikalią“ metafikciją ir kai perėmusi kai kuriuos Davido Lodge's terminus, apibūdinančius postmodernistinę literatūrą, metafikcines strategijas sistemina į keturias kategorijas: „prieštaravimo“ (angl. *contradiction*), „paradokso“ (angl. *paradox*), „rastų objektų“ (pranc. *objets trouvés*), „naikinančios intertekstinės galios“ (angl. *intertextual overkill*). Kita vertus, ji teigia, kad, pavyzdžiui, prieštaravimas yra daugelio metafikcinių strategijų pagrindas. Žr. Waugh P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 137–149.

⁵⁸ Gérard G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 407.

atskleistų Hermanno Hesse's, Italo Svevo, Jeano Paulio Sartre'o, Tomo Manno, Vladimiro Nabokovo, Alaino Robbe-Grillet, Johno Bartheo romanai.

XX a. romanuose autorius, fiktyvus leidėjas, personažas pristato, komentuoja romano atsiradimo ar suvokimo aplinkybes. Dažniausiai fiktyvus leidėjas publikuoja romaną: skaitytojui romanas pateikimas kaip kito žmogaus užrašai. Leidėjas pratarinėje suformuluoja, kokiomis aplinkybėmis į jo rankas pateko tekstas, kurį jis ryžtasi paskelbti. „Šioje knygoje spausdinami išlikę užrašai to žmogaus, kurį mes, naudodamiesi jo paties ne kartą pavartotu posakiu, vadinome „Stepių Vilku“ – taip prasideda Hesse's romanas „Stepių vilkas“ (1927)⁵⁹. Analogiškas sprendimas priimamas ir Svevo „Dzeno sąmonėje“ (1923), ir Sartre'o „Šleikštulyje“ (1938), ir Manno romane „Daktaras Faustas“ (1947). Svevo pratarinę parašo „Daktaras S“, kuris prisipažįsta: „Esu tas gydytojas, apie kurį šioje knygoje rašoma ne itin gražiai. <...> Tačiau turiu atsiprašyti, kad priverčiau pacientą rašyti savo biografiją <...>. Spausdinu jo užrašus kerštaudamas ir tikiuosi, kad tai jam bus nemalonu“⁶⁰. Svevo panaikina distanciją tarp skaitytojo ir veikėjo patirčių, aktualizuoja Sigmundo Freudo psichoanalizę, nors ir parodijos forma. Ambivalentiškas ligos ir gyvenimo santykis romanistui leidžia apmąstyti modernaus XX amžiaus gyvenimo žaizdas. Tuo tarpu Sartre'as „Šleikštulyje“ pateikia „Leidėjų žodį“, kuriame rašoma: „Šie sąsiuviniai buvo rasti tarp Antuano Rokanteno raštų. Publikuojame nieko nekeisdami.“⁶¹ Be to, leidėjai spėja, kad dienoraštis parašytas 1932 m. sausio mėnesio pradžioje. Taip autorystė suteikiama dienoraščio autoriui, t. y. personažui. Šis peritekstas rodo, kad norėta pabrėžti autentiškumą, kuris tiesiogiai siejasi su egzistencialiais veikėjo išgyvenimais ir su egzistencializmo filosofija apskritai. Rokantenas svarsto dienoraščio rašymo procesą, kūrybos problemas, gimusias mintis, reflektuoja pasakojimą: „<...> žmonės tvirtina pasakoją *tikras* istorijas. Tarsi galėtų būti tikrų istorijų; juk įvykiai klostosi viena kryptimi, o mes juos pasakojame atvirkščia tvarka“⁶². Taip mąstomas ne tikrumas, bet laikas, skiriantis patirtį nuo momento, kada ta patirtis užrašoma, t. y. paverčiama pasakojimu. Rokantenas sako, kad žmogui būdinga yra pasakoti, nes taip įvykis tampa nuotykiu: „<...> žmogus yra amžinas istorijų pasakotojas“⁶³. Kita vertus, Rokantenas nesėkmingai rašo romaną apie Rolboną, o nesėkmė aiškintina tuo, kad rašytojas gali rašyti tik apie savo patirtis dienoraštyje, o ne apie kito patyrimus išgalvotame romane. Būtis negali būti išgalvojama, ji gali būti tik fenomenologiškai patiriama – tokia Sartre'o pozicija.

⁵⁹ Hesse H. *Stepių vilkas: romanas*. Iš vokiečių kalbos vertė Zita Mažeikaitė. Vilnius, Alma littera, 1999, 5.

⁶⁰ Svevo I. *Dzeno prisipažinimai: romanas*. Iš italų kalbos vertė Algimantas Gudaitis. Vilnius, Alma littera, 2002, 5.

⁶¹ Sartre J-P. *Šleikštulyje*. Iš prancūzų kalbos vertė Alina Kiliesaitė. Vilnius, Vaga, 2002, 9.

⁶² Ten pat, 52.

⁶³ Ten pat, 51.

Tomo Manno „Daktaro Fausto“ (1947) pirmame skyriuje, atliekančiame pratarinės funkciją, romano personažas, filosofijos daktaras Serenas Ceitblomas, ne tik pristato būsimą herojų, bet ir pateikia Adriano Lėverkiūno užrašų istoriją. Jis sako, kad Adrianas palikęs jam testamentu tuos užrašus, o jis jais remsis savo rašinyje, pažymėdamas, kad „<...> tinkamai parinktas ištraukas net ketinu tiesiogiai į ją įterpti“⁶⁴. Mannas sukuria „romaną romane“, kuriame Ceitblomas komentuoja savo rašymo procesą, komunikuoja su skaitytoju, reflektuoja meną, muziką, literatūrą, teologiją, religiją, istoriją, Vokietijos likimą XX amžiuje ir svarbiausia, kad apmąsto negatyvias žmogaus prigimties potencijas. Ceitblomas sako: „Klausimais pateikiu tai, kas iš tikrųjų tėra aprašymas fakto, kurį paaiškina ir turinys, ir meninė forma“⁶⁵. Tai nėra tik stilistikos klausimas, nėra tik Lėverkiūno kūrinio aidas, tai yra vienas metaliteratūrinio romano raktų, paaiškinančių ne tik sielos pardavimą, bet ir vieną iš romano suvokimo principų.

Nabokovo „Lolita“ (1955) – tai Humberto Humberto užrašai, kurių pradžioje, pratarinėje, randame parašyta: „Lolita, arba Baltaodžio našlio išpažintis <...>“⁶⁶, kurią publikuoja „Džonas Rėjus jaunesnysis, filosofijos mokslų daktaras“⁶⁷. Jis paaiškina Lolitos rankraščio atsiradimo istoriją, mezga dialogą su numanomu skaitytoju, kuriam sako: „*Traktuojant tiesiog kaip romaną, „Lolita“ nagrinėja situacijas ir emocijas, kurios galėtų mažiausiai erzinti skaitytoją, bet jų raiška jau buvo padariusi skaitytoją išblyškusi, pasinaudojant banaliais išsisukinėjimais. Tiesa, nei vieno nešvankaus posakio nėra visame darbe <...>*“⁶⁸. Pabrėžiami redaktoriaus taisymai, veikėjų sąsajos su tikrove, Humberto asmenybė, minimas skaitytojas (senamadiškas ir rimtas), svarstoma meno kūrinio prigimtis. Galima teigti, kad šį fiktyvumą kurianti pratarinė skirta empiriniam skaitytojui, kuriam sunku suvokti, jog „[d]idis meno kūrinys, žinoma, visada yra originalus; ir tokiu būdu dėl tokios jo prigimties jis turėtų būti daugiau ar mažiau šokiruojantis siurprizas“⁶⁹. Šį sprendimą galėtume sieti su fiktyvumo siekiu, su mėginimu sudominti skaitytoją, su noru atsiriboti nuo realaus autoriaus, o kartu paaiškinti tiems, kurie galimai aršiai kritikuos romaną.

Tikriausiai nuo prancūzų naujojo romano ši strategija nebetenka fiktyvumo aspekto, priešingai, akcentuojamas tikroviškumas, autorystė. Alaino Robbe-Grillet

⁶⁴ Manas T. *Daktaras Faustas: Vokiečių kompozitoriaus Adriano Lėverkiūno gyvenimas, papasakotas jo draugo*. Iš vokiečių kalbos vertė Antanas Gailius. Vilnius: Vaga, 1988, 10.

⁶⁵ Ten pat, 498.

⁶⁶ Nabokov V. *Lolita*. Afterword by Craig Raine. London, Penguin Books, 1995, 3.

⁶⁷ Ten pat, 6.

⁶⁸ Ten pat, 4. [Viewed simply as a novel, “Lolita” deals with situations and emotions that would remain exasperatingly vague to the reader had their expression been etiolated by means of platitudinous evasions. True, not a single obscene term is not to be found in the whole work;].

⁶⁹ Ten pat, 5.

„Labirinto“ (1959) pradžioje fragmentiškai pristato romaną, pateikia skaitymo kodą ir pasirašo savo inicialus. Robbe-Grillet akcentuoja pasakojimo fiktyvumą, kuria prasmę per daiktus, eksperimentuoja su pasakojimu bei pasakotoju. Romano pradžioje implicitiškai sukuriama romano rašymo situacija (kambaryje stovi lakuotas stalas), rengiamasi rašymui, tačiau tai paaiškėja tik romano pabaigoje, kai nebeaprašomas nei stebėtas kareivis, nei graviūra, kuri yra tarpininkas tarp meno ir tikrovės. Kai pasakoma, kad „[v]isa kita kambaryje nepakito: pelenai židinyje, ant stalo išmėtyti popieriai, iki kraštų pilna nuorūkų peleninė iš stiklo, uždengta stalinė lempa, aklinai užtrauktos sunkios raudonos užuolaidos“⁷⁰. Šie daiktai rodo buvus rašymo procesą, jo trukmę ir netiesiogiai byloja rezultatą. Robbe-Grillet tiesiog žvelgia į kūrinio rašymo procesą, fiksuodamas daiktus ir jų pėdsakus. Tai būtų galima paaiškinti prancūzų „naujojo romano“ pozicija, kad „*Naujasis romanai nėra teorija, tai yra tyrinėjimas*. <...> [M]es nežinome, kas yra romanai, koks turi būti tikras romanai; mes tikrai žinome, kad romanai šiandien bus toks, kokį mes sukursime, ir mūsų darbas šiandien nėra plėtoti panašumą to, kas buvo vakar, bet žengti toliau į priekį“⁷¹. Robbe-Grillet pratarmėje pasiūlo skaitytojui teorinę skaitymo programą, nors ir vengdamas referencijų į teorinį diskursą.

Šio nevengia Johnas Barthas, kuris antrajame „Plaukiojančios operos“ (1956; 1967) leidime, „Ižanginiame žodyje pataisytam leidimui“, paaiškina romano atsiradimą, jo leidimo peripetijas, atliktas korekcijas, pasirašo vardą bei pavardę (Robbe-Grillet „Labirinte“ rašė tik inicialus). Autorius reflektuoja: „Šiame leidime jau yra atkurta originali ir teisinga istorijos pabaiga, kaip ir keletas kitų antraeilių epizodų. „Plaukiojanti opera“ lieka pats pirmasis labai jauno rašytojo romanai, bet aš esu patenkintas, kad dabar ji nuskęs ar plaukios savo originaliu pavidalu.“⁷² Taip fiksuojama ne fiktyvumo, bet romano autentiškumo problema, originalo klausimas ir leidėjų spaudimas, su kuriuo teko susidurti autoriui. Barthas buvo priverstas pakeisti pirmojo romano pabaigą, kuri netiko leidėjams, bet kurią vėliau sukriatikavo kritikai, o romanistas prisipažįsta išmokęs keletą nedidelių laivo meistro pamokų. Originali pabaiga atliepia viso romano koncepcijai: „*V. Nėra jokios galutinės priežasties gyventi (arba nusižudyti)*“⁷³. Taip įvadinis žodis jau panaudojamas realaus autoriaus intencijų atskleidimui, čia matome tikrąjį autorių, nors apskritai

⁷⁰ Robbe-Grillet A. *Labirinte*. Iš prancūzų kalbos vertė Galina Čepinskienė. Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1998, 122.

⁷¹ Robbe-Grillet A. *For a New Novel: Essays on Fiction*. Translated by Richard Boward. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1989, 134–135.

⁷² Barth J. *The Floating Opera and The End of the Road*. New York, Random House, Inc., 1988, x. [In this edition the original and correct ending to the story has been restored, as have a number of other, minor passages. *The Floating Opera* remains the very first novel of a very young man, but I'm pleased that it will sink or float now in its original design.]

⁷³ Ten pat, 250. [*V. There's no final reason for living (or for suicide)*].

„Barthas kaip asmenybė yra imitatorius. Autorius pabrėžia idėją, kad postmodernoje simuliacinėje visuomenėje žmogus suvokia, kad sunku būti ar išlikti originaliam. Asmuo dažniausiai yra kitų žmonių žodžių ir balsų kombinacija“⁷⁴. Tačiau pats Barthas yra itin originalus romanistas, kurio romanai, kaip ir Fowleso, rodo, kad postmodernistas iš tiesų yra kūrėjas, tačiau dirbantis su tuo, kas jau sukurta.

Dėmesys pratarnei – svarbiam parateksto elementui – byloja, kad romanistai jį laikė ir tebelaiiko svarbiu fiktyvumą ir metaliteratūriškumą kuriančiu dalyku. Ši parateksto strategija yra svarbi ir empiriniam, ir pavyzdiniam skaitytojui, nes skaitytojas yra priverčiamas su ja susidurti, jis neturi pasirinkimo galimybės. Skaitytojo tipą leistų identifikuoti metaliteratūriškumo buvimas ar nebuvimas, imanentinis ar eksplicitinis jo akcentavimas realiam skaitytojui. Parateksto sureikšminimo strategija rodo rašymo diskurso, tiksliau, rašymo aplinkybių aktualizavimą romane.

PERSONAŽAS RAŠO ROMANĄ – ANTROJI METALITERATŪRIŠKUMO STRATEGIJA

Tai viena pagrindinių metaliteratūriškumo strategijų. Ją geriausiai atskleistų Andre Gide'o, Marcelio Prousto, Jeano Paulio Satrtre'o, Albert'o Camus, Vladimiro Nabokovo romanai.

Andre Gide'o „Pinigų padirbinėtojai“ (1925) – romanas, kuris šiandien vadinamas klasikiniu „romanu romane“, metaromanu. Jį galima pavadinti eksplicitiniu „romano romane“ variantu. Kaip esu rašęs anksčiau, Gide'o tekste yra du romanai: viename iš jų Eduaras – personažas, o kitame – fiktyvus autorius⁷⁵. Praplečiant šį teiginį, pastebėtina, kad Gide'as jau „pirmajame“ romane naratoriaus pagalba rodo patį romano gimimo procesą. Pasakotojas konstatuoja, kad Eduaras „<...> svajoja apie romaną, kurį ruošiasi parašyti ir kuris skirtųsi nuo anksčiau jo parašytų kūrinių. Jis nėra tikras, kad „Pinigų padirbinėtojai“ – tinkamas pavadinimas“⁷⁶. Pats Eduaras rašo ir romaną, ir romano teoriją. Eduaro dienoraščiuose randame ne tik visą jo rašytino ir parašyto romano procesą (išankstinius sumanymus, korekcijas, vertinimus, dialogo rašymo techniką, bet ir nemažai teorinių samprotavimų romano tema. Svarbiausias būtų antros dalies trečiasis skyrius „Eduaras aiškina savo romano teoriją“, kurį galime laikyti teoriniu modernistinio romano traktatu. Eduaras akcentuoja tas savybes, kurios tapo modernistinio romano branduoliu (realybės ir fikcijos problema, siužeto atsisakymas, personažas-romanistas, muzikos principų

⁷⁴ Daina Miniotaitė. *Postmodern American Literature: Theory, Fiction, Drama*. Vilnius, Vilniaus universiteto leidykla, 2007, 29.

⁷⁵ Žr. Nerijus Brazauskas, *XX a. lietuvių modernistinis romanas: raidos ir poetikos linkmės*. Vilnius, LLTI, 2010, 164–165.

⁷⁶ Gide A. *Pinigų padirbinėtojai*. Iš prancūzų kalbos vertė Pranas Bieliauskas. Vilnius, Vaga, 1996, 60.

panaudojimas, „<...> romano apskritai kritika“⁷⁷. Kitaip sakant, Eduaro romanas yra polemika su realistiniu romanu (analizuojamas Balzacas), kurį būtų galima pavadinti netikru. „Realistai pradeda nuo faktų, pritaiko jiems savo idėjas. Bernaras realistas“, – sako Eduaras⁷⁸. Gide'o romanas iš esmės yra realistinio romano kritika, o jo pavadinimas metaforiškai išreiškia ne pinigų, bet romano padirbinėtojus. Realistinis romanas yra „netikras“, o „tikrojo“, t. y. modernistinio, romano modelį ir pasiūlo Gide'as. Jį patvirtina ir žymiausi XX a. romanai, ir José Ortegos y Gaseto romano koncepcija, išdėstyta „Pastabose apie romaną“ (1925), kurios šiandien laikomos viena didžiųjų romano teorijų⁷⁹.

Ne eksplicitinį, kaip Gide'o romano atveju, bet implicitinį „romano romane“ variantą pateikia Marcelis Proustas „Atrastame laike“ (1927). Jame ne tik apmąstomas viso ciklo rašymas (jis palyginamas su katedros statymu), personažai, kompozicija, kritikuojama realistinė literatūra, bet ir atskleidžiamas sumanymas sukurti romaną. „Vienintelė mano kūrinio, kokį jį ką tik išvaizdavau bibliotekoje, sąlyga buvo gilinti išpūdžius, kuriuos iš pradžių privalėjau atkurti atmintyje. Tačiau mano atmintis buvo išsekusi“, – prisipažįsta Marselis⁸⁰. Jis atranda ne tik Atmintį, bet ir būtinybę parašyti knygą apie tai, kas prisiminta ir išgyventa. Tam jį paskatina suvokimas, jog Laiką galima atkurti tik jį užrašant, o prisiminimą atkuria tik pojūčių pasikartojimas. Marselis kalba apie knygą, kurią jis dar tik parašys, bet ji jau parašyta. Marselis yra šios knygos autorius! Jis atskleidžia teorinius romano principus, kurie jau tapę praktika, nors jis sako, kad visa tai dar tik panaudos. „Jis rodo lėtą savo pasirinkto metodo įgyvendinimą – kai jis pradeda rašyti knygą, mes jau esame ją skaitę.“⁸¹ Proustas sužaidžia savitą metaliteratūrinį žaidimą, romano rašymo metarefleksiją pateikdamas kūrinio pabaigoje. Tai galima paaiškinti tuo, kad Prousto numanomi skaitytojai buvo pavyzdiniai skaitytojai, kurie turi patys atsekti romano „statymo“ procesą ir kurie „<...> bus ne mano, o savęs pačių skaitytojai, nes mano knyga bus tik savotiškas didinamasis stiklas, vienas tokių, kokius pirkėjui atkišdavo Kombrė optikas; savo knyga duosiu jiems priemonę skaityti patiems save“⁸². Proustas romane kūrė savo skaitytoją, o tai reiškia, kad tęsė tradiciją, kurią iki jo steigė Cervantesas, Fieldingas, Sterne'as, Diderot etc.

⁷⁷ Ten pat, 146.

⁷⁸ Ten pat, 158.

⁷⁹ Žr. A *Critical Anthology of the Novel: A Historical Approach*. Edited by Michael McKeon. Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 2000, 265–316.

⁸⁰ Proust M. *Atrastasis laikas*. Iš prancūzų kalbos vertė Galina Baužytė-Čepinskienė. Vilnius, Alma littera, 1997, 267.

⁸¹ West P. *The Modern Novel: England and France*, t. 1. London, Hutchinson University Library, 1965, 19–20.

⁸² Proust M. Ten pat, 265.

Analogišką sprendimą matome Sartre'o „Šleikštulyje“ (1938), Camus „Mare“ (1947), Nabokovo „Lolitoje“ (1955). Sartre'o „Šleikštulio“ (1938) pabaigoje Rokantenas sako, kad reikėtų parašyti romaną, kurį „[ž]monės skaitytų ir aptarinėtų: „Jį parašė Antuanas Rokantenas, tas raudonplaukis, kur slampinėdavo po kavines <...>“⁸³. Kai personažas nutaria parašyti šią knygą, norėdamas išsilaisvinti nuo egzistencijos, mes jau esame ją skaitę! Camus „Maro“ (1947) pabaigoje paaiškėja, kad Rijė užrašyta kronika tampa pagrindiniu „Maro“ pasakojimu: „Ši kronika eina į galą. Doktorui Bernarui Rijė pats laikas prisipažinti ją parašius. Bet prieš imdamasis vaizduoti paskutinius įvykius, norėtų bent pateisinti savo kišimąsi ir priminti, jog jam labai rūpėjo nešališko liudytojo tonas“⁸⁴. Taip probleminami pasakotojo, veikėjo, fiktyvaus autoriaus diskursai, kuriuos vienija romano rašymo, kūrybos refleksija. Regis, Camus kvestionuoja tradicinį romano – kaip fiktyvaus pasakojimo – rašymą, nes sukuria personažą Graną, kuris nori parašyti romaną, bet sugeba parašyti tik pirmąjį sakinį, kurį vis taiso. Camus mano, kad romaną gali parašyti ne autorius, o gyvenimas, nes „[g]yvenimo šiluma ir mirties vaizdas – štai žinojimas“⁸⁵. Kita vertus, Camus tęsia Prousto tradiciją: „<...> Rijė davė sau žodį parašyti pasakojimą, kuris čia baigiasi <...>“⁸⁶. Camus novacija ta, kad jis suteikia romanui kronikos formą, o tai rodo jo pastangas sukurti istorijos išpūdį.

Nabokovo „Lolita“ (1955) taip pat rodo, kaip romano pabaigoje Humbertas pabaigia ne tik rašyti užrašus, bet ir *perskaityti!* pasakojimą, kuris tampa romanu. Jis apibendrina: „Taigi šitokia yra mano istorija. Aš esu ją iš naujo perskaitęs. Ji turi gabalėlius kaulų smegenų, prilipusių prie jos, ir kraujo, ir gražių skaisčiai žalių musių“⁸⁷. Be to, jis išreiškia norą, kad šie užrašai būtų paskelbti po Lolitos mirties. Nabokovas rodo, kad romanas sukuriamas ne tik rašymo, bet ir skaitymo akto metu (skaitytojas taip pat tampa kūrinio bendraautoriumi), o tai vėliau savo recepcijos teorijoje, kaip žinia, aktualizavo Wolfgangas Iseris.

Romaną rašantis personažas – tai ne tik sudėtingo meninio pasaulio kūrimas, bet ir rašytojo filosofinių, estetinių, teorinių, literatūrinių pozicijų išsakymas. Jų suvokimui reikia pavyzdinio skaitytojo, nes kūrybos proceso įvedimas į meno kūrinį yra iššūkis skaitytojui. Taip romanistas tampa literatūrologu, meno kritiku, tyrinėtoju. Būtent todėl yra sukuriamas personažas, komentuojantis romaną, kuris bus aptariamasis kitame poskyryje. Personažo, rašančio romaną, strategija rodo rašymo diskurso, tiksliau, rašymo proceso, aktualizavimą romane.

⁸³ Sartre J-P. Ten pat, 200.

⁸⁴ Camus A. Ten pat, 457.

⁸⁵ Ten pat, 451.

⁸⁶ Ten pat, 462.

⁸⁷ Nabokov V. Ten pat, 308. [This then is my story. I have reread it. It has bits of marrow sticking to it, and blood, and beautiful bright-green flies.]

PERSONAŽAS KOMENTUOJA ROMANĄ – TREČIOJI METALITERATŪRIŠKUMO STRATEGIJA

Ji būdinga daugeliui XX a. sukurtų modernistinių ir postmodernistinių romanų. Atkreipčiau dėmesį į keletą jų. Tai Aldouso Huxley'o romanas „Kontrapunktas“ (1928), kuriame matome, kaip personažai reflektuoja ir įvairiausias intelektualines idėjas, ir meno kūrimo bei suvokimo aspektus, ir romano žanro problemas. Huxley'is, priešingai nei Gide'as, atskleidžia savo romano teorinį pamatą. Filipas Kvorlzas užrašų knygelėje pasižymi: „Idėjų romanas. Kiekvieno personažo charakteris, kiek tai įmanoma, turi būti numanomas iš idėjų, kurių skelbėjas jis yra“⁸⁸. Tačiau romanistas įveda ir metakritikos momentą: „[p]agrindinis idėjų romano trūkumas yra tas, kad tu turi rašyti apie žmones, kurie turi idėjų ir nori jas išreikšti – kuris įtraukia ne visus, bet tik apie vieną šimtąją žmonijos. Vadinasi, tikri, apsigimę romanistai nerašo tokių knygų. Tačiau aš niekada nepretendavau būti apsigimusių romanistu“⁸⁹. Huxley'o romane užfiksuotas romano komentavimas išplečiamas iki visos žmonijos kultūros, istorijos, religijos, meno komentavimo. Vis dėlto modernistai komentuodami romaną jį laikė metapasakojimu, unikaliu ir vertingu.

Tokio požiūrio, mano galva, atsisako Nattali Sarraute „Aukso vaisiuose“ (1963), kuriuose parodijuojama personažo Žako Brėjė knyga „Aukso vaisiai“. Kartu metaliteratūriškai komentuojamas ir meno kūrinys apskritai, ir literatūros kūrinio kritika, ir rašytojo reakcija į ją, ir originalo bei kopijos santykis, ir modernistinis bei postmodernistinis menas. Kartu aktualizuojamas pavyzdinis skaitytojas: „Mano supratimu, su šia knyga į literatūrą įžengė nauja ypatinga kalba, kai santykis su skaitytoju užmezgamas per pačią jos struktūrą. Čia panaudota visiškai nauja ir tobula ženklų ritmika, savo kuriama įtampa išryškinanti neesminius bet kokios semantinės struktūros elementus“⁹⁰. Romanas konstruojamas kaip struktūralistinė ženklų (kalbos) sistema, o skaitytojas ją turi dekoduoti. Sarraute struktūralistiškai siūlo ieškoti ne prasmės, o struktūros, kurią sukuria tekstas. Tokiu būdu „[s]kaitytojui knygoje viskas atsiveria, kaip ir gyvenime, be niekieno pagalbos. Skaitydamas jis dirba sunkų darbą“⁹¹. Romaną, regis, siūloma skaityti Claude'o Lévy-Strausso pasiūlytu vertikaliu mito skaitymo būdu, nes horizontalus skaitymas nieko skaitytojui neduoda.

Sarraute išjuokia modernistinės estetikos ir poetikos principus, aiškiai atsistodama į Lyotard'o pozicijas. „Jūsų vadinamasis menas, meno kūrinys, niekada nėra

⁸⁸ Huxley A. *Point Counter Point: a Novel*. London, Heron Books, 1968, 417.

⁸⁹ Ten pat, 417–418. [The chief defect of the novel of ideas is that you must write about people who have ideas to express – which excludes all but about 01 per cent. of the human race. Hence the real, the congenital novelists don't write such books. But then I never pretended to be a congenital novelist.]

⁹⁰ Sarraute N. *Aukso vaisiai: romanas*. Iš prancūzų kalbos vertė Jūratė Navakauskienė. Vilnius, Charibdė, 2003, 52.

⁹¹ Ten pat, 83.

tikra vertybė“, – sakoma Žakui⁹². Taigi panaudodama modernistinės poetikos ir postmodernistinės estetikos principus Sarraute provokuoja rašytojus, skaitytojus, kritikus, įkyriai piršdama mintį, kad „Aukso vaisiai“ yra „[n]uostabi knyga. Tikras perliukas...“⁹³.

Tokiu galėtų būti pavadintas ir Johno Fowleso romanas „Prancūzų leitenanto moteris“ (1969), kuriame ne tik parodijuojamas XIX a. romanas, bet ir apmaštomia romanisto, postmodernisto, situacija. „Bet aš gyvenu Alaino Robbe-Grillet ir Roland'o Barthes'o amžiuje; jei tai yra romanas, jis negali būti romanas dabartine šio žodžio prasme“ – pastebi pasakotojas⁹⁴. Taip provokuojamas skaitytojas, kuriam sakoma, kad galbūt tai ne romanas, o transponuota autobiografija ar esė. „<...> *Mes norime sukurti pasaulius tokius tikroviškus, kokie yra, bet kitokiems negu kad pasaulis yra*. Arba buvo. Štai todėl mes negalime planuoti. Mes žinome, kad pasaulis yra organizmas, o ne mašina“, – ši mintis atskleidžia naują žvilgsnį į romanistų kuriamą pasaulį⁹⁵. Pereinama nuo išmonės prie tikrovės, nuo vaizdinių prie skaitytojo, nuo teksto prie konteksto. Fowleso romanas gerai parodo postmodernistinio romano tendenciją – aiškiai įvardyti skaitytojui literatūrinius prototipus, jam įtakos turėjusius autorius, šaltinius ir savąjį požiūrį. Postmodernistas Fowlesas klausia: „Tačiau kaip žmogus galėjo rašyti istoriją, kai Macaulay'us buvo taip netoli? Kurti prozą ar poeziją tarp žymiausių anglų literatūros istorijoje talentų plejados? Kaip žmogus gali būti kūrybingas mokslininkas, kai Lyellis ir Darwinas vis dar gyvi?“⁹⁶. Romanistas supranta, kad XX a. septintame dešimtmetyje parašyti unikalų darbą tėra

⁹² Ten pat, 96. Lyotard'as įtikinamai parodė, kad tai, kas (ne)laikoma meno vertybe visų pirma yra susiję su žinojimo (mokslinio, naratyvinio) diskursu ir jo įteisinimu. „Tai, ką reiškia *žinojimo* terminas, nėra tikrai denotacinių teiginių rinkinys, tai toli nuo to. Jis taip pat apima „mokėjimo veikti“, „mokėjimo gyventi“, „mokėjimo klausyti“ [*savoir-faire, savoir-vivre, savoir-écouter*] ir t. t. sąvokas. Tada žinojimas yra **klausimas** [išskirta – N. B.] kompetencijos, kuri išėina už tiesos kriterijaus paprastos determinacijos ir pritaikymo, išplečiant efektyvumo (techninė kvalifikacija), teisingumo ir laimės (etinė išmintis), garsų ir spalvų grožio (girdėjimas ir vizualinis jautrumas) kriterijų determinaciją ir pritaikymą. Taip suprantamas žinojimas yra tai, kas padaro kažką galintį formuoti ne tik „gerus“ denotatyvinius pasakymus, bet taip pat ir „gerus“ preskriptyvinius ir „gerus“ įvertinamuosius pasakymus... Tai nėra kompetencija, susijusi su tam tikra teiginių (pavyzdžiui, kognityvinių) rūšimi, pašalinant visas kitas. Priešingai, ji įgalina „gerus“ atlikimus sąveikoje su daugybe galimų diskurso objektų: objektai gali būti žinomi, išsirinkti, įvertinti, transformuoti... Iš to kyla viena svarbiausių žinojimo ypatybių: jis sutampa su ekstensyviu, daugybiniu kompetencijos ugdymo laipsniu ir yra tikrai forma, įkūnyta subjekte ir konstituota įvairiomis jį sudarančiomis kompetencijos sritimis“. Jean-François Lyotard. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi, Foreword by Fredric Jameson. Manchester, Manchester University Press, 1984, 18–19.

⁹³ Sarraute N. Ten pat, 29.

⁹⁴ Fowles J. *The French Lieutenant's Woman*. London, Vintage Books, 2004, 95.

⁹⁵ Ten pat, 96. [*we wish to create worlds as real as, but other than the world that is*. Or was. This is why we cannot plan. We know a world is an organism, not a machine.]

⁹⁶ Ten pat, 17. [But how could one write history with Macaulay so close behind? Fiction or poetry, in the midst of the greatest galaxy of talent in the history of English literature? How could one be a creative scientist, with Lyell and Darwin still alive?]

fikcija, literatūra yra išsėmusi, Johno Bartho žodžiais tariant⁹⁷. Todėl literatūra tampa ankstesnių kultūrų refleksija, kurioje autorius daug dėmesio skiria dabarčiai. Tiksliau Susanos Onegos apibūdinimu, „<...> tikrasis Fowleso rašymo tikslas buvo rašyti ne tiek senamadišką Viktorijos laikų romaną, o greičiau sukurti iliuziją ir ją sugriauti sekant šiuolaikine metafikcine praktika, parodyti mums jos laikinumą, jos vidinį fiktyvų charakterį – taip priverčiant mus reflektuoti Viktorijos laikų realizmo literatūrinės konvencijas ir atpažinti jį ir kam jis yra: laikina struktūra sukurta jungiant autoriaus darbą ir skaitytojo „ne(pa)tikėjimo savanorišką suspendavimą“⁹⁸. Kaip matome, išvelgiamas literatūros, literatūros istorijos fiktyvumas, parodant, kaip Fowlesas žaidžia su skaitytoju. Viktorijos epochos kultūra (menas, mokslas, vertybės, mąstymas, religija etc.), regima ankstesnių epochų kontekste, leidžia pateikti detalią analizę, kuri derinama su sukurta istorija: „Ši istorija, kurią aš pasakoju, yra visa išgalvota. Šie personažai, kuriuos kuriu, niekada neegzistavo už mano paties minčių“⁹⁹. Akivaizdu, kad Fowlesas yra perėmęs Alaino Robbe-Grillet patirtį, bet savo teorinius svarstymus, kaip ir Sarraute, jis perkelia jau į romaną, o ne į teorinį veikalą¹⁰⁰. Rašytojas yra laisvas žaisti metaliteratūrinius žaidimus, tačiau po jais slypi itin konceptuali mokslinė analizė: „Nepaisant Hegelio, Viktorijos laikų žmonės nebuvo dialektiškai mąstanti karta; jie iš prigimties nemastė opozicijomis, pozityvumu ir negatyvumu kaip tos pačios visumos aspektais. Paradoksai juos greičiau vargino negu teikė malonumo“¹⁰¹. Romanistas užfiksavo mąstymo skirtumą, kuris labai svarbus suvokiant šį metaliteratūrinį romaną.

XIX a. mąstymas dar nebuvo dialektinis, jis buvo pozityvistinis, pagrįstas visa paaiškinančiomis teorijomis, ir, kaip parodo autorius, tai buvo kūrimo, o ne griovimo amžius. Kita vertus, romano rašymo, jo technikų, romanisto darbo ir verčių, personažo, kūrinio planavimo, naratyvo, autoriaus komentarų pasakojime, tikrovės

⁹⁷ Johnas Barthas – reflektuodamas Jorge's Luiso Borgeso kūrybą – 1967 metais publikuotame straipsnyje „Išsėmusi literatūra“ išvalgiai nuspėjo postmodernistinio romano, literatūros raidos kryptį. Aptardamas „Babelio biblioteka“ kaip begalinę biblioteką, rodančią kiekvieną galimą alfabietinių veikėjų ir erdvių kombinaciją, jis konstatavo, kad ir realaus, ir įsivaizduojamo pasaulio „<...> elementų ir taip pat kombinacijų skaičius yra baigtinis (nors ir labai didelis), ir kiekvieno elemento bei elementų kombinacijos pavyzdžių skaičius yra baigtinis, kaip ir pati biblioteka“. John Barth. *The Literature of Exhaustion*. In *Metafiction*. Edited and Introduced by Mark Currie. London and New York, Longman, 1995, 170–171.

⁹⁸ Susana Onega. *British Historiographic Metafiction*. In *Metafiction*. Edited and Introduced by Mark Currie. London and New York, Longman, 1995, 95.

⁹⁹ Fowles J. Ten pat (2004), 95.

¹⁰⁰ Teorinius romano diskursus tiksliai identifikavo jau Linda Hutcheon. Žr. Linda Hutcheon. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 57–70. Skyrių „Laisvė per gudrų pokštą: *Prancūzų leitenanto moteris*“ Hutcheon užbaigia svarbia išvada: „Šave reflektuojanti literatūra, netgi ir pačia akivaizdžiausia diegetine forma, nereiškia romano kaip mimetinio žanro mirties, bet greičiau galbūt jo išsigelbėjimą“ (Ten pat, 70).

¹⁰¹ Fowles J. Ten pat (2004), 250. [In spite of Hegel, the Victorians were not a dialectically minded age; they did not think naturally in opposites, of positives and negatives as aspects of the same whole. Paradoxes troubled rather than pleased them.]

ir fikcijos santykio, Viktorijos epochos literatūros bei autorių metarefleksija rodo, kad Fowlesas eina dar Sterne'o pramintu keliu. Tačiau pirmajam „[g]albūt tai tėra tiktai žaidimas“¹⁰². Sterne'as rašė žaisdamas, o Fowlesas žaidžia rašydamas, nes jis gyvena postmoderniame amžiuje. Jis mezga dialogą su postmoderniu skaitytoju, kuriam pasiūlomi įvairūs pasakojamos istorijos (in)variantai, taip padarant skaitytoją romano bendraautoriumi. Tai pavyzdinis skaitytojas, nes jis turi dekoduoti XIX a. anglų literatūrą ir autorius, kurie yra intertekstai, kurie savitai panaudojami postmodernaus XX a. romano konstravimui.

Komentuodamas romaną personažas mezga kritišką dialogą su pavyzdiniu skaitytoju, padeda jam adekvačiau suprasti tekstą ir jo sukūrimo aplinkybes. Romaną komentuojančio personažo strategija rodo ir rašymo diskurso svarbą, ir skaitymo diskurso – gimstančio skaitytojo – aktualizavimą romane. Tačiau šia strategija autorius neperša savo pozicijų, jis parodo, kad menas ir jo suvokimas yra diskursas, nebeturintis vienos, teisingos tiesos, koncepcijos, idėjos. Tai skaitytojui gali atskleisti tik naratorius / personažas komunikuojantis su pačiu skaitytoju tiesiogiai.

NARATORIUS / PERSONAŽAS KOMUNIKUOJA SU SKAITYTOJU – KETVIRTOJI METALITERATŪRIŠKUMO STRATEGIJA

Ji labiausiai išplėtotą modernistiniuose romanuose, bet jos pradžią galėtume atsekti jau minėtame Sterne'o romane. Kita vertus, šią strategiją mėgo ir XX a. postmodernistai. Alfredo Döblino romano „Berlynas Aleksandro aikštė: Franco Biberkopfo gyvenimo istorija“ (1929) naratorius nuolat kreipiasi į skaitytoją, paaiškina jam Biberkopfo minčių ir elgesio priežastis, užmezga ryšį su skaitytoju vartodamas įvardį mes. „Tačiau tas mūsų Francas Biberkopfas neeilinis žmogus“, – sako naratorius¹⁰³. Įvardis „mūsų“ įtraukia skaitytoją į romano meninį pasaulį, kuriame ne tik pasakojama Biberkopfo istorija, bet ir įvedama romano rašymo refleksija. Ji pradeda jau romano įvadiniame žodyje (Döblinas nerašo jokios paantraštės tekstui, esančiam knygos pradžioje), kuriame įvardijami trys likimo smūgiai, kuriuos patiria buvęs cementininkas ir krovikas Francas Biberkopfas. Tačiau autoriui svarbiausia ne kas, o kaip, todėl jis kuria intrigą ir sako: „Bet prieš galutinai nutraukiant visus saitus su gyvenimu, jam, dabar nesakysiu kaip, staiga tarsi atsiveria akys“¹⁰⁴. Kaip ir kodėl jos atsiveria, skaitytojas gali sužinoti, tik perskaitęs visą romaną. Šio proceso metu skaitytojas susiduria su trumpomis informacijomis, lydinčiomis devynias knygas, kurios yra metakomentarai. Jais skaitytojas sudominamas, tarsi

¹⁰² Ten pat, 95.

¹⁰³ Döblin A. *Berlynas. Aleksandro aikštė: Franco Biberkopfo gyvenimo istorija*. Iš vokiečių kalbos vertė Teodoras Četrauskas, Vilnius, Vaga, 2003, 41.

¹⁰⁴ Ten pat, 5.

pasakoma, į ką jis turėtų atkreipti dėmesį skaitydamas tolimesnį tekstą. Metapastabos randamos visame tekste, jos rodo pavyzdinio skaitytojo kūrimą. Skaitytojui teigiama, kad viskas, kas parašyta šioje knygoje apie Franco Biberkopfo likimą, „<...> yra teisinga, ir ją reikia du, tris kartus perskaityti ir gerai įsidėmėti, tada suvoksite jos tiesą ir turėsite naudos“¹⁰⁵. Romanistas sako, kad tai buvo ne istorija, o „<...> savotiškas aiškinimosi procesas“¹⁰⁶. Pastarasis apima ne tik gyvenimą ir mirtį, bet ir meną, intertekstus bei skaitytojo darbą. Döblinas postuluoja poziciją, kad romaną kuria gyvenimas (šią idėją vėliau perėmė Camus), todėl Biberkopfo istorija parodo žmogų gyvenime ir gyvenimą žmoguje. Tuo tarpu skaitytojui lieka suprasti, kodėl „<...> nereikia taip labai imti į širdį nei gyvenimo, nei mirties. Viską galima pasilengvinti“¹⁰⁷. Metaliteratūriškumas šiame romane yra panaudojamas skaitymo intrigos kūrimui, o „[r]omanas įvairiais lygmenimis pristato mums problemas: žmogaus *versus* miesto, tvarkos *versus* chaoso, nepriklausomybės *versus* solidarumo“¹⁰⁸.

Ryšį su skaitytoju nuolat palaiko ir S. Ceitblomas, pasakodamas, rašydamas ir komentodamas Adriano Lėverkiūno gyvenimą ir „Daktaro Fausto“ (1947) rašymą. Ceitblomas metaliteratūriškai komentuoja skaitytojui temas ar nukrypimus nuo jų, skyrius ir jų apimtis bei sąryšius, įterptas pastabas, samprotavimus, piešiamus veikėjų paveikslus, stilistiką, pasakojimo ir atminties santykį, minties atsiradimą, autoriaus asmeninius potyrius, susijusius su medžiaga ir rašymo istoriniu laiku, knygos struktūrą, atskirus teiginius, muzikos ir literatūros santykį. Galėtume sakyti, kad romane Mannas tiria daugiau muziką, o ne literatūrą, o tai rodo ne tik pats kūrinys, bet ir realaus autoriaus paaiškinimas, ką jis pasiskolino iš kompozitoriaus ir teoretiko Arnoldo Šenbergo. Ceitblomas tarsi antropologas tiria Adriano gyvenimo ir jo kurtos muzikos ypatybes, garbingai elgdamasis su slaptaisiais Lėverkiūno užrašais. Atsiranda svarbus momentas: „Savaime suprantama, kad nė nemanau atiduoti rinkėjui paties Adriano rašytų lapų. Savąja plunksna perkeliu viską žodis žodin į šitą rankraštį iš gaidų popieriaus“¹⁰⁹. Skaitome jau ne Adriano, o Ceitblomo tekstą, o tai suponuoja tarpininką ir kelia fiktyvumo problemą. „Mąslus perrašinėjimas“¹¹⁰ rodo, kad Ceitblomas koreguoja tekstą, nors skaitytojas vis tikinamas, kad perrašė raidę raidėn. Čia prisimintina Waugh išvalga, kad „[v]isa literatūrinė fikcija turi konstruoti ‚kontekstą‘ ir tuo pačiu ji konstruoja ‚tekstą‘ per išim-

¹⁰⁵ Ten pat, 400.

¹⁰⁶ Ten pat, 434.

¹⁰⁷ Ten pat, 376.

¹⁰⁸ Theodore Ziolkowski. *Dimensions of the Modern Novel: German Texts and European Contexts*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1969, 116.

¹⁰⁹ Manas T. Ten pat, 230.

¹¹⁰ Ten pat, 261.

tinai *verbalinius* procesus. Objektų *aprašymai* fikcijoje yra simultaniški to objekto sukūrimai¹¹¹. Įdomu tai, kad Ceitblomas reflektuoja ir romano medžiagą autorystės aspektu: „Beje, primygtinai prašau skaitytoją ką tik čia pasakytus jausmingus žodžius laikyti mano, šių eilučių autoriaus, nuosavybe, ir nieku gyvu nemanyti, kad aš čia dėščiau Léverkiūno mintis“¹¹². Galima pasakyti, kad romaną romane rašo du fiktyvūs autoriai: Ceitblomas ir Léverkiūnas, tačiau abu jie rašo ateities skaitytojui, nes, kaip sako pirmasis, „<...> ši savo pasakojimą aš ruošiu tiems laikams, kai prielaidos viešuomenės domesiui kilti bus visai kitos <...>“¹¹³. Galima pasakyti, kad Fausto ir muzikos naratyvai buvo skirti savo meto skaitytojui, bet Vokietijos istorijos naratyvas – ateities kartoms¹¹⁴. Ceitblomas epilogė teigia, kad romano rašymas jam padėjo išgyventi metų metus demonų apsėstoje Vokietijoje. Visa tai leidžia skaitytojui ne tik matyti ir suprasti romano rašymo procesą, bet ir suvokti fiktyvaus autoriaus (taip pat ir Tomo Manno) „<...> sieloje glūdintį filologinių ir humanistinių polinkių derinį“¹¹⁵. Mannas siekė, kad pavyzdinis skaitytojas mąstytytų ir kuo adekvačiau suvoktų jo polifoninį romaną.

Tiesioginė komunikacija su skaitytoju XX a. romane istoriškai ir tekstualiai galėtų būti siejama su prancūzų „naujojo romano“ atstovo Michelio Butoro romanu „Permaina“ (1957)¹¹⁶. Autorius sukuria naratorių, pasakojantį daugiskaitos antrojo asmens forma. Įvardis „jūs“ leidžia įtraukti skaitytoją į romano pasaulį. Butoro „jūs“ dar labiau priartina skaitytoją nei Döblino „mūsų“: „Jūs pastatėte kairę koją ant varinės plokštės ir dešiniuoju petimi veltui stengiatės šiek tiek plačiau prastumti kupė duris“¹¹⁷. Tai ne tik pirmasis romano sakinytis, bet ir Butoro metaliteratūriškumo principas. Įvardžio dėka skaitytojas tarsi padaromas pagrindiniu romano veikėju. Jūs, skaitytojau, esate Leonas Delmonas, tarsi sako Butoras. Skaitytojas įtraukiamas į fiktyvią istoriją, o taip ištrinama riba tarp fikcijos ir tikrovės. Skaitytojas vyksta traukiniu, keliauja per įvairias epochas, stebi bendrakeleivius,

¹¹¹ Waugh P. Ten pat, 88.

¹¹² Manas T. Ten pat, 29.

¹¹³ Ten pat, 34.

¹¹⁴ Romanistas Tomas Mannas romane kelia atsakomybės už istoriją klausimą, kurį vėliau, praėjus pusei amžiaus, istorikas Jörnās Rūsenas suformulavo kaip vieną svarbiausių probleminių klausimų. Tai, kas tinka istorikui, galioja ir rašytojui: „Istorikai nėra atsakingi už tai, kas praeityje įvyko, ta prasme, tarsi jie patys būtų tiesiogiai dalyvavę. Jie atsako už šio vyksmo interpretaciją kaip būtiną sąlygą, kad jis būtų veiksmingas dabarties gyvenimo praktikos kultūrinei orientacijai. Interpretuodami šį vyksmą, jie naudoja istorinės prasmės kriterijus, kurie apima savyje vertybes ir normas. Šios vertybės ir normos sudaro jų atsakomybę“. Jörnās Rūsen, *Istorika: istorijos darbų rinktinė*. Sudarė Zenonas Norkus, vertė Arūnas Jankauskas. Vilnius, Margi raštai, 2007, 430.

¹¹⁵ Manas T. Ten pat, 13.

¹¹⁶ Kai kurios romano idėjos autoriaus jau buvo išsakytos minėtoje monografijoje, tačiau detalai ir išsamiai metaliteratūriškumas nebuvo tiriamas.

¹¹⁷ Biutoras M. *Permaina*. Iš prancūzų kalbos vertė Pranas Bieliauskas. Vilnius, Vaga, 1987, 5.

skaito knygą ir svarbiausia, kad mąsto apie tai, kas yra, kas buvo ir kas bus (Romoje, darbe, asmeniniame gyvenime etc.). „Skabelio“ firmos darbuotojo kelionė vyksta ne tik sąmonėje, bet ir kalboje, o tai išryškina įmantri gramatinių laikų kaita ir dalyvinė kalba apskritai. Galima sakyti, kad Butoras aktualizuoja metaliteratūriniam romanui būdingą referencijos problemą, tiksliau, parodo, kad „<...> literatūrinė fikcija niekada negali imituoti ar ‚reprezentuoti‘ pasaulio, bet visada imituoja ar ‚reprezentuoja‘ diskursus, kurie paeiliui konstruoja pasaulį“¹¹⁸. Butoras metaliteratūriškai apmąsto knygą: romano pradžioje sako, kad veikėjas nusiperka bet kokią knygą, o vėliau jau rašo, kad tai ne visiškai atsitiktinė knyga: „<...> jūs žinote, kad joje yra personažų, turinčių šiek tiek panašumo į žmones, kurie keitėsi šioje kupė vieni po kitų per visą kelionę, kad joje aprašyta aplinka ir daiktai, žodžiai ir lemtingos valandėlės, ir visa tai sudaro pasakojimą“¹¹⁹. Galima teigti, kad veikėjas kelionės metu skaito kažkokią knygą. Ir tai yra imperatoriaus Juliano Atskalūno „Laiškų“ knyga, kuri sujungia epochas, istorijas, keliones į vieną knygą, kuri yra rašoma, rutuliojama ir kuri vadinama „Permaina“. Ir ji tampa romanu, nes Jūs ją skaitėte, nes Jūs leidotės į „<...> tą įtemptą, nesiliaujantį minčių triūsą, tebevykstantį jummyse, kuris pamažu ardo jūsų asmenybę, keičia apšvietimą ir perspektyvą, verčia peržiūrėti faktus ir jų reikšmes <...>“¹²⁰. Pasakojimo perspektyvos pakeitimas lemia metaliteratūriškumą, bet Butoras parodo, kad knygos poveikis yra ir tada, kai knyga jau perskaityta. Romane pati skaitoma knyga sako paruošianti dirvą būsimajai laisvei. Taigi komunikacija su skaitytoju įtraukia jį į kūrinio vyksmą. Įdomu tai, kad Butoras metaliteratūriškai neruošia skaitytojo tokiam žingsniui, eksplisitiškai nereflektuoja skaitytojo, jų neskirsto. Įvardis „jūs“ galioja abiem skaitytojo tipams. Autorius romano pabaigoje atskleidžia savo tikslą: „<...> ir pasistengti atskleisti skaitytojui lemiamą jūsų gyvenimo epizodą – tą poslinkį ir permainą, įvykusią jūsų sąmonėje, kūnui keliaujant iš vienos stoties į kitą, pro šmėkščiojančius pakelės vaizdus, link būsimos ir neišvengiamos knygos, kurios modelį laikote rankoje“¹²¹. Matome prustišką sprendimą – perskaitome knygą, kuri dar tik bus parašyta, o tai byloja, kad metaliteratūriškumas yra istoriškai determinuotas meninis, estetinis, kritinis aktas.

Kai romane naratorius reflektuoja ankstesnes knygas, idėjas, teorijas, nepostuluodamas vienintelio teisingo požiūrio, turime implicitinę komunikaciją su skaitytoju¹²². To pavyzdžiu galėtų būti Grahamo Swifto romanai „Vandenų žemė“

¹¹⁸ Waugh P. Ten pat, 100.

¹¹⁹ Biutoras M. Ten pat, 192.

¹²⁰ Ten pat, 229.

¹²¹ Ten pat, 277.

¹²² Įdomu tai, kad romano autorius apmąstydamas savo kūrinį po 25 metų reflektuoja romano žanrą: „Kaip forma, romanas turi ypatingą rašytojo ir skaitytojo kompetenciją būti iš naujo apgyvenamu, iš naujo išgy-

(1983, 1992), kuris pagrįstai laikomas klasikiniu „istoriografinės metafikcijos“ pavyzdžiu. Romano naratorius Tomas Krikas yra istorijos mokytojas, kuris eksplacitiškai pasakoja Fenlando krašto istoriją, bet implicitiškai reflektuoja postmodernistinę istorijos versiją, kuri, beje, artima Haydeno White'o sampratai, iškeliančiai istorijos kaip naratyvo koncepciją¹²³. Neatsitiktinai ir Swiftas romano pradžioje pateikia dvi istorijos leksines apibrėžtis: pirmoji: „*Historia, -ae*, mot. g. 1. tyrimas, tyrinėjimas, mokslas“, o antroji sako, kad istorija „2. a) praeities įvykių pasakojimas, istorija. b) bet kokio pasakojimo rūšis: pasakojimas, pasaka, sakmė“¹²⁴. Jų postmoderni analizė, sujungiant abi reikšmes į vieną, ir būtų šio romano esmė¹²⁵. Jos suvokimui svarbi skyriuje „Apie istorijos pabaigą“ suformuluota mintis, kad „[v]ienintelis svarbiausias dalykas apie istoriją, aš manau, sere, yra tas, kad ji yra priėjusi tašką, kur tikriausiai ji netrukus baigsis“¹²⁶. Ši pabaiga grindžiama tuo, kad istorija romane siejama su prasimanymu, pasakojimu, didžiuoju pasakojimu, dabartimi, įsivaizdavimu, priešastimi etc. Naratorius ne tik pateikia šias versijas, bet jas dažnai iš karto dalinai ar iš esmės ir sugriauna, priversdamas skaitytoją mąstyti: „Aš mokiau jus, kad amžinai bandydami paaiškinti mes galime prieiti ne prie Paaiškinimo, bet prie žinojimo, kad mūsų galia paaiškinti yra ribota“¹²⁷. Romane tai aiškinama vaikams, bet skaitymo proceso metu visa tai aiškinama, mums, skaitytojams. Swiftas kritiškiems skaitytojams pateikia metaistoriją, kurią suvokiant svarbu tai, kad „[i]storiografinė metafikcija rodo fikciją kaip istoriškai sąlygotą ir istoriją kaip diskursyviai struktūruotą

venamu, nes dėka visų jo gausių gebėjimų nagrinėti laiką, kaitą, istoriją ir atmintį jis iš tiesų ketina kurti ir išsaugoti tam tikrą dabartinį permanentinį laiką. Tai gali būti ir tada, ir dabar“. Graham Swift. *Waterland*. With a New Introduction by the Author. London, Picador, 2010, xi.

¹²³ Haydenas White'as darbe *Metaistorija: istorinė vaizduotė XIX amžiaus Europoje* (1973) pademonstravo, kaip tropų teorijos pagrindu galima klasifikuoti ir analizuoti giliausias istorinės vaizduotės struktūros formas. Vėliau istorija ir literatūra buvo reflektuotos juos jungiančiu naratyvumo aspektu, konstatuojant, kad tai, „<...> kas skiria „istorinę“ istoriją nuo „fikcinės“ istorijos visų pirma yra greičiau jų turinys, negu jų forma. Istorinių istorijų turinys yra realūs įvykiai, įvykiai, kurie tikrai atsitiko, greičiau negu įsivaizduojami įvykiai, įvykiai, išgalvoti naratoriaus. Tai implikuoja, kad forma, kurioje istoriniai įvykiai pristato save būsimam naratoriui, yra greičiau rasta negu sukonstruota“. Hayden White. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990, 27.

¹²⁴ Swift Gr. *Waterland*. With a New Introduction by the Author. London, Picador, 2010, 5.

¹²⁵ Regina Rudaitytė konceptualioje romano analizėje akcentuoja postmodernistinius kalbos, istorijos ir naratyvo diskursus ir sako: „Epigrafu Swiftas įtvirtina idėją, kad pati kalba yra fikcinė, išgalvota, kad viskas konstruojama diskurso, sukurto žmogaus proto tam tikroje kultūrinėje sistemoje, kad visi mes suformuoti istorijų pasakojimo ir esame jo bendrininkai; kad mūsų pažinimo, reikšmės ir prasmės paieškų sistemos iš tikrųjų tėra tekstai arba naratyvai“. Rudaitytė R. *Postmodernistinis anglų romanas: personažas, autorius, tekstas: mokymo priemonė filologijos studentams*. Vilnius, Vilniaus universiteto leidykla, 2012, 34–35; prieiga internete <<http://www.ff.vu.lt/lt/mokslas/elektroniniai-istekliai#vadovėliai-mokymo-priemonės>> [žiūrėta 20013-12-11].

¹²⁶ Swift G. Ten pat, 14. [‘The only important thing about history, I think, sir, is that it’s got to the point where it’s probably about to end.’].

¹²⁷ Ten pat, 113. [I taught you that by forever attempting to explain we may come, not to an Explanation, but to a knowledge of the limits of our power to explain.].

<...>¹²⁸. Istorija romane laikoma diskursyvine praktika, o naratorius kalba apie žmones, kurie formuoja istoriją, ir apie žmones, kurie ją apmąsto. „Opozicija tarp Istorijos ir istorijų pasakojimo yra centrinė Swifto romano gija“, – į žvalgiai pastebi Regina Rudaitytė¹²⁹. Ši opozicija išryškėja vaizduojant ir apmąstant personalinę, nacionalinę, globalią Istoriją ar atskirus istorijos epizodus, tačiau tai leidžia iškelti ne tik istorijos kaip pasakojimo, bet ir istorijos kaip rašymo problematiką. Ir visai nesvarbu, ar tai Bastilijos istorija, ar unguorio tyrinėjimo istorija, ar Merės Metkalf asmeninė istorija, ar Krikų šeimos istorija. Istorija yra ir pasakojama, ir rašoma. Swiftas atlieka abu darbus iš Istorijos ir (ne)fiktyvių istorijų sukurdamas metapasakojimą, kuriame jis siekė šviesti skaitytoją, o švietimas, perfrazuojant romanistą, yra autoriaus ir skaitytojo priešprieša. Jos kūrimu taip pat būtų galima paaiškinti, kodėl autorius istorijos ir pasakojimo, pasakojimo ir istorijos santykio(-ių) analizę paverčia romano, t. y. fikcijos, tekstu, nors iš tiesų jam svarbiausia yra istorija, kuri apskritai yra postmodernistinio romano *perpetuum mobile*.

Naratoriaus / personažo komunikacija su skaitytoju įtraukia pastarąjį į kūrinio meninį pasaulį. Tai gali būti ir empirinis, ir pavyzdinis skaitytojas, nes komunikacija yra susijusi tik su skaitančiojo dalyvavimu meninio pasaulio tikrovėje. Ši strategija aktualizuoja skaitymo diskursą, tačiau šis lieka rašytinės fikcijos rėmuose. Aptartuose romanuose, išskyrus Swifto, skaitytojas laikomas fikcijos, bet ne pasaulio dalimi. Komunikacija su skaitytoju turi vieną tikslą – išlaikyti rimtai dirbantį skaitytoją fikcijos rėmuose. Tačiau kituose romanuose skaitytojas yra įtraukiamas į metaliteratūrinius žaidimus, todėl kinta ir strategija.

AUTORIUS ŽAIDŽIA SU SKAITYTOJU – PENKTOJI METALITERATŪRIŠKUMO STRATEGIJA

Kiti romanistai komunikaciją su skaitytoju daro vis sudėtingesnę, jie nebesitenkina tik jo įtraukimu į kūrinio vyksmą. Jie ima žaisti su skaitytoju, o ši strategija, kuri istoriškai atsekama Sterne'o, Fieldingo, Diderot romanuose, naujai atgimsta (post)modernistiniuose romanuose. Juose pats autorius kūrinyje komentuoja romaną, jo rašymo aplinkybes, techniką, netgi savo psichologines būsenas. Šie aiškinimai padaromi imanentine kūrinio dalimi, o autoriai, regis, apmąsto Hutcheon klausimą: „Ar romanas yra miręs, kai skaitytojas iš tikrųjų tampa rašy-

¹²⁸ Hutcheon L. Ten pat, 120.

¹²⁹ Rudaitytė R. *Postmodernistinis anglų romanas: personažas, autorius, tekstas: mokymo priemonė filologijos studentams*, 2012, 35; prieiga internete: <<http://www.flf.vu.lt/lt/mokslas/elektroniniai-istekliai#vadoveliai-mokymo-priemones>> [žiūrėta 20013-12-11].

toju ar „prodiuseriu“? Ar jis miręs, kai ideologiniai reikalavimai paverčia romanus į „tekstus“?¹³⁰

Bandyamas atsakyti ir minėti aiškinimai atsekami jau Fieldingo „Džozefe Endriuse“, kuriame autorius įveda savo metakomentarus apie rašytojus, literatūros istoriją, rašymo technikas, stilius, kūrybinių skirstymą, biografiją. Įsimintina Fieldingo pastaba, kad „<...> apskritai Autoriui dera padalyti Knygą, kaip kad daro Mėsininkas, kapojantis Mėsą, nes tokia Pagalba yra puiki Pagalba ir Skaitytojui, ir Pjaustytojui“¹³¹. Tačiau tokio pobūdžio komentarai XX a. sietini tik su postmodernistiniais romanais, o tai lėmė „autoriaus mirtis“, intertekstualumas, lingvistinė pasaulio koncepcija, socialinės tikrovės kaip konstrukto idėja etc.

Julio Cortázaras romane „Žaidžiame klases“ (1963) polemizuoja su skaitytojais, skaitymo tradicijomis, meninėmis poetikomis. Šio romano metaliteratūriškumo charakteristiką esu pateikęs jau minėtame ankstesniame savo darbe, todėl dabar priminsiu tik kelis dalykus, įvesdamas naujų kontekstų ir aspektų. Romano pradžioje pateikiama „Orientacinė lentelė“ ir rašoma: „Ši knyga savotiškai sudaryta iš kelių knygų, o veikiau – iš dviejų knygų. Skaitytojui siūloma *pasirinkti* vieną iš dviejų įmanomų variantų“¹³². Toliau seka tų variantų paaiškinimai, kurie, kaip ir visa knyga, rodo, kad dvi skaitymo programos nurodo į du skirtingus skaitytojų tipus. Empirinis skaitytojas gali skaityti iki 56 skyriaus galo, nes vėliau eina „praleistini skyriai“¹³³. Pavyzdinis skaitytojas turėtų skaityti nuo „<...> 73 skyriaus pagal eilės numerius, nurodomus kiekvieno skyriaus pabaigoje. Suklydus ar užmiršus, kur skaityta, pakanka žvilgtelėti į šią lentelę“¹³⁴. Taip atsiranda nelinijinis skaitymas. Manychiau, kad Cortázaras taip įprasmina Lévi-Strausso pasiūlytą dvejoją mito perskaitymo būdą: horizontalų ir vertikalų. Skaityti mitą vertikaliai – reiškia jį dešifruoti išvelgiant mitemas bei jų struktūrines kompozicijas. Kadangi Lévi-Strauss'as mitą apibrėžė kaip visų jo variantų visumą, tai ir Cortázaro romaną galbūt reikėtų skaityti abiem būdais. Tai reiškia, kad skaitytojas, skaitantis pagal lentelę, taip pat yra empirinis skaitytojas. Tuo tarpu tikrasis pavyzdinis skaitytojas yra tas, kuris perskaito romaną abiem būdais ir kuris žaidžia metaliteratūrinį žaidimą kartu su romano autoriumi. Neatsitiktinai paskutiniai romano dalis pavadinta „Iš kitų pusių“, o tai nuoroda, kad, mano galva, reikia skaityti iš abiejų pusių. Kaip tiksliai

¹³⁰ Hutcheon L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, 34.

¹³¹ Fielding H. Ten pat (2012), p. 89. [That it becomes an Author generally to divide a Book, as it doth a Butcher to joint his Meat, for such Assistance is of great Help to both the Reader and the Carver.].

¹³² Kortazaras Ch. *Žaidžiame klases*. Iš ispanų kalbos vertė Valdas Petrauskas. Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1993, 5.

¹³³ Ten pat, 337.

¹³⁴ Ten pat, 5.

pažymi Birutė Ciplijauskaitė, „[t]okiu būdu sukeliamas įspūdis, kad pati knyga gyva, dar nebaigta“¹³⁵. Knygą užbaigti gali tik skaitytojas skaitymo akto metu.

Cortázaras sukuria ir empirinį skaitytoją, ir pavyzdinį skaitytoją, parodydamas, kaip empirinis gali tapti pavyzdiniu. Ir tik šis gali suprasti, kodėl Morelis sako: „Mano knygą kiekvienas gali skaityti kaip tinkamas. *Liber Fulgurialis*, burtų kortelės ir panašiai. Aš dėstau taip, kaip man patiktų skaityti. O jeigu, tarkim, apsirikssite, gal išeis dar geriau“¹³⁶. Cortázaras pradeda tai, ką galima pavadinti ne romano rašymu, bet romano konstravimu. Ir to priežastimi galėtume laikyti tai, kad „[v]isa metafikcija ‚žaidžia‘ su romano forma, bet ne visas žaismingumas literatūroje kyla iš metafikcinės įvairovės“¹³⁷.

Tačiau aptartas romanas yra modernistinis metaliteratūrinis romanas, o postmodernistinį metaliteratūrinį romaną siečiau su Cortázaro romanu „62. Pasidaryk pats“ (1968), kuris yra bartiškas ankstesnių tekstų, citatų audinys¹³⁸. Jo pratarinėje pirmu sakiniu teigiama: „Nemažai skaitytojų tikriausiai pastebės, kad šiame kūrinyje kai kur nukrypstu nuo literatūrinių normų“¹³⁹. Tai rodo, kad autorius reflektuoja ankstesnes romano / literatūros tradicijas, kad jis turi numanomą skaitytoją. Šiam paaiškinamas ryšys su romanu „Žaidžiame klases“, postmoderniai teigiama, kad skaitytojas turi pats sudėlioti romaną, žvelgti į jį kaip į kombinacinį meną. Formuluojuama, kad „[s]kaitytojo valia pasirinkti tam tikrus pasakojimo elementus ir savo nuožiūra juos sunarstyti norima seka ir nulemia tai, kokią knygą jis pageidauja skaityti“¹⁴⁰. Šis romanas yra postmodernistinis koliažas, sudarytas iš įvairių istorijų fragmentų, iš intertekstų, iš detalių, o visa tai sujungti palikta skaitytojui. Autorius akcentuoja pasakojimo aktą ir kaitalioja įvardžius, kurie pakeičia ir pasakotoją, ir veikėjus. Cortázaras pralenkia Butorą (šis minimas ir romane), nes įvardžių kaitaliojimas klaidina skaitytoją, neleidžia jam skaityti romano taip, kaip jis yra įpratęs. Dar daugiau skaitytojui pasakoma: „Kokia prasmė aiškintis? Jau vien

¹³⁵ Ciplijauskaitė B. „Beieškant naujų kelių romanui“. *Literatūros eskizai*. Vilnius–Kaunas: Lietuvių katalikų mokslo akademija, 1992, 177.

¹³⁶ Kortasaras Ch. Ten pat, 493.

¹³⁷ Waugh P. Ten pat, 43.

¹³⁸ Tokiu audiniu laikytinas ir Christine's Brooke-Rose metaliteratūrinis romanas *Teksto užbaigimas* (*Textermination*, 1991), kuriame veikia skirtingų epochų, vietų, žanrų etc. rašytojai ir jų sukurti personažai, sukuriant intertekstualų dialogą. Tačiau šis vyksta / gali vykti tik skaitytojo sąmonėje ir tam reikalingas išankstinis multikultūrinis žinojimas. Romanas gali būti laikomas Roland'o Barthes'o „mirusio autoriaus“, teksto etc., Umberto Eco „pavyzdinio“ ir „empirinio“ skaitytojo / autoriaus refleksija, kurią metaliteratūriškai perteiktų romane sukurta malda: „Vardan Skaitytojo, Interpretatoriaus ir Jo Vaizduotės. Amen. Aš eisiu prie Dievo altoriaus. Prie Skaitytojo, kuris suteikia džiaugsmo mano jaunystei. Teisk mane, O Skaitytojau, ir išskirk mano bylą iš tautos, kuri neskaito; išgelbėk mane nuo neteisaus ir neišmanančio žmogaus“. Christine Brooke-Rose. *Textermination*. Manchester, Carcanet, 1997, 27.

¹³⁹ Cortázar J. *62. Pasidaryk pats: romanas*. Iš ispanų kalbos vertė Valdas V. Petrauskas. Vilnius, Alma littera, 2008, 5.

¹⁴⁰ Ten pat, 6.

tai, kad reikia kažką aiškinti, ironiškai parodo, kad aiškintis beprasmiška¹⁴¹. Aiškinimas pakeičiamas išdėstymu, o tai rodo postmodernistinę tiesos, metapasakojimo, objektyvaus žinojimo atsisakymą. Čia nebėra vienos vienijančios idėjos, kuri buvo būdinga „Žaidžiame klases“ (tai buvo kūrinys), čia tėra tekstas, ir autorių domina, „<...> kiek kombinacijų būtų įmanoma padaryti“¹⁴². Akivaizdu, kad jų kiekis priklauso nuo skaitytojo, kuriam siūloma įminti ne vieną mįslę, kai reflektuojama ne viena filosofijos, meno, istorijos, poetikos etc. idėja ir jų autoriai. O dar ištariama: „<...> jauste jaučiu, kad diduma mudviejų prasimanymų jau buvo pramanyta anksčiau, iki mūsų“¹⁴³. Taip romanu pasakoma tai, ką Johnas Barthas vėliau išdėstė esė „Išsekusi literatūra“ (1967), kai kalbėjo apie romanistui belikusias kombinacijas ir pažymėjo: „Ar istoriškai romanas baigiasi, ar tęsiasi man atrodo nesvarbu; jeigu pakankamai rašytojų ir kritikų tai *jaučia* apokaliptiškai, jų jautimai tampa žymiu kultūriniu faktu, kaip jautimas, kad Vakarų civilizacija, ar pasaulis, gana greitai eina į pabaigą“¹⁴⁴. Cortázaras kelia ne tik romano „sudėliojimo“, bet ir jo supratimo problemą. Kita vertus, jis žaidžia vitgenšteinišką kalbos žaidimą, kurį galima pavadinti pasakojimo konstravimo žaidimu, o konstravimas yra metaliteratūrinis aktas.

To paties, bet kitaip siekia ir Italo Calvino romane „Jeigu keleivis žiemos naktį“ (1979). Dialogas su skaitytoju užmezgamas jau pirmaisiais sakiniais: „Tu pradedi skaityti naują Italo Calvino romaną *Jeigu keleivis žiemos naktį*. Atsipalaiduok. Susikaupk. Nuvyk šalin visas kitas mintis. Tegu tave supantis pasaulis išnyksta migloje“¹⁴⁵. Vienaskaitos antrojo asmens forma (Tu) dar labiau sugriauna ribas tarp teksto ir skaitytojo nei Döblino „mes“ ar Butoro „Jūs“. Tačiau Calvino, priešingai nei Cortázaras, aiškiai ir kiaurai mato savo skaitytoją. „Esi vienas iš tų, kurie iš esmės jau nebesitiki nieko iš nieko“, – sako naratorius skaitytojui¹⁴⁶. Tačiau autorius vis dėlto tikisi iš skaitytojo, todėl jis priima daugybę metaliteratūrinių sprendimų¹⁴⁷, kurie visiškai sumaišo skaitymo, knygos, romano žanro ir meno apskritai sistemą. Calvino ištrina ribas tarp autoriaus, personažo, aš, skaitytojo. Pagrindinis

¹⁴¹ Ten pat, 220.

¹⁴² Ten pat, 193.

¹⁴³ Ten pat, 87.

¹⁴⁴ Barth J. *The Literature of Exaustion*. In *Metafiction*. Edited and Introduced by Mark Currie. London and New York, Longman, 1995, 168.

¹⁴⁵ Calvino I. *Jeigu keleivis žiemos naktį*. Iš italų kalbos vertė Asta Žūkaitė. Vilnius, Baltų lankų leidyba, 2006, 7.

¹⁴⁶ Ten pat, 8.

¹⁴⁷ Calvino 1978 metais taip teoriškai reflektavo metaliteratūriškumą: „Tačiau paskutiniaisiais dešimtmečiais metateatriniai ir metaliteratūriniai procesai yra įgiję naują reikšmę, susijusią su moralinio ar epistemologinio pobūdžio atsiradimu, oponuojant iliuziniam menui, realizmo sukurtam reikalavimui priversti skaitytoją ar žiūrovą užmiršti, kad tai, ką jis turi prieš jo akis, yra kalbos priemonėmis atlikta operacija, fikcija, išbandyta žvilgsniu ir veikianti kaip poveikių strategija“. Italo Calvino. *The Literature Machine: Essays*. Translated from the Italian by Patrick Creagh. London, Vintage Books, 1997, 109.

personažas yra tiesiog „aš“, arba tiesiog „<...> niekingas įvardis“¹⁴⁸. Jis, veikėjas, romane pateikia daugybę metaliteratūrinių komentarų, kurie paaiškina, kodėl romane yra taip, o ne kitaip. Personažas apmąsto autoriaus vaidmenį, jo vardo reliatyvumą, Kartu jis nuolat seka skaitytoją, apibūdindamas jo tariamus veiksmus, mintis, nuotaikas, atradimus ir praradimus. Skaitytojui suteikiama galimybė skaitymo metu sukurti savąjį romaną, savąją „Jeigu keleivis žiemos naktį“ versiją. Romane iš tiesų nėra autoriaus parašyto romano: jį sudaro dešimties romanų pradžios, kurios kaip intertekstai paminimos viename skyriuje, o paskui tampa kito skyriaus pavadinimu. Skaitytojas susiduria su vis naujais romanais, kurių nė vienas nėra baigtinis. Romano pabaigoje visi tie romanai, jų pavadinimai, yra sujungiami į vieną sakinį. Taip romanas prilyginamas vienam sakiniui! Taigi romanas yra tik-tai lingvistinis žaidimas. Kartu tai įvairių stilistinių tekstų kūrimas (beje, tai jau darė Sterne'as ar Joyce'as „Ulise“). Jų specifika ir atskleidžiama dvylikoje skyrių, tarp kurių išdėstomos minėtų romanų pradžios. Jas sujungia tik-tai Skaitytojas ir Skaitytoja paskutiniajame skyriuje, taigi tik jie ir parašo romaną „Jeigu keleivis žiemos naktį“. „Postmodernistiniai tekstai, – sako Waugh, – kreipia dėmesį į *fiktyvaus* „pasaulio“ konstravimo procesą per *rašymą*“¹⁴⁹. Tačiau Calvino novacija yra ta, kad jis reflektuoja ne tik rašymo, bet ir skaitymo procesą. Visas romanas – tai Skaitymo ir Skaitytojo analizė, jų kelionė po labirintinį skaitymo mišką. Žaidimas su skaitytoju yra intelektualinė skaitytojo provokacija ir skaitytojo bei skaitymo proceso analizė romane. Teorinė Wolfgango Iserio skaitymo akto koncepcija čia yra tapusi literatūrine praktika.

Vienas iš savičiausių aptariamų strategijos pavyzdžių – Johno Fowleso „Vikšras“ (1985). Romanistas pateikia ne tik romaną, bet ir „Prologą“ bei „Epilogą“. Prologas pradedamas pačiu svarbiausiu teiginiu: „VIKŠRAS YRA sparnuotos būtybės lervinė stadija; kaip ir parašytas tekstas, bent jau rašytojo viltyje. Bet senesnė, dabar jau nebevertinama, žodžio reikšmė yra užgaida arba išdaiga“¹⁵⁰. Taip paaiškinamas romano pavadinimas ir jo sukūrimo bei skaitymo koncepcija, knygos gimimo situacija, ir galiausiai skaitytojas perspėjamas, kad „[š]i grožinė literatūra jokių būdu nėra biografinė apie tą antrą moterį, nors ji ir baigiasi jos gimimu realiais metais ir visiškai neabejotinai tikra vieta, kur ji gimė. Aš esu davęs tam vaikui jos istorinį vardą; tačiau aš nebūčiau pagalvojęs, kad tai istorinis romanas. Tai yra vikšras“¹⁵¹.

¹⁴⁸ Calvino I. Ten pat, 19.

¹⁴⁹ Waugh P. Ten pat, 102.

¹⁵⁰ Fowles J. *A Maggot*. London, Vintage, 1996, 5. [A MAGGOT IS the larval stage of a winged creature; as is the written text, at least in the writer's hope. But an older though now obsolete sense of the word is that of whim or quirk.].

¹⁵¹ Ten pat, 5–6. [This fiction is in no way biographically about that second woman, though it does end with her birth in about the real year and quite certainly the real place where she was born. I have given that child her historical name; but I would not have this seen as a historical novel. It is maggot.].

Toliau pasirašoma „JOHN FOWLES 1985“¹⁵². Tolimesnė daugiapasmė istorija ne tik metaliteratūriškai demonstruoja romano gimimą (ne tik istorinio), bet kartu jį parodijuoja. Metaliteratūriškumas tampa fikcija, kai istoriniai dokumentai, šaltiniai, tekstai traktuojami kaip pramanas. Taip tarsi parodijuojamas istorinis romanas, sukuriama „istoriografinė metafikcija“, vaizduotė postmoderniai traktuojama kaip istorinis faktas. Fowlesas, regis, pritaria Lyotard'o metapasakojimo pabaigai, White'o išvelgtai paties naratyvumo problemai, „<...> problemai, *kas* buvo kalbantysis „objektyviame“ diskurse, su kieno *autoritetu*, kokiai *pabaigai* ar tikslui, ir svarbiausia, su kokiomis *priemonėmis*“¹⁵³. Fowlesas žaidžia metaliteratūrinį žaidimą, kuris skaitytojui netikėtai akcentuojama epilogė, kuriame pateikiama informacija apie Šeikerių draugiją ir jos įsteigėją Enę Li. Tačiau Enės gimimu juk baigiasi romanas! Atskleisdamas disenterijų istoriją, jų vertybes ir mąstymo būdą, Fowlesas pateikia jį kaip išmonę (romanas) kaip istorinę tiesą (epilogas). Jis sujungia abi versijas į vieną, kad galėtų pasakyti, kad „<...> mums taip pat reikia, kad mūsų skaitytojai pasiektų painų metaforinio supratimo lygį anksčiau negu mūsų tropų tiesos gali būti perteiktos, gali „dirbti“¹⁵⁴. Tokiu būdu Rebekos istorija tampa Enės Li istorija, o Enės Li istorija – Rebekos istorija. Svarbiausia pasidaro paties romano gimimo procesas, kuriuo talentingai manipuliuoja Fowlesas, parodydamas romano gimimo ir suvokimo fazes. Taigi rašytojas priimdamas ir paaškindamas daugybę metaliteratūrinių sprendimų sukuria romaną, kurį apibūdina šie autoriaus žodžiai: „Aš kartoju, kad tai yra vikšras, tai nėra bandymas nei faktu, nei kalba atkurti žinomą istoriją“¹⁵⁵. Tokiu būdu ir Genette'o atliktas autoriaus ir personažo atskyrimas nebetenka prasmės. Tėra tik vikšras, autorius, tekstas ir skaitytojas, kuriam tenka suvokti postmodernią užgaidą. O „[t]ada pats skaitymo aktas, kaip rašymo aktas, yra kūrybinė funkcija, į kurią tekstas kreipia dėmesį. Tas procesas dabar yra imitacijos objektas, nekeičiantis romano kaip mimetinio žanro esminės prigimties“¹⁵⁶.

Tokiai sampratai neprieštarautų ir Miloradas Pavičius, kurio romanas-leksikonas „Chazarų žodynas“ (1984) rodo, kad autoriaus žaidimas su skaitytoju gali turėti ir kitokių intencijų. Pavičius aktualizuoja atmintį ir būtinybę saugoti atminčius dalykus. Pavičius suteikia romanui žodyno formą (pateikiami leksikografiniai straipsniai), o tai reiškia, kad skaitytojas mažų mažiausiai turėtų būti dirbęs su

¹⁵² Ten pat, p. 6.

¹⁵³ White H. *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature and Theory 1957–2007*. Edited and with an introduction by Robert Doran, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, 191.

¹⁵⁴ Fowles J. Ten pat (1996), 456. [W]e to need a bewildering degree of metaphorical understanding from our readers before the truths behind our tropes can be conveyed, can 'work'.

¹⁵⁵ Ten pat, 455. [I repeat, this is a maggot, not an attempt, either in fact or in language, to reproduce known history.]

¹⁵⁶ Hutcheon J. (1991), 39.

žodynu. Romano pradžioje pateikiamas „[p]irmojo [sunaikinto] 1691 m. Daubmanuso išleisto „Chazarų žodyno“ viršelis (rekonstrukcija)¹⁵⁷, o kitame puslapyje paliktas tik įrašas: „ŠIOJE VIETOJE ILSISI SKAITYTOJAS, KURIS NIEKADA NEATVERS ŠIOS KNYGOS. JIS PALAIDOTAS ČIA AMŽIAMS“¹⁵⁸. Taip mezgamas dialogas su buvusiais / galėjusiais būti „Chazarų žodyno“ skaitytojais, kita vertus, implikuojama, kad be skaitytojo nėra romano, tėra tik balti puslapiai. Pavičius rekonstruoja Chazarų žodyną, jį papildo, o tai reiškia, kad jis dirba metafikcijos lygmenyje. Tai parodo „Įvadinės pastabos“, kuriose autorius pateikia žodyno istoriją, paaiškina jo sandarą, sako, kad šio žodyno tikslas: „<...> ne aprašyti chazarus tokius, kokius juos matome šiandien, o pamėginti rekonstruoti pradingusį Daubmanuso žodyną“¹⁵⁹. Tai darydamas autorius postmoderniai ištrina ribas tarp istorijos, literatūros, dokumento, išmonės, fakto etc. Jis sujungia visa tai į vieną lydinį, nes „<...> tik tas, kuris moka teisinga eilės tvarka perskaityti vienos knygos dalis, gali iš naujo sukurti pasaulį“¹⁶⁰. Tai padaryti gali tik skaitytojas, kuriam pasakoma, kad žodyną galima skaityti daugybe būdų (Cortázaro pamokos?). Autorius detaliai paaiškina, pateikia ženklus, kurie rodo, kad vieno ar kito žodžio lizdo reikia ieškoti vienoje iš trijų knygų: Raudonojoje (krikščioniška chazarų versija), Žaliojoje (musulmoniška chazarų versija), Geltonojoje (hebrajiška chazarų versija). Be to, nurodoma, kad žodžiai, pažymėti ženklu^V, yra visuose trijuose žodynuose, o žodžiai, pažymėti ženklu^A, yra knygos pabaigoje – Appendix I. Sakoma, kad tris žodyno knygas skaitytojas gali skaityti, kaip užsigeis. Toks skaitytojas bus empirinis skaitytojas, kurio skaitymą Pavičius palygina su valgymu, o knygos (žodyno) ženklus neatsitiktinai susieja su žvaigždėmis, mėnuliu ir kryžiumi. Skaitant romaną laisva valia rezultatas visada bus dalinis. Pavyzdinis skaitytojas turėtų skaityti visas tris knygas. Tai rodytų, pavyzdžiui, viena svarbiausių veikėjų – princesė Ateh. Trijose knygose yra pateikiami skirtingi jos istorijos naratyvai, kurie iš esmės papildo vienas kitą ir sukuria visuminį naratyvą. Visose knygose fiksuojama, kad princesė Ateh dalyvavo garsiojoje polemikoje dėl chazarų tikėjimo. Šių naratyvų nesujungus / neskaičius neįmanoma suprasti ir šiuolaikinės Ateh – Virdžinijos Ateh – tapatybės ir liudijimo, ir pabaigos priedų, kuriuose minimi personažai, kurie tampa vieno pasakojimo dalimi.

Neatsitiktinai instrukcijose skaitytojui pasakoma: „Taigi kiekvienas skaitytojas pats sudėlios savo knygą į vienovę <...>. Kuo daugiau ieškoma, tuo daugiau

¹⁵⁷ Pavić M. *Chazarų žodynas: romanas-leksikonas: 100 000 žodžių: vyriškas egzempliorius*. Iš serbų kalbos vertė Laima Masytė. Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2010, 5.

¹⁵⁸ Ten pat, 6.

¹⁵⁹ Ten pat, 18.

¹⁶⁰ Ten pat, 19.

atrاندama, išradingam skaitytojui atsiskleis visos sąsajos tarp šio žodyno vardų¹⁶¹. Pavičius suteikia romanui tarpkultūrinį, tarpreliginį, netgi lyčių skirtingumo kodą, kuris nebuvo pamatinis Cortázaro romanuose. Jis taip pat reflektuoja knygos rašymo, perrašymo, rašytojo diskursus, kurie leidžia iškelti klausimą: Kaip yra rašomas kūrinys? Kaip jis išlieka? Čia svarbiausias pasirodo Laikas, nes „Žmonija kramto laiką, visą vienu ypu, ir nelaukia rytojaus“¹⁶². Laike slypi atmintis, kuri, mano galva, yra pati svarbiausia romano problema. Išnykusios tautos prikėlimas romane-žodyne yra atminties problema (ją šiandien savo darbuose sprendžia Janas Assmannas ir Aleida Assmann).

Pavičius užmena mįslę ir pavyzdiniam skaitytojui, išleisdamas vyrišką ir moterišką romano egzempliorius. Viena vertus, tai tėra žaidimas su skaitytojo / skaitytojos tapatybėmis, tačiau viena skirtinga pastraipa rodo, kad pavyzdinis skaitytojas turi sujungti abi šias knygas į vieną visumą. Dr. Dorotos Šulc byla yra tas vienijantis naratyvas, į kurį autorius nurodo parašydamas datas ir aiškiai pasiūlydamas palyginti kursyvu parašytą tekstą, esantį paskutiniame laiške. Vyriškame egzemplioriuje pateiktame Dorotos Šulc laiške yra kursyvu parašytas tekstas. Tai moters susitikimo su dr. Muavija aprašymas, jo paduoto teksto skaitymo refleksija, kurioje pasakyta, jog „<...> *skaitytojas, sugrižęs iš savo pojūčių vandenyno iš esmės skiriasi nuo to, kuris ką tik įbrido į tą vandenyną*“¹⁶³. Tuo tarpu moteriškame egzemplioriuje pateikiama kita susitikimo su dr. Muavija versija, kurioje atsiranda galimo nužudymo kontekstas, Halevio minėto medžio refleksija, paduoti lapai jau perskaitomi, o ne praleidžiami pro pirštus (kaip vyriškame egzemplioriuje). Pakinta ir pats mąstymo objektas: „Mąščiau, jog kiekvienas mūsų yra toks medis: kuo aukščiau stiebiamės į dangų, pro vėtras ir lietu pas Dievą, tuo giliau šaknimis pro purvą ir požemio vandenį turime kasti į pragarą“¹⁶⁴. Taip skaitytojui paliekama nuspręsti, kas iš tiesų nužudė dr. Muaviją, koks motyvas, koks tikrasis dr. Dorotos Šulc vaidmuo, kokia buvo Virdžinijos Ateh rolė dr. Izailo Suko nužudyme. Pavičiui svarbiausia ne detektyvinis kodas, bet chazarų žodyno likimas ir skaitytojo provokavimas, teigiant, kad „<...> vyriškų ir moteriškų pasakojimų pabaiga negali būti tokia pati“¹⁶⁵. Pavičius žaidžia ne tik romano struktūra, skaitytoju, jis žaidžia kultūra ar tuo, ką vadiname kultūra. Ši gali būti ir prisiminta, ir užmiršta, o „atminties kultūra“ ir „užmaršties kultūra“ ir yra naujas Pavičiaus žodis.

Autoriaus žaidimas su skaitytoju – tai intelektualinė skaitytojo provokacija ir jo, skaitytojo, padarymas vienu iš teksto, apimančio pasaulį, bendraautorių.

¹⁶¹ Ten pat, 21–22.

¹⁶² Ten pat, p. 333.

¹⁶³ Pavić M. Ten pat (2010), 311.

¹⁶⁴ Pavić M. *Chazarų žodynas: romanas-leksikonas: 100 000 žodžių: moteriškas egzempliorius*. Iš serbų kalbos vertė Laima Masytė. Vilnius, Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2010, 311.

¹⁶⁵ Pavić M. Ten pat (2010), 328.

Skaitytojas turi atlikti tą darbą, kurį jau padarė realusis autorius, jam tenka sukonstruoti romaną, narpliojant sudėtingas menines, estetines, istorines etc. problemas. Tai darydamas skaitytojas turi peržengti fikcijos ribas ir apmąstyti pačius įvairiausius diskursus ir (ne)mokslinį žinojimą. Autorius, žaidžiantis su skaitytoju, aktualizuoja skaitymo diskursą, kuris išeina už rašytinės fikcijos ribų, nes rašymas jau yra praradęs sakralųjį kūrybinį matmenį. Aktualizuodami meta-literatūriškumą šiuolaikiniai romanistai tikriausiai norėjo pasakyti tą patį, ką XVIII a. ištarė Diderot: „Skaitytojau, jūsų smalsumas darosi įkyrus! Kas jums, po galais, iš to, kad žinosite?“¹⁶⁶.

IŠVADOS

1. Tyrimas parodė, kad metaliteratūriškumo sąvoka pagrįstai yra siejama su tokiais terminais kaip: metaliteratūra, metafikcija, metakalba, metapasakojimas, meta-tekstualumas, metaromanas. Tačiau metaliteratūriškumas XX a. Vakarų romane pirmiausia žymi sąmoningą ir kritišką intelektualinį aktą, kurio metu reflektuojama meninė praktika, teoriniai diskursai ir skaitytojas. Būdamas ir diachroninis, ir sinchroninis reiškinys metaliteratūriškumas yra grindžiamas savo meto intelektualinės tikrovės percepcija, kritine recepcija ir refleksija.

2. Istorinis ekskursas parodė, kad metaliteratūriškumas romane yra būdingas jau Cervanteso, Fieldingo, Sterne'o, Diderot romanams, o jį inspiravo kritiškas romanistų požiūris į savo meto vyraujančius romanus. XX a. romanistai ne tik perėmė pirmtakų pamokas, bet ir savo kūrinuose mezgė su jais metaliteratūrinį (multikultūrinį) dialogą. Metaliteratūriškumas kaip diachroninis reiškinys rodo, kad metaliteratūrinis romanas yra „antiromanas“ ir bartiškąja prasme tekstas, o ne kūrinys.

3. Parateksto akcentavimo strategija yra pirmoji metaliteratūriškumo strategija. XX a. pirmos pusės romanuose ji buvo naudojama fiktyvumui sukurti (Hesse's, Svevo, Sartre'o etc. romanai). Taip buvo sprendžiama autorystės problema, nes realūs autoriai siekė atsiriboti nuo pasakojimo, pagrindinį akcentą suteikdami personažui. Tuo tarpu XX a. antros pusės romanuose paratekstas atlieka realaus autoriaus, jo kurto romano akcentavimo funkciją (Robbe-Grillet, Barthas). Abiem atvejais paratekstas buvo panaudotas ir metaliteratūriškumo kūrimui, nors jis menkesnis ten, kur svarbiausias fiktyvumo kūrimas, ir svarbesnis ten, kur fiktyvumą keičia autentiškumas. Ši parateksto strategija yra svarbi ir empiriniam, ir pavyz-

¹⁶⁶ Didro D. Ten pat, 181.

diniam skaitytojui, nes jiems dar nesuteikiama galimybė praleisti pratarinę ar ją savaip interpretuoti.

4. *Personažas rašo romaną* yra antroji metaliteratūriškumo strategija. Ji nulėmė „romano romane“ modelio atsiradimą, kuris buvo pagrįstas romano rašymo meta-refleksija. Metaliteratūriškumas yra arba eksplisitinis (Proustas), arba implicitinis (Gide'as, Sartre's, Camus, Nabokovas), priklausomai nuo romano koncepcijos. Personažas yra autoriaus *alter ego*, todėl per jį išsakomos romanisto filosofinės, estetinės, literatūrinės, pilietinės pozicijos, kurios įpinamos į kūrybos proceso apmąstymą. Visa tai būdinga modernistams, kurie romanuose kūrė tik pavyzdinį skaitytoją.

5. *Personažas komentuoja romaną* yra trečioji metaliteratūriškumo strategija, būdinga ir modernistiniams, ir postmodernistiniams romanams. Taip autoriai sukuria kritinį diskursą, kuris apima ne tik romano, bet ir naujausių savo meto intelektualinių idėjų ir skaitytojo metakritiką. Huxley'is, Sarraute, Fowlesas komentuojančio personažo pagrindu kuria romaną kaip kritinį aktą, kurio metu užmezgamas kritiškas dialogas su pavyzdiniu skaitytoju, su žinojimu, kuris turi būti panaudotas adekvatesniam romano suvokimui.

6. *Naratorius / personažas komunikuoja su skaitytoju* yra ketvirtoji metaliteratūriškumo strategija. Ji leido romanistams (Döblinui, Mannui, Butorui) per meta-komentarus ne tik įtraukti skaitytoją į romano pasaulį, bet ir padėjo jam suvokti realaus autoriaus sprendžiamas menines problemas, kūrinio koncepciją, idėją, stiliškumą. Tokia komunikacija dar neverčia skaitytojo (ir empirinio, ir pavyzdinio) dirbti, jis raginamas tik identifikuoti autoriaus sukurtas reikšmes.

7. *Autorius žaidžia su skaitytoju* yra penktoji metaliteratūriškumo strategija. Ji atsekama postmodernistiniuose romanuose, kuriuose atsiranda polemika su pačiais skaitytojais, kur pasiūlomos kelios skaitymo programos, kur romanas laikomas tik viena iš daugelio intertekstinių kombinacijų ir kur sukuriamas „pavyzdinis skaitytojas“. Cortázaras, Calvino, Fowlesas, Pavičius žaidžia metaliteratūrinį romano / pasakojimo konstravimo žaidimą, kurio epicentre atsiduria ne tekstas, o skaitytojas. Skaitytojas yra toks pat konstruktas kaip ir literatūra, istorija, kalba ar autorius. Skaitytojas sukuria tekstą sudėtingo skaitymo metu, dirbdamas refleksyvų darbą, kurį jau atliko realusis autorius. Pasitvirtina Barthes'o įžvalga, kad autoriaus mirtis yra grįsta skaitytojo gimimo kaina.

8. Metaliteratūriniai romanai, jų autoriai ir skaitytojai visada yra tarpdisciplini-niame diskurse. Tötösy de Zepetneko išskirtas dialogas tarp kultūrų, kalbų, literatūrų ir disciplinų kaip tik ir leidžia sukurti metaromanus, kurie yra kritiški, kūrybingi ir žaismingi dialogai tarp epochų, idėjų, autorių ir skaitytojų. Akivaizdu, kad metaliteratūriškumą pagimdė empirinio skaitytojo kritika, kuri buvo integruota į

savo meto epochos, kultūros, žmonijos kritiką apskritai. Visos šios strategijos rodo, kad metaliteratūriškumas yra susijęs su rašymo ir skaitymo procesų aktualizavimu romane. Pirmoje XX a. pusėje personažas ieško autoriaus, o antroje XX a. pusėje personažas ieško skaitytojo. XX a. romanas mąsto apie romaną, ir tai galbūt tampa svarbiausia jo identifikacijos žyme.

Nerijus Brazauskas

A CHARACTER SEARCHES FOR A READER, OR METAFICTIONALITY IN THE 20th CENTURY WESTERN NOVEL

SUMMARY. The article deals with metafictionality and its strategies in the Western novel of the 20th century. The objects of this research are the Western modernistic and postmodernistic novels created in the twentieth century. The objectives of the research are: (1) to define the concept of metafictionality and other terms linked with it; 2) to analyse some particular writers' metafictional strategies and their impact on their novels; 3) to discuss the impact of metafictionality on the reader, on his act of reading and reflection. The methodology involves Patricia Waugh's conception of metafiction; the interdisciplinary comparative theory of Steven Tötösy de Zepetnek; and Umberto Eco's conceptions of an empirical and a model reader. The main problem of the investigation – how to explore the expressions of metafictionality in the novels and to identify the way an author intends to create metafictionality when we meet with both diachronic and synchronic phenomena – is solved uniting the above-mentioned conceptions. The working hypothesis is that metafictionality in the Western novel of the 20th century is a conscious creative and critical act which is related to the idea of the creative work, to theoretical reflection of the various discourses, and to the creation of a dialogue with the reader. A historical excursus shows that metafictionality in the novel is characteristic for novels by Cervantes, Fielding, Sterne, Diderot, and it was inspired by the way critical authors viewed the novels of their time. Five strategies of metafictionality were envisaged in the novels of the 20th century: 1) A strategy emphasizing the paratext; 2) A character writes the novel; 3) A personage comments on the novel; 4) A narrator/character communicates with the reader; 5) An author plays with the reader. All these strategies show that metafictionality is linked with making the processes of writing and reading the novel relevant. A character searches for the author in the first half of the 20th century, but in the second half of the 20th century, a character searches for the reader. A novel of the 20th century metafictionally contemplates the novel, and maybe this becomes a significant sign of its self-identification.

KEYWORDS: novel, metafictionality, author, reader, history, fiction, metafiction, metacriticism.