

## TEKSTO STRATEGIJOS LIETUVIŲ MODERNISTINIAME ROMANE

---

**Nerijus Brazauskas**

*Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Antakalnio g. 6, LT-10308 Vilnius, Lietuva*

---

Modernistinis romanas žymi vieną sudėtingiausių ir reikšmingiausių romano žanro raidos pakopų. Istorškai jis siejamas su modernizmo epocha, kurią ženklina XIX a. pabaigos ir XX a. meno srovės (impresionizmas, simbolizmas, ekspresionizmas, avangardizmas, klasikinis modernizmas, egzistencializmas ir kt.). Taigi skiriamas impresionistinis (K. Hamsuno „Viktorija“, 1898), avangardistinis (A. Huxley'o „Kontrapunktas“, 1928), klasikinis modernistinis (J. Joyce'o „Ulisas“, 1922), egzistencialistinis (J. P. Sartre'o „Šleikštulys“, 1938) romanas. Toks chronologinis siejimas pasako labai nedaug (pateikia nuorodą į konkrečią meno epochą, stilių), primena, kad modernizmas buvo reakcija į XIX a. išvirtinusių realizmą, pozityvizmą, empirinį ir gamtamokslinį tikrovės ir žmogaus suvokimą. Tačiau laiko ir literatūrinės srovės kriterijus yra pernelyg bendras, jis nepadedą atverti modernistinio romano esmės. Kas ją galėtų atskleisti?

Vakarų modernistinio romano patirtis turi daug bendro su fenomenologine filosofija ir bendroju kūrybos aiškinimu („sąmonės intencionalumo“, „fenomeno“, „natūralios sąmonės nuostatos“, „fenomenologinės redukcijos“ idėjos). Šios koncepcijos pirmą kartą sistemiskai buvo išdėstytos E. Husserlio „Grynosiose fenomenologijos ir fenomenologinės filosofijos idėjose“ (1913)<sup>1</sup>. Romanistai aprašinėja ir analizuoja pasaulį kaip subjekto ir objekto vienovės patirtį. Tai nulėmė ir ypatingą dėmesį fiktyviai tikrovei, sukuriama ne subjekto – objekto, kūno – proto, valios – vaizdinio dichotomijų, bet fenomenologinio jų nedalomybės patyrimo.

Tokia pozicija inspiravo ir pakitusią fikcijos tikrovės sampratą, kurią W. Iseris suformulavo kaip tikrovės ir fikcijos komunikaciją<sup>2</sup>. Jis teigė: „Jei fikcija ir tikrovė yra

---

<sup>1</sup> E. Husserlio fenomenologinė filosofija turėjo įtakos R. Ingardeno („Literatūros meno kūrinys“, 1931), M. Dufrenne'o („Estetinio patyrimo fenomenologija“, 1953), J. P. Sartre'o („Būtis ir niekas“, 1943), M. Merleau-Ponty („Suvokimo fenomenologija“, 1945), (W. Iserio „Skaitymo aktas. Estetinio suvokimo teorija“, 1978) filosofinėms ir teorinėms idėjoms.

<sup>2</sup> Straipsnyje fikcijos terminas vartojamas reikšme, nurodančia tai, kas sukurta kūrybos procese, kas nėra duota empiriniame pasaulyje. Jis nesiejamas su fiktyvumo terminu ta reikšme, kurią W. Iseris suteikia šiai sąvokai (žr. W. Iseris, „Fiktyvumas ir išivaizdavimas“, Vilnius: Aidai, 2002, p. 16).

susietos, tai terminai turi būti ne opozicijos, bet komunikacijos, vienas nėra priešingas kitam – fikcija yra kokio nors pasakojimo mums apie realybę būdas. Vadinasi, mes neturime daugiau ieškoti pažiūrų sistemos, įtraukiančios abi tikrovės skalės puses ar skirtingus tiesos ir fikcijos atributus<sup>3</sup>. Taip huserliškai iškelta realybės ir fikcijos jungtis tampa pamatine fikcijos tikrovės sampratos reikšme. Kaip ji gali būti analizuojama? Metodologinę prieigą siūlo W. Iserio sukurta „teksto strategijos“ koncepcija. Anot teoretiko, „[...] strategijos organizuoja ir teksto medžiagą, ir sąlygas, pagal kurias ta medžiaga yra perduota“<sup>4</sup>. Strategijos terminas turi dvigubą reikšmę, nes, viena vertus, jis traktuojamas kaip teksto forma ar struktūra, reikalinga turiniui organizuoti, kita vertus, jis byloja apie skaitytojo atliekamas skaitymo strategijas. Kaip sako W. Iseris, strategijos „[...] apima imanentinę teksto struktūrą ir kartu sukeltus skaitytojo supratimo aktus“<sup>5</sup>. Šiame straipsnyje bus aktualizuojamas ir analizuojamas teksto medžiagos (turinio) imanentinis organizavimas, arba įforminimas.

Tai, kas sujungta teksto viduje, yra ištisa perspektyvų sistema, ir tikrai per šių skirtingų perspektyvų kombinaciją gali būti sukurtas estetiškas objektas. „Paprastai kalbant, – sako Iseris, – čia yra keturios perspektyvos, kurių dėka repertuaro modelis pasirodo pirmiausia: naratoriaus, personažų, siužeto, ir to, kas pažymėta skaitytojui“<sup>6</sup>. W. Iserio išskirta teksto strategijos samprata leidžia analizuoti literatūriniam kūrinyje užfiksuotą meninį pasaulį.

Modernistinio romano atveju itin svarbu yra tai, kad jis traktuojamas kaip estetiškas objektas. E. Husserlio fenomenologijos idėjos, J. Ortegos y Gasseto „meno dehumanizavimo“ koncepcija prisidėjo prie to, kad romanai buvo pradėti sieti ne su reprezentacijos, o su kontempliacijos funkcija. Tai sakydami omenyje turime modernistiniam menui būdingą žmogiškų formų minimalizavimą ir estetinių formų aktualizavimą. Svarbiausias tapo fiktyvus meninis pasaulis, kuriamas atitinkamų teksto strategijų dėka. Tai – aprašymo, laiko ir erdvės koncentracijos, žmogaus sąmonės (pasąmonės), sielos vaizdavimo, veiksmo minimalizavimo, skaitytojo sudominimo, fragmentiško naratyvo naratoriaus statusų kaitos, intertekstualumo, metaliteratūriškumo strategijos, kurios detalčiau dar bus aptartos šiame straipsnyje.

Taigi fenomenologinis požiūris į pasaulį, fikcijos realybės samprata, pagrįsta tikrovės ir fikcijos komunikacija, tam tikros teksto strategijos, romano kaip estetinio objekto traktavimas – pagrindiniai kriterijai, leidžiantys išskirti keturis Vakarų modernistinio romano modelius: avangardistinį, klasikinį modernistinį, egzistencialistinį, prancūzų „naujojo romano“. Du pirmieji modeliai susiformavo istoriniame XX a. I pusės modernistinio romano raidos etape (2-asis ir 3-iasis XX a. dešimtmečiai). Trečiojo modelio laikmetis – 4-asis ir 5-asis XX a. dešimtmečiai; prancūzų „naujasis romanas“ siejamas su 6-uoju XX a. dešimtmečiu. Pagal šių istorinių etapų pavadinimus įvardijami ir išskirti modernistinio romano modeliai.

Kokios yra pamatinės Vakarų modernistinio romano strategijos? Kokios strategijos vyrauja lietuvių modernistiniuose romanuose? Kaip kuriama tikrovės ir fikcijos

<sup>3</sup> W. Iser, *The Act of Reading: a theory of aesthetic response*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 96.

komunikacija? Kokia perspektyva svarbiausia autoriui? Į šiuos klausimus mėginama atsakyti straipsnyje analizuojant įvairių istorinių laikotarpių (tarpukario Lietuvos, egzodo, sovietmečio) romanus: I. Šeiniaus „Siegfried Immerselbe atsijaunina“ (1934), P. Tarulio „Vilniaus rūbas“ (1965), I. Mero „Striptizas, arba Paryžius–Roma–Paryžius“ (1976). Visus šiuos kūrinius sąlygiškai galima priskirti klasikinio modernistinio romano modeliui.

Straipsnyje, analizuojant ir interpretuojant medžiagą, daugiausia remiamasi istoriniu lyginamuoju metodu, W. Iserio recepcijos teorija, G. Genette'o naratologija<sup>7</sup> naratoriaus statusams nusakyti. Pastaroji tiksliai įvardija pasakotoją, padeda atskirti įvairius pasakojančius personažus, atskleisti įvairias modernistinio teksto strategijas.

### VAKARŲ KLASIKINIO MODERNISTINIO ROMANO STRATEGIJOS

Klasikiniam modernistinio romano modeliui priskiriami XX a. 2-ajame ir 3-iajame dešimtmetyje pasirodę M. Prousto, J. Joyce'o, I. Svevo, V. Woolf, A. Gide'o, H. Hesse's, A. Huxley'o, W. Faulknerio, Th. Manno, F. Kafkos ir kitų autorių tekstai<sup>8</sup>. J. Ortega y Gassetas savo straipsnyje-traktate „Mintys apie romaną“ (1925) nurodo modernistiniame romane pakitusią **aprašymo** strategiją, kai buvo atsisakyta realistiniam romanui įprasto įvykių ir veiksmų pasakojimo. Romano žanras evoliucionavo į aprašymą arba tiesioginį pateikimą. Antra strategija – **laiko ir erdvės koncentracija**. J. Ortega y Gassetas pastebi: „Siužeto laiko ir vietos sutelkimas, būdingas Dostojevskio technikai, leidžia netikėtai išvelgti garbiųjų klasikinės tragedijos „vienovių“ sugrįžimą“<sup>9</sup>. Koncentruoto erdvėlaikio dėka romano autorius perteikia fenomenologinį tikrovės suvokimą, atriboja skaitytoją nuo realybės ir patalpina į mažą, hermetišką ir įsivaizduojamą horizontą. Trečia strategija – **žmogaus sąmonės (pasąmonės), sielos vaizdavimas**. Modernistinio romano „autorius mums siūlo mikroskopinę žmonių sielų analizę“<sup>10</sup>. Tai lemia ypatingą kūrėjų dėmesį „vaizduotės psichologijai“, psichikos turiniam, žmogaus dvasiai, asmeninei patirčiai. Šie diskursai aktualizavo sąmonės srauto bei vidinio monologo technikas. Ketvirtoji strategija – **veiksmo minimalizavimas**. Anot J. Ortegos y Gasseto, „[...] veiksmas, arba siužetas, nėra romano esmė, bet, priešingai, tik išorinis jo karkasas, mechaninis rėmas“<sup>11</sup>. Veiksmo sumažinimas, jo laikymas tik šalutiniu

<sup>7</sup> Darbe aktualizuojami G. Genette'o išskirti naratoriaus statusai: *ekstradiegetini-heterodiegetinis*, *ekstradiegetinis-homodiegetinis*, *intradiegetinis-heterodiegetinis*, *intradiegetinis-homodiegetinis* naratorius. Šie naratoriaus statusai išskirti remiantis G. Genette'o veikalo „Figūros III“ (Figures III) (1972) vertimu į anglų kalbą: G. Genette, *Narrative Discourse. An essay in method*, translated by Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980, p. 248. Išsamius jų apibrėžimus žr.: N. Brazauskas, Psichoanalizės idėjos lietuvių modernistiniame romane, *Lituanistika*, 2005, Nr. 4, p. 68.

<sup>8</sup> Toks chronologinis modelio įvardijimas yra sąlyginis, nes ir vėliau buvo kuriami šiam modeliui adekvatūs romanai (L. F. Céline'o „Kelionė į nakties pakraštį“ (1932), R. Musilio „Žmogus be savybių“ (1930–1933), W. Goldingo „Musių valdovas“ (1954)), tačiau jie jau remiasi ta modelio tradicija, kurią suformavo M. Proustas, J. Joyce'as, A. Gide'as, H. Hesse, W. Faulkneris, F. Kafka ir kiti modernistai.

<sup>9</sup> J. Ortega y Gasset, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, iš ispanų kalbos vertė Rūta Samuolytė, Vilnius: Vaga, 1999, p. 363.

<sup>10</sup> Ibid., p. 367.

<sup>11</sup> Ibid., p. 371.

elementu inspiruoja perėjimą nuo siužeto prie personažo, nuo veiksmų prie minčių, nuo reikšmingo prie bet kokie įvykio. Penktoji strategija – **skaitytojo sudominimas**, t. y. jo įtraukimas į romane sukurtą pasaulį, kurio atžvilgiu realusis pasaulis yra suskliaučiamas. Būtent skaitytojo izoliavimas nuo realios erdvės, uždaro teksto pasaulio kontempliacija leidžia romaną vadinti meno kūriniumi.

Taigi J. Ortega y Gassetas išskyrė svarbias, tačiau ne visas klasikinio modernistinio romano modelio strategijas. Be to, jų padaugėjo, nes modernistinis romanas nuolat rutuliojosi. Tai – **fragmentiško naratyvo, naratoriaus statusų kaitos, intertekstualumo, metaliteratūriškumo** strategijos.

Fenomenologinis tikrovės traktavimas, supratimas, kad pasaulis ir žmogus gali būti suvokiami tik iš dalies, nulėmė **fragmentiško naratyvo** strategiją. Romanuose naratyvas dažniausiai yra fragmentiškas, suskaidytas, nes pasakotojas perteikia herojaus sąmonėje spontaniškai, asociatyviai gimstančius, prisimenamus vaizdinius.

Modernistinis romanas yra ne tik fenomenologinis, bet ir polifoninis, todėl jam charakteringa **naratoriaus statusų kaitos** strategija. Kūrinyje dažniausiai istoriją vns. I asmeniu pasakoja pagrindinis herojus, t. y. ekstradiegetinis-homodiegetinis naratorius. Tačiau istoriją gali perteikti ir keletas ar net keliolika veikėjų, nes romane nebėra vieno bendro pasakojimo požiūrio, kaitaliojami naratoriai, maišomi gramatiniai laikai.

Klasikinio modernistinio romano autoriai panaudojo ir graikų mitologiją, ir Bibliją, ir ankstesnius literatūrinius tekstus. Kitaip sakant, viena iš meninio pasaulio kūrimo strategijų tapo **intertekstualumas**, šiame straipsnyje traktuojamas J. Kristevos apibrėžta samprata: „[...] kiekvienas žodis (tekstas) yra toks dviejų žodžių (tekstų) susikirtimas, kuriame galima perskaityti mažiausiai dar vieną tekstą“<sup>12</sup>. Ši strategija lemia romanų intelektualumą, estetinės tikrovės vyravimą, kaip ir **metaliteratūriškumas**. Pasak Maggie Ann Bowers, metaliteratūra yra „literatūros forma, apimanti literatūros aspektų apmąstymą ir tokią literatūrą kaip romanas apie romano rašymą. Šie tekstai dažniausiai apgalvotai būna savirefleksiniai“<sup>13</sup>. Romanistai savo tekstuose reflektuoja rašymo procesą, kūrybinę akta, pateikia įvairius literatūrinius komentarus, realizuoja „romano romane“ koncepciją.

Visos šios paminėtos strategijos yra glaudžiai susijusios, jų struktūrinės kompozicijos nulemia įvairias modernistinio romano formas.

### TARPUKARIO LIETUVOS MODERNISTINIS ROMANAS: I. ŠEINIAUS „SIEGFRIED IMMERSSELBE ATSIJAUNINA“ (1934)

I. Šeinaus romanas „Siegfried Immersselbe atsijaunina“ (1934) literatūros tyrinėtojų dažniausiai buvo vertinamas per tikroviškumo dimensijos prizmę, o tai nulėmė ideologinio matmens, susijusio su vokiškuoju nacionalsocializmu, akcentavimą. J. Žekaitė pastebi, kad „I. Šeinius pavaizdavo ne vokiškas, o savas, lietuviškas aktualijas: politiką po 1929 m., kai Lietuvių tautininkų sąjunga suskilo į voldemarininkus ir smetonininkus“<sup>14</sup>. Vis dėlto kūrinyje yra ir kita naratyvinė kryptis. V. Šiukščius pažymi, kad lietuvių literatūrologijoje „[...] apie tai, kad romane yra stipri siužetinė meilės linija, tik

<sup>12</sup> Ю. Кристева, *Избранные труды: Разрушение поэтики*, Москва: РОССПЕН, 2004, с. 167.

<sup>13</sup> M. A. Bowers, *Magic(al) realism*, London and New York: Routledge, 2004, p. 131.

<sup>14</sup> J. Žekaitė, *Modernizmas lietuvių prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002, p. 114.

užsimenama<sup>15</sup>. Tuo tarpu S. Gaižiūnas išskiria faustiškąjį kūrinio matmenį teigdamas, kad „I. Šeiniaus romanas gali būti traktuojamas ir kaip diskusija su Goethe bei jo „Faustu“ – atvira bei paslėpta<sup>16</sup>.

Skirtingi vertinimai teoriškai suponuoja idėją, kad tyrinėtojai susidūrė su polisemantiniu romanu. Tokį jo bruožą lemia tai, jog I. Šeiniaus kūrinys susikoncentruoja ties personažo perspektyva, sukurdamas savitą herojų. „Romanų personažai paprastai taip skiriasi nuo mūsų aplinkos žmonių, kad egzistuoja realybėje jie nebūtų tiek vertingi skaitytojui. Romano herojai neturi būti tikroviški; užtenka, kad jie būtų įmanomi“, – tvirtino J. Ortega y Gasset<sup>17</sup>. Toks personažo traktavimas ir leidžia lietuvių romanistui sukurti modernistiniam romanui būdingą fiktyvią tikrovę, kuri grindžiama originaliu psichologijos (atskiris atvejais netgi psichoanalizės) ir fantazijos (vaizduotės) deriniu.

Kūrinio psichologizmas sietinas su Immerselbės senatvės ligos gydymu, su jo reakcijomis pasveikus ir įgijus žydiško mąstymo bei elgsenos bruožų, su herojaus meilės istorijomis (Salomė, Elzė), su Inketonio gyvenimo drama. Kūrinys aprašomas Siegfriedo sąmonės kitimas. Pažvelkime į pagrindinius šio proceso etapus, kad pamatytumė, kaip I. Šeiniaus kuria savo personažą. Kitaip sakant, pamėginkime pagrįsti teiginį, kad visa atjaunėjimo istorijos ir naujojo Immerselbės esmė glūdi ne ideologijos, bet paties veikėjo psichikos kaitoje. Herojaus apsisprendimo atsijauninti priežastys yra sumaniai uždengiamos nacionalsocialistinių siekių skraiste. Taip sukurama dvejoba romano naratyvinė programa, kurios svarbiausia dalis yra Immerselbės bandymas. Pagrindinis veikėjas į Gonzano kliniką važiuoja ne atsijauninti, o „[...] pamėginti a t s i j a u n i n t i“<sup>18</sup>. Veiksmažodis „pamėginti“ šiuo atveju yra ne mažiau svarbus nei I. Šeiniaus grafiškai išskirtas žodis „atsijauninti“, kadangi jis rodo autoriaus siekį sukurti romane vidinę įtampą. Tai patvirtina naratoriaus teiginiai, kad Immerselbe visada bijojo senatvės ir mirties. Troškimas, kad jaunystė ateitų antrą kartą, yra pagrindinis senojo mokslininko siekis. Pripažinkime, kad tai nerealus procesas fiziologijos atžvilgiu, bet realus psichologijos požiūriu. Itin svarbus yra pradinis herojaus nusiteikimas: „Pagyventi kelerius metus Faustu – galima už tat visą gyvenimą atiduoti“<sup>19</sup>. Jaunystės pakartojimas yra suvokiamas kaip galimybė išvengti anksčiau padarytų klaidų. Siegfriedo sąmonėje prabėga jo jaunystės vaizdai, klaidos ir vargai, išskyla pasiryžimas, kad dabar „[...] n e s u v e d ž i o s j o m o t e r y s. Jokia moteris!“<sup>20</sup>. Taigi galimybė pamėginti atsijauninti visų pirma susiejama su asmeniniu gyvenimu, o tik paskui seka mintys apie naudą Trečiajai valstybei. Tolimesnis vyksmas romane apima protagonisto gyvenimą Gonzano sanatorijoje, atjauninimo eksperimentą, naują jaunojo Immerselbės sąmonę bei jausmus. Pati operacija liudija I. Šeiniaus gebėjimą vienu metu rutulioti ir ideologinį, ir psichologinį naratyvą. Metodas, kurio dėka turi atsijauninti Siegfriedas, yra vienos tautos žmonių senatvės gydymas imant „[...] hormonus iš kitos tautos ir rasės sveikų žmonių“<sup>21</sup>. Taip senas vokietis, nacionalsocializmo ideologas

<sup>15</sup> V. Šiuokščius, *Mitopoetika lietuvių prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999, p. 19.

<sup>16</sup> S. Gaižiūnas, *Baltų Faustas ir Europos literatūra*, Kaunas: Knygų naujienos, 2002, p. 556.

<sup>17</sup> J. Ortega y Gasset, op. cit., p. 383.

<sup>18</sup> I. Šeiniaus, *Rinktiniai raštai*, Vilnius: Vaga, t. 2, 1989, p. 31.

<sup>19</sup> Ibid., p. 35.

<sup>20</sup> Ibid., p. 35.

<sup>21</sup> Ibid., p. 49.

virsta jaunu žydu, tačiau pirmiausia ši metamorfozė įvyksta ne klinikoje, bet sąmonėje. Atsijauninusį herojų charakterizuoja jo sapnas apie skulptorių Donatello, t. y. irealus vaizdinys, sukeičiantis vietomis sąmonės ir realybės plotmes. I. Šeinius sukuria sąlygišką ir fiktyvų meninį pasaulį, pagal kurio logiką yra plėtojamas naratyvas. Immerselbe ne tik sapno epizode, bet ir pasakojime tampa žydu. Ir vėlgi į romano centrą iškyla psichologinės Siegfriedo savybės, kadangi jis galvoja ir jaučia kaip tikras žydas. Tačiau jaunatviškas kūnas yra tik paviršius, nes gelmė slypi pakitusioje sąmonėje. Pagrindinis atsijauninusiojo bruožas yra tas, kad jis turi visas ankstesnes žinias ir patyrimą. Anot prof. Gonzano, naujasis Immerselbe yra vienatinis žmogus, kuris „[...] mato mėnulį iš abiejų pusių“<sup>22</sup>. Taip kuriamas sudėtingas personažo charakteris, vaizduojama jo sąmonės kaita. Kaip pastebi A. Friedmanas, modernistinio romano „[...] personažai yra priversti interpretuoti save, kai jie interpretuoja patyrimo keitimąsi“<sup>23</sup>. Šis procesas ir plėtojamas J. Šeinius romane, kadangi atsijauninęs herojus kitaip vertina ir politines tiesas, ir buvusius bendraminčius, ir jausmus jaunai žydei Salomei Moselblum ar dailiai vokiečiai Elzei. Tikroji operacija įvyksta ne fantastiškojo Inketonio eksperimento metu, bet po jo, kai herojus tampa jaunu žydu, kai jis išdrįsta pasakyti: „Atsijauninau kaip Faustas, protingiau, sąmoningiau gyventi negu Faustas. Dabar arčiau kenčiu negu Wertheris“<sup>24</sup>. Kentėjimų pabaigą simboliškai nutraukia naujo Immerselbės veikalo „Pamatai naujai žmonijai“ pasirodymas, liudijantis galutinę sąmonės kaitos fazę.

Psichologiniu požiūriu I. Šeinius pasiekia nemažai, bet psichikos, individualios patirties perteikimo aspektu jis neišnaudoja visų modernistinės poetikos teikiamų galimybių. Autorius nesiremia sąmonės srauto ar vidinio monologo technikomis, nesukuria ekstradiegetinio-homodiegetinio naratoriaus, o visa tai būtų pagrindę sąmonės procesų aprašymą. Tiesa, tikslingai pasitelkiama ir modernistinė stilistika bei sintaksė, ir intertekstualumo strategija. J. Šeinius į Immerselbės istoriją įpina mokslo, filosofijos (H. Bergsonas, F. Nietzsche) politikos, meno (Wagneris, Donatello, Goethe), literatūros personažų (Faustas), religijos (Kristus), įvairių miestų (Verona, Niujorkas) diskursus. Taip tikrovės ir fikcijos komunikacijos dėka sukuriamas fenomenologinė meninė tikrovė, kuri neleidžia kūriniui vadinti fantastiniu romanu. Vis dėlto autoriui svarbiausia buvo „vaizduotės psichologija“, kuri atskleidžiama panaudojant aprašymo, žmogaus sąmonės (pasąmonės), sielos vaizdavimo, intertekstualumo strategijas. Tai leidžia „Siegfried Immerselbe atsijaunina“ pagrįstai pavadinti pirmuoju lietuvių modernistiniu romanu, kūriniu, pradedančiu klasikinio modernistinio romano modelio tradiciją lietuvių literatūroje.

### EGZODO MODERNISTINIS ROMANAS: P. TARULIO „VILNIAUS RŪBAS“ (1965)

P. Tarulio romanas „Vilniaus rūbas“ (1965) yra vienas tų meninių tekstų, kurie dar tebelaukia literatūros tyrinėtojų dėmesio. Autorius kūrinyje vaizduoja, kaip Vedlūga pardavinėja neva šv. Stanislovo apsiausto gabalėlius ir kaip šis procesas veikia herojaus sąmonę, jausmus ir mintis. V. Šiukščius iki šiol tiksliausiai „perskaitė“ romaną, taikydamas jam mitopoetikos kodą (studija „Mitopoetika lietuvių prozoje“, 1999). Kiti literatūros tyrinėtojai (A. Zalatorius, D. Striogaitė, K. Keblys, Titas Alga (Algirdas Titus Antanaitis) ir iš dalies

<sup>22</sup> Ibid., p. 135.

<sup>23</sup> A. Friedman, *The Turn of the Novel*, New York: Oxford University Press, 1967, p. 8.

<sup>24</sup> I. Šeinius, op. cit., p. 122.

V. A. Jonynas) romaną analizavo realistinės poetikos kontekste, todėl jų vertinimai dažniausiai buvo negatyvūs<sup>25</sup>. T. Alga akcentavo, kad P. Taruliui „[...] svarbu ne veiksmas, ne intriga, o jo veikėjų, ypač Vedlūgos, įvairios reakcijos, nuotaikų niuansai, o taipogi fonas, tiksliau tariant, jo paskiros detalės“<sup>26</sup>. Šie priekaištai atrodo visiškai nepagrįsti, kai romanas analizuojamas modernistinės poetikos kodu. Tada dėmesys perkeliamas į mitologijos, vaizduotės, sąmonės, sielos analizės diskursus, sukuriančius fiktyvų meninį pasaulį.

Vieną fiktyvios tikrovės kūrimo elementų – mitologinį klodą – atskleidė V. Šiukščius. Jis atkreipė dėmesį į šv. Stanislovo figūrą, mitologinį Vilnių, ribos peržengimo momentą, psichologinį paralelizmą ir kitus dėmenis, pagrindžiančius simbolinį teksto pobūdį. Mano manymu, išsamaus Vilniaus mitologinės atmosferos nusakymo (p. 1–29) funkcija – romano herojaus įvedimas. Tik dvidešimt devintame puslapyje, aprašant turgaus vaizdą, pristatomas pagrindinis romano personažas. Kita vertus, mitologinė Vilniaus praeitis ir religiniai motyvai sureikšmina šv. Stanislovo apsiaustą, kurį pardavinėdamas Vedlūga pasinaudoja žmonių asmeninės laimės ir sėkmės troškimu.

Fiktyvi tikrovė romane kuriama pasitelkus vaizduotės fenomeną. Sumanymas prekiauti apsiausto skiautėmis yra herojaus fantazijos padarinys. Vedlūga daug kartų matė tą statulą ir apsiaustą, bet tik tą vienintelį kartą, žiūrint į šalutinį mažąjį altorių, jo galvoje gimė mintis, pareikalavusi iš jo ir fizinių pastangų. Ekstradiegetinis-heterodiegetinis romano naratorius sako: „[...] Vedlūga tiek sujaudintas, kad nustebeš pajunta... prakaito lašas po marškiniiais, per nuogą nugarą taip aiškiai bėga, kaip musė per lango stiklą“<sup>27</sup>. Vaizduotė pagimdė tokį sumanymą, jį ir padėjo jam tapti kūnu. Gandas apie stebuklingą Labuko sugrįžimą pas Valeriją įsuka visą Vedlūgos biznį. „[...] kai iš to viso prasidėjo gandas, kalbos, pasakos, spėliojimai [...], anasai pirmykštis įvykis liko kažkur užpakalyje, to paties įvykio jau niekas nepaisė, jis liko tik nereikšminga smulkmena. Pasakojimai buvo išsiundytoje vaizduotėje daug gražesni ir išpūdingesni už menką tikrovę“<sup>28</sup>. Šįkart kitų žmonių išmonė sukuria mitą apie stebuklingą apsiausto galią. Fantazija, atnešusi herojui žmonių pinigus, gąsdina ir patį Vedlūgą, piešdama jo paieškų ir suėmimo vaizdus. Taip glaudus ryšys tarp sąmonės ir realybės sukuria tikrovės ir fikcijos komunikaciją.

Psichikos turinių perteikimas lemia pasakojimo ištęstumą, kurį kritikai dažniausiai vertino neigiamai. Šį priekaištą geriausiai atspindi K. Keblio mintis: „Beribis ištęsimas, veiksmo retumas ir statiška nuotaika – tai pirmas išpūdis, užtemdantis kitus veikalo literatūrinius savumus“<sup>29</sup>. Iš tikrųjų priešingai – atveria romano menines ypatybes, nes „[...] romano žanras yra ištęstas iš esmės“<sup>30</sup>. Ištęstas pasakojimas kaip tik ir leidžia

<sup>25</sup> Žr.: A. Zalatorius, Ar skaitysime Tarulį?, *Literatūra ir laisvė*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 134–135; D. Striogaitė, Petras Tarulis, *Lietuvių literatūros enciklopedija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 503; V. A. Jonynas, Kiti nepriklausomybės amžininkai beletristai, *Lietuvių egzodo literatūra: 1945–1990*, Vilnius: Vaga, 1997, p. 299–300; Titas Alga, Romanas apie didelį miestą ir nedidelį žmogų, *Aidai*, 1968, Nr. 3, p. 142; K. Keblys, Romanas išėivijoje, *Lietuvių literatūra svetur: 1945–1967*, Chicago, 1968, p. 193–195.

<sup>26</sup> Titas Alga, Romanas apie didelį miestą ir nedidelį žmogų, p. 142.

<sup>27</sup> P. Tarulis, *Vilniaus rūbas*, London.: Nidos knygų klubo leidinys, 1966, Nr. 60, p. 47.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>29</sup> K. Keblys, Romanas išėivijoje, p. 194.

<sup>30</sup> J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 355.

perteikti sąmonės ir sielos turinius, kuriančius fiktyvią tikrovę. P. Tarulio romane pasakojimas labiausiai yra ištesiamas kūrinio pabaigoje, skyriuose „Grimzta akmenėlis į pačią gilumą“, „Kaciušis – teisėjas ima Vedlūgą“, „Traukia dėmelis, kur žmonės gyvena“. Šiose dalyse sprendžiasi Vedlūgos likimas, todėl išsamiai ir smulkmeniškai vaizduojamas herojaus vidus. Autorius sukuria ribinę situaciją, kurioje atsidūręs veikėjas apmąsto visą savo gyvenimą. Policininkų ir Vedlūgos kelionė nusidriekia per keturiasdešimt keturis puslapius, bet šis ištesimas yra pagrindžiamas psichologine įtampa, kurią jaučia ir reflektuoja herojus. Manymams, kad policininkai jį veda nužudyti, jis reaguoja į kiekvieną pareigūnų judesį, mimiką, netgi lūžtanti šaka priverčia Vedlūgą krūptelėti. Jis net įsivaizduoja save sumuštą, o netikėtai paleistas mąsto: „Jau šaus, jau užmuš tasai Kaciušis!“<sup>31</sup>. Dostojevskiška baimės ir nežinios įtampa dar labiau sustiprėja paskutiniuose romano skyriuose, kuriuose matome gyvą ir laisvą Vedlūgą. Jis vėl analizuoja padėtį, apmąsto savo gyvenimą, regi įvairias vizijas. Sąmonės vaizdiniai fiksuojami labai smulkmeniškai ir atidžiai, bet tai nėra trūkumas, nes, kaip yra pastebėjęs J. Ortega y Gassetas, „[...] visi didingieji romanai iš esmės yra smulkmeniški, tik vis kitokiu būdu“<sup>32</sup>. Tas smulkmeniškumas, detalių gausa kaip tik ir ištesia pasakojimą. Kita vertus, tai lemia greita personažo dvasinių būsenų kaita, aprašoma labai išsamiai. Pavyzdžiui, Vedlūgos apsisprendimas eiti prie pamatytos trobelės aprašomas 18-oje puslapių! Dar didesnių vidinių pastangų herojui prireikia tam, kad jis išdrįstų atidaryti trobelės duris. Visas šis procesas vaizduojamas 15-oje puslapių parodant, kaip veikėjas ne tik analizuoja save, bet ir pastebi, rodos, visai nereikšmingas detales: „Vasaros karščių metu iš pušinės lentos ištryškus sakų ašarėlė. Žiūri Vedlūga ir stebis. Jis žino, jis matė, bet kur? Kur tasai iš pušies išvarvėjęs sakų lašas? Nu, kada nors atmins. Tiktai ne šičia, tiktai ne šiandien. Jis jau eina, tuojau bus su žmonėmis, kaip visi žmonės, nuo jų neatskirtas ir nepažemintas“<sup>33</sup>. Sakų ašarėlės duryse pamatymas žymi aukščiausią dvasinį įsitempimą, perteikiamą ištesstame pasakojime. Tokia pasakojimo forma leidžia naratoriui skrupulingai, tarsi pro didinamąjį stiklą, žvelgti į savo herojų. Pats Vedlūga nuolat mąsto, analizuoja, kuria, projektuoja, įvertina susidariusią padėtį ir pan. Dėl psichologinės savianalizės jis jau tampa modernistinio romano herojumi. Pastarojo poetiką liudija ne tik personažo koncepcija, bet ir metaforiški skyrių, suskaidytų į atskirus fragmentus, pavadinimai, galutinių akcentų nesudėliojimas romano pabaigoje. Nors meninį lygį sumažina ne itin turtinga ir įvairi kalba, ekstradiegetinio-homodiegetinio pasakotojo nebuvimas, tačiau „Vilniaus rūbą“ išskiria ypatinga romano forma. Ją sukurti padeda aprašymo, žmogaus sąmonės (pasąmonės), sielos vaizdavimo strategijos, kurias autorius panaudoja aktualizuodamas personažo ir siužeto perspektyvas. Jų dėka ketverius metus rašytas romanas tampa svarbiu lietuvių modernistinės romanistikos kūriniu.

### SOVIETMEČIO MODERNISTINIS ROMANAS: I. MERO „STRIPTIZAS, ARBA PARYŽIUS–ROMA–PARYŽIUS“ (1976)

I. Mero romaną „Striptizas, arba Paryžius–Roma–Paryžius“ (1976) iš tiesų galima priskirti egzodo literatūrai, nes pirmą kartą jis buvo išleistas 1976 m. JAV, „Ateities“ leidykloje. Faktas, kad dvi romano dalys buvo išspausdintos Lietuvoje („Pergalė“, 1971, Nr.10;11;12),

<sup>31</sup> P. Tarulis, op. cit., p. 393.

<sup>32</sup> J. Ortega y Gasset, op. cit., p. 379.

<sup>33</sup> P. Tarulis, op. cit., p. 483.



verčia kūrinį aptarti sovietmečio literatūros kontekste<sup>34</sup>. „Striptizo“ recepcija nėra itin gausi, bet ji išsiskiria tuo, kad romaną aptarė ir išeivijos, ir Lietuvos literatūrologai. Svarbiausiuose L. Mockūno, R. Šilbajorio, A. Staknienės, G. Sabaitienės, R. Vaitkevičiūtės, E. Bukelienės straipsniuose apmąstomi įvairūs romano struktūros, semantikos, stilistikos, kalbos, naracijos, motyvų aspektai<sup>35</sup>. Savita yra tai, kad visi romaną analizavusieji pastebi vis kitas kūrinio menines savybes, o tai byloja apie teksto daugiareikšmiškumą. Tam prielaidas sudaro romano objektas – XX a. žmogaus sąmonė, kuri šįkart išreiškiama simboliais. Pagrindinis romano herojus, kaip paaiškėja iš prologo, yra Etjenas Moro. Šis trisdešimt devynerių metų paryžietis, kadaise studijavęs teologiją Kembridže, teisę Oksforde, filosofiją Sorbonoje, dabar „[...] pasišovęs būti laisvu menininku“<sup>36</sup>. Tačiau minėtu pristatymu ir baigiasi Moro egzistavimas, nes toliau skaitytojas susiduria tik su fenomenologiškai aprašoma šio personažo sąmone. Jos turinių vaizdavimą lemia laikas, kurį reikia „[...] suvokti ne kaip ištiesai pirmyn besitęsiančią liniją, bet tartum kokį rūką, nuolat keičiantį savo formą, plotą ir tirštumą, tarpais lyg ir visai išnykstantį erdvėj“<sup>37</sup>. Herojus sprendžia laiko dilemą: „Noriu, kad eitų lėtai diena po dienos, noriu, kad neskubėdami slinktų metai po metų, noriu, trokštu, reikalauju ir geidžiu išgyventi lėtai bent vieną šimtmetį...“<sup>38</sup>. Moro nesugeba įvertinti ir valdyti laiko, todėl jam tenka išlaikyti septynis išbandymus: mąstymo, tikėjimo, maišto, meilės, nusikaltimo, kūrybos, išprotėjimo. Jų eigą diktuoja mitinis laikas, kurį išreiškia skaičius „septyni“<sup>39</sup>. Šis žymi cikliškumą, amžiną kartojimąsi ir personažo sąmonės kaitą. Visa tai vaizduojama siurrealistinio sapno forma, kuri tampa ir kūrinio konstrukcijos pagrindu. Romanas susideda iš trijų dalių („Apsireiškimo“, „Pranašavimo“, „Apsinuoginimo“), kurias sudaro septynios viena su kita susijusios giesmės. Prieš pirmą giesmę ir po septintosios pateikiami fragmentiški tekstai, kuriuos tikslingiausia būtų vadinti prologu ir epilogu. Kaip įžvalgiai pastebi A. Staknienė, „kiekvienoj giesmėj sunertos dvi plotmės, dvi skirtingos struktūrinės sistemos, viena – išorinio gyvenimo tėkmė. [...] Antroji, į šią išorinio veiksmo eigą įterpta visai savarankiška, su pirmąja lyg nieko bendro neturinti, vidinė sistema „malda“ – ilgas, poetiškas monologas su savo įvykiais ir veikėjais“<sup>39</sup>. Pirmoji plotmė yra perteikiama ekstradiegetinio-heterodiegetinio naratoriaus, o antroji – ekstradiegetinio-homodiegetinio pasakotojo. Tiesa, idėją, kad tai dvi skirtingos to paties naratoriaus kaukės, argumentuosiu vėliau. Pirmoje giesmėje Etjeno Moro sąmonėje iškilę medžiai, upė, tiltukas,

<sup>34</sup> Sovietinėje Lietuvoje buvo išleisti trys I. Mero romanai: *Lygiosios trunka akimirka* (1963), *Ant ko laikosi pasaulis* (1965), *Mėnulio savaitė* (1971).

<sup>35</sup> L. Mockūnas, Paskutiniai iš Lietuvos, *Lietuvių egzodo literatūra: 1945–1990*, Vilnius: Vaga, p. 696–697; A. Staknienė, Septynspalvės giesmės žmogui, *Metmenys*, 1978, Nr. 35, p. 111–126; R. Šilbajoris, Icchokas Meras: keturi romanai, *Netekties ženklai*, Vilnius: Vaga, 1992, p. 344–353; G. Sabaitienė, Icchoko Mero „Striptizas, arba Paryžius–Roma–Paryžius“: mitinis romano modelis, *Mitai lietuvių kultūroje*, Šiauliai, 2002, p. 128–136; R. Vaitkevičiūtė, Icchoko Mero romanų erotika, *Darbai ir dienos*, 2000, Nr. 22, p. 221–237; E. Bukelienė, Laimingiausių kūrybos valandų vaisius, *Icchokas Meras: žinomas ir nežinomas meistras*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2005, p. 80–96.

<sup>36</sup> I. Meras, *Du romanai (Striptizas, arba Paryžius–Roma–Paryžius; Sara)*, Vilnius: Vaga, 1991, p. 8.

<sup>37</sup> R. Šilbajoris, Icchokas Meras: keturi romanai, p. 353.

<sup>38</sup> I. Meras, op. cit., p. 10.

<sup>39</sup> A. Staknienė, Septynspalvės giesmės žmogui, p. 114.

laivas, laiptai yra bespalviai, o septintoje giesmėje visa tai jau įgauna geltoną, raudoną, rudą, žalią, sidabrinę, mėlyną, pilką, žydrą, baltą, juodą spalvas, todėl neatsitiktinai giesmei suteikiama pasakojimo struktūravimo funkcija. Spalva yra gyvenimo metafora, kurią laisvajam menininkui atskleidžia simboliniai romano veikėjai (mergina, meistras kirpėjas, burtininkė, pranašas ir kt.). Įvykiai, vaizduojami pirmoje giesmėje, yra kartojami ir kitose penkiose, nors ne visose išlaikoma jų tvarka. Be to, kiekviena giesmė, išskyrus septintąją, prasideda ir baigiasi gedulo būgno garsais. Spalvos esmę nusako pranašas, kuris, pavyzdžiui, teigia, jog mėlyna spalva žymi maištininką, raudona – filosofiją ir t. t. Vėliau ta spalva yra apmąstoma herojaus refleksijoje, kuri trunka tik dvi sekundes, bet tekste ji užima apie dvyliką puslapių. Taip atskleidžiama žmogaus sąmonė, jos fenomenologinis santykis su aplinkiniu pasauliu. Romano veiksmas trunka tik septynias dienas, t. y. spalio mėnesio 1–7 d., o vyksta jis Paryžiuje, Marselyje, Monte Karle, Romoje, Venecijoje; spalio 6 dienos veiksmo vieta neįvardijama. Visuose miestuose, išskyrus septintos giesmės skambėjimo vietą – Paryžių, vyksta tie patys veiksmai. Skiriasi tik kai kurios esminės detalės: kinta Moro plaukų spalva, skyla vis kitas stalo kampas, keičiasi pokalbio su mergina tema, herojus susižaloja vis kitą kūno vietą, apibūdinama vis kita geidžiamos merginos kūno dalis, pasirodo vis daugiau senių. Autorius eksperimentuoja romano struktūra, bet jo ieškojimai paremiami minėtais sapno panaudojimo, herojaus prašymo, semantinės spalvų koncepcijos diskursais. Siurrealistinis sapnas leidžia kurti fiktyvią tikrovę. Moro troškimas išgyventi šimtą metų rodo *homo sapiens* priklausomybę nuo laiko. Spalvos atskleidžia visa, kas skirta žmogui gyvenime, o jų suvokimas galiausiai pakeičia herojaus sąmonę ir norus. Šie sprendimai padeda sukurti fiktyvų meninį pasaulį, atveriantį amžinus žmogiškosios egzistencijos dėsnius. Romano modernistinis braižas sietinas ir su dramos kūriniui būdingu herojaus pristatymu romano pradžioje, puntuacinių ženklų rašymu vietoj žodžių, tarpusavyje susijusiomis pasakotojo statusų kaitos ir metaliteratūriškumo strategijomis. Kūrinys prasideda šiuo sakiniu: „Paryžiuje ir Romoje. Nicoje ir Venecijoje striptizas tapo įprastu, kasdieniniu reiškiniu, – tokiais žodžiais pradėjo savo užrašus Etjenas Moro“<sup>40</sup>. Visas tolimesnis romanas, t. y. septynios giesmės, yra Etjeno Moro užrašai. Juose jis rašo apie save kaitaliodamas anksčiau minėtus naratoriaus statusus. Įvardžiai „Jis“ ir „Aš“ žymi ne tik pasakotojus, bet ir du skirtingus žvilgsnio į save rakursus. Taip pat jie leidžia atskirti herojaus būsenas, mintis, veiksmus, vykstančius sapne („jis“) ir realybėje („aš“). Etjenas yra pagrindinis romano naratorius, pasakojantis ir iš ekstradiegetinio-homodiegetinio, ir iš ekstradiegetinio-heterodiegetinio naratoriaus pozicijų. Tačiau kūrinyje yra dar vienas visažinis pasakotojas, kuris negali būti siejamas su Moro. Romano pabaigoje, epiloge, rašoma: „Paryžiuje aušo. Jis padėjo tašką ir atsilošė kėdėje. Pavargę pirštai atsileido, plunksnakotis išsprūdo iš jų ir nusirito žaliu stalo aksomu“<sup>41</sup>. Tai antrasis ekstradiegetinis-heterodiegetinis naratorius, konstatuojantis, kad rašymo procesas yra baigtas. Kitaip sakant, sukuriama situacija, kai romanas yra parašytas, o skaitytojas jau su juo susipažinęs. Pastarasis sprendimas suteikia herojui ir fiktyvaus, t. y. tekste sukuriama ir tik jame egzistuojančio, autoriaus funkcijas. Antrasis visažinis pasakotojas informuoja, kad, pabaigęs rašyti, herojus išprotėja. Moro staiga apima begalinė baimė, jis ima įsivaizduoti, kaip nepažįstami žmonės jį pavadins bepročiu ir įgrūs į tramdomuosius marškinius. Finalinė scena vyksta Etjeno gimimo dieną – auštantį spalio aštuntosios rytą. Kūrybos procesas truko septynias dienas (spalio 1–7 d.),

<sup>40</sup> I. Meras, op. cit., p. 8.

<sup>41</sup> Ibid., p. 229.

herojus rašė Paryžiuje, aštuntame aukšte esančiame kambaryje, pro kurio langus matyti Voltero aikštė, „[...] dabar vadinama Place Leon Blum“<sup>42</sup>. Taigi Moro sąmonės kelionė prilyginama J. Joyce'o „Uliso“ herojaus Leopoldo Blumo odisejai. Ją ir sukuria aprašymo, žmogaus sąmonės (pasąmonės), sielos vaizdavimo, naratoriaus statusų kaitos, metaliteratūriškumo strategijos. Taip atsiranda fiktyvi tikrovė, kurią padeda atskleisti personažo, naratoriaus, to, kas pažymėta skaitytojui, perspektyvos.

## IŠVADOS

Vakarų modernistinio romano bendruoju vardikliu gali būti laikomas fenomenologinis meninis pasaulis. Jį kuria fenomenologinis romanistų požiūris į tikrovę, fikcijos realybės kaip tikrovės ir fikcijos komunikacijos samprata, atitinkamos teksto strategijos, romano kaip estetinio objekto traktavimas. Remiantis šiais kriterijais išskirtini keturi modernistinio romano modeliai (avangardistinis, klasikinis modernistinis, egzistencialistinis, prancūzų „naujojo romano“), susiformavę skirtingais istoriniais modernistinio romano raidos etapais. Klasikiniam modernistiniam romanui būdingos teksto strategijos randamos ir kituose modeliuose. Skirtingas istorinis laikmetis (tarpukario Lietuva, egzodas, sovietmetis) leidžia nustatyti strategijų skyrimo tam tikram modeliui pagrįstumą. Tų pačių strategijų funkcionavimas rodo modelio tęstinumą, kurio neriboja chronologiškai apibrėžiama modernistinio meno epocha.

I. Šeinaus romane „Siegfried Immerselbe atsijaunina“ (1934) fenomenologinis meninis pasaulis kuriamas panaudojant aprašymo, žmogaus sąmonės (pasąmonės), sielos vaizdavimo, intertekstualumo strategijas. Jų pasirinkimą lemia kintančios herojaus sąmonės, sielos būsenų vaizdavimas. Realybės (vietos, laiko, žmogaus elgsenos) ir faustiško Immerselbės atsijauninimo jungtis sukuria tikrovės ir fikcijos komunikaciją, o ji neleidžia romano vadinti fantastiniu.

P. Tarulio romano „Vilniaus rūbas“ (1965) fenomenologinio meninio pasaulio pamatas – aprašymo, žmogaus sąmonės (pasąmonės), sielos vaizdavimo strategijos, kuriančios modernistiniam romanui būdingą herojų pasižymintį savianalizę, refleksyvumą. Autorius Vedlūgos vaizduotės ir realaus bei mitologinio Vilniaus gyvenimo koreliacija įtvirtina fiktyvią tikrovę. P. Tarulio romanui būdingas išstėtas pasakojimas, perteikiantis herojaus sąmonės turinius ir asmeninę patirtį.

I. Mero romane „Striptizas, arba Paryžius–Roma–Paryžius“ (1976) fenomenologinis meninis pasaulis konstruojamas pasirenkant aprašymo, žmogaus sąmonės (pasąmonės), sielos vaizdavimo, naratoriaus statusų kaitos, metaliteratūriškumo strategijas. Jas vėlgi lemia romano objektas – herojaus sąmonės vaizdavimas. Autorius simbolių, mitinio laiko, siurrealistinio sapno, giesmių, spalvų ir kitų diskursų kontekste reflektuoja egzistenciškai žymėtą žmogaus sąmonės ir laiko ryšį. I. Mero romaną išskiria metaliteratūriškumo strategija, kuri leidžia išvelgti „romano romane“ modelį.

Lietuvių autorių (I. Šeinaus, P. Tarulio, I. Mero) modernistiniuose romanuose panaudotos teksto strategijos leistų teigti, kad šiuos kūrinius pagrįstai galima priskirti Vakarų klasikinio modernistinio romano modeliui. Aptarti romanai liudija, kad prozos kūrinys gali būti traktuojamas kaip tam tikrų teksto strategijų forma.

Gauta 2006 03 20

<sup>42</sup> Ibid.

**Nerijus Brazauskas**

**TEXT STRATEGY IN THE MODERNIST LITHUANIAN NOVEL**

**Summary**

The article is basically aimed to discuss the text strategies used in the Lithuanian modernist novel. The work is based on the historical and comparative method, W. Iser's reception theory and G. Genette's narratology. Modernist novels of the interwar, Lithuanian exodus and Soviet periods are analysed.

The phenomenological artistic world can be considered as the Western modernist novel's common denominator. It is created by phenomenologist novelists' attitude towards the reality, the concept of reality of fiction as a communication between reality and fiction, special text strategies, the conception of the novel as an aesthetic subject.

In I. Seinius' novel "Rejuvenation of Siegfried Immerselbe" (1934), P. Tarulis' "Vilnius' Cloth" (1965), I. Meras' "Strip, or Paris–Rome–Paris" (1976) a fictive artistic world is created using description, depicting human consciousness (subconsciousness) and soul, the intertextuality and metaliteracy strategies. Their selection is predetermined by depicting human consciousness, expressing the character's psychical and spiritual metamorphosis.

The strategies traced in the Lithuanian authors' modernist novels allow stating that these creations can surely be attributed to model of the Western classic modernist novel.