

JŪRATĖ ČERŠKUTĖ

## „Visgi, kas yra Ričardo Gavelio *Vilniaus džiaz* pasakotojas?“

*Anotacija:* Straipsnyje nagrinėjamas trečiasis, 1993 m. pasirodęs, Ričardo Gavelio romanas *Vilniaus džiazas*. Analizės centre – romano pasakotojas, jo raiška ir egzistavimas tekste. Parafrazuojant Josepho Hillis Millerio klausimą „visgi, kas yra [Virginios Woolf] *I švyturį* pasakotojas?“, aprašomos ir analizuojamos *Vilniaus džiaz* pasakotojo trajektorijos, konstatuojant, kad pasakotojas yra sudėtingiausias ir labiausiai identifikacijoms nepasiduodantis struktūrinis romano elementas. Mėginant nustatyti *Vilniaus džiaz* pasakotojo tapatybės daugiasluoksniškumą, pasitelkiama ne tik Hillis Millerio išskirta kategorija „pasakotojas yra kolektyvinė sąmonė“, bet ir sugrįžtama prie Gavelio kūrybai reikšmingos ir būdingos vidinių gyventojų teorijos, siekiant iširti, ar ji tebefunkcionuoja taip pat, kaip apysakoje *Galbūt* (1982), ar yra patyrusi transformacijų. Daroma išvada, kad *Vilniaus džiaz*e vidinių gyventojų teorija veikia kiek kitomis sąlygomis nei ankstesniuose kūriniuose, taip įgaudama naujų prasmų ir raiškos tekste galimybių. Romane vaizduojamoms veikėjų sąmonių sąjungoms permanyti pasitelkiama Hillis Millerio „kilimo rašto“ metafora, kuri tampa svarbiu nepatikimo pasakotojo atpažinimo įrankiu, paliudijančiu šio romano pasakotojo ir veikėjų dekonstruktyvumą bei daugialypio teksto „Aš“ egzistavimą.

*Raktažodžiai:* Ričardas Gavelis, Josephas Hillis Milleris, pasakotojas, sąmonės srautas, pasakotojo kolektyvinė sąmonė, vidiniai gyventojai.

1993 m. publikuotas trečiasis Ričardo Gavelio romanas *Vilniaus džiazas* rašytojo kūrybinėje biografijoje ir recepcijoje užima išskirtinę vietą. Pirma, straipsnio autorės atliktas Gavelio rankraštinio archyvo tyrimas leidžia konstatuoti, kad *Vilniaus džiazas* (jo apmatai ar tam tikri fragmentai) buvo pradėtas rašyti anksčiau už *Vilniaus pokerį*. Pastarasis, kaip liudija laiko nuoroda romano pabaigoje, pradėtas rašyti 1979 m., o štai rašytojo archyve saugomas pirmas *Vilniaus džiaz*o rankraštis (mašinraščio kopijos) datuojamas 1977–1978 m<sup>1</sup>. Tų pačių metų

1 Iš Ričardo Gavelio fondo Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto Mokslinės bibliotekos rankraštyne, F112–05.

užrašų knygelėje dominuoja vieno svarbiausių *Vilniaus džiaz* veikėjų Baknerio epizodėliai, kuriuose – bakneriškos tvarkos, baknerizmo statytojo moralinio kodekso aprašai, dažnai praddami pilno Baknerio vardo (Elifonsas Džindžeris Sylaba Bakneris) abreviatūra E.G.S.B.<sup>2</sup>.

Antra, tai paskutinis Gavelio romanas, kuriame aprašomas veiksmas visą romano laiką vyksta sovietinėje santvarkoje (tai anaipol nereiškia, kad sovietmečio vaizdinija ir refleksijos dings iš rašytojo kūrybos, tiesiog vėlesniuose romanuose jos bus tik tam tikro veikėjų gyvenimo etapo scenovaizdis, kontekstas ar iliustracija, o visas dėmesys bus telkiamas į naujųjų laikų politinės ir visuomeninės santvarkos aprašymą).

Trečia, *Vilniaus džiazas* iš kitų Gavelio romanų išsiskiria savo gyvybingumu, žaisminga sovietinės sistemos dekonstrukcija (skyrius „Bakneriada“) ir pagaulaus skaitymo galimybe. Tai linksmai nostalgiško, bet ne graudaus atsisveikinimo su jaunyste ir pašėlusiais studijų metais tekstas, kurio kitoniškumą savo recenzijoje pabrėžė ir Valdemaras Kukulas, teigęs, kad „[n]et R. Gavelis, išgarsėjęs būtent neviltingu *homo sovieticus* demaskavimo patosu, grįžta prie žmogaus, jo vidinių atodangų. Pats politiškiausias, angažuočiausias savo kartos, o ir apskritai pastarojo dešimtmečio rašytojas parašė ‚romaniškiausią‘ savo romaną ‚Vilniaus džiazas‘“<sup>3</sup>.

Mąstant apie *Vilniaus džiazą* visos Gavelio kūrybos kontekste reikia pastebėti, kad jis tarsi *pražiūrėtas* kūrinys: tai mažiausiai vertinimų ir analizės sulaukęs Gavelio romanas, pasirodymo metais rimtai aptartas vos dviejose recenzijos (Kukulo<sup>4</sup> ir Jurgio Kunčino<sup>5</sup>), vėliau, praėjus geram dešimtmečiui, kalbėdama apie eksperimentus su mirtimi postmodernaus rašymo prieigose, šį romaną monografijoje *Filosofija ir literatūra: Priešpriešos, paralelės, sankirtos* trumpai aptaria filosofė Jūratė Baranova.

Tad šiuo straipsniu siekiama atsigręžti į trečiąjį Gavelio romaną ir paanalizuoti jį dvilypiu metodologiniu žvilgsniu: monografinį tyrimą rizikingai derinant su dekonstrukcija. Glaustai aptariant romaną siekiama pristatyti ne tik jo kontekstą, temines ypatybes, bet ir paties autoriaus komentarus, juos suvokiant kaip dar vieną teksto interpretacijos šaltinį, sykiu puikiai numanant ir tai, kad

2 *Ibid.*, F112–73.

3 Valdas Kukulas, „Tu niekada nebūsi laimingas“, *Lietuvos rytas*, 1993 09 18, Nr. 182, p. 9.

4 *Ibid.*

5 Jurgis Kunčinas, „Džiazė ne tik merginos“, *Metai*, 1993, Nr. 11, p. 139–141.

toks pasirinkimas konfrontuoja su *Vilniaus džiaz* pasakojimo dekonstrukciniu skaitymu. Supratimas, kad dekonstrukcijoje, iš struktūralizmo perėmusioje autoriaus mirties idėją, buvo kritiškai įvertintas jo metafizinis įprotis tik racionalizuotu opozicijų keliu kurti teksto interpretacijas, leidžia autorių susigrąžinti į tyrimą kaip vieną iš teksto galimų skaitytojų. Dekonstruktiskai mąstant, teksto interpretacijos laukas yra begalinis ir nenusipėjamas ne tik todėl, kad pati kalba, būdama svarbiausių interpretavimo žaidimų šaltiniu, jį tokį kuria, bet ir todėl, kad jame klaidžioja neišnaikinamos interpretuojančiųjų šmėklos, irgi savaip peržaidžiančios kalbos žaidimus.

Dekonstruktinis interpretavimas straipsnyje yra suvoktas kaip visų, tarp jų ir metodologinių, įtampų bei priešpriešų naikinimas, galimybė jį derinti su tradiciniu monografiniu rašytojo kūrybos aprašymu, kuris leidžia geriau apčiuopti dar netyrinėtus Gavelio kūrybos ir recepcijos ypatumus. Todėl tyrimo tikslas nėra „grynoji“ dekonstrukcija, suteikianti galimybę tyrėjui atlikti skandalinguosius autorinių ar tradicinių tekstų prasmių apvertimus, bet interpretacinė dekonstrukcija, kuomet, pasinaudojus atsirinktomis dekonstrukcinėmis nuostatomis ir metaforomis, tiriama, kaip tekstuose vyksta tradicinio linijinio pasakojimo (ir sykiu mąstymo apie pasaulį) apvertimas.

### ***Vilniaus džiazas: temos, veikėjai, autokomentarai***

*Vilniaus džiazas* pasirodė po griežtos ir sudėtingos pasakojimo struktūros, įtempto skaitymo ir atidžios refleksijos reikalaujančio *Vilniaus pokerio* (1989)<sup>6</sup>. Jo ir ligtolinės Gavelio kūrybos kontekste šis trijų dalių romanas atrodė ir ganėtinai kitoniškas (antigaveliškas) – šmaikštus, keliantis juoką, tarytum paprastesnės struktūros, lyginant su rašiomonišku<sup>7</sup> pirmtaku, ir sykiu kažkuo panašus (gaveliškas) – tuo pačiu veiksmo fonu, sąmonę kalinančiu ir pilkinančiu sovietmečiu bei jo visumine išklotine. Neatsitiktinai pirmąjį *Vilniaus džiaz* leidimą palydi toks, manytina, rašytas paties Gavelio, tekstas: „Ši knyga yra ‚Vilniaus pokerio‘

6 Tarp šių romanų dar įsiterpia 1991 m. atskira knyga pasirodę *Jauno žmogaus memurai*, kuriuos straipsnio autorė priskiria 1989 m. – būtent tada romanas dalimis buvo publikuotas žurnale *Pergalė* – ir suvokia kaip patį pirmąjį Gavelio romaną.

7 Daugiau žr.: Jūratė Čerškutė, „Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*: nuo rašiomono iki dekonstrukcinio pasakojimo“, *Colloquia*, Nr. 29, 2012, p. 81–100.

dvasinis brolis. Šiedu romanai yra slaptinai panašūs, o kartu visiškai nepanašūs – tokie tegali būti vien tikri broliai.“<sup>8</sup>

Dvasinis *Vilniaus pokerio* brolis *Vilniaus džiazas* pasakoja apie fizikos ir matematikos – studentų – jų svarbiausieji Tomas Kelertas ir Dainius Pirkelis – gyvenimą 7-ojo ir 8-ojo praėjusio amžiaus dešimtmečių sandūros sovietiniame Vilniuje, kuris čia virsta vienu svarbiausių veikėjų, tikru pasakojimo kūrėju, svarbesniu ir galingesniu nei *Vilniaus pokeryje*. Studentiško gyvenimo reikalai ir aktualijos (sovietinė karinė stovykla, baigiamieji egzaminai etc.) romane susipina su niūriomis egzistencinėmis problemomis bei pastangomis rasti gyvenimo prasmę, kurias neretai papildo ir ironiškai dekonstruoja žaismingai balaganiški bandymai išbūti ar veikiau išlaviruoti pilkos bei alinančios komunistinės sistemos gniauztuose. Galima sakyti, kad šis romanas yra paminklas lietuviškajam 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečio variantui, himnas jaunystei (jos metafiziniam liūdesiui ir kūniškam šėlui), galiausiai tai ir originali tų laikų *papročių knyga* bei (iš)gyvenimo sovietmečiu instrukcija.

*Vilniaus džiazas* atrodo tradiciškiausias (klasikinės pasakojimo tvarkos bei formos prasme) Gavelio romanas, „romaniškiausias“, anot Kukulo<sup>9</sup>. Per visas tris tekstą sudarančias dalis – „Meditacijos“, „Bakneriada“ ir „Didžioji Bendrija“ – beveik chronologiškai, su menkomis anachronijomis, sklandžia naracija nuosekliai dėliojamos bei plėtojamos personažų linijos, susiliejančios į ganėtinai darnų ir aiškų siužetą<sup>10</sup>. Šioji iš pirmo žvilgsnio tradicinė romano forma ir tvarka, kitaip tariant, įprastinio romano struktūruojama ramybė (ir šiek tiek nuobodybė) tarsi saugiai užliūliuoja skaitytoją, žadindama viltis, kad šįsyk Gavelio tekstą bus galima skaityti paprastai ir lengvai (kaip įprasta skaityti *tikrus* romanus). Tačiau Gavelis nebūtų Gavelis, jei viską taip – įprastai ir tradiciškai – paliktų. Todėl nenuostabu, kad į skaitytojo ramybę nuo pat pirmųjų puslapių ima kėsintis ir viską komplikuoti šiame romane veikiantys ankstesniųjų romanų personažai: Tomas Kelertas, Leonas Ciparis, Birutė – iš *Jauno žmogaus memuarų*, Gediminas Riauba – iš *Vilniaus pokerio*. Savo psichodelinius rokus ir bliuzus groja ne bet

8 Ričardas Gavelis, *Vilniaus džiazas* (1-oji laida), Vilnius: Vaga, 1993, IV viršelis.

9 Valdas Kukulas, „Tu niekada nebūsi laimingas“, *Lietuvos rytas*, 1993 09 18 (Nr. 182), p. 9.

10 Tradicišku – dėl pasakojamos istorijos skaidrumo ir vienaversiškumo (lyginant su rašiomonišku *Vilniaus pokeriu*) – neabejotinai galima laikyti ir *Jauno žmogaus memuarus*, tačiau šio romano forma ir struktūra – laiškai, rašomi iš anapus – kvestionuoja tokio tradiciškumo galimybę, mat pasakojimas nuolat patiria įvairiausių anachronijų, todėl istorija nėra pasakojama nuosekliai, ją nuolat rėmina Leono Cipario komentarai ir anų laikų refleksijos, pasiekiančios tiek adresatą Tomą Kelertą, tiek skaitytoją jau iš anapusiųs.

kas, o pats Jimis Hendrixas, kuriam probėgšmiai tuo pačiu pischodeliniu unisonu pritaria ir kitos 7-ojo dešimtmečio Amerikos roko žvaigždės – Janis Joplin ir grupės „The Doors“ lyderis Jimas Morissonas. Neįtikėtiną būties balaganą steigia ir visus reiškinius bei objektus protezuoja ir dekonstruoja Vyriausiasis Visa Ko Protezuotojas Elifonsas Džindžeris Sylaba Bakneris. Be to, monotonišką įprasto skaitymo galimybę nuolat sąmoningai griauna pasakotojas – iš pirmo žvilgsnio paprastas, tačiau iš tiesų – sudėtingiausias ir labiausiai identifikacijoms nepasiduodantis, nuolat iš jų rėmų išsprūstantis, kiekvienoje romano dalyje vis kitaip veikiantis struktūrinis romano elementas.

Visi išvardintieji dalykai leidžia teigti, kad *Vilniaus džiazas* yra dvigubos strategijos romanas: viena vertus, pasakojimas įkurdintas iš pirmo žvilgsnio klasikinėje, aiškios struktūros romano formoje, kita vertus, toji forma nuolat ir veik nepastebimai, sulig kiekvienu skirtingu veikėju, kinta implikuodama keliasluoksnį turinį. Būtent taip išsigyvendina knygos pavadinimu koduojamo džiazos esmė: struktūra ir improvizacija, visuma ir solo. Kalbėdamas su Romu Daugirdu, Gavelis pabrėžė:

[...] džiazas yra nelogiškumo logika, o kartu logikos alogizmas. Džiaze (išskyrus absoliutų free) lieka bent jau modalinės harmonijos, bet improvizacija laužo visas taisykles. Antra vertus, net laisviausiai improvizuodami keletas muzikantų staiga sugroja kokia frazė unisonu. Vadinas, net čia aiški vidinė logika. Kaip matai, džiazos principai mano romane įpinti ne tik technologiškai.<sup>11</sup>

Dera pastebėti, kad tokie technologiniai pasakojimo kūrimo principai nėra nauji Gavelio kūryboje, jie primena *Vilniaus pokerio* struktūrą: išorinė griežta struktūra slepia dekonstrukcinį, nebaigtinį, nuolat persikuriantį pasakojimą. Skirtumas tik, kad *Vilniaus džiaze* pasakojimo persikūrimas susijęs ne su skirtingomis tų pačių įvykių versijomis, o su veikėjų figūrų, jų siužetinių linijų pažeidimais (ir dekonstrukcijomis), pagaliau su sovietmečio dvasinio ir moralinio turinio užklausimais.

Džiazas romane yra ne tik pasakojimo kūrimo ir egzistavimo forma, bet ir didžioji, svarbiausioji romano, kartu ir laikmečio, metafora<sup>12</sup>, aprėpanti

11 „Interjerinio romano pėdomis. Romas Daugirdas prieš Ričardą Gavelį“, *Literatūra ir menas*, 1993 08 21, p. 4.

12 Kalbėdamas apie savo kūrybą, Gavelis mėgo pabrėžti, kad romane „visada svarbiausia yra metafora“ (žinoma, greta griežto, t. y. tvirtos struktūros, siužeto), o svarbiausia rašytojo užduotis ir tikslas – sukurti ją kuo *išbaigtesnę*, kad būtų atpažįstama kaip konkretaus laiko metafora.

keletą skirtingų teminių plotmių: praėjusio amžiaus 7-ojo dešimtmečio studentiško gyvenimo dienoraštis, detaliai atskleidžiantis paskutinius fizikos ir matematikos studentų studijų metus; Gavelio toliau plėtojama sovietmečio būties ir buities formų analizė ir kritika (ryškiausiai ir vaizdingiausiai išreikšta Kelerto tyrimą „Valdymo sistema kaip psichinis ligonis“ iliustruojančiu Bebo, pramanytos tarybinės sistemos personifikacijos, vaizdiniu; unikaliu Baknerio mokymu ir visu Bakneriados etapu; didingais Justo Pirkelio tyrinėjimais, kuriuos reziumuoja manifestas „Apie tarakonus ir kitus liaudies priešus“; aistringų ir kiek šizofrenišku Didžiosios Bendrijos paveikslu–spektakliu); Vilniaus vaizdinija ir mitologija, taip pat kartos vaizdinys ar veikiau – žaisminga, bet itin detali 6-ajame dešimtmetyje gimusiųjų charakteristika, liudijanti keliagubus ano meto egzistencijosodus, kardinaliai priešingus vienas kitam. Pastaroji opozicinė įtampa leidžia sakyti, kad *Vilniaus džiazas* yra neaiškiai aiškus arba aiškiai neaiškus pasakojimas, keliasluoksni ir daugiabalsė (romano žodžiais tariant, keliapasaulė, apimanti kelis lygiagrečius pasaulius) 7-ojo ir 8-ojo dešimtmečių sandūros išsklotinė: „1971: eina į pabaigą aukso amžius... beviltiškai žlugo Prahos pavasaris... senokai išardytos Sorbonos barikados... Jaunas Vilniaus žmogus bando prisijaukinti pasaulį, užkerėti juodą Vilniaus šmėklą.“<sup>13</sup> Romano anotacijos sakiniai liudija, kad, būdamas lietuviškuoju hipiško ir revoliucingo 7-ojo dešimtmečio variantu, *Vilniaus džiazas* kuria savo autentišką skambesį, sykiu akies krašteliu stebėdamas, tyliais pustoniais išgrodamas judėjimus ir pokyčių atmosferą, vykstančią anapus geležinės uždangos. Būtent todėl romano veikėjai turi galios savo vilnietišką gyvenimą reflektuoti ir apmąstyti laisvojo Vakarų pasaulio kontekste: „Visi žuvo: Jimi, Janis ir Gediminas Riauba. Ir Prahos pavasaris žlugo – šiek tiek ankstėliau. Gyveni apsuptas lavonų – nelaimingiausias pasauly žmogus, praradęs tapatumą.“<sup>14</sup>

### **Kaip pasakoja ir kas yra *Vilniaus džiazas* pasakotojas?**

Kompoziciniai džiazas principai struktūruoja visą *Vilniaus džiazas* pasakojimą, ryškiausiai funkcionuodami pasakotojo figūroje ir jos veikimo lauke, kuriame

13 Ričardas Gavelis, *Vilniaus džiazas* (1-oji laida), IV viršelis.

14 Idem, *Vilniaus džiazas* (2-oji laida), Vilnius: Tyto alba, 2007, p. 25–26. Toliau cituojant iš šio romano nurodomas puslapis.

atpažįstami – prisistato ir veikia – visi romano veikėjai. *Vilniaus džiaz* pasakojimas dėliojamas tarsi sodri daugiasluoksnė melodija, kurioje kiekvienas instrumentas (veikėjas) groja autentišką ir unikalų muzikinį motyvą, o pastarieji visose trijose romano dalyse skamba ir skirtingai, ir panašiai, romano pabaigoje susiliedami į vieną didžiojo orkestro generuojamą skambesį, paskutinįjį, finalinį akordą. Pirmąją romano dalį „Meditacijos“ galima vadinti minoriniu svarbiausių temų plėtojimu, vidurinę dalį „Bakneriada“ – kardinaliai pirmosios dalies minorui priešingu mažoru, išsiskiriančiu ryškiais ir sodriais akordais bei aktyviomis muzikinėmis frazėmis, o paskutinėje dalyje „Didžioji Bendrija“ – minoro ir mažoro deriniu į vieną skambėjamą susilieja visos ankstesniųjų dalių melodijos, nuotaikos ir muzikinės frazės. Gavelio pasakojimas, skambantis daugybe skirtingų balsų – aprėpiantis tradiciją ir improvizaciją, arba, kitaip tariant, sovietmečio prasmių rekonstrukciją ir dekonstrukciją, tuos kelis lygiagrečius pasakojimo pasaulius, – nekuria kakofonijos įspūdžio, ir tai liudija, kad darnų muzikos skambėjimą prižiūri griežta kompozitoriaus-pasakotojo akis.

Pirmoji romano dalis „Meditacijos“ demonstruoja įdomiausią ir sudėtingiausią, todėl iš pirmo žvilgsnio sunkiai apčiuopiamą pasakotojo raišką. Čia pasakojimo dėliojimas primena savotišką raštuotą mezginių iš skirtingų siūlų mezgimą, mat iš vienos veikėjo istorijos išsiaudžia kito veikėjo istorija, perduodanti savotišką estafetę dar kitam ir taip iki mezginių eilutės pabaigos, nuo naujos eilutės pradėdant iš naujo – kartais taip pat, kartais kita tvarka. Būtent šiame skyriuje skaitytojas susipažįsta su pagrindiniais romano personažais ir jų unikaliomis istorijomis, kurios pasakojamos nuosekliai, tačiau į vienas nuolat įsiterpia kitos, pasakojamos irgi nuosekliai ir vienaip ar kitaip susijusios su prieš tai buvusiu pasakojimu. Kiekvieno veikėjo pasakojimas turi aiškią struktūrą: ją tarsi rėmas gaubia visažinio tonu audžiamas pasakojimas trečiuoju asmeniu, kuriame suskamba žymiai intymesnės natos:

Tomas sudribo į fotelį, nežiebdamas šviesos. Ji dar negrįžus. Kur ji bastosi, juk jau vienuolika. Sunkiai numaldė save ir atsipalaidavo. Baras, žinoma, užrakintas, be to... Ne, griežtai nė lašo. Galima tiesiog pasėdėti ir pamąstyti apie gyvenimą. Pasirink konkretų tikslą, Tomai. Pavyzdžiui, iškart rašyk rinktinius raštus. Jų niekas nespausdins. O tu jų niekam ir nerodyk. Kad nekonfiskuotų ar nepasodintų. O kai tau bus trisdešimt ar trisdešimt penkeri, žodžiu, labai daug metų – persiųsk fotokopijas į Čikagą, taip pat padaugink ir paleisk per rankas čia. Staiga legalizuokis, ką jie padarys

tau – nesvarbu, bet tavo opusai jau realiai egzistuos. Labai šaunus planas, tik neaišku, iš ko valgyti duoną. Kur rasti mecenatą. Vis dėlto formaliai tapti fiziku, o gyvenimo knygą rašyti naktimis? Genialus planas, tik neaišku, iš kur imti tiek sveikatos. Nors gal kitaip ir neįmanoma. Apsimesk paprastu ramiu piliečiu, o iš tiesų rašyk savo loginį filosofinį traktatą kaip koks Wittgensteinas. Tik nepamiršk, kad gyveni Vilniuj, o iš čia nėra jokio išėjimo į pasaulį. Tavo traktatą perskaitys penkiolika žmonių, bet ir tie pamirš. Rašyti ne žmonėms, o dievams? Efektingas planas, tik neaišku, iš kur imti tiek stiprybės. (p. 121–122).

Taip pasakojamą vieno veikėjo istoriją nepastebimai, dažniausiai be jokių akivaizdžių perėjimų (kartais net be naujos pastraipos, nekalbant jau apie naują skyrių) perima kitas veikėjas, kuris, nors ir vėl kalba trečiuoju asmeniu, tačiau iškart ima pasaulio vaizdą rodyti iš savosios pozicijos – taigi natūralu, kad išsyk keičiasi ne tik pasakojimo tonas, intonaciniai niuansai, bet ir nuotaika, problematika (jos variacijos) bei temų arealas. Atkreiptinas dėmesys, kad sklandūs ir todėl beveik nepastebimi pasakojimo vidiniai perėjimai pirmoje romano dalyje „Meditacijos“ pasiekia subtilias lengvumo ir grakštumo aukštumas, lyginant su jau aptarta vidine pasakojimo dalių sąranga ir ryšiais *Vilniaus pokeryje* (pastarieji, ypač Vargalio versijoje, turėjo niūraus neviltingumo ir nervingo kampuotumo).

Išskirta „Meditacijų“ pasakojimo technika neabejotinai sietina su „sąmonės srautu“ – sąvoka, neišvengiama kalbant apie XX a. modernistinius romanus – Jameso Joyce'o *Ulisas* (1922), Virginios Woolf *Ponia Delovėj* (1925), *Į švyturį* (1927) ir pan. Būtent šie autoriai labiausiai išplėtojo, įteisino ir išpopuliarino XIX ir XX a. sandūros literatūroje iškilusią sąmonės srauto raišką ir jos instrumentariją. Pirmąkart 1890 m. Williamo Jameso darbe *Psichologijos pagrindai* (*Principles of Psychology*) pavartota sąvoka „sąmonės srautas“ žymėjo nepertraukiamą supratimų, atsiminimų, minčių ir jausmų srautą, srūvantį mūsų sąmone<sup>15</sup>. Vėliau, XX a. pirmoje pusėje, šią sąvoką perėmė literatūros kritika, norėdama apibūdinti modernizmo prozai būdingą pasakojimo būdą, atskleidžiantį veikėjo sąmonės procesus.

Mąstant apie „sąmonės srauto“ apibrėžimą ir vartoseną, reikia atkreipti dėmesį į bene svarbiausią sunkumą, jau daugiau nei pusę amžiaus generuojantį nesibaigiančią painiavą: dažniausiai „sąmonės srauto“ sąvoka vartojama sinoni-

15 M. H. Abrams, Geoffrey Galt Harphom, *A Glossary of Literary Terms*, Boston: Wadsworth Cengage Learning, 2009, p. 345.



miškai su „vidiniu monologu“; taip pažymint, kad abu terminai nurodo specifinę pasakojimą techniką, kuria vaizduojami veikėjo vidiniai sąmonės procesai. Būtent nuolatinė tarpusavio kaita verčia dar kartą apibrėžti šiuos du truputį skirtingus, bet sykiu ir panašius, terminus: vidinis monologas – veikėjo mintys, turinčios logiškas sąsajas ir monologui būdingą kalbinę struktūrą<sup>16</sup>; sąmonės srautas – visas veikėjo sąmonės turinys (mintys, jausmai, prisiminimai, asociacijos etc), laisvai plaukiantis, neturintis aiškios ir akivaizdžios struktūros, neretai aprėpiantis opozicines kategorijas – sąmonė / nesąmonė; kalbinis / nekalbinis ir pan.

Kaip nurodo amerikiečių naratologė Dorrit Cohn, sąmonės srauto sąvoka buvo išrasta, įsitvirtino ir vartojama Amerikoje (ir tai nenuostabu, žinant, kad ją išrado rašytojo Henry Jameso brolis), o vidinio monologo terminas paplito Europoje, pasirodžius prancūzų rašytojo Édouardo Dujardino knygai *Vidinis monologas* (*Le Monologue intérieur*, 1931). Manytina, kad sąvokų persiklojimą ir sumaištį įnešė dviejų pasaulių, taigi ir teorijų, susitikimas, nulėmęs ne tik turinio pokyčius, bet ir sąvokų vartojimo įvairovę, pasižyminčią interpretaciškumu ir neretai kardinaliomis prieštaromis: kartais sąmonės srautas apibūdinamas kaip vidinio monologo sudedamoji dalis, arba atvirkščiai<sup>17</sup>; neretai sąmonės srautas ir vidinis monologas atskiriami pagal pasakotojo poziciją: jei pasakojama pirmuoju asmeniu – tuomet tai vidinis monologas, jei trečiuoju – sąmonės srautas<sup>18</sup>.

Lietuvių literatūrologijoje šių sąvokų vartosenos rungtynes neabejotinai laimi ideologiškai angažuotas „vidinis monologas“, įsitvirtinęs pasirodžius Aleksandro Krasnovo monografijai *Vidinio monologo proza* (1983) ir labiausiai taikytas tuometiniams Alfonso Bieliausko, Mykolo Sluckio, Jono Mikelinsko romanams. Todėl šiame straipsnyje, vengiant sovietinių ideologinių implikacijų ir pasitikint modernistinių romanų tyrimais<sup>19</sup>, renkamsi vartoti sąvoką sąmonės srautas, ją suvokiant kaip platesnę, aprėpiančią ir vidinį monologą.

Mąstant apie *Vilniaus džiaz* pasakotoją, jo daugialypės tapatybės problemą, norisi peradresuoti prieš tris dešimtmečius straipsnyje, analizuojančiame britų

16 *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, London and New York: Routledge, 2005, p. 340.

17 Suzanne Keen, *Narrative Form*, London and New York: Palgrave Macmillan, 2003, p. 71.

18 *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, London and New York: Routledge, 2005, p. 570– 571.

19 Deborah Parsons, *Theorist of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, London and New York: Routledge, 2007.

prizininkės Virginios Woolf romaną *I švyturį*, Hillis Millerio iškeltus klausimus – „visgi, kas yra *I švyturį* pasakotojas? Kur jis yra? Kokias galias pasakotojas turi?“<sup>20</sup> – lygiai taip pat paklausiant apie šį Gavelio romaną: visgi, kas yra *Vilniaus džiaz* pasakotojas? Kas kuria ir kas groja visą šį džiazą?

Toks klausimas nėra tik paviršinė klausimo asociacija – priešingai, trečiajame Gavelio romane (išskyrus antrąją romano dalį „Bakneriada“) naudojamas pasakojimo būdas iš tiesų yra beveik toks pat, kokį 1927 m. romane *I švyturį* – pastarasis dabar dažniausiai pristatomas kaip sudėtingiausias rašytojos romanas ir neabejotina modernizmo viršūnė – įgyvendina Woolf.

1926 m. dienoraštyje, fiksuodama romano *I švyturį* pabaigos kūrimo sunkumus, Woolf pažymi, kad visų veikėjų gelmes ji galinti išvynioti iš vieno itin paprasto sakinio, bet tai, žinoma, bus beviltiškai neįspūdinga, nedramatiška, juk „viskas išrašoma oratio obliqua. Na, ne visai viskas, nes yra ir tiesioginės kalbos“<sup>21</sup>. Woolf minimas *oratio obliqua* yra netiesioginė kalba, neretai žyminti praėjusį laiką (dažniausiai pasakojama būtuojų laiku) ir nurodanti Woolf dienoraštyje ne kartą svarstyta perspektyvos klausimą. Pastarasis nuolat iškildavo rašytojai, pri(si)pažįstantčiai, kad ji iš tų kūrėjų, kurie išrašo sąmonę, o šioji niekada nebūna vientisa, tvarkinga, lygi ir glotni. Novatoriškas ir kūrybiškas netiesioginės kalbos panaudojimas leidžia Woolf sukurti nuostabiai (ne beviltiškai, kaip kad bijomasi dienoraštyje) įspūdingą ir dramatišką vadinamojo sąmonės srauto šedevrą, kuriuo ji žengia didžiulį žingsnį pirmyn nuo saikingai ir kiek atsargiai (išskyrus garsųjį Molės Blum monologą) šią techniką romane *Ulisas* (1922) naudojusio Joyce’o, todėl, kad tokią techniką pasirenka visam romanui ir visiems jame veikiantiems veikėjams. Taip Woolf ne tik transformuoja sąmonės srauto išrašymo klausimą (skaidri ir ritminga sakinio logika bei struktūra), bet ir aiškiai parodo, kad jai rūpi ne viena sąmonė, o skirtingos, jų srautai ir susitikimai ar susilietimai, kuriuos, lygiai kaip ir jų struktūras, tyrinėti ir atskleisti padeda Woolf išskirta *oratio obliqua*.

Mėgindamas atsakyti į klausimą, kokios galios atitenka Woolf romano pasakotojui, Hillis Milleris pabrėžia, kad šiame romane pasakotojui paklūsta ypatingos jėgos – jis įžengia į visų veikėjų sąmones, ar, tiksliau sakant, „pasakotojas jau

20 J. Hillis Miller, „Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse*“, in: *Modernism Reconsidered*, eds. Robert Kiely and John Hildebidle, Cambridge, 1983, p. 172.

21 Virginia Woolf, *A Writer’s Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. by Leonard Woolf, Harvest Book, 2003, p. 98.

yra visose tose veikėjų sąmonėse ir todėl gali už juos kalbėti tuo keistu trečiojo asmens balsu, praėjusio laiko naracija“<sup>22</sup>. Hillis Milleris teigia, kad, būdamas be jokių identifikuotinių veikėjo požymių, turėdamas tik balsą ir toną, Woolf romano *pasakotojas yra kolektyvinė sąmonė*, kurios egzistavimas priklauso nuo joje esančių veikėjų sąmonių<sup>23</sup>.

Tą patį galima pasakyti ir apie *Vilniaus džiazą*, aiškiai suvokiant, kad kiekviena romano dalis demonstruoja kiek kitokią pasakotoją raišką ir veikimo galias. „Meditacijose“ pasirinkdamas kalbėjimą skirtingų veikėjų sąmonių srautų balsu, rašytojas nurodo, kad jo romano pirmosios dalies pasakotojas yra šių autonomiškų sąmonių visuma, toji kolektyvinė sąmonė. „Bakneriadą“ pasakoja tradicinis visažinis pasakotojas (visiškai užgožtas svarbiausio tos dalies herojaus Baknerio), kuris, iš pirmo žvilgsnio atrodo, karaliauja ir paskutinėje romano dalyje „Didžioji Bendrija“. Tačiau, įsiskaičius įdėmiau, paaiškėja, kad šios romano dalies pasakotojas, visą laiką kalbantis, anot Hillis Millerio, „tuo keistu trečiojo asmens balsu“ (priešingai nei „Meditacijų“ dalyje, nepereinantis prie intymesnių „aš“ ar „tu“ tonacijų), vis tiek yra visų veikėjų vidinis balsas, ne tik atveriantis jų sąmonių srautų gelmes, bet ir savotiškai jas sujungiantis.

Pasitelkus Gavelio terminiją, galima sakyti, kad trečiosios dalies pasakotojas yra daugybės skirtingų vidinių gyventojų<sup>24</sup>, kuriais tampa visi *Vilniaus džiaz* veikėjai, visuma. Nuo apysakos *Galbūt* Gavelio kūrybą lydinti vidinių gyventojų teorija, kuria apibrėžiama teksto „Aš“, neretai aprėpiančio ir pasakotojo figūrą, sandara bei samprata, *Vilniaus džiaz*e funkcionuoja kiek kitomis sąlygomis, kuriant sąmoningą kito asmens perspektyvą, tą neutralaus trečiojo asmens balso fasadą: „aš tegaliu kartoti pavojingas keliones į vidinį žmogaus pasaulį, jojo „aš“ džjungles. Net rašydamas trečiuoju asmeniu ir sakydamas ‚jis‘, vis vien aprašinėju tą ‚jo‘ vidinį ‚aš‘.“<sup>25</sup>

22 J. Hillis Miller, „Mr. Carmichael and Lily Briscoe: The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse*“, p. 172–173.

23 *Ibid.*, p. 174.

24 Vidiniai gyventojai – autentiška Gavelio sukurta koncepcija, pirmąkart pasirodžiusi apysakoje *Galbūt* (1982). Teigiama, kad žmogų, tą teksto „Aš“, sudaro daugybė vidinių gyventojų, kurie mainosi ir kinta, taip kurdami daugiareikšmę ir daugiasluoksnę ne tik „Aš“, bet ir pasakotojo figūrą, mat vidiniai gyventojai, pagal Gavelio schemą, yra jungiamoji „Aš“ ir pasakotojo santykio dalis.

25 „Interjerinio romano pėdomis. Romas Daugirdas prieš Ričardą Gavelį“, *Literatūra ir menas*, 1993 08 21, p. 4.

Tad kas yra romano pasakotojas? Veikiausiai tas, kuris kuria džiazą, tad tikėtina – pats (to meto) Vilnius, nes „scenarijų galėjo rašyti tik patsai Vilnius“ (p. 322). Vilnius yra romano egzistencinis kūrėjas ir didysis kompozitorius, tikrasis pasakotojas, kurio kuriamą džiazą atlieka ir sugroja savotiškas jo antrininkas ar veikiau vietininkas – tekste sutinkamas pasakotojas su savo personažais, kurie neabejotinai yra vidiniai Vilniaus gyventojai ir kurių gyvenimus bei sąmonių srautus generuoja, valdo ir nulemia Vilnius. (Todėl ir nenuostabu, kad romano pasakojimas, neretai atrodantis kaip skirtingų melodijų, t. y. gyvenimų, išklotinė, nesiekia nuspręsti ar aiškiai pasakyti, kuri viena melodija, tiesa ar gyvenimas yra teisingas. Priešingai, siekiama parodyti, kad pasakojimo, kaip ir gyvenimo, erdvė tėra tų tiesų ar prasmių, kurios nuolat persidengia ar persikuria, žaismė.)

### Vidinių gyventojų koncepto papildymas

Gavelio išrastos vidinių gyventojų teorijos pritaikymas *Vilniaus džiazė* – lyginant su ankstesniais jo kūriniais, ypač novelistika, kurioje buvo regimi dekonstrukciski veikėjo ir pasakotojo persidengimai<sup>26</sup> – įgauna naujų raiškos ir fukcionavimo tekste galimybių, kurias nulemia rašytojo pasitelkiami postmodernaus pobūdžio eksperimentai su modernizmo įteisintu sąmonės srautu. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad sąmonės srauto techniką Gavelis naudoja lygiai taip pat kaip ir Woolf – kiekvieno veikėjo sąmonės srautas yra solipsistinis, uždaras, liudijantis, kad pasaulis veikėjui yra toks, kokį jį mąsto. Iš esmės taip ir yra pirmoje romano dalyje „Meditacijos“, tačiau viskas kardinaliai pasikeičia trečiojoje dalyje „Didžioji Bendrija“. Joje kolektyvinė, skirtingus personažų sąmonių srautus sumuojanti ir pasakojimą generuojanti sąmonė ima trūkinėti, prarasdama ir naikindama aiškias savo vidinių gyventojų tapatybes apibrėžiančias ir nuo kitų izoliuojančias ribas. Taip leidžiama veikėjų sąmonėms susijungti ir įgyti ne tik naują, iki tol nebūtą pavidalą, kuriuo panaikinamas ir pranokstamas Woolf romane akivaizdus sąmonių solipsistiškumas, bet ir generuoti naujas „Aš“ prasmes.

Šis veikėjų individualių ir atskirų sąmonių susijungimas įvyksta trečioje romano dalyje, kai svarbiausi romano veikėjai Tomas Kelertas ir Dainius Pirkelis

<sup>26</sup> Daugiau žr.: Jūratė Čerškutė, „Ričardo Gavelio *Įsibrovėliai*: pasakotojo (de)konstrukcijos“, *Colloquia*, Nr. 27, 2011, p. 41–62.

virsta vienu, vienu veikėju – Tониu Daimu Pirkertu. Mąstant apie šią sąjungą, sąmonių susiliejimą, svarbu suvokti, kad į jį pamažu ir nuosekliai einama per abu romano skyrius, vis mažinant ir blankinant Tomo Kelerto ir Dainiaus Pirkelio opoziciškumą, tokių ryškų ir akivaizdų romano pradžioje: Tomas – protingiausias, sąmoningiausias ir laisviausias iš viso kurso, į kurį visi veik visais klausimais kreipiasi kaip į „visų protą ir dorą“; Dainius Pirkelis – kaip ir nurodo jo pravardė Senis P. D., dideliame kūne tūnantis atsarguolis ir jautruolis, truputį liumpenas, kovojantis su potraukiu saldumynams, skaičiuojantis kalorijas ir gyvenantis svajonių pasaulyje, nes jaučiasi svetimas savo paties namuose ir keistų dėsnių valdomame Vilniuje.

Romano pasakojimui įsibėgėjant, greta šių išvardytų skirtumų ima ryškėti ir bendrybės, nematomais saitais jungiančius du kurso draugus ir užtikrintai tampančios svarbiausiais pirmosios dalies teminiais raktažodžiais: tėvo problema, tapatybės klausimai, kosminė depresija ir, perfrazuojant knygos anotaciją, „išgyventi nepadedantys nei gilūs ir graudūs apmąstymai, nei visa pasaulio išmintis“.

Tomą Kelertą kamuoja gyvenimo pražūtingumas ir neviltis, kurią dar labiau stiprina persekiojanti tėvo šmėkla ir visa tėvo – žmogžudžio, kraugerio, žmonių kankintojo, partsekretoriaus Vytauto Kelerto – praeitis, nuolat primenanti jam, kad „esi vilko sūnus“, todėl ir apmąstymus dėl ateities derėtų spręsti paprastai, pasirenkant vieną iš dviejų variantų: „rinkis laisva valia – ėsk arba būsi suėstas.“ Kelertas yra gabiausias ir sykiu vienišiausias savo laidos fizikas, kurį kamuoja tapatybės ir gyvenimo prasmės klausimai: būti fiziku, imtis mokslo ir sąžiningai dirbti pagal paskyrimą ar rašyti komunistinę sistemą demaskuojantį ir analizuojantį traktatą „Valdymo sistema kaip psichinis ligonis“, o gal suvis pasitraukti iš šito keisto miesto, taigi ir gyvenimo? Kaip mintija pats Kelertas, gyventi Vilniuje reiškia gyventi nežinioje: „žinai tik, kuo nenorėtum būti, bet kuo tau derėtų tapti – nežinai. Nežinai, nė kas tu esi. Vilnius tyčia stengiasi tave deformuoti, sujaukti tau smegenis. Jis tyliai tave žudo.“ (p. 26)

Tėvo Justo Pirkelio – sprendusio tautų, ypač savosios, likimus, pasirašiusio masinio žmonių ištrėmimo įsakymus ir rašiusio slaptus laiškus Molotovui – našta mėgina nusimesti ir Dainius Pirkelis, sekinančiai laviruojantis tarp dviejų skirtingų sovietmečio teikiamų tapatybių: „vienas ilgėjosi lepios prabangos, slapto nomenklatūros žargonu, specbutų ir specligoninių. Kitas žavėjosi laisve, išmintim ir kažki kokiais neapibūdinamais dalykais, kurių pirmajam nelemta patirti“ (p. 69). Beje, dviejų pasaulių problemą sprendžia ir Kelertas, tik kitokiu geopolitiniu

rakursu, galvodamas, kodėl *jie* „pasaulį padalijo į dvi dalis, normalią ir nenormalią“; kitaip tariant, laisvą kapitalistinę ir nelaisvą socialistinę.

Ir Kelertui, ir Pirkeliui tinka Kelerto kambario šeimininko Nikodemo Kiačkos ištarta Kelerto liūdesio diagnozė: „Tomas klajoja savo skaudulių platybėse. [...] Jis sprendžia tėvo dilemą ir kamuojasi dėl identifikacijos krizės. Jūs nesidomėjote Tėvo problema? Pavyzdžiui, teologine prasme: Dievas Tėvas ir Dievas Sūnus?“ (p. 88–89). Būtent tėvo problema verčia abu herojus, žinoma, skirtingais būdais, haliucinuoti ir fatamorganintis, kitaip tariant, dramaturgiškai tiksliai eiti link savinaikos kulminacijos, virstančios ganėtinai logiška pabaiga: Pirkelis prisigeria ir išdaužo savo namų langus, Kelertas nusprendžia persipjauti venas. Kelerto ėjimas link savižudybės yra savotiškas Tėvo linijos atkartojimas (pastarasis nusišovė), mėginant ne tik įveikti Tėvo šmėklą, taip susitaikant su jos ir savo praeitimi, bet ir sykiu suvokti savąją tapatybę, apie kurią keistų asociacijų akiratyje mąstoma neįprastoje Vilniaus naktyje: „dar nebuvo tokių klaidų tėvo mirties metinių, nors gerai prisimenu visas“ – sako Kelertas, kartu pasakydamas ir tai, kad iš tiesų *Vilniaus džiaz* pirmosios dalies pasakojimas apima vieną Vilniaus dieną (visai kaip Vargalio versija *Vilniaus pokeryje*), sutampančią su Vytauto Kelerto mirties metinėmis ir sykiu žyminčią beatodairiškus (beveik mirtinus) Tomo Kelerto bandymus išsivaduoti iš pomirtinio tėvo šešėlio ir tinklo, taip galutinai su juo atsisveikinant.

Kiačkos minima teologinė tėvo problema nurodo ne tik herojų skaudulių centrą, subyrėjusią gyvenimo ašį, bet gali būti suvoktina ir kaip savotiška „Meditacijų“ pasakotojo raiška – pasakotojas yra tarsi triasmenis (aš–tu–jis) pasakojamos istorijos Dievas, tikrasis demiurgas, besireiškiantis visais trimis savo pavidalais, trimis skirtingomis žiūros pozicijomis, pasakojimo perspektyvomis, sugulančiomis į veikėjų sąmonių srautus. (Tai leidžia manyti, kad ir pirmoje romano dalyje regimas pasakotojo tapatybės labilumas, neapibrėžiamumas gali būti siejamas su veikėjus ištikusia tapatybės krize, ar veikiau – visiška aklaviete, ir galbūt suvoktinas kaip savotiška šios krizės iliustracija.)

Trečioje romano dalyje „Didžioji Bendrija“ įvykstantis skirtingų Kelerto ir Pirkelio sąmonių susijungimas nurodo, kad taip susilieja ir jų autonomiškai vidiniai gyventojai, nyksta kardinalūs skirtumai bei susikuria nauja keliabriaunė, visa aprėpianti sąmonė:

Tonius Daimas Pirkertas vėl buvo susivienijęs, juto ir Tomo beribį abejingumą, ir Dainiaus karštą nerimą. Jam buvo net sunku atsirinkti, kuris yra kurio. (p. 394);

Galbūt jis privalėjo virsti, o gal jau ir virto tokiu Tonium Kelerkeliu ar Pirkertu. Jam anaip tol nebuvo gaila, kad nebėra vien Tomas Kelertas. Tik taip galėjo nebenuskęsti vienišybės jūroje, tik taip galėjo viltis tikros ateities, nes jo ateitis slypėjo ne vien jame, o visuose – tokį patyrė praregėjimą, apie kokius tebuvo skaitęs išmintingose knygose. (p. 376);

Anksčiau dažnai svajodavo virsti kažkuo kitu. Dabar taip pasikeitė, kad ištis tapo kitas žmogus. Dainius žinojo: jame tarpais įsikūnydavo Tomo Kelerto dvasia. (p. 368)

Šių skirtingų sąmonių ir veikėjų susilieji mo kūniška išraiška tekste itin kukli ir punktyriška, nuo pirmo sąmoningo suvokimo, kad „žmogus nepritaikytas matyti save iš šalies, o veidrodžiai tėra gudrūs apgavikai. Tonius Daimas nė negalėjo nieko apie save pasakyti, vien žiūrėjo ir stebėjosi“ (p. 407–408), iki romano pabaigoje regimo ir kūniškojo sutapimo:

Tiesa, jie darėsi vis panašesni vienas į kitą – ir išvaizda, ir kalba, ir mintimis. Vis labiau lystantis Dainius jau buvo veik toks pat, kaip apsunkęs, netekęs įžūlaus žvalumo Tomas. Išgirdęs kurio balsą ar žingsnius, suvis negalėjai įspėti, kuris iš jų artinasi. Tereikėjo užsimerkti, kad visiškai juos supainiotum. (p. 435)

Ši Gavelio veikėjų savybė *susijungti*, naikinanti ribas ir griauianti solipsistinį pasaulio suvokimą, liudija, kad Gavelio veikėjai yra dekonstruiciški, „Aš“ suvokiantys kaip skirtingų prasmų, vaidmenų, vidinių gyventojų pasirodymo ir žaismo erdvę, kurioje priešinantis modusas „arba.. arba“ virsta vienos teisingos prasmės vienvaldystę griauinančiu „ir... ir“. Tokio dekonstrukciško susijungimo iniciatoriumi galima laikyti Kelertą, kuris paskutinėje romano dalyje „Didžioji Bendrija“ vis dažniau jausdavo, kad „savęs vieno jam buvo maža. [...] iš jo vieno joks pasaulis niekaip nesusidėlioja. Netgi jo paties vidinis pasaulis. Nebenorėjo būti vienišas genijus, troško stebuklingai susilieti su kitais.“ (p. 349). Susiliejus Tomui ir Dainiui, vienu metu – Daldrone ar Audrale – tampa ir Tomo mylimos moterys Audronė ir Dalia (prie kurių vėliau prisijungia ir Dainiaus Jolanta, taip sudarydama vienatinį baigtinį moterišką trikampį, kuriuo tarsi patvirtinama, kad pagaliau Kelerto ir Pirkelio vidinės baimės, esą jų mylimos moterys jiems rodėsi tarsi ne visos, tarsi joms kažko stigtų, išsklaidytos):

Juk pats nesysk pagalvodavai: kaip gerai būtų, jeigu Ji būtų protinga kaip Audronė ir turėtų jos kojas. Tačiau kartu dūsautų ir šnekėtų apie meną kaip Dalė ir nešiotų jos krūtis. [...] Juk pasvajodavai: kaip gerai būtų, jeigu tarp jų suvis nereikėtų rinktis? [...] Šit ir pasiekei, ko troškai. Mudvi irgi seniai troškom sutapti. Kiekviena dėl savų priežasčių. [...] Toji mano dalis, kuri vadinosi Dalė, galės mirti, bet liks antroji dalis. Toji mano dalis, kuri vadinosi Audronė, galės sau abstrakčiai mąstyti, o kita dalis tuo pat metu svajos. (p. 375)

Romano pabaigoje šios atskirų veikėjų sąmonių sąjungos užbaigiamos aukščiausiu pasakotojo raiškos tašku, muzikine kulminacija, atveriančia trapios ir neapčiuopiamos pasakotojo tapatybės daugiasluoksniškumą bei jo tarnystę tikram istorijų pasakotojui ir kompozitoriui Vilniui: Tomą Kelertą ir Dainių Pirkelį vienovėn sujungęs Tonus Daimas

nesijautė nei Vilniaus viešpačiu, nei antžmogiū. Buvo veikiau visažmogis ar kiekvienžmogis. [...] Jis jautė kiekvieno savo orkestro žmogaus mintis, kiekvieno svajas, visos jos pynėsi į vientisą simfoniją, kurios klausėsi su pasigėrėjimu, bet ir bauguliu [...] jis buvo vienalytis, tačiau toks daugialypis, kad nebeatsirinko, kas jo viduje kam priklauso. *Visi savi žmonės dabar gyveno jo viduje, nors liko ir išorė – labai aiški ir reali.* (p. 460, išskirta cituojant – JČ)

Taip paliudijama, kad *Vilniaus džiaz* pasakotojas yra ne koks nors kuklus džiaz trio ar kvartetą, o visas orkestras, (iš)grojantis šį pasakojimą, visa apėriamą simfoniją, kurioje, prisimenant apysaką *Galbūt*, „gyvena tūkstančiai ego“, visi *Vilniaus džiaz* veikėjai:

Tonus Daimas jau seniai nebebuvo vien Tonus Daimas, jis buvo dar ir Žygimantas Fredis Vovočka Kučinskas Boruta Baublys ir suvis nebežinia kas, visavysis ar kiekvienvysis, turįs savo amžiną moterį: ne vien Daljoldronę, bet dar ir Birutę, Raimondą, Leokadiją – slaptinę vismoterę ar kiekvienmoterę, kuri nebuvo šiaip visų tų moterų įsikūnijimas, o buvo kaip tik tokia, kokia buvo, nes kitokia ir negalėjo būti. Tas daugialypumas nedraskė ir neskaldė jo, priešingai, teikė pilnatvės jausmą, buvo stebuklinga būti visais ir viskuom susyk, tai buvo bevardis Vilniaus stebuklas. Būtent Vilniaus ir tik Vilniaus: Izia, kitados begal artimas, ištrūkęs iš šito miesto, dingo ir iš visuotinio orkestro, niekur nebeskambėjo jojo gaida, niekur nebeklaidžiojo jojo mintys, jis net prarado savo vardą, nes tokios buvo orkestro taisyklės. (p. 466–467)



Tokia pasakotojo raiškos trajektorija, šaunanti į viršų trečiojoje romano dalyje, dar sykį demonstruoja precizišką gaveliškos dekonstrukcijos praktiką, parodydama, kad veikėjų esaties / nesaties skirtumas yra itin trapus ir pažeidžiamas, funkcionuojantis pagal rašytojo kūrybai būdingą egzistencijos formulę – ir yra, ir nėra, ir taip, ir kitaip, ir anaip, visaip vienu metu, lygia greta. Prieš skaitytojo akis pasakojimas kuriasi tarsi skirtingų melodijų fragmentų, muzikinių frazių žaismė, kurios šaltinis – neperprantamas Vilnius, bevardis Vilniaus stebuklas. Kartu tai nurodo, kad šįsyk (lyginant su *Vilniaus pokeriu*) energingiau, su tikru *crescendo* paneigiamas pasakotojo tapatybės kaip vienintelės monologinės metafizikos egzistavimas. Pasakotojo vidiniais gyventojais tampantys veik visi *Vilniaus džiaz* veikėjai griaua visažinio, demiurgiško pasakotojo dievišką neliečiamumą, logocentrinę ir monologinę struktūrą, taip sukurdami paties Gavelio išskirtą antidemiurgišką pasakotoją<sup>27</sup>, nurodantį į neapčiuopiamą, persikuriantį prasmių žaismą, besisteigiantį ir vykstantį „Aš“ figūroje. Iš esmės būtų galima sakyti, kad trečiojo Gavelio romano svarbiausi klausimai yra „kas aš esu?“ ir „kokias išgyvenimo bei egzistencijos trajektorijas turiu pasirinkti?“

### Dekonstruktyvus *Vilniaus džiaz* pasakotojas

Mąstant apie *Vilniaus džiaz* žmogų, tą teksto „Aš“, kuris pagal Gavelio schemą aprėpia ir vidinius gyventojus, ir pasakotoją, norisi sakyti, kad jis yra dekonstruktyvus, nes turi unikalią galimybę jungtis su kitomis sąmonėmis, taip atmesdamas monologinę ir nekvestionuojamą, vienintelį teisingą pasaulio suvokimą (jam šiame romane atstovauja komunistinė sistema, kuriai priešinasi beveik visi veikėjai). Minėtieji veikėjų sąmonių susiliejimai yra tarsi ataidintis pakartojimas apysakoje *Galbūt* rodomos dekonstrukcinės „Aš“ sampratos, kurią vainikuoja ir savotiškai „išriša“ paskutinis jos sakiny, atskleidžiantis pasakotojo tapatybę. Panaši schema, tik kiek miglotesnė, regima ir *Vilniaus džiaz* – visi pasakojimo siūlai susiveda į juodą Vilniaus varną, kuris nuo pat pirmųjų romano sakinių vis tarsi netyčia prasklėsdavo virš veikėjų istorijų, paskutiniajame puslapyje nuskrįsdamas „tiesiai pirmyn, tik pirmyn, galbūt ieškodamas savo mažojo eldorado.“

<sup>27</sup> Daugiau žr.: Ričardas Gavelis, „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“, *Literatūra ir menas*, 1990 04 21.

(p. 467) Miglotumas minimas neatsitiktinai, mat nuoroda į Eldoradą leidžia skaitytojui manyti, ar veikiau klausti: ar jis tikrai Vilniaus varnas? O gal jis Vilniuje gyvenęs tikras eldoradietis Bakneris, kurio atsiminimai apie Eldoradą kaip atvirą ir geriausią iš visų įmanomų gyventi pasaulių taip akivaizdžiai persmelkę vidurinę romano dalį „Bakneriada“? O gal jis Tonus Daimas, pačioje romano pabaigoje jungęs „visus į magišką tinklą savo viduje tarsi stebuklingas varnas, savo paties vidaus varnas“? O gal jis pats Vilnius? Akivaizdu, kad vieno teisingo ir tikro atsakymo nėra ir negali būti.

Tokia romano pabaiga išryškina, kad pasakotojas, skirtingai veikiantis atskirose romano dalyse – „Meditacijose“; Woolf romano pavyzdžiu, tik kaip balsas ir tonas, „Didžiojoje Bendrijoje“ kaip neapbrėpiamas Vilnius, jo varnas, didysis simfonijos dirigentas, orkestras, laikmečio balsas etc. – yra praradęs savo tapatumą ir aiškumą. Perfrazuojant Hillis Millerio teoriškai legitimuotą ir išplėtotą Henry Jameso kūrinio *Kilimo rašto* (*The Figure in the Carpet*) metaforą, kuri demaskuoja pasakotojo (ypač pirmuoju asmeniu) patikimumą ir vienintelio teisingo teksto perskaitymo galimumą, pasakotojo figūra Gavelio romane yra tarsi tas „kilimo raštas“, dvigubas teksto elementas, kuris leidžia skaitytojui patikėti savo nekviestionuojamu tapatumu, ta *vienintele* teisinga ir aiškia pasakojimo reikšme (ją generuoja tradicinis skaitytojo tikėjimas pasakotojo patikimumu, kurį kuria ir užtikrina visažinio pasakotojo fasadas, regimas romano pradžioje), tačiau sykiu ją dekonstruoja, demonstruodamas kelias galimas reikšmes bei jų žaismą, rodydamas daugybę skirtingų savo, t. y. pasakotojo, pavidalų.

„Kilimo raštas“ teoriniuose Hillis Millerio svarstymuose pirmąsyk pasirodo 1980 m. publikuotame straipsnyje „The Figure in the Carpet“<sup>28</sup>, kuriame jis nagrinėja to paties pavadinimo amerikiečių rašytojo Henry Jameso apysaką, dėmesį sutelkdamas į istorijos pasakojimą ir pasakojimo linijškumą. Pats Hillisas Milleris šį tekstą pristato kaip rašomos knygos *Ariadnės siūlas* (*Ariadne's Thread*) dalį. Tačiau iš tiesų gerokai papildytas šis straipsnis tuo pačiu pavadinimu kaip atskiras skyrius pasirodė jo 1998 m. studijoje *Skaitant pasakojimą* (*Reading Narrative*). Analizuodamas Jameso tekste pateikiamą „kilimo rašto“ įvaizdį Hillis Milleris jį dekonstrukciškai išplėtoja iki neperskaitymo alegorijos, padaro savotišku dekonstrukcijos įrankiu, nurodydamas, kad „kilimo raštas“ akivaizdžiai dekonstruoja vienintelę įmanomą teksto prasmę, kurdamas daugybišką ir iki

28 Joseph Hillis Miller, „The Figure in the Carpet“, *Poetics Today*, 1980, t. 1:3, p. 107–118.

galo nepagaunamą prasmių gausybę ir jų žaismą (iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad kilimo raštas yra itin aiškus, tačiau, ilgiau išžiūrėjus, smulkūs raštai, spalvos ir vingrybės ima mainytis ir sukltis galvoje, kurdami naujus, neretai netikėtus, išsyk nepastebėtus ornamentus). Kitaip tariant, tekstas leidžia skaitytojui patikėti, kad jis gali perskaityti ir įminti teksto prasmę, tačiau tuo pačiu metu tekstas tarsi paneigia tai, slepia tą vienintelę prasmę, mainydamas prasmes ir demonstruodamas savo neperskaitomumą<sup>29</sup>. *Vilniaus džiaze* ši veiksmą atlieka pasakotojo figūros labilumas, nurodydamas ir į jo teksto perskaitomumą, ir į neperskaitomumą: skaitytojas, net ir perskaitęs romaną, negali iki galo užtikrintai žinoti, kas iš tiesų pasakojo visą šią istoriją ir, galiausiai, kaip ji iš tiesų baigėsi.

Grįžtant prie romano trečiojoje dalyje sukurtų veikėjų sąmonių sąjungų, dera pastebėti, kad toks daugialypis teksto „Aš“ egzistavimą steigiantis manevras yra neįmanomas (ar apskritai neįsivaizduotinas) Woolf tekste. Ir ne todėl, kad jai būtų pritrūkę fantazijos ar išmonės, tiesiog, kaip ne kartą sako ir Gavelio veikėjai, ir nematomas pasakotojas, tokie pasauly neįmanomi dalykai gali vykti tik Vilniuje, „po kurių klajoja pablūdęs Bakneris [... ir] kur žmonės gali susilieti“ (p. 375). Woolf pasiekia aukščiausią tuo metu įmanomą solipsistinės sąmonės srauto raišką, kurią vėliau, po kelių dešimtmečių, kaip modernizmo palikimą perims postmodernizmo rašytojai, rekonstruodami ir dekonstruodami, panaudodami ją kaip vieną iš keliabriaunės sąmonės vidinių dėmenų. Gavelį galima matyti kaip šio bendro pasaulinio kūrybinio proceso dalyvį – ir į jį atidžiai išžiūrėjusį, ir originaliai jį papildantį.

## Atsakymas į pagrindinį klausimą, arba Išvados

Kaip parodė romano analizė, straipsnio pavadinimu užduoto klausimo „visgi, kas yra Gavelio *Vilniaus džiazo* pasakotojas”? atsakymas yra toks: *Vilniaus džiazo* pasakotojas yra daugialypė, labili ir nepatikima, nuolat persikurianti pasakojimo figūra, trijose romano skyriuose pasirodanti skirtingais pavidalais, kurių išsidėstymas primena tam tikrą dramaturgišką strategiją (pirmųjų dviejų skyrių opoziciniai skirtumai susilieja vienovėn paskutiniame romano skyriuje).

29 Idem, *Reading Narrative*, University of Oklahoma Press, 1998, p. 98.

Skaitant „Meditacijų“ dalį, akivaizdu, kad monologinės<sup>30</sup> sąmonės srauto technika renkama sąmoningai kaip tinkamiausias būdas atspindėti minorines veikėjų nuotaikas ir sloginančias būsenas. Šis skyrius – savotiška savojo „Aš“ praradimo, gyvenimo beprasmybės ekspozicija su visais juoduliais, praradimais ir pralaimėjimais, tūnančiais kiekvieno veikėjo sąmonėje. Vienintelis kardinaliai priešingas šiai pirmosios dalies Vilniaus niūriai metafizikai ir kosminei depresijai yra Tomo Kelerto buto šeimininkas Nikodemas Kliučka, kurio efektingas ir kinematografiškas pasirodymas neįvykusios Kelerto savižudybės scenoje kardinaliai (ap)verčia *Vilniaus džiaz* pasakojimą: minorinę tonaciją keičia mažoras, o veikėjai pervedami į kitą sąmonės režimą – bakneriškąjį *balaganą*. Pastarasis, diriguojamas Kliučkos / Baknerio, visą pasakojimo ir pasakotojo dėmesį tarsi kameros objektyvą netikėtu ir staigiu judesiu atsukęs į save, ima demonstruoti neįtikėtinai žaismingą bei gyvą Vilniaus ir sovietmečio dekonstrukciją, kurioje dalyvauja ir pasakotojas. Pirmos dalies pasakotoją, pasakojimo kolektyvinę sąmonę, keičia visažinis pasakotojas, kurio objektyvų pasakojimo toną nuolat pertraukia absurdiškos ir patosiškos Baknerio intonacijos. Baknerio tapatybė yra labili ir sunkiai identifikuojama, todėl neretai atrodo, kad pirmosios dalies pasakotojo neapibrėžiamumą antroje romano dalyje perima Bakneris, kurio, jo paties žodžiais tariant, negalima moksliskai patikrinti, negalima identifikuoti, nes „Bakneris yra vienas trijuose asmenyse: Bakneris tėvas, Bakneris sūnus ir Bakneris absurdiškoji dvasia. Bakneris yra Alfa ir Omega, o taip pat visos kitos visų abėcėlių raidės“ (p. 166).

Atrodo, kad Baknerio pamoką – susidurstyti savąją tapatybę, nuolat ją keisti ir persikurti, prisitaikant prie kintančių aplinkybių – esmiškai trečioje romano dalyje perima bei įgyvendina Kelertas ir Pirkelis, virstantys vienu veikėju, kuriame susijungiančios opozicinės jų skirtybės pamažu virsta dekonstrukciškuoju *différance*, taip darsyk paliudijant ne tik Gavelio pasakotojo dekonstruktyvumą, bet ir tą Gavelio išrastą ir įteisintą, jo kūrybai esmiškai būdingą dekonstrukcinį, nuolat persikuriantį ir persidėliojantį santykį: „Aš“ – *pasakotojas* – *vidiniai gyventojai*.

30 Ši netikėta skirtis daroma sąmoningai, siekiant pabrėžti Gavelio romano trečioje dalyje įvykusias veikėjų sąmonių sąjungas ir sykiu atskirti šioje dalyje matomą sąmonės srautą (nuo pirmos dalies sąmonės srauto), pasižymintį tuo, kad veikėjų sąmonės, susijungdamos ir persidėngdamos, neišlaiko savo autonomiškumo ir solipsistiškumo.

## “Exactly who, or what, is the narrator of Ričardas Gavelis’ *Vilniaus džiazas*?”

### *Summary*

---

This article examines the expression and existence of the narrator in Ričardas Gavelis’ (1950–2002) novel *Vilniaus džiazas* (Vilnius Jazz, 1993). Paraphrasing J. Hillis Miller’s famous question (“Exactly who, or what, is the narrator of [Virginia Woolf’s] *To the Lighthouse*?”), the author describes and analyzes Gavelis’ narrator’s trajectories; she demonstrates the ways this narrator is similar to, but also surpasses the narrator of Woolf’s novel, resisting all forms of identification and becoming the most complex element in Gavelis’ work.

Each part of Gavelis’ novel demonstrates new potential for expression and action on the part of the narrator: In “Meditacijos” (Meditations) the narrator amalgamates the autonomous consciousness of each different character; “Bakneriada” is narrated by a traditional omniscient narrator, who, although completely dominated by Bakner (the hero of that part of the novel), at first glimpse appears to rule over the final section, “Didžioji Bendrija” (The Great Community). Reading more closely, however, it become clear that this latter narrator, who consistently speaks in the third person, is also the inner voice of all of the characters – a counter-balance to the depths of each one’s stream-of-consciousness, and also a connector between them.

In her attempt to identify the multiple layers of the narrator of *Vilniaus džiazas*, the author of the article draws not only on Hillis Miller’s abstract concept of the “narrator as collective consciousness”, but also looks back at the theory of inner lives that is so prominent in Gavelis’ oeuvre, and asks if, in this novel, it functions the same way as it did in, for example, the story *Galbūt* (Perhaps, 1982), or whether it has been transformed. She arrives at the conclusion that the theory of internal inhabitants works somewhat differently in *Vilniaus džiazas* compared to earlier works, generating possibilities for meaning and expression within the text. To understand the ways that the characters’ consciousnesses are connected, the author borrows Hillis Miller’s metaphor of “the figure in the carpet”, which becomes an unexpected tool for recognizing the unreliable narrator; it bears witness to the deconstructed nature of the narrator and the characters as well as the existence of a multi-layered “I” in the text.

*Keywords:* Ričardas Gavelis, Lithuanian novel, narration, narrator, deconstruction, J. Hillis Miller, internal inhabitants.

---