

JURGIO KUNČINO *GLISONO KILPA*: PASAKA APIE TROŠKINIŲ VIRTUSĮ ROMANĄ

Mindaugas Grigaitis

Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas

Lietuvių filologijos katedra

Muitinės g. 8, Kaunas

El. p. mindaugas_grigaitis@yahoo.com

Kas yra romanas?

Tai klausimas, į kurį kol kas nėra vieningo atsakymo. Vakaruose literatūrologai ne vieną dešimtmetį ginčijasi dėl šio sudėtingo fenomeno apibrėžimo. Lietuvių literatūrologijoje *romano* problema kol kas nėra sulaukusi konceptualesnio žvilgsnio: daugiausia apsiribojama nuojauta, jog yra nusistovėjęs objektyvus romano modelis¹. Tradiciškai romanas įvardijamas kaip epinės literatūros žanras, kuriam priskirtinas fabulinis pasakojimas, pagrįstas priežastine logika ir turintis visus aristoteliška poetika grindžiamus struktūros elementus: ekspoziciją, veiksmo užuomazgą, veiksmo plėtotę, kulminaciją, atomazgą, epilogą, charakterius, pasakotoją, apibrėžtą laiką ir erdvę (Kubilius, 1986). Tradiciniam romanui būdinga „visažinio“ autoriaus pozicija, o moderniajame romane ji pakeičiama „požiūrio“ principu: pasakojimas pakeičiamas tiesioginiu vaizdavimu, kuriame autorius tarytum fiksuoja įvykius slapta kamera, epinį pradą į antrą planą nustumia dramatinės formos – sakytinis ir vidinis monologas, dialogas, sąmonės srautas (ten pat, 1986). Didžiojoje dalyje lietuvių romanistikos tyrinėjimų aptinkame šiuos bendriausius bruožus, bet gilesnė romano specifika dažniausiai lieka nepaliesta.

Iš naujesnių tyrinėjimų reikėtų išskirti Algio Kalėdos monografią *Romano struktūros matmenys. Literatūrinės komunikacijos lygmuo* (1996) ir Gintaro Lazdyno studiją *Romano struktūrų formavimasis Lietuvoje nuo „Algimanto“ iki „Altorių šešėly“* (1999). Šiose studijose bando ma probleminti chrestomatinį romano apibrėžimą.

Minėtieji du literatūrologai pateikia skirtingas romano sampratas. Kalėda apie romaną kalba kaip apie fiksuotos formos neturinčią prasminę visumą, maitinamą folklorinės tradicijos versmių (Kalėda 1996, 30). Romanas, kaip ir mitas, anot šio mokslininko, „turįs aiškinti pasaulį“ (ten pat), tačiau būdamas laisvas nuo „paraliteratūrinių (religinių, paprotinių, etinių ar pan.) konvencijų“ (ten pat) išlaisvina subjektyvųjį pradą. Roma-

no prasminėje visumoje objektyvus ir subjektyvus pradai yra sujungiami kolektyvinės pašamonėje bei kultūrinėje atmintyje slypinčiais saitais:

palyginti vientisa romano istorija tarsi byloja, jog įvairių tipų ir modelių plėtotė anaiptol neišdildo ir neiškaido „žanro atminties“. Joje, regis, užfiksuotas pastovus turinys it magnetas sukuria traukos lauką, kuriame formuojasi saviti, individualūs žanro variantai <...> Nors ir būdami skirtingi tematika, vaizdavimo būdas, idėjomis etc., vis dėlto šie kūriniai turi ryškių bendrumų. Bene svarbiausias jų – siekimas aprėpti ne atskirus reiškinius, o universalijas (tautos istorijos, socialinių luomų, žmogaus būties) (ten pat, 13–14).

Kalbos apie „žanro atmintyje“ užkoduotą polinkį aprėpti universalijas leidžia įtarti, kad ši koncepcija remiasi humanistiniu-metafiziniu įsitikinimu, kad romano esmė – dalytis bendra kultūrine patirtimi. Romanas čia suvokiamas kaip skirtingų subjektų komunikacijos sfera, kurią palaiko tradicija – kultūrinėje atmintyje įsirašiusios bendražmogiškos idėjos. Skaitymo aktas yra tų idėjų dešifravimo procesas: „Romane sukurtas tam tikras būties ekvivalentas didesniu ar mažesniu laipsniu remiasi išankstinėmis prielaidomis, kurios turi padėti rekonstruoti ir kiek galint adekvačiau identifikuoti autoriaus sumanymą“ (ten pat, 16).

Lazdynas laikosi kitokios pozicijos: remdamasis vokiečių romantikų estetika, esminiu romano bruožu jis laiko „vidinę formą“, kurią apibrėžia kaip „giluminę empiriniams pojūčiams neprieinamą daikto esmę, romantikų vadinamą tiesiog dvasios turiniu“ (Lazdynas 1999, 3). Lazdynui romano struktūrą grindžiantis veiksnys yra individo sąmoningumas. Romanas jam yra tiek romanas, kiek atliepia kuriančio subjekto individualios būties modelį: „„vidinės formos“ pavidalu romanas gyvuoja kiekvieno lavinimosi ir švietimosi neapleidusio žmogaus sieloje, nes romano turinys yra bet kurio psichinės individuacijos keliu žengiančio žmogaus dvasinis turinys“ (ten pat, 52).

Kaip ir Kalėdai, Lazdynui išoriniai formos elementai yra paslankūs, kintantys. Jie nepaliečia romano esmės: romane subjektas geba iš patirties artikuliacijų sukonstruoti „vidinę formą“. Kalėdos teorija nuo universalijos eina prie individo, o Lazdyno – nuo subjektyvios prie objektyvios būties: „Romantinis individualistas, tiksliau, individualybė (*Individualität*), yra tas dvasios veidrodis, kuriame atsispindi visas kosmosas, Universumas, vadinasi, kuriame susilieja individualiosios ir universaliosios egzistencijos pradmenys. Būtent toks turi būti ir romanas – individu-

alybės dvasios objektyvus pavidalas“ (ten pat, 4). Taigi subjektų individualumai jungiami objektyvių kultūrinių formų, t. y. tos pačios didžiosios idėjos, palaikančios vakarietišką kultūrą. Lazdyno studijoje romanas laikomas aukščiausia tautos kūrybingumo išraiškos forma: „Romanas suvokiamas nelyginant tautos brandumo, jos kultūrinio pilnavertiškumo bei priklausymo pasaulinei literatūrai ir kultūrai liudijimas. XIX a. pab. – XX a. pr. tai buvo savaime suprantama tiesa“ (ten pat, 2).

Apibendrinant Kalėdos ir Lazdyno išskirtus romano modelius, galima pasakyti: abu literatūrologai romaną akcentuoja kaip komunikacinę terpę, kurioje susiduria objektyvi ir subjektyvi būtis, tik pirmasis labiau pabrėžia universaliuosius, o antrasis – subjektyviuosius dėmenis.

Romanas kaip Naujųjų laikų epas

Romano šiuolaikine prasme suklestėjimas susijęs su Naujųjų laikų subjekto kūrybinių galių romantizacija². Naujaisiais laikais gimęs dekartistškasis subjektas sukuria galimybes romanui tapti asmeniniu pasakojimu apie subjektą³. Apskritai romanas savo išskirtinį statusą įgijo Naujaisiais laikais, po spausdinimo atsiradimo.

Knygų spausdinimo atsiradimas transformuoja humanistinę kultūros sampratą: atsiranda poreikis ne stimuliuoti naujas kultūros formas, bet kodifikuoti praeities palikimą (Frye 1990, 344). Naujųjų laikų antropocentrizmas, iškeldamas į pasaulio centrą kuriantį subjektą, ir humanizmas, regintis kuriantį subjektą kaip kultūrinės tradicijos tęsėją, padaro didžiulę įtaką romano raidai. Kiti „didieji žanrai“ atsiranda iš žodinės tradicijos, o po spaudos atsiradimo suklestėjęs romanas yra kuriamas „rašto sintaksės“⁴. Nuo savo atsiradimo romanas buvo susijęs su žemaisiais žanrais, todėl buvo savotiškoje opozicijoje oficialiai politinei-socialinei ideologijai ištikimiems didiesiems žanrams⁵. Romanas Naujaisiais laikais patiria transformaciją: jis yra paveikiamas subjektyvizmo ir polinkio kodifikuoti praeitį. Jis pradeda veikti kultūroje, kuri yra reglamentavusi žmogaus veiklą „laiko patikrintomis“ moralinėmis, estetinėmis, socialinėmis kategorijomis.

Naujaisiais laikais ne gamta ar dievai, bet žmogaus proto sukurtos taisyklės nustato ryšius tarp daiktų ir reiškinių. Būtis, tiesa, gėris, grožis, prasmė – tai nebėra gyvos esybės, kurias betarpiškai jaučia žmogus, intelektas jas išplėšė iš gamtos, įtraukė į konceptualizavimo procedūras ir pavertė abstrakčiomis sąvokomis, kuriomis nuo šiol yra grindžiama

komunikacija. Dar daugiau – nuo šiol jos priklauso tik išsilavinusiems, logines vingrybes ir estetikos subtilybes išmanantiems išrinktiesiems.

Romanas kaip save parodijuojantis žanras

Romanas, būdamas laiko dvasiai itin imlus žanras, negali likti nepaveiktas minėtų istorinių tendencijų. Įgijęs reprodukuojamos knygos pavidalą, jis imamas suvokti kaip stabili prasminė struktūra, kurios kiekvienas kūrinys įsirašo į tradicijos visumą. Būtent tokia romano koncepcija yra Kalėdos ir Lazdyno darbuose. Šių mokslininkų teorijos skiriasi atskirais niuansais, bet vidine logika yra panašios. Abiejose išlaikomas humanistinis požiūris į žanrą kaip indukcinę schemą, kurioje atskiri elementai, nepaisant neesminių skirtumų, jungiasi į darinį, vadinamą romanu. Tiek Kalėda, tiek Lazdynas teoriniuose svarstymuose remiasi Bachtino postulatu, jog romanas yra dialogiškas, nuolat atsinaujinantis žanras (Kalėda 1996, 16, 107; Lazdynas 1999, 9), tačiau praleidžia pro akis labai svarbią rusų filosofo idėją – romanas geba parodijuoti save patį.

Per visą šio žanro istoriją, pasak Bachtino, šalia vienu ar kitu metu madingo romano modelio, kuris siekia tapti žanro prototipu, nuolat atsiranda tendencija tą modelį parodijuoti – toks romano sugebėjimas kritikuoti patį save yra išskirtinis jo bruožas (Bakhtin 1981, 6)⁶. Romane užkoduotas maištas prieš visas stabilias prasmines struktūras, net ir save patį, verčia abejoti stabilių struktūrinių (vidinių) matmenų bei „vidinės formos“ teorijų patikimumu. Tokios teorijos, romaną matančios kaip knygą, t. y. stabilų prasminį centrą turinčią struktūrą, bachtiniškoje perspektyvoje atrodo angažuotos romantizuotam humanistiniam norui literatūros tradiciją regėti kaip nuolat besitęsiantį didįjį pasakojimą apie bet kokiai kaitai atsparios žmogiškos būties objektyvizacijas.

Romanas yra vienintelis žanras, kuris vystosi iki šiol (ten pat: 3), todėl bet kokie bandymai nusakyti stabilią struktūrą ar „vidines jo formas“ yra sunkiai pagrindžiami. Romanas keičiasi ir keičiasi ne tik perimdamas jau nusistovėjusius komunikacinius kodus ar idėjas, bet ir sukrėsdamas literatūros tradiciją taip, kad senieji kodai suyra, o vietoj jų randasi nauji, iki tol kultūros ir literatūros istorijoje neegzistavę. Būtent tuomet, kai XX a. romanas iš žanrų periferijos gravituoja į centrą, kai ima tapti dominuojančiu žanru, aukštąja Vakarų intelektualų sakme apie autentiškos subjekto būties gelmes, o komunistiniuose kraštuose ima išsigimti į socialistinio realizmo mumiją, jis tarsi prisimena savo prigimtyje užkoduotą maišto geną ir darsyk sukyla prieš save, išskleisdamas naują savo ūglį – *antiromaną*.

Kas yra antiromanas?

Klausimas, kas yra *antiromanas*, kaip ir klausimas, kas yra *romanas*, – labai komplikuotas. Populiarus chrestomatinis šio reiškinių apibrėžimas būtų toks: „XX a. romano rūšis – pabrėžtinai netradicinės formos romanas, kuriam būdinga buitės detalių, žmogaus sąmonės proceso laisvas, kompoziciškai neorganizuotas vaizdavimas be intrigos, siužeto, veikėjų charakterių, autoriaus komentarų, auklėjamųjų tendencijų, daugiausia pabrėžiant gyvenimo situacijų alogizmą, žmogaus būties beprasmybę; labiausiai būdingas prancūzų prozai“ (ETŽŽ).

Lietuvoje kiek plačiau apie antiromaną yra rašęs Nerijus Brazauskas. Straipsnyje „Lietuvių romano istorija kaip *antiromano* istorija“ jis nuosekliai aptaria antiromano sąvokos traktuotę, pabrėždamas, kad antiromanas dažnai paviršutiniškai tapatinamas su prancūzų „naujuoju romanu“ (Alaino Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michelio Butoro ir kt. tekstais). Anot Brazausko, antiromanas nėra tik XX a. fenomenas – jam priskirtini ir kūriniai, parašyti gerokai iki „naujojo romano“: Miguelio de Cervanteso *Išmoningasis bajoras Don Kichotas Lamančietis* (1605–1615), Henrio Fieldingo *Džozefo Endriuso ir jo draugo pono Abrahamo Adamso nuotykių istorija, parašyta sekant Cervantesu, Don Kichoto autoriumi* (1742), Gustave'o Flaubert'o *Ponia Bovary* (1857), Jameso Joyce'o *Ulisas* (1922) ir kt. (Brazauskas 2010, 100).

Akivaizdu, kad Brazauskas antiromanais vadina kūrinius, kurie atsiranda iš Bachtino įvardyto romano gebėjimo parodyti patį save. Lietuvių kritikas pateiktus „senuosius“ antiromanus vardija vedamas įsitikinimo, jog esminis jo bruožas – tradicinės poetikos inversija: „antiromaną apibrėžčiau kaip novatorišką, eksperimentuojantį, metaliteratūrinį romaną, laužantį ir griauinantį tradicinio romano poetiką ir (ne)tiesiogiai siūlantį tam tikrą romano modelį. Antiromanas, kaip ir romano žanras, yra gyvas, kintantis, galintis atsirasti bet kuriame romano raidos etape“ (ten pat: 101).

Amerikiečių literatūrologas Ihabas Hassanas straipsnyje „Tylos literatūra“ antiromaną ir antiteratūros sąvokų taip pat netapatina su „naujuoju romanu“, tačiau jas lokalizuoja XX a. antros pusės pasaulinės literatūros kontekste. Kaip reprezentatyviausius antiromano pavyzdžius jis pateikia Samuelio Becketto, Henry'o Millerio, Alaino Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Williamo Sewarda Burrougho ir kitų kontrakultūriniam judėjimui priskirtinų autorių kūrinius.

Šiame straipsnyje siūlomoje perspektyvoje antiromanas vertina-

mas kaip XX a. antros pusės reiškiny, neapsiribojęs tik formos pakitimais, bet ir inspiravęs naują ontologinę poziciją kultūros ir tradicijos atžvilgiu⁷. Norėdami giliau suvokti antiromaną, jį ir turėtume apmąstyti ne tik kaip demonstratyvią parodiją ar tradicinės poetikos inversiją, bet kaip tam tikros ontologinės būsenos ženklą (Hassan 1999, 100).

Priešdėlis *anti-* rodo savo pirmtako – romano (Naujųjų laikų prasme) – atsižadėjimą. Romano atveju kalbame apie stabilius struktūrinius matmenis, o antiromano atveju mes turime kalbėti apie jų nebuvimą. Formos inversija – tik vienas iš antiromano elementų, daug svarbesni yra kiti – pirmiausia bet kokių socialinių, istorinių, estetinių pretenzijų išsižadėjimas (ten pat).

Antiliteratūros perspektyvoje humanistinė žiūra, reikalavusi iš literatūros tradicijos tąsos, vertybinės orientacijos ir didžiųjų idėjų kodavimo, sugriūva į smulkius šipulius. Antiromanas yra ne demonstratyvi formos inversija, bet ontologinė pozicija, kurią būtų galima pavadinti *posthumanistine*. Ją būtų galima apibrėžti posthumanistu vadinamo vokiečių filosofo Peterio Sloterdijko mintimi: „Visos didžiosios idėjos buvo tik išsisukinėjimai ir pusiau tiesos. Tie bergždi gražūs pakilimai – Dievas, visata, teorija, praktika, subjektas, objektas, dvasia, prasmė – nieko verti. Tai gražūs daiktavardžiai jauniems žmonėms, atsiskyrėliams, dvasininkams, sociologams <...> Mūsų mąstyme nebeliko sąvokų polėkio ir suvokimo ekstazių kibirkštis. Mes esame apsišvietę, esame apatiški“ (Sloterdijk 1999, 9).

Antiromanas diagnozuoja humanistinių idėjų krizę. Tai reiškia ne žmogiškumo neigimą, bet abstrakčios žmogiškumo sąvokos kritiką. Universalios bendražmogiškos idėjos, romantinio genijaus „vidinė forma“ čia ištrinama: siekiama totaliai atmesti Vakarų istoriją ir civilizaciją (Hassan 1999, 102) – didžiųjų ideologijų irštvą, kuri ilgus metus, prisidengus kilniais humanistiniais idealais, prievartavo žmogų.

Pirmiausia iš romano pašalinama modernios vakarietiškos kultūros šerdis – subjektas. Suabejojus *aš* kaip prasmės ir kūrybos šaltiniu, visi „senieji priežastingumo, psichologinės analizės ir simbolinių santykių principai, kuriais buržuazinis romanas kadaise patogiai rėmėsi, pradeda irti“ (ten pat, 105). Romantikų genijus, gebantis autentiškos individo būties gelmes išviešinti objektyvia, visiems suprantama forma, praranda jį rėmusius ontologinius matmenis ir tampa neigaliu valkata, alkoholiuku, narkomanu. Antiromano antiherojus yra pašalintas iš visuomenės, taigi – nusimetęs ir žmogui primestą kultūrinį luobą. Jis yra iš žmonių

rūšies, bet jau kalba kita kalba, nei kalbėjo tradiciniais vadintini romanų herojai.

Mūza išniekinama radikalia ironija: ji įkvepia ne kurti, bet bergždžiai kalbėti. Smurto vaizdavimas, obsceniškumo elementai – taip pat priemonės, leidžiančios vaizduotės plotmėje sudrebinti humanistines abstrakcijas ir žmogų gražinti atgal į kūną (ten pat). Pašalinami visi kultūriniai sluoksniai, kurie buvo pamatas humanistinei žmogaus sąvokai. Taigi griunami įprastiniai komunikacijos kanalai. Perfrazuojant Kalėdą: nėra jokių išankstinių prielaidų, kurios padėtų rekonstruoti autoriaus sumanymą, nėra jokių aiškių universalijų, į kurias nurodo tekstas.

Antiromanas romanui-knygai⁸ priešpriešina introvertiškumą. Jis siekia tapti antikomunikatyvus, nes literatūrinė komunikacija tik daugina abstrakcijas. Žinoma, rašto sukurtoje kultūroje, kur kiekvienas žodis apaugęs asociacijomis, aliuzijomis ir prielaidomis, vargu ar įmanoma kalbėti apie komunikacijos įveiką. Antiromanas maištas įgyvendina Bachtino mintį apie nuolatinį žanro atsinaujinimą. Kaip matėme, Lazdynas ir Kalėda (labiau pastarasis) akcentuoja žanro atsinaujinimą ir kartu stabilių matmenų išlaikymą. Taigi romaną jie suvokia kaip laiko linija keliaujančią konstrukta, kuris eidamas iš epochos į epochą nešasi ir iš anksto paruoštą prasmės visumą, kuri tik paįvairinama konkretaus laikotarpio ženklais. Analizuodami antiromaną, turime kalbėti ne apie tradicijos paneigimą ar sugriovimą, bet apie linijiškumo suskaidymą⁹. Įsitikinimas, kad literatūros tradicija formuojasi kaip chronologinė seka, antiromano kontekste tampa nepatikimas: greičiau ji keliauja ne kodifikuota seka, bet iš gamtos paveldėtu ciklu: „literatūrinės formos rutuliojosi nuo uždaru link atvirų ir pagaliau link antiformų“ (ten pat, 110)¹⁰.

Tarkim, S. Becketto trilogija *Molokas, Malonas miršta, Neįvardijamasis* – tekstai be aiškaus siužeto; juose daug kalbama, bet nesuformuluojama jokia aiški idėja, neišryškėja jokia „vidinė forma“, neišreikšiamos jokios didžiosios idėjos. Juose plepa aukštose materijose ar intelektualiniuose svaičiojimuose savęs nesuradęs anonimas. Skaitytojui pateikiamas ne baigtas kūrinys, su aiškiais prasminiais turinio kodais, bet pats rašymo procesas: žaidžiamas ne prasmės konstravimo, bet jos dekonstravimo žaidimas.

Tradiciškai žiūrint, toks rašymas – gyvenimo išsižadėjimas. Tačiau išsilaisvinus iš humanistinės perspektyvos, reikėtų tai vertinti kitaip – ne išsižadėjimas, bet gyvenimo sugražinimas žmogui. Tai nėra kūriniai, kurie siekia įsirašyti į darniai besitęsiančią literatūrinę tradiciją – tai naujų

bendravimo kodų kūrimas, naujos vietos besaikio intelektualizavimo, hierarchizavimo ir ideologizavimo sužlugdytai žmogaus sielai paieškos¹¹.

Antiromanui būdinga atsigręžti į betarpiškai tikrovę išgyvenančią ikiraštinę sąmonę, todėl jis dažnai renkasi pasakojimo menui artimą kalbėjimą¹². Visos žmogišką pasaulį aiškinančios teorijos, kurios didžiojo ideologizacijos įrankio – *rašto sintaksės*¹³ – dėka buvo apipynusios žmogų abstrakčiais, jo prigimtį supaprastinančiais sąvokiniais apibrėžimais. Antiromanas siekia traukti tikrovę iš konceptualizacijos gniaužtų, žodį gražina prie veiksmo, o patį veiksma išlaisvina iš vertybinių sprendinių.

Taigi antiromanas – tai XX a. antroje pusėje atsiradusi nauja ontologinė pozicija. Jos tikslas yra patraukti vakarietišką subjektą iš visatos centro, sukritikuoti polinkį tikrovę versti abstrakčiais loginiais sprendiniais ir kartu literatūros tradiciją išlaisvinti iš linijos, kad žmogus dar kartą būtų susietas su savo kūnu, o per jį – su gamta.

Ar lietuviai parašė antiromaną?

Brazauskas minėtame straipsnyje (Brazauskas 2010), kalbėdamas apie lietuvių literatūros istorijoje įsitvirtinusių antiromano pavyzdžius, mini Antano Škėmos *Baltą drobulę* (1958), Icchoko Mero *Striptizą, arba Paryžius-Roma-Paryžius* (1976), Sauliaus Tomo Kondroto romanus *Žalčio žvilgsnis* (1981), *Ir apsiniauks žvelgiantys pro langą* (1985) bei Ričardo Gavelio *Vilniaus pokerį* (1989).

Straipsnio apimtis trukdo leisti į didesnę polemiką dėl minėtų tekstų antiromaniškumo, tačiau iš jų čia siūlomai antiromano sampratai artimiausias būtų Gavelio *Vilniaus pokeris*. Jis sudrebina vakarietiško subjekto savimone, nuplėšdamas nuo jo gražias humanistines kaukes, sulaužo pasakojimą kaip chronologinę liniją, žmogų sugražina į kūną. Kita vertus, jame aiškiai juntamas siekis tiesiogiai neigti tai, ką yra teigę kiti, pirmiausia – „tautos balsu“ kalbančią prozą. „Alternatyvios ideologijos“ pozicija organizuoja romaną, nepaisant požiūrio taškų kaitos, nukreipia į vientisą prasminę struktūrą, be to, kūno vaizdavimas neretai atrodo savitiksli¹⁴. Forsuotą maištą išduodančios detalės (beje, būdingos ir Škėmai) suponuoja ideologiškai angažuotą pasakojimą, kuris vietoj vieno prasmės projekto pasiūlo kitą, bet lygiai taip pat identifikuojamą ir sutraukiamą į „pagrindinę mintį“. Be abejo, tai sunkiai išsprendžiama problema – kalba, virtusi raštu, visada krypta į prasmę¹⁵. Vis dėlto šie ženklai toliau Gavelio prozą nuo antiromano, kuris siekia nevertinti ir nieko tikslaus nepasakyti. Ar galima kalbėti apie tokį antiromaną lietuvių literatūros kontekste? Artimiausias tokiam projektui būtų Jurgis Kunčinas.

***Glisono kilpa* – literatūrinis troškinys**

Kunčinas kritikų visada buvo vertinamas „kaip puikus pasakotojas, bet jo romanuose vaizduojami įvykiai niekada nesusidėsto į aiškia, kryptingą, kietai susiūtą siužetą“ (Jonušys 2007). Vietoj siužeto kūrinuose jis pasiūlo tuo metu lietuvių prozoje naują kalbėjimą jutimais. Jūratė Sprindytė Kunčiną yra pavadinusi talentingiausiu lietuvių sensualistu (Sprindytė 2004). Kritikė jį vertina kaip viską decentralizuojantį postmodernistą, kuriam būdinga dionisiškoji jausena, sensualizmas, juslumas, vienadieniškumas, abejingumas abstraktybėms, intelektinėms schemoms, racionaliems modeliams (ten pat).

Kaip ir antiromano autoriai, Kunčinas – sunkiai į įprastus literatūros vertinimo rėmus telpantis autorius. *Glisono kilpos* žodžiais jis atvirai prisipažįsta, kad savo kalbėjimu nieko nenori pasakyti: „Et, ką čia daug pasakoti! Būčiau gyvas, mane patį tokia naracija erzintų arba juokintų. Aš trumpiau nemoku, vadink tai kaip nori – brangiais atsiminimais, ašarą spaudžiančiu dūmu ar išpažintimi, kuri iš tikrųjų nėra nei išpažintis, nei gyvenimo istorija. Troškinys, kurį kartkartėmis galima pasišildyti ir valgyti toliau, kol neliks“ (Kunčinas 1992, 231). Sunku būtų tai pavadinti bravūriška poza ar ideologine pozicija – tai skamba nuoširdžiai ir įtikinamai, tarsi būtų įkvėpta tikro noro neužgožti daiktų subjektyviomis prasmėmis.

Glisono kilpoje – tikras literatūrinis troškinys. Įvykiai čia plaukioja pasakojimo sraute kaip troškinio ingredientai sultinyje: jie plūduriuoja, atsispirdami pagundai jungtis į siužeto liniją, įveikdami moderniško instinkto įmantriai kaitalioji erdvės ir laiko dimensijas traukos jėgą. Greičiausiai ir modernizmo karalienė psichoanalizė prarastų norą knaisiotis po atskirus šio troškinio ingredientus ir tiesiog ragautų skanų patiekalą.

Kunčino troškinyje galima išvelgti aukštojo modernizmo romanams būdingą naratyvo daugiasluoksniškumą: istoriją apie jau mirusį antiherojų valkatą, alkoholiką Jeronimą Jarą pasakoja neidentifikuojamas asmuo – gal jo buvęs draugas, o gal paties Jeronimo besiblaškanti siela. Anonimas tai išnyksta, istoriją pasakoti perleisdamas pačiam herojui, tai vėl pasirodo. Didžioji teksto dalis yra Jeronimo pasakojimas: anonimas pradeda ir užbaigia pasakojimą, tuo lyg ir kurdamas rėminės kompozicijos nuojautą. Knygos pradžioje šmėsteli leidyklos redaktoriaus portretas: neįvardijamasis pasakotojas siūlo jam išleisti šią istoriją, kurią dabar skaitytojas skaito. Paties Jeronimo pasakojime taip pat pateikiamas novelės rašymo procesas (ten pat, 238–245). Kai kurie dar pirmosios dalies perso-

nažai, kurie, rodos, jau buvo užmiršti (Ofelija, Erna, Silvestras, Aitvaras, beje, labiau dvasia nei personažas), netikėtai šmėsteli antrojeje. Galime užčiuopti ir siužetą: filologijos studentas blaškosi po miestą, bendrauja su įvairaus plauko tipais, nuolat keičia moteris, patiria įvairių nuotykių; jo klajonės staiga priverstos baigtis, kai netikėtai kažkur, Dzūkijos miškuose, sustojus perkaitusiam „Ikarus“ autobusui, jis išlipa nusišlapinti, bet sugundytas noro nusimaudyti ežere, užsimiršta ir nespėja į autobusą, netikėtai susitinka merginą, vardu Agnė, apsigyvena su ja, šios tėvas jo niekur neišleidžia, lyg ir įkalina, vėliau kalintojas miršta, Jeronimą Agnė išduoda, jis apsigyvena šalimais esančioje sodyboje su kita mergina – Juta, vėliau jie persikelia į miestą, bet išsiskiria, o kai grįžta į kaimą, sužino, kad Juta išteka, Jeronimą pakviečia į vestuves, jis pamato vaiką su aitvaru, imasi skraidinti aitvarą, bet šis jį patį pakelia ir nusineša į dausas. Pasakojimas tarp šių įvykių dažnai įgyja vizijos, sapno pavidalus.

Dinamiška įvykių kaita, sapno / tikrovės erdvių susiliejimas lyg ir leistų kalbėti apie aukštojo modernizmo romaną. Vis dėlto vargu ar skaitytojui vertėtų veltis į rodos, painios naratyvinės strategijos analizę. Greičiau tai „beketiškas“ žaidimas nei rimta, tikrovės ir fikcijos sąlyčius tyrinėjanti filosofinė pozicija.

Glisono kilpa kai kuriais elementais primena Becketto *Moloju*: atminties sutrikimų turintis valkata rašo savo „prisiminimus“, jo pasakojimas primena neaiškų plepėjimą, personažai, įgydami naujus pavidalus, atsikartoja skirtingose dalyse. Panašumai byloja ne tiek apie Kunčino sekimą Beckettu, kiek apie bendrą antiromano poziciją – paerzinti skaitytojo kultūrinį instinktą atskirus ženklus dėlioti į prasminę visumą net ir tada, kai tų ženklų pakartojimas tėra žaismingas paerzinimas. Be to, Kunčinas renkasi visai kitokį kalbėjimą nei antiromanui priskirtini vakariečiai. Antiromanui dažnai būdingas brutalus ir šiurkštus kalbėjimas, kuris siekia laužyti abstrakciją ir sąvokų luitus, kad tikrovė ir daiktai visu savo svoriu sukrėstų skaitytoją. Kunčinui nėra būdingas radikaliai koncentruotas, visas humanistines iliuzijas milžinišku beprasmių žodžių srautu sudaužantis kalbėjimas. Atrodo, Kunčinas labiau paveiktas lietuviškos pasakojamosios tradicijos. Žemdirbišką, šiurkštą ir stačiokišką humorą jungdamas su obsceniškais vaizdais, žodžio dinamika ir ekspresyvumu Jeronimas Jaras tarsi seka pasaką¹⁶:

Ar klausaisi dar manęs, kantrusis mano drauge? Ar priešais mane sėdi tik girtas, žaliais plėkais patrauktas lavonas? Juk tu irgi geri, mano

drauge... Bet esi tarp žmonių, negali be jų – esi tipiškas dvikojis, toks ir aš buvau <...>

Žmonių laikas yra koktus iki šleikštulio – ne veltui jie taip nekenčia jo, taip amžinai jo stinga. Dabar jis man panašus į kačiuką – švelnų, gležną padarėlį, kuris, nespėjus apsidairyti, žiūrėk, jau virto perkarusia, žaizdota, šiukšlynų kate, argi ne tas pats su žmogumi? O ne, paprieštarausi – žmogus tai kas kita, jis vokia savo galą, ruošiasi jam visą gyvenimą! Tiesa, jis geriau maskuojasi, tas tavo žmogus, kartais jo pastangos net vertos pagarbos, o jis pats meilės – aš nejuodinu žmonių, nes jau seniai ant jų nebeširstu – suvestos visos sąskaitos! Gal kada aš pamiršiu ir savo gyvenimą žemėje – žinau, kad pamiršiu. Bet štai kas mane stebina – aš atmenu kiekvieną detalę, blėstelėjimą mano pusėn, viskas man kolei kas svarbu – gali ir pasiutusi atmintis mane ir privertė atkakti į tavo liūdną būstą ir *sekti šitą pasaką* [išskirta – M. G.], kuri, matau, tau nėra itin nuobodi? Tu juk nujauti, kad kažkas panašaus gali nutikti su kiekvienu vienišium, nepritampančiu prie kaimenės, kad ir kokia ji būtų – atrajojanti ar baubianti. (ten pat, 226)

Modernaus romano skaitymo tradicija siūlytų tiek šią ištrauką, tiek visą romaną skaityti kaip visuomenės ir subjekto koliziją. Susvetimėjęs, autentiškumo ieškantis menininkas jaučiasi svetimas tarp „atrajojančios ir baubiančios kaimenės“ filisterių. Mūsų pasirinkta perspektyva siūlo kitokį perskaitymo būdą: *Glisono kilpą* galima perskaityti kaip modernaus žmogaus pasaką apie *aš* išnykimą. *To*, kuris (kaip *ego*) pamažu nyksta, pasaka *tiems*, kurie dar tvirtai prisirišę prie savojo *aš*.

Jeronimas kaip vakarietiškas subjektas dar neišnykęs: cituotoje ištraukoje matome savirefleksiją ir „rašto sintaksei“ būdingus abstrakčius samprotavimus apie žmonių laiką, vienatvę. Pasakoti apie save – tai jau kažką pasakyti. Optimistiškai skambantys pareiškimai („nekilo jokių klausimų – tiesiog lėčiau, skridau ir viskas... Niekam pasaulyje nerūpėjo, kur aš, kas su manim darosi, bet juk ir man nerūpėjo nei gotų kalbos seminarai, nei kiti žemiški reikalai... kokia knyginė mistika ar Dainavos šalies senų žmonių padavimai... O svarbiausia – nekilo net jokio noro aiškintis, kodėl visa tai vyksta“; ten pat, 140) dažnai romane pakeičiami frustracijos plūpsniais („Kodėl aš čia pūnu! – sušukdavau giriai ir numodavau – todėl, kad man patinka“; ten pat, 231). Taigi Jaras blaškosi: jis tarsis bando save paneigti refleksijos būdu, bet jaučia, kad tai neįmanoma: nei refleksijos, nei indukcinės ar dedukcinės procedūros nepadedą įveikti *aš*. *Sakymas* iš *pasakymo* išlaisvintas gali būti nebent tada, kai ištrūksta-

ma iš žmogų laikančių kultūrinių struktūrų. Jaras turi keturis išnykimo scenarijus: *rašymą, alkoholį, seksą* ir *Aitvarą*.

Rašymas Jeronimui – tai pirmą kartą, sunkiai paaiškinama galia, įtraukianti į kitą, paralelinį pasaulį:

ne prisiminimus rašiau, ne „paties savęs stebėjimus“ – savo paties nuostabai, „aš bandžiau“ plunksną“ <...> Ko gero, tai buvo rašymas dėl rašymo – noras užsimiršti, užsiimti bet kuo, kad nereikėtų vartytis ir klausytis nakties garsų – patikėk, kaime, miške jų pakanka. O klausia tokiom girtuoklio blaivystės naktim itin užaštrėja; ausys tikriausiai pagauna jau ir kito pasaulio garsus – iš kur tas blerbimas, monotoniškas kvatojimas, šaižus šūktelėjimas: Jarai! Tu pasakysi, kad tai garsinės haliucinacijos, ir būsi, žinoma, teisus. Bet dabar žinau – ne vien jos... <...> naktiniai rašomieji darbai buvo kiek kitokie – aš iš tikrųjų rašiau sau, rašydamas naikinau laiką ir nemigą, slėpiausi nuo košmarų ir garsinių haliucinacijų. (ten pat, 238, 246)

Rašant Jeronimo siela išsiveržia iš bet kokių socialinių, religinių, estetinių ar kitų ideologinių rėmų. Jeronimo novelė (ten pat, 238–245) – tai jokios žanro, estetikos ar logikos taisyklių nepaisantis kalbėjimo procesas. Jo negalėtume pavadinti sąmonės srautu, nes ši sąvoka susijusi su subjektyvios patirties artikuliacija. Jaro rašymas yra sielos pratęsimas, perkėlimas į mistišką, neapibrėžiamą dimensiją. Rašymas, kuris priartėja prie kūrybą iš meno ir mokslo istorijos suvokimo dėsnių išlaisvinančio ritualo¹⁷. Pasaką *Glisono kilpa* sekančiam subjektui kūrybinis impulsas ateina ne iš kultūrinio reflekso įamžinti save, bet iš nepaaiškinto sąmoninio poreikio pratęsti savo sąmonę: „tam kartui užsimiršdavau, paniręs į rašymo magiją. Jei mane kas būtų medžiojęs, tai užklupęs rašantį būtų sugavęs plikom rankom“ (ten pat, 246). Rašyti Jarui – tarsi urviniam žmogui piešti: nėra skirtumo tarp „tikro“ ir nupiešto pasaulio, nes visa yra vienis. Nebūtina sukurti savitą stilių ir perteikti sofistikuotą idėją, nes kūrybos tikslas – pakilti į paralelinį pasaulį: „aš puikiai suvokiu grafo-manų pasitenkinimą pačiu rašymo procesu; kitąkart jiems tai atstoja net alkoholių ir fiziologinius malonumus“ (ten pat, 246).

Deja, rašymas nėra visagalis, nes „vienas dalykas susapnuoti, visai kitas užrašyti <...> Vienas dalykas suvokti savo menkumą, žlugimą... kas kita sėsti ir užrašyti visa tai“ (ten pat, 237). Taigi Jaras pats įvardija suvokimą, kad yra į „rašto sintaksę“ įtrauktas subjektas, paženklintas ir objekto / subjekto dichotomijos, ir žodžio / tikrovės atskirties ženklais.

Kūrybos magijos apžavai padeda tik paties rašymo proceso metu. Bet vos padėjus rašiklį – grįžtama į tikrovę, kur Jaras vėl virsta dekartiškuoju abejojančiu subjektu: „Ar jis [rašymas – *M. G.*] padėjo išvaikyti vaiduoklius, atsikratyti košmarų? Ne, nepadėjo“ (ten pat, 246). Nors rašymas padeda tada, kai „žemės pasaulis“ savo sunkiu ima slėgti blaivią Jaro sąmonę, bet sustojus rašyti – paralelinį pasaulį vėl uždengia ta pati abstrakti, šalta ir niūri žemiška realybė.

Tenka rinktis kitus „teleportacijos“ variantus – alkoholi arba seką, arba abu kartu:

Keturiasdešimt dvi dienas aš negėriau! Įsivaizduoji? Nesusilažinęs, niekam nepriesiekęs, kęsdamas ir niršdamas: negėriau! Ir kai jau beveik patikėjau, kad galima gyventi ir blaiiviam, keistas virpuly suėmė mane; nubudęs naktį, nuslinkau į virtuvę, kur spintelėje stovėjo dar iš kaimo atsivežtas suvenyras – popieriniu kamščiu užkimštas naminis butelis. Meluočiau sakydamas, kad man kažkas kuždėjo ausį: eik ir išgerk jį! Meluočiau teigdamas, kad kažkokia jėga tvojo į nugarą ir pastūmėjo – gerk! Tiesiog nubudau naktį, apklojau Jutą, basnirčias nuslinkau į belangę virtuvę, dar kaip reikiant nenubudęs, išpilyčiau į stiklinę svaigalo ir vienu mauku išgėriau, tik tada jau atsimerčiau. Nuėjau į tuščiąjį kambarį – ten stovėjo tik supamoji kėdė, įsitaisiau prie lango ir tylutėliai girkšnojau toliau. Žalsva mėnesiena kabojo virš architektūros paminklų ir migloje vos išžiūrimos Bekešo kalno piramidės – ji atrodė tarsi neryškus kupstelis. Kabajau tarsi erdvėje – kojos nesiekė grindų, o pakaušis lubų – kėdė pati be garso suposi, o drauge suposi ir bokštai, bokšteliai, tamsūs čerpių stogai ir aukštieji debesys – Ci St – *cirusus stratus*, taip juos vadina meteorologai ir lakūnai. Ausyse maloniai užė dausų muzika, ir kai priėjusi Juta – kaip ji nubudo? – uždėjo rankas man ant pečių, aš palaimingai nusišypsojau ir atsidasau – Ak! – žmogus turi teisę gyventi ir dėl tokių akimirkų: tu sėdi supamoje kėdėje, o atėjusi moteris tave apkabina, išgeria stiklelį, sėdasi ant kelių, sukabina du kūnus į vieną, ir vos pasupa kėdę – lingu lingu... Jokių aimanų, jokios buities!

Mudu mylėjomės kėdėje ištisą valandą, kartais sustabdydami savo sūpuokles ir nugerdami aitraus gėrimo. Dvokiančio, grumsto, bet atpalaiduojančio ir raumenis, ir nervus – subliuškę lynai madaruoja, liesdami grindis, mudu šliaužiam į patalą ir užmiegam... o nubudę atrandam šaltą pavakarę, vėl kabantį blyškų mėnulį, ir Juta, netarusi nė žodžio, eina į miestą ir grįžta su krepšiu vyno – ar dera man klausinėti, iš kur jis? (ten pat, 263)

Blaivus Jaras, jeigu nerašo, gyvena „niršdamas ir kentėdamas“, vos tik paragavęs naminės – kabo paralelinėje erdvėje, supasi, šoka kartu su daiktais pagal dausų muzikos ritmus, o prasidėjus meilės aktui – nebelieka jokių minčių, jokio niršimo, jokios kančios – jis rado nusiramimą ir sielai, ir kūniui. Prabudęs, pasijutęs prablaivėjęs vėl pajunta grįžęs atgal, kur „atranda šaltą pavakarę“, todėl vėl tenka griebtis vyno.

Hassanas, kalbėdamas apie antiromaną, teigia, kad iš atsisakymo „bendrininkauti su objektais <...> išplaukia, kad romanistas gali būti tik pažodinininkas, vardijantis pavadinimus ar puoselėjantis grynus vaizdinius“ (Hassan 1999, 105–106). *Glisono kilpos* negalime išsprauti į šią frazę. Pasakotojas čia nėra linkęs šaltai ignoruoti objektų, juos išileidžia į savo istoriją, bet vaizdo prioritetas refleksijos atžvilgiu – akivaizdus. Kuriami vaizdai, kuriuose koncentruotai fiksuojama kūno padėtis erdvėje, judesiai, nusakomi patiriami pojūčiai. *Glisono kilpoje* gausu panašių girtuoklio utopijų, kuriamų vaizdais: „Sapnavau luotą, pilną mažyčių nuogų moterėlių, sapnavau Silvestrą, iš cisternos kaušu pilstantį gyvybės vandenį. Moterys mane kuteno ir laistė iš mažyčių laistytuvų, Silva merkė akį – visai kaip šlubis! – ir siūlė kaušą savo stebuklingo gėrimo“ (Kunčinas 1992, 292); „mano guolis knibžda moterimis – visos jos mažos, gražutės, švarios, apvaliais proporcingais papiukais, rausvais plaukų krūmeliais tarpu kojų ir visos linksmai krizena, dainuoja apie debesėlių“ (ten pat, 270).

Tai, ką „sveikas protas“ įvardija kaip haliucinaciją ar miražą, apgirtusiam, rašančiam arba besimylinčiam Jeronimui yra toks pat tikras pasaulis, netgi tikresnis, nes jame elementai nėra jungiami logikos taisyklių – jie tarsi savaime, vedami kažkur giliai pasąmonėje slypinčių impulsų jungiasi į tokią pat realią, vientisą tikrovę, nerepresuotą jokių kultūros išrastų dogmų. Rašant, geriant ir mylintis visi kultūriniai instinktai: prisirišti prie darbo, studijų, žmonių ar idėjų – atrofuoja. Kiek stipresnis žmogiško artumo poreikis: „esi tarp žmonių, negali be jų – esi tipiškas dvikojis, toks ir aš buvau“ (ten pat, 226). Bet ir artumo jausmas, vadinas meile, Jarui dažniausiai pasireiškia tik poreikiu mylėti. Romantiškoji meilė – graži abstrakcija, kurią kultūra sugalvojo poreikiui daugintis sutaurinti. Tokiam kaip Jeronimas, ji nereikalinga. Jaras nėra cinikas: jis niekada nieko nedeklaruoja, tiesiog taip gyvena – neprisirišdamas nei prie statusų, nei prie žmonių, nei prie idėjų. Todėl ir tiek tradiciniam, tiek modernistiniam romanui įprasta meilės kaip galimybės pažinti save samprata Kunčiniui nėra būdinga. Nėra sąžinės graužaties, kad jis ją kada

nors įskaudinęs ar pasinaudojęs ar kad jį kokia nors moteris nuskriaudė: „Neberūpėjo Juta, juolab Elzė. Tik šyptelėdavau, prisiminęs mane masažavusią Ofeliją – kokie niekai“ (ten pat, 285). Meilė neinspiruoja Jaro vidinės kaitos, tačiau personažo transformacija, kuri, kaip žinoma, yra vienas atraminių romano taškų, čia taip pat vyksta. Tik transformacija gerokai nutolusi nuo jos sampratos modernioje subjekto filosofijoje: ji artimesnė folklorui būdingai metamorfozei¹⁸.

Paralelinis pasaulis yra mitologinis vienovės su gamta ir dvasio- mis pasaulis, kuriame žmogus išsivaduoja iš visų socialinių ir filosofinių identitetų. Kaip jau buvo sakyta, rašymas, alkoholis ir seksas – tai būdai užmigdyti kultūrinę sąmonę, išsilaisvinti iš platoniskų abstrakcijų ir apsigyventi ten, kur visais laikais – dar nuo pirmųjų bendruomenės lai- kų – gyveno žmogus – *kūne, neatsietame nuo sielos*¹⁹.

Pojūčių stimuliavimas, kad ir didelį malonumą teikias, yra trum- palaikis būdas praskleisti paralelinio pasaulio šydą. Išsiblaivius, baigus meilės ar rašymo aktą šydas vėl užkrenta ir viskas grįžta į savo vietas. Jarui tą šydą galutinai nutraukia ir jo metamorfozė – žemiškojo *aš* išnyki- mą – įvykdo Aitvaras.

Aitvaras – tai keista mistinė būtybė, išnešanti Jarą iš žemės į dva- sių pasaulį. Nors lietuvių mitologijoje jis turėjo daug funkcijų, buvo sieja- mas su visais visatos elementais, tačiau vargu ar Kunčinas siekia konkre- tizuoti kokią nors vieną iš tų funkcijų. Aitvaro įvaizdis yra žaismingas bū- das į tekstą įvesti dvasių pasaulio matmenį. Pirmoje dalyje sušmėžavęs vos kelis kartus, antroje dalyje jis ima „bendrauti“ su Jeronimu:

Užvertęs galvą, pamačiau ir jį, Aitvarą. Kabojo virš eglės, atro- dė be galo aukštai <...> Nedrąsiai įsitvėriau, delnais apėmiau ją. Pa- galiau atlėgo, pagaliau kažkas išsipildė! Sugniaužė gerklę, nebūčiau įstengęs pratarti nė žodžio, nors visa mano esybė klykte klykė: Aitva- ras! Aitvaras! Aitvaras! <...>

Jokiu būdu nebūčiau įstengęs apsakyti danguje kabančios būtybės prigimties. Spalvos. Mėlyna? Taip, mėlyna, bet vienas kraštelis raus- vas, akys geltonos. Štai jos sužiburiavo! <...>

O štai jis žalsvas lyg tuščias alaus butelis. Ar kaip nušalnoję kiš- kio kopūstai? Geltonas kaip viščiukas, siaubingas Aitvaras, nakties skraiduolis! Dryžas kaip pavasarinis vikšras. Žmogaus palyginimai visuomet žemiški, net jeigu jis lygina chimera su žalsvu grybu <...>

Aš pasijutau ore virš girios, šalia mėnulio <...> Nei jokios klai- kios mintys, nei elementari baimė neslėgė manęs – vien nesvarumo

pojūtis, niekad nepatirta palaima, o po kojom – gruoblėta, sužalusi, nyki, pasišiaušusi žemė... (ten pat, 191–192)

Paskutiniame skyriuje Aitvaras išneša Jeronimą iš žemės:

Ūmai prisiminiau pirmąjį savo skrydį su Aitvaru, ir į mane plūstelėjo palaiminga ramybė – pagaliau! Aitvaras pakilo dar aukščiau – dabar mudu lėkėme virš ežero. Antai pakrantėje sustoję vestuviniškai mojuoja man, kažką šaukia, rėkia. Kas man rūpi, kas dabar dedasi jų mažytėse galvose – aš skrendu! Vis lengviau priprasti prie neįmanomų dalykų... <...> Pagaliau virvė atsileido, mano kūnas subliūško. Virvė atsivyniojo nuo plaštakos, kilpa pati pranyko. Aš sėdėjau ant plyno lauko. <...> Mano kūnas apaugo smulkiaisiais žvyneliais, net delnai ir lytis.

Tai man nė truputėlio nekliudė. Buvau tikras, kad medžiagų apykaita man nebeegzistuoja.

Pagaliau, – gal po kelių mėnesių ar net ištisų metų? – taškas pamazū ėmė augti. Vis mažiau ilsėdavausi, eidavau, kol krisdavau ir čia pat užmigdavau. Žvynus padengė pilkas pelenų ar dulkių sluoksnelis.

Nuogas, apaugęs žvynais ir nieko nebetrokštantis. Dar nepasakiau svarbiausio: aikštelėje statmenai į dangų buvo pritvirtintos metalinės, – bent aš pamaniau, kad jos metalinės, – juodos kopėčios. Jų viršuje, tarsi šuolių bokšto viršūnėje, irgi buvo matyti mažytė aikštelė – kaip tik vienam žmogui ar kokiam kitam padarui.

Kaip tik man.

Aš dar nelipau. Dar nusunūdau šalia kopėčių. Tada lengvai užlipau kopėčiomis ir atsistojau aikštelėje.

Kiekvienas mano vietoje būtų taip pasielgęs. Aš ten dar kurį laiką pastovėjau, nieko negalvodamas. Žvilgtelėjęs žemėn, mažojoje aikštelėje virš kopėčių išvydau sužibusias raides: TU ATVYKAI. Tada aš lengvai atsipyriau, sudėjęs rankas kaip maldai, ir kažkur nuskriejau... (ten pat, 302–304)

Žaisdamas lietuvių mitologijos kontekstais, Kunčinas pasitelkia Aitvaro įvaizdį ir paverčia jį Jeronimą globojančia dvasia, padedančia įveikti „gruoblėtą žemę“, t. y. išsivaduoti iš savojo *aš* ir apsigyventi bežodžiam paraleliniame pasaulyje. Jo siekis, kad prisiminimai nesijungtų į pasakojimą, o jis pats nebenorėtų pasakoti apie save – išsipildo.

Cituoti epizodai apie Aitvarą dar kartą patvirtina, kad Kunčinas rašo vaizdais ir veiksmis²⁰. Tiek šiame epizode, tiek cituotose „girtuoklio

utopijose“ pamažu laisvinamasi iš „rašto sintaksės“ – vis mažiau teigini „tai yra“ suponuojančių kalbos konstrukcijų. Renkamasi sangražinius, savaiminį vyksmą reiškiančius arba beasmenius veiksmažodžius: „atsileido“ „atsivyniojo“ „apaugo“ „plūstelėjo“. Nepuolama nei tiesiogiai reflektuoti, nei duoti užslėptas nuorodas, ką vienas ar kitas įvaizdis reiškia. Prasmės kūrimas čia, Hassano žodžiais, ne tiek verbalinis, kiek gyvybinis, t. y. susijęs su kūnu – kalbos idealu tampa kūno veiksmai ir judesiai (Hassan 1999, 115). Svarbu „pavaizduoti“, vaizdžiai ir detalai papasakoti, kaip Jaras nusimeta materialų kūną ir patiria mitologinę transformaciją – iš žmogaus virsta gyvūnu (greičiausiai žuvimi), o iš gyvūno – skriejančia dvasia²¹. Kitas variantas – Aitvaras yra mirties, o paskutinis cituotas vaizdas – mirimo proceso personifikacija. Bet ir šis variantas išsivaduoja (kiek tai įmanoma „rašto kultūros“ rašytojui) iš „rašto sintaksės“ rėmų, nes renkasi žodinei tradicijai būdingą personifikaciją, o ne sofistikuotus metaforinius įvaizdžius.

Glisono kilpa – sunkiai ne tik į žanro, bet ir į antižanru vadintą kategoriją įspraudžiamas kūrinys. Tradiciniai siužeto elementai: ekspozicija, veiksmo užuomazga, kulminacija, atomazga, epilogas ir visi kiti „struktūriniai matmenys“ ar „vidinės formos“ išnyksta aiškaus prasmės projekto neturinčiame kalbėjime. Žodžiai, ištrūkę iš objekto-subjekto ryšių ir dichotomijų, dėliojasi į vientisus vaizdus pagal kūno veiksmų ir judesių trajektorijas. Tai tekstas, kuriam apibrėžti gali būti taikoma daugybė pavadinimų: *literatūrinis troškinytis, žodiniai urvinio žmogaus piešiniai, subjekto išnykimo pasaka, subjekto metamorfozės parodija, tekstas-žaidimas*.

Iš literatūrologijos iki šiol „išrastų“ sąvokų artimiausia būtų *antiromanas*. Antitradicinis ir kartu antimodernus; kontrakultūriškas ir tautosakiškas; komunikatyvus tiek, kiek komunikatyvus gali būti prasminio projekto nesaistoma kalba; be kilnių idėjų, bet ir be atviro nihilizmo. Žinoma, erzinantis. Erzinantis „rašto sintaksės“ pagimdytą analitinį protą, kuris kruopščiai skaitė, atidžiai dėliojo chaotiškai siaučiančius ženklus į prasmės visumą, bet taip ir nesužinos, ar jo koncepcija bent kiek prasminga.

NUORODOS

¹ Romano žanrą įvairaus pobūdžio tekstuose yra analizavę Algimantas Bučys, Vytautas Galinis, Vytautas Kubilius, Algimantas Radzevičius, Vanda Zaborskaitė, Janina Žekaitė, tačiau vargu ar galima kalbėti apie savitą šių mokslininkų romano koncepciją.

² Christianas Friedrichas von Blankenburgas, kuriuo remiasi Lazdynas, pabrėžia, kad romanas yra herojinio epo pakeisti atėjusi Naujųjų laikų epopeja. Ši mintis „XIX a. įgijo nepajudinamos aksiomos autoritetą“ (Lazdynas 1999, 17).

³ Nuo pirmųjų užuomazgų skiriamuoju šio žanro kūrinių bruožu yra laikoma jo sąsaja su privačiu žmogaus gyvenimu: nykstant mitologiniam mąstymui epo „kolektyvinį žmogų“ ima keisti atskiro žmogaus vaizdavimas – atsiranda romano užuomazgos. Individo istorija tampa romano išėjties tašku. Tiesa, pirmuose graikų romanuose subjektas savęs nesugeba reflektuoti kaip atskiros būties, jis nemato savęs iš šalies, bet tai, kad pasakojama ne apie sociumo, bet apie atskiro žmogaus likimą, leidžia kalbėti apie *romano* pradžią (Bakhtin 1981, 104). Tešiant Bachtino siūlomą liniją, galima daryti prielaidą, kad su Naujųjų laikų subjekto gimimu romanas įgyja galimybes skleistis visa savo esme. Analogiška idėja paremta ir Wolfgango Kayserio, kurio mintis cituoja Lazdynas, teorija: „epas užleido vietą romanui, o tai reiškia, kad ‚visuotinį pasaulį‘ atėjo pakeisti ‚privatus pasaulis‘“ (cit. iš: Lazdynas 1999, 17).

⁴ Kaip teigia žodinės tradicijos tyrinėtojas Erickas Havelockas, oralinėje tradicijoje daiktas ir žodis yra vienis, jie nėra perskirti abstraktaus tarpininko, t. y. sąvokos. Raidyno ir rašto komunikacija įtraukia į gramatikos ir logikos kontekstus. Pereinamasis etapas nuo oralinės į rašytinę tradiciją, anot Havelocko, fiksuojamas Platono filosofijoje, kur atsiranda refleksijos apie *teisingumą, gėrį, grožį*. Čia atsiranda aktyvus, spendžiantis subjektas, kuris pats pateikia savo loginius sprendinius, „kas yra“ *teisingumas, gėris, grožis*. Žodinėje tradicijoje jie tiesiog buvo kaip savaime suprantamos gyvos esatys. Rašto sintaksėje reiškiniai praranda savo būtį, savaiminį suprantamumą ir aiškumą. Joje išryškėja esminis vakarietiškos rašto kultūros bruožas: tikrovės objektai ne personifikuojami, kad atsiskleistų patys, bet apibūdinami ir apibrėžiami konceptualizacijos būdu. Nuo Platono subjekto refleksijos ima nustatinėti komunikacijos taisykles. Kalba, kuri apibūdino veiksmus ir įvykius kaip tokius, kaip daiktus ar atsitikimus, buvo paversta teiginiu „tai yra“. Anot Havelocko, būtent tada, kai veiksmazodžio „būti“ sintaksė įgijo suverenitetą, rašto kultūra įgijo savo esmę. Raštas realybę sutraukia į abstrakčias kategorijas ir ima kurti savo *tikrovę*, paremtą abstrakčių kategorijų loginėmis jungtimis (Havelock 1986, 138–148).

⁵ Nuo Aristotelio iki mūsų laikų literatūros analizė buvo orientuota į „oficialiuosius“ („aukštuosius“) žanrus, susijusius su istorinėmis-ideologinėmis tendencijomis. Romanas, sudarytas iš įvairių elementų sintezės, neatitinkantis vienumo koncepcijos, ir yra išstumiamas už šios koncepcijos ribų (Bakhtin 1981, 269).

⁶ Bachtinas pateikia tokius pavyzdžius: XIII a. *Dit d'aventures* parodijuoja riterių romanas, Sorelio *Le Berger extravagant* – baroko pastoralinį romaną, Henry Fieldingo romanai bei Johanno Karlo Augusto Musāus *Antrasis grandisonas* parodijuoja sentimentalųjį romaną. Vėlesnėse epochose ši tendencija parodijuoti save išlieka, tačiau kadangi parodija neatitinka „aukštųjų žanrų“ kriterijų, romanas-parodijas kontroliuojanti humanistinė žiūra išstumia juos į kultūrinius paribius.

⁷ Brazausko išvardyti antiromanai vadintini romanais-parodijomis: jie negriauna romano kaip vientisos prasmės struktūros idėjų. Be to, kaip matysime vėliau, jie nekelia kalbos galių atskleisti žmogų ir prasmę apskritai problemas, kas yra išskirtinis antiromano bruožas. Jeigu ieškotume jo pirmtakų, tuomet turėtume kalbėti apie markizo de Sade'o romanas ir Friedricho Nietzsche's filosofiją.

⁸ Turima omenyje romanui, kaip stabilius struktūrinius matmenis turinčiai prasmei visumai, koduojančiai universalias idėjas.

⁹ Be abejo, tokį skaidymą atliko ir aukštojo modernizmo romanai, tačiau jie vis tiek buvo įcentrinti romantiškos vizijos apie savo būtį per kalbą atveriantį – taigi su kitu susikalbantį – subjektą. Būtent todėl tokie romanai „lengvai leidžiasi“ būti įrašomi į nusistovėjusių romano tradiciją. Nathalie Sarraute yra sakiusi, kad aukštajam modernizmui priskirtini Jameso Joyce'o ir Marcelio Prousto kūriniai naujos kartos rašytojams „dunkso kažkur tolumoje kaip praėjusios epochos liudytojai“ (Sarot 1968, 136). Perėjimas nuo aukštojo modernizmo prie *antiromano* fiksuojamas ir paties Joyce'o kūryboje: *Ulise* stiprus tikėjimas aukštojo modernizmo idėja, kad kalba gali atstoti pasaulį, o *Finegano šermenys* toks tikėjimas virsta „antiromanišku“ „milžinišku žodžių žaismu“ (Hassan 1999, 113). Taigi *Ulisą*, skirtingai nei Brazauskas, turėtume priskirti ne antiromanui, bet aukštojo modernizmo romanui, aukščiausiai jo pakopai, gebančiai sintezuoti įvairius žanrus, technikas ir tradicijas, tačiau vis dėlto užsibrėžusį didingą tikslą – atskleisti, kas gi iš tiesų yra tas vakarietiškas subjektas.

¹⁰ Šią mintį Hassanas perima iš Frye'aus. Kaip teigia pastarasis, „nėra savaime neprotin-ga manyti, kad kultūra nesąmoningai įgyja gamtos ir organizmo struktūrinius ritmus: žmogaus kultūrinė veikla turi tendenciją imituoti „žemesnes“ egzistencines formas, to-kias, kaip ritualai“ (Frye 1990, 342). Taigi nepaisant intelekto aukštinimo sąmonėje slypintis archetipinis polinkis į cikliškumą atsiskleidžia ir romano žanre: jis nuolat laisvi-nasi iš stabilios struktūros, kad nesustingtų vienoje formoje. Tokioje perspektyvoje anti-romanas vertintinas kaip *antiformos* būseną, kuri suteikia galimybes atsinaujinti pačiam romanui.

¹¹ Būtent taip Becketto kūrybą vertina Paulas Daviesas: „kaip ir Jungo psichoanalizė ar tokios ezoterinės psichologinės teorijos kaip budizmas (tik atsisakant bet kokių savęs identifikacijų su bet kuo), Becketto kūriniai ieško kitos vietos žmogaus *psychė* nei realis-tinės prozos ar dramos autoriai“ (<<http://www.samuel-beckett.net/speople.html>>).

¹² Gabrielis Josipovicius, komentuodamas Becketto trilogiją, rašo: „Becketto trilogija gražina mus prie sakinės literatūros – nuoširdesnio meno nei romanas, meno, kuris prašosi kalbamas skaitytojo, žodžius tariant lūpomis, o kūnu išgaunant ritmą“ (<<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2007-06-20-paskutine-s-beketo-trilogijos-dalis/13395>>). Antiromanas ir siekia žmogų atrasti ne sąvokose, bet jo kūne, ten, kur jis yra konkretus ir natūralus.

¹³ Havelockas teigia, kad su rašto kultūra atsiranda įrankiai, leidžiantys ideologizuoti pasaulį, t. y. kontroliuoti komunikaciją: „Galia kyla iš rašytinės komunikacijos mecha-nizmų. Komunikacija nėra tik minčių instrumentas; ji pati kuria mintis. Alfabetinė ko-munikacija, o tai reiškia rašytinė komunikacija, sukūrė mąstymo modelį, kuris permode-liuoja dinamiškos kasdienės patirties tėkmę į teiginius. Tai įteisina konceptualią įvykių, vykstančių aplink mus ir mumyse, analizę ir teikia galimybę ne tik samprotauti apie tai, kas nutiko, bet ir kontroliuoti bei keisti tai, kas nutiko. Tokia galia neįmanoma oralinėse kultūrose“ (Havelock 1986: 138). Taigi *rašta* galime vadinti ideologizacijos įrankiu, nes jis, tikrovę paversdamas sąvokomis, tikrovę paverčia interpretuojamu matmeniu, o tai reiškia – leidžia galios subjektui kontroliuoti įvykių ir reiškinių vertinimą taip, kaip jam reikia. *Antiromanas*, siekdamas vaduotis iš filosofinių ir psichologinių ideologijų, bando griauti sąvokinį kalbėjimą. Vienas iš būdų ir yra grįžimas prie žodinės tradicijos pasako-jimo formų.

¹⁴ Gavelio žaidimui kūno vaizdais apibūdinti tiktų Hassano frazė apie de Sade'ą: „Kai už jo slypintis pyktis atšaldomas, obsceniškumas viso labo lieka perstatymų žaidimas,

pasikliuanantis nedaugeliu žodžių ir dar mažesniu kiekiu veiksmų. Be abejonės, tai tas pats dvilypis išpūdis, kurį patiriame iš Sade'o kūriniių: kad jo protestas kelia siaubą, o jo žaidimas galiausiai atbukina“ (Hassan 1999, 103).

¹⁵ Vien tai, jog mes bandome konceptualizuoti antiromaną, jau rodo, kad ir jis neišvengiamai yra įtrauktas į abstrakčią analitinę kalbą. Nekomunikacinių būvų rašto kultūroje vargu ar įmanoma pasiekti, net tyła yra apšėsta interpretacijų galimybių. Antiromano atveju „nekomunikavimas“ reikštų autoriaus apatią aiškaus kodo ieškančiam skaitytojui: pasakojama istorija, bet nenurodoma jokia kryptis. Autorius pasakoja, skaitytojas skaito, bet komunikuoja ne du subjektai – autorius ir skaitytojas, o autorius ir kalba bei skaitytojas ir kalba. Žiūrint tradiciškai, subjektai bendrauja dėl kalboje išikūnijusios objektyvios būties; antiliteratūros kontekste – toks bendrumas yra tik iliuzija, nes šie subjektai tiesiog yra apsvaiginti pažįstamų sąvokų suprantamumo. Antiromanas renkasi juoką, smurtą, erotiką, tuštinimąsi, gėrimą – tai, kas išgyvenama ne intelektu, o kūnu; ir renkasi tam, kad ir vienas, ir kitas dar kartą patirtų, kas yra daiktai – ir patirtų kiekvienas savaip.

¹⁶ Savotišką humorą, kalbos šiuurkštumą, išraiškos glautumą, pasakojimo dinamiką ir ekspresyvumą folkloro tyrinėtojai daugiau priskiria žemaičių pasakojamajai tradicijai (Radauskienė 2005). Nors pats Kunčinas – dzūkas, bet jis rašo bendrine kalba, daugiau ar mažiau paįvairinta visų tarmių pasakojimo tradicijomis. Prielaidą apie tautosakinės pasakojamosios tradicijos stilizaciją-parodijavimą *Glisono kilpoje* leidžia daryti ne tik stilistinis panašumas į tautosakinius žanrus, bet ir lietuvių mitologinės būtybės Aitvaro įvaizdis, romane atliekantis savotiško tarpininko tarp „žemiško“ ir „paralelinio“ pasaulio vaidmenį.

¹⁷ Naujausi antropologiniai meno tyrinėjimai perša išvadą, kad XIX a. net tokie antipozityvistiniai judėjimai kaip romantizmas, kuris, kaip matėme, susijęs su modernaus romano suklestėjimu, neatsispyrė evoliucionizmo gundymams Naujųjų laikų žmogaus meną laikyti aukščiausia kūrybinės raidos pakopa. Romantinėje perspektyvoje pirmykštis menas greičiausiai būtų vertintinas už paprastumą ir natūralumą, bet joku būdu negalėtų prilygti *romantinio genijaus* kūriniais, mat urvinis žmogus neturi savimonės pojūčio, fiksuoja tik tai, ką mato, be to, nesugeba reflektuoti nei savęs, nei savo meno. Klasikinėje psichologijoje dominavusią nuostatą, kad sapnai tėra realybėje matytų vaizdinių analogai, ima keisti įsitikinimas, kad sapnai susikuria ir iš patirtų išpūdžių. Sekdamas šia prielaida, turėtume pripažinti, kad pirmykštis menas nebuvo toks primityvus, kaip galėtų atrodyti. Įdomiai ir argumentuotai šią nuostatą savo studijoje *Dailė ir iliuzija: vaizdavimo psichologijos studija* (1960) yra išdėstęs vienas garsiausių šiuolaikinių meno teoretikų Ernstas Hansas Gombrichas: „natūralistinis olą menas dažnai pateikiamas kaip argumentas bandant paneigti nuomonę, jog išvaizdos imitavimas yra sudėtingas ir vėlyvas pasiekimas, tradicijų ir mokslo rezultatas. Taip mąstant olą menas ir jam artima bušmėnų dailė sukėlė toli siekiančių spekuliacijų apie primityvių medžiotųjų psichologijos struktūrą, slėpiningas jų vaizduotės jėgas, numatomą, logikos nesugadintą ir analitinio mąstymo nenuuniokotą regimojo pasaulio supratimą. Tačiau tokios evoliucionistinės idėjos, labai patraukliai skambėjusios XIX a., dabar iš visur traukiasi. Geriausia darbinė hipotezė tokiu atveju yra prielaida, jog urvinis žmogus nedaug skyrėsi nuo mūsų ir biologiška, ir psichologiška. Todėl nėra pagrindo manyti, kad tiems ankstyviems meistrams negaliojo schemos ir korekcijos taisyklė. Jei jau žmogus kartą atrado kur nors oloje gyvūno pavidalą, kaip indėnai atrado žvaigždėse vėžį, jam turėjo būti lengviau jį perkelti ir priderinti, o vėliau gentis ar kerėtojų kasta, atlikusi kokią nors magišką ritualą, įgijo ypatingą sugebėjimą

kurti tokius atvaizdus. Šiuo požiūriu mums žinomas olų menas gali būti bet koks, tik ne primityvus. Galbūt tai – netgi išplėtotas stilius“ (*Gombrich 2000, 91–92*). Britų menotyrininko siūlomame kontekste antiromanas būtų savotiškas grįžimas prie kūrybinių impulsų, veikusių žmogų nuo pat jo atsiradimo: atmetamos tradicijos ir mokslo tiesos, o išiklausoma į pasąmonėje glūdinčius kūrybinius impulsus – mėgautis kūryba, neišsakant idėjos, tikint, kad kūrinys perkelia į dvasių pasaulį. Kunčino atveju aktuali būtų ir kita antropologų hipotezė, tiesa, sunkiai įrodoma, kad pirmųjų piešinių urvuose autoriai buvo apsvaigę nuo psichotropinių medžiagų turinčių augalų. Iš pirmo žvilgsnio toks gretinimas – absoliučiai nepagrįstas, tačiau Jeronimas Jaras dažniausiai rašo būdamas girtas arba kentėdamas nuo abstinencijos sindromo, o rašymą skatina ne aiškūs matyti vaizdai, bet keisti impulsai, inspiruoti naktinių gamtos garsų – jis rašo tarsi apimtas pirmųkščio žmogaus baimės; be to, rašo miške esančioje trobelėje ir įsivaizduoja, kad jį kas nors gali lengvai sumedžioti. Žinodami Kunčino polinkį ironiškai žaisti ir provokuoti, Jeronimo Jaro – valkatos, „kalbančio primato“ – įsitraukimą į rašymą galėtume vertinti kaip žaismingą aliuziją į pirmųkščio žmogaus betarpišką įsitraukimą į kūrybą kaip paralelinį pasaulį; įsitraukimą, nemąstant apie prasmes ar idėjas.

¹⁸ Zaborskaitė, aptardama romano žanrą, cituoja Hegelį: „Romanas – tai naujųjų laikų epas“ (*Zaborskaitė 1982, 170*). Kaip matėme, tokios nuostatos laikosi ir Lazdynas. Žvelgdami į romaną iš subjekto transformacijos idėjos, galime pastebėti ir gilesnes modernaus romano sąsajas su Hegelio filosofija, pirmiausia – dvasios teleologijos idėja. Hegelio filosofijoje subjekto dvasia kryptingai juda savo tikslo link – įsilietai į objektyvią dvasią. Romanas panašiai fiksuoja subjekto vidines transformacijas, siekdamas vaizduoti subjektą kaip „tobulėjantį sąmoningumą“. Be abejo, tai ne tik Hegelio idėja. Kaip teigia Bachtinas, filosofinė transformacijos idėja į literatūrą ateina dar iš Platono. *Sokrato apologijoje* svarbu Sokratą parodyti ne kaip asmenybę, bet „gyvenimą, siekiant tikro žinojimo“. Vaizduojamos žinojimo krizės, sunkumai yra būtini etapai *logosui* pasiekti (*Bakhtin 1981, 111*). Objektyvaus žinojimo siekimas, nusimetant asmenines spekuliacijas, yra filosofinės transformacijos esmė. Naujaisiais laikais literatūroje transformacija kitokia – susijusi su vidine subjekto kaita, bet teleologinis „tikro žinojimo“ siekimas yra išlikęs: modernaus romano herojus dažniausiai ieško „tikrojo savęs“, „tikrosios gyvenimo prasmės“, „tikrosios meilės“. Žodis „tikras“ čia yra žodžio „objektyvus“ sinonimas: „tikrumo“ paieškos yra paieškos to, kas filosofijoje suvokiama kaip objektyvios būties forma. „Tikra“ tai, kas visuotina, nes tai savaime yra neabejotina: subjektas turi nuolat tobulėti ir judėti link to „tikrumo“. Antiromanas, steigdamas naują ontologinę poziciją, be abejo, atsisako tokios transformacijos idėjos, nes ji tik kuria iliuziją, jog „tikrumas“, kuris tėra filosofų išmąstyta fikcija, yra pasiekiamas. Antiromano kontekste mes turėtume kalbėti apie kitokią – folklorinę arba mitologinę – transformaciją. Metamorfozės arba transformacijos tema, anot Bachtino, ir yra paveldėta ir iš priešklasikinės visuomenės folkloro, kuris „yra susaistytas su transformacija“ (ten pat, 111–112). Lietuvių folklore taip pat metamorfozė susijusi ne su „tikro žinojimo“ paieškomis, o su žmogaus grįžimu į gamtos, dvasių pasaulį. Tautosakoje žmogaus virsmas gyvūnu nereikalauja jokių logiškų motyvacijų. Apie tokios transformacijos raišką, tiksliau – parodiją – *Glisono kilpoje* leidžia kalbėti Aitvaro motyvas ir Jaro virsmas žvynuotu padaru.

¹⁹ Be abejo, siela čia turi ne religinę, bet graikiškosios *psychē* reikšmę: kalbama apie žmogų kaip nedalomą visumą. Kunčinui artimas naujos vietos žmogaus *sielai* ieškojimas – būtent todėl jo pasakojime susiduria „žemiškas“ pasaulis, kur *siela* yra suskaidyta

įvairių ideologinių ir hierarchinių struktūrų, ir „kitas“, t. y. paralelinis, kuriame ji su kūnu yra neatsiejama.

²⁰ Kaip jau buvo sakyta, toks pasakojimas yra būdingas antiromanui, tačiau nėra antiromano sukurtas – jis būdingas dar pasakojamosios tautosakos žanrams, kuriems apskritai svetimas abstraktus sąvokinis kalbėjimas.

²¹ Tarsi būtų kuriama žaisminga evoliucijos teorijos inversija.

ŠALTINIS IR LITERATŪRA

Kunčinas 1992 – Jurgis Kunčinas, *Glisono kilpa*, Kaunas: *Nemunas*.

Bakhtin 1981 – Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin: University of Texas Press.

Brazauskas 2010 – Nerijus Brazauskas, „Lietuvių romano istorija kaip *antiromano* istorija“, *Acta humanitarica universitatis Saulensis*, t. 11, p. 98–110.

ETŽŽ – *Elektroninis tarptautinių žodžių žodynas* [prieiga internete: <<http://www.zodynas.lt/tarptautiniu-zodziu/A/antiromanas>>].

Frye 1990 – Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. FOUR ESSAYS*, PRINCETON UNIVERSITY PRESS.

Gombrich 2000 – Ernst Hans Gombrich, *Dailė ir iliuzija: vaizdavimo psichologijos studija*, Vilnius: Alma littera.

Hassan 1999 – Ihab Hassan, „Tylos literatūra“, *Miestelėnai*, Vilnius: Taura, p. 100–118.

Havelock 1986 – Erick Havelock, “The Alphabetic Mind: A Gift of Greece to the Modern World”, *Oral Tradition*, nr. 1/1, p. 134–150.

Jonušys 2007 – Laimantas Jonušys, „Valkataujantis sovietmečio inteligentas Jurgio Kunčino prozoje“, *Metai*, nr. 2 [prieiga internete: <<http://www.tekstai.lt/tekstu-naujienos/747-laimantas-jonusys-valkataujantis-sovietmeio-inteligentas-jurgio-kunino-prozoje>>].

Kalėda 1996 – Algis Kalėda, *Romano struktūros matmenys. Literatūrinės komunikacijos lygmuo*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

Kubilius 1986 – Vytautas Kubilius, *Žanrų kaita ir sintezė*, Vilnius: Vaga.

Lazdynas 1999 – Gintaras Lazdynas, *Romano struktūrų formavimasis Lietuvoje: nuo „Algimanto“ iki „Altorių šešėly“*, Kaunas: VU Kauno humanitarinis f-tas [prieiga internete: <<http://files.myopera.com/knygos.lt/blog/G.%20Lazdynas%20-%20Romano%20strukt%C5%ABr%C5%B3%20formavimasis%20Lietuvoje.pdf?1318439639>>].

Radauskienė 2005 – Marija Radauskienė, „Pasakojamoji žemaičių tautosaka“, *Žemaičių žemė*, nr. 1, p. 38–48.

Sarot 1968 – Sarot Natali, „Pokalbis ir pokalbė“, *Pergalė*, 1968, nr. 10, p. 136–148.

Sloterdijk 1999 – Peter Sloterdijk, *Ciniškojo proto kritika*, Vilnius: Alma littera.

Sprindytė 2004 – Jūratė Sprindytė, „Prozos gaivalas“, *Šiaurės Atėnai*, 2004-12-18 [prieiga internete: <http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=729&kas=straipsnis&st_id=3119>].

Zaborskaitė 1982 – Vanda Zaborskaitė, *Literatūros mokslo įvadas*, Vilnius: Mokslas.

GLISON'S LOOP BY JURGIS KUNČINAS: TALE ABOUT NOVEL WHICH TURNED INTO SLUMGULLION

Mindaugas Grigaitis

Summary

The aim of this article on the novel 'Glison's Loop' by Jurgis Kunčinas is to show possibility of reading this novel as antinovel. Firstly, the complexity of defining novel as a genre and its perception in Lithuanian literary criticism is presented. Bakhtin's concept of a novel as a self-parodying genre is reflected. In relation with Bakhtin's concept discussion with Lithuanian literary critics Gintaras Lazdynas and Algis Kalėda is created. An antinovel is understood as a parody of a modern novel, as an antiform that creates possibility for renovation of a novel. Analysis is directed not only at literary but at wider anthropological problems as well: relation of oral culture to 'alphabetic mind', problems of Western philosophy of subject are integrated as well. A novel is treated as a realization of 'alphabetic mind': writing gives possibility to think in statements instead of concrete personified images. This means concrete experience is transformed into abstract concepts. A modern novel is hypocritical: it declares that it speaks about authentic subjectivity, but uses abstract language of concepts. An antinovel tries to overcome abstract language and seeks for illogical, anti-syllogistic language. It seeks to approach forms of oral tradition, that's why it chooses those narrative forms that are closer to folklore genres: to talk in concrete images or rewriting action without reflecting it. An antinovel is presented not only as inversion of literary form, but as new ontological position. The last chapter attempts to show in what forms the ontological position is expressed in 'Glison's Loop'. The novel by Kunčinas is read as a modern tale of subject's disappearing. Four ways of disappearing are developed: writing, alcohol, sex and a brownie (God connected to all four elements of universe in Lithuanian mythology). These are the ways to overcome cultural consciousness and disappear in a parallel world. Writing drags the main character Jeronimas Jaras into the word of creation. Alcohol and sex scatter abstract reflections and give a possibility to live in a world of senses. A brownie transposes Jaras from Earth to a world of spirits: the modern subject, which in modern novels is thought of as a centre of the universe, turns into a drinking lecherous tramp and finally into silent spirit. It is stressed that like Western antinovels 'Glison's Loop' has no universal code of reading, no project of meaning can be discovered in it. Abstract reflections and 'main ideas' are changed into language that concentrates on creating images, actions, and bodily senses. 'Glison's Loop' is called antitraditional and antimodern at the same time, communicative as much as a language itself (without any subject's given directions) can communicate.