

JŪRATĖ ČERŠKUTĖ

Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeris*: nuo rašiomono iki dekonstrukcinio pasakojimo

Anotacija: Straipsnyje nagrinėjamas 1989 m. pasirodęs garsiausias Ričardo Gavelio romanas *Vilniaus pokeris*, dėmesį sutelkiant į pasakojimą, jo struktūrines linijas ir konstravimo būdą. Analizės raktu pasirinkus Gavelio archyve aptiktą medžiagą, konstatuojama, kad neįprastą *Vilniaus pokerio* pasakojimo konstravimo būdą rašytojas perima iš Akiros Kurosawos filmo *Rašiomonas*. Taikant kinematografinį *rašiomoniško* pasakojimo modelį identifikuojamas ir aprašomas *Vilniaus pokerio* pasakojimas, jo daugialiniškumas ir nevienaprasmiškas painumas, kartu įrodant ir tai, kad Gavelio romano struktūra net keliais aspektais transformuoja ir papildo bendrąją rašiomoniško pasakojimo struktūrą ir kad kino tyrinėtojų išskirtas rašiomono modelis nepakankamas romano vidinių pasakojimo linijų analizei. Todėl joms permąstyti pasitelkiami amerikiečių literatūrologo J. Hillis Millerio išskirti dekonstrukciniai pasakojimo interpretavimo principai. Daroma išvada, kad Gavelis Kurosawos rašiomono modelį sukomplikuoja, sukurdamas tokį modelį, kuriam galima taikyti dekonstrukcinio – labirintinio, neišaiškinamo, vienos galimos tiesos ir vienos centrinės prasmės nepaliudijančio – pasakojimo terminą.

Raktažodžiai: Ričardas Gavelis, pasakojimas, rašiomonas, J. Hillis Milleris, Ariadnės siūlas, labirintas, dekonstrukcija.

Pratarmė

Amerikiečių literatūros kritikas, Jeilio dekonstrukcijos mokyklos atstovas Josephas Hillis Milleris savo žymiaame 1976 m. straipsnyje „Ariadnės siūlas: pasikartojimas ir pasakojimo linijiškumas“¹, kvestionuodamas ir dekonstruodamas klasikinę, racionaliąją pasakojimo sampratą ir terminiją, arba, kaip jis vadina,

1 Joseph Hillis Miller, „Ariadne’s Thread: Repetition and the Narrative Line“, in: *Critical Inquiry*, Chicago university Press, 1976, t. 3, Nr. 1, p. 57–77.

pasakojimo linijiškumą, pasitelkia reikšmių kupiną mitinį Ariadnės įvaizdį, tampantį iškalbia pasakojimo ir jo skaitytojo metafora. Pasakojimą suvokdamas kaip labirintą, o skaitytoją, literatūros kritiką – kaip savotišką Tesėją, J. Hillis Milleris klausia, kuria gi pasakojimo linija it koku Ariadnės siūlu literatūros kritikas turi sekti. Kaip jis turi prisiskverbti į painias pasakojimo problemas ir kuri linija jam gali atskleisti tiesą, padėti išpainioti pasakojimo labirintą?

Beveik analogiškai galima, o gal ir reikia, klausti ir mąstant apie garsiausią Ričardo Gavelio romaną *Vilniaus pokeris* (1989): kuri naratyvinė linija yra Ariadnės siūlas, galintis išpainioti romano labirintus, kurio herojaus lūpomis byloja tikroji tiesa, jei tik ji tokia įmanoma? Už ko kabintis ir kuo sekti, kad pavyktų kuo tiksliau apčiuopti, paaiškinti sudėtingą *Vilniaus pokerio* schemą ir keliasluoksnią pasakojimą?

Ariadnės siūlo galas, galintis sėkmingai išvesti iš *Vilniaus pokerio* labirinto, buvo atrastas Gavelio archyve, kurį tyrinėjant akis užkliuvo už vieno neįprasto žodžio. 1980 m. sausio 27 d. vakariniame laiške Levui Raibšteinui (Leo Ray), aptardamas tuo metu itin dominusią ir neraminusią pasakotojo problemą, Gavelis rašo: „O tau ar rūpi kažkoks Matytojas? Ar matytojas visuomet esi tu pats? Pasakotojas, pavyzdžiui, niekuomet nesu aš pats. Absoliučiai beveik galima sakyti niekada. Matai, kokie fokusai. *Rasiomonas* [išskirta mano – JČ] mano darbe reiškiasi visą laiką. ‚Vilniaus pokeris‘ tebūtų visos šitos fantasmagorijos kvintesencija.“²

Tad *rasiomonas* (plg. terminą šio straipsnio pavadinime) ir Ariadnės siūlas – du konceptualūs įvaizdžiai, kurių teorinėmis trajektorijomis šiame straipsnyje dėliosius *Vilniaus pokerio* analizė. Cituotame laiško fragmente Gavelio minimas slėpingas *rasiomonas* padės struktūriškai permąstyti *Vilniaus pokerio* pasakojimo keliasluoksniškumą. O minėtame J. Hillis Millerio straipsnyje plėtojama dekonstrukcinė naratyvo samprata bus savotiškas šio tyrimo Ariadnės siūlas, išvesiantis iš *rasiomono* aklavietės, Gavelio labirinto ir padėsiantis paaiškinti tą pasakotojo fantasmagorijos kvintesenciją bei paliudyti šį romaną esant daugialype dekonstrukcijos erdve.

2 Ričardo Gavelio laiškas Levui Raibšteinui (1980 01 27 vakare) iš Lietuvos literatūros ir tautosakos instituto Mokslinės bibliotekos rankraštyno F112–69, p. 8.

Rasiomonas ar rašiomonas?

Gavelio vartojama forma „rasiomonas“ yra iš rusų kalbos atkeliavęs japoniško žodžio „rashōmon“ vertinys (veikiau – bloga adaptacija), kuris, spėtina, Lietuvoje buvo pradėtas vartoti 7-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje: 1965 m. leidykla „Vaga“ publikavo japonų rašytojo Ryūnosuke Akutagawa mažosios prozos rinkinį *Rasiomono vartai* (tekstai versti iš rusų kalbos). Manytina, kad panašiu metu Lietuvoje buvo rodytas ir garsaus japonų kino režisieriaus Akiros Kurosawos filmas *Rashōmon*, nes jį recenzijoje „Aistrų tankumyne“ (beje, irgi „Rasiomono“ pavadinimu) 1966 m. spalio 29 d. *Literatūroje ir mene* pristatė kino kritikas Saulius Macaitis.

Skirtingos to paties žodžio vartojimo formos ir su tuo susiję galimi reikšmės netikslumai verčia pasirinkti vieną iš jų, todėl straipsnyje bus vartojama lietuviškai transkribuota originalo – Akutagawos ir Kurosawos vartoto „rashōmon“ – forma *rašiomonas*³.

Žodis „rašiomonas“ žymi istorinį paminklą. Juo vadinami vartai, skirtingais amžiais ir istoriniais (Nara ir Heian) laikotarpiais saugoję tuometines Japonijos sostines Nara (VIII a.) ir Kyoto (794–1185 m.). Šiais pietiniais miesto vartais baigdavosi centrinė miestų alėja,ėjusi nuo imperatorių rūmų. Dar ir dabar Japonijoje stūkso šių vartų griuvėsiai kaip garbingos praeities liudijimas. XII a. pabaigoje, kai sostinė išgyveno kovas dėl sosto ir galios pasiskirstymo, šie vartai tapo niūria ir pavojinga vieta, kurioje slėpdavosi plėšikai ir kiti įtartinos reputacijos žmonės, būdavo išmetami kūdikių ir žmonių lavonai.

Būtent tokį pavojingos erdvės, sugriuvusių ir imperatorišką didybę praradusių vartų vaizdinį 1915 m. prikėlė jaunas japonų rašytojas Akutagawa, pasirinkęs juos vieno savo apsakymo veiksmo vieta (apsakymas ir vadinasi „Rašiomonas“). O Vakarų pasaulio akiratyje ir sąmonėje žodį „rašiomonas“ galutinai įtvirtino japonų kino meistras Akira Kurosawa 1950 m. sukurtame filme tuo pačiu pavadinimu. Būtent po šio filmo ir jo pasaulinės sėkmės smarkiai pakito ir išsiplėtė žodžio reikšmė – dabar rašiomonu dažniausiai įvardijamas, visiškai pamirštant pirminę *vartų* reikšmę, specifinis pasakojimo konstravimo būdas, kuris ir bus aptartas šiame straipsnyje.

3 Siekiant išlaikyti autentišką Gavelio pateiktą prasmę, visame straipsnyje, išskyrus nuorodas į Kurosawos filmo pavadinimą, šis žodis bus vartojamas kaip sąvoka, apibūdinanti specifinį pasakojimo būdą.

Apie rašiomoną kalba ne tik pasakojimo, ypač kino, tyrinėtojai, bet ir antropologai, pastaraisiais metais užsimenantys apie „rašiomono efektą“ – suvokimo subjektyvumo efektą, kuris pasireiškia žmogui atsimerant jo patirtus dalykus, praeityje nutikusius įvykius: tie patys to paties įvykio dalyviai jį atsimeria skirtingai, ir versijos neretai būna kardinaliai priešingos. Apskritai vis dažniau rašiomonas yra aptariamasis ir analizuojamas kaip reikšmingas subjektyvumo klausimas, patvirtinantis egzistuojant trūkinėjančią ir labirintinę ne tik atminties, bet ir kalbos struktūrą.

Tai, kad Gavelis, kalbėdamas apie specifinį pasakojimo organizavimo būdą, vartoja žodį „rašiomonas“, leidžia manyti, jog šį terminą jis perima ne iš Akutagawos teksto, o būtent iš Kurosawos filmo. Taip manyti leidžia paprastas, bet iškalbus faktas – Kurosawa savo filmo naratyvui konstruoti pasitelkia du Akutagawos apsakymus: jau minėtąjį, filmui pavadinimą davusį „Rašiomoną“ (šis apsakymas pasitelkiamas pagrindinei veiksmo vietai, prie Rašiomono vartų prasideda filmas) ir apsakymą „Tankmėje“. Pastarąjį Akutagawa parašė 1922 m., jis ir nulėmė Kurosawos filmo naratyvo išskirtinumą, kuris, kaip matyti iš korespondencijos, itin domino Gavelį.

„Tankmėje“ pasakojimas kuriamas kaip septynių skirtingų to paties įvykio (medkirtys giraitėje randa samurajaus lavoną) dalyvių ir liudytojų versijų dėlionė. Nužudytąjį radęs medkirtys, keliaujantis vienuolis, sargybinis, senė (nužudytojo žmonos motina), garsus plėšikas Tadziomarus (Tajōmaru), kuris kaltinamas nužudęs vyrą, – visi jie savąsias įvykio ir jo aplinkybių versijas pateikia teismo pareigūnui tardymo metu. (Todėl ir Akutagawos tekstas primena referuotus ir dokumentiškai tikslius bei sausus išrašus iš tardymo protokolų, kuriuos skaitant tarsi girdėti menamas tardytojo balsas, kuriantis įsivaizduojamo tardymo ar apklausos įspūdį.) Kai jau atrodo, kad nusikaltimas išaiškintas ir nusikaltėlis, beje, pats pripažinęs savo kaltę, pagautas, visą situaciją ir įsivaizduojamo nusikaltimo dramaturgiją reikšmingai keičia, paneigia ir aukštyn kojom „apverčia“ dviejų svarbiausiųjų dalyvių – nužudyto samurajaus ir jo žmonos – pasakojimai, visiškai nesutampantys su jau žinomomis versijomis.

Iš šio apsakymo Kurosawa paima, žinoma, modifikuodamas, ne tik pagrindinius veikėjus ir siužetą, bet ir patį reikšmingiausią dalyką, tapusį *rašiomonu* – neįprastą pasakojimo būdą, skirtingų versijų dėlionę, neatskleidžiant vienos galimos ir neginčijamos tiesos, o paliekant skaitytojui / žiūrovui galimybę pačiam sudėlioti įvykių eigą ir sukurti savąją tiesos versiją. Būtent apie tokį pasakojimo principą Gavelis kalba cituotame laiške Levui Raibšteiniui ir būtent jį pirmąkart savo kūryboje išbandė romanu *Vilniaus pokeris*.

Nerašiomoniškos rašiomono praktikų Kurosawos ir Gavelio paralelės

Įdėmiau susidomėjus rašiomono fenomenu ir tokio pasakojimo ypatumais, netikėtai išryškėjo nemažai šį pasakojimo organizavimo principą taikiusių kūrėjų – Kurosawos ir Gavelio – kūrybinių trajektorijų paralelių. Todėl prieš pradėdama įdėmiai narplioti *Vilniaus pokerio* rašiomonišką kvintesenciją, trumpai aptarsiu ir minėtuosius, šiek tiek stublinančius sutapimus, tampančius įdomiu ir iškalbiu kontekstu.

1950 m. pasirodęs Kurosawos *Rašiomonas* buvo išties reikšmingas įvykis – juo kino režisierius pristatė pasaulinei auditorijai save ir vakariečiams nežinomą Japonijos kinematografa. *Rašiomonas* tapo pirmuoju už Japonijos sienų rodytu japonišku kino filmu. Būtent šiuo filmu Kurosawa išgarsėjo Vakarų pasaulyje ir sulaukė įvertinimo bei nuskynė pirmuosius tarptautinius laurus: 1951 m. buvo apdovanotas svarbiausiu Venecijos filmų festivalio apdovanojimu „Aukšinis liūtas“; tais pačiais metais filmas pelnė JAV kino akademijos apdovanojimą (vadinamąjį „Oskarą“) kaip geriausias užsienio filmas. Kurosawa savo autobiografijoje pripažino: „man *Rašiomonas* tapo tikrais vartais, per kuriuos aš įžengiau į tarptautinį kino pasaulį. Ir dabar kaip autobiografas aš negaliu per juos pereiti neapmąstydamas savo likusio gyvenimo.“⁴

Gavelio kūrybos recepcijoje 1989 m. publikuotas romanas *Vilniaus pokeris* regimas kaip reikšmingas lūžis, dalinantis visą rašytojo kūrybinį kelią į dvi dalis. Būtent su *Vilniaus pokeriu*, kurio pasirodymas buvo prilygintas galingos bombos sprogmui ar naujos jėgos įsiveržimui į lietuvių prozos lauką, prasideda Gavelio–romanisto kelias, išvedęs rašytoją į visuomenės, sykiu ir rašančiosios bendruomenės, dėmesio akiratį. *Vilniaus pokeris* tapo savotiškais Gavelio vartais į realų, laisvą pasaulį, į *bestsellerišką*, bet tikrą rašytojo susitikimą su skaitytojais ir jų reakcijomis. Ir nors, priešingai nei Kurosawa, rašytojas jokių apdovanojimų už šį romaną negavo, bet, kaip pats yra prisipažinęs, davatkų ir tamsybininkų siautulį su šiuo romanu užkūrė kaip reikiant ir į daugelio lietuvių sąmonę „įsirašė“ kaip skandalingojo *Vilniaus pokerio* autorius.

Savo rašiomoniškais kūriniiais ir Kurosawa, ir Gavelis palietė itin skaudžius savo šalies istorijos klodus, užkabino nesenas ir tebekraujuojančias žaizdas:

4 Akira Kurosawa, *Something Like an Autobiography*, translated by Audie E. Bock, New York: Vintage Books, 1983, p. 188.

Kurosawos filmas kurtas praėjus vos keleriems metams nuo Hirošimos tragedijos, ir, nors jo veiksmas vyksta samurajiškų kovų draskomoje XII a. Japonijoje, „problemos, kurios čia iškeltos, nenuėjo užmarštin drauge su tomis baisiomis dienomis, kada nepalaidoti mirkdavo lavonai“⁵. Demaskuojantis marinančią komunizmo sistemą Gavelio romanas buvo parašytas dar gyvenant sovietinėje santvarkoje, o išleistas jau vykstant Atgimimo judėjimui, didelio šalies kultūrinio, socialinio, mentalinio ir dvasinio lūžio išvakarėse. Todėl beveik viskas, apie ką Gavelis kalbėjo savo romane, buvo itin skaudu, gyva ir pernelyg (at)pažįstama, jau nekalbant apie romane gvildenamas tabu temas: pokarį, trėmimus į Sibirą, KGB persekiojimus ir kankinimus, ir pan.

Ir Kurosawos, ir Gavelio kūrybos tyrinėtojai ir kritikai pripažįsta, kad jie abu sukūrė itin nacionalinius kūrinius. Kurosawa sukūrė kino šedevrą ne tik pagal skaudžiausius Japonijos išgyvenimus aprašiusio Akutagawos kūrinius, bet ir pagal geriausias japonų estetikos tradicijas: režisierius derino metų laikų sezoniškumą, scenovaizdžių autentiškumą, nebylaus kino iliuziją kūrė mėgindamas perteikti japoniškų graviūrų vizualumą. Gavelis sukūrė, tikėtina, laikui nepavaldų, genialiai analitišką ir autentišką romaną apie savo miestą, savo šalį, jos esamas ir menamas vertybes, mitus ir realybę. Jo sukurtos tikslios *homo lithuanicus* ir *homo sovieticus* dvasinės ir fizinės charakteristikos, manytina, „galios“ dar ne vienerius metus ir esančioms bei ateinančioms kartoms primins ir liudys nesena, bet jau nebeesančią praeitį.

Kurosawos kūrybą tyrinėjantis Mitsuhiro Yoshimoto teigia, kad Kurosawa šiuo filmu dekonstruoja ne tik nacionalinę tapatybę, bet ir gyvenamo meto ideologiją⁶; tą patį *Vilniaus pokeryje* daro ir Gavelis, negailestingai atverdama lietuviškumo šerdį, tūnančią sovietinės sistemos gniaužtuose. Kurosawa pasitelkia Rašiomono vartus kaip dvigubą buvusios Japonijos didybės ir esamo moralinio bei fizinio nuosmukio simbolį. Veik analogiškas prasmes generuojančiu simboliu ne tik *Vilniaus pokeryje*, bet ir kituose (ypač vadinamojo Vilniaus ciklo) romanuose Gaveliui tampa Vilnius, aprėpiantis ir didingą praeitį, ir išgyvenamą dabartį.

Pasirodžius *Rašiomonui* Vakarų pasaulyje imta kalbėti apie Rytų kino estetiką ir jos skirtumus nuo Holivudo pramonės diktuojamos Vakarų kino pro-

5 Saulius Macaitis, „Aistrų tankumyne“, *Literatūra ir menas*, 1966 10 29, prieiga per internetą: <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=6268> (žiūrėta 2012 09 25).

6 Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 2000, p. 113.

dukcijos. Daugelis kino tyrėjų pažymi, kad Kurosawos filmas išbudino Vakarų pasaulį iš holivudinio kino sapno ir primetamų standartų, parodydamas, kad gali būti ir yra kitas pasaulis. Su Gavelio *Vilniaus pokeriu* lietuvių literatūroje „atsirado“ miestas, jo kultūra, kūnas ir erotinė, kad ir destruktivi, stilistika. Šis romanas – bene pirmoji ypatingai ryški, metaforizuota ir negailestingai tiksliai Vilniaus refleksija bei neašaringas lietuviškumo apmąstymas. *Vilniaus pokeris* buvo vienas pirmųjų ir išlieka tarp tų retųjų, geležine struktūra sukonstruotų lietuviškų romanų.

***Vilniaus pokeris* – gaveliškoji rašiomono struktūra**

Jau trumpai užsiminiau, kad rašiomoniško pasakojimo refleksijas ir analizes į teorinį lauką ir apyvertą įvedė ir įteisino kino naratyvo tyrinėjimai. Juose neretai Kurosawa minimas kaip naujo žanro – rašiomono – išradėjas, o filmo naratyvinė struktūra pristatoma kaip opozicija ar alternatyva tradiciniam naratyvui ir pasitelkiama kaip nepralenkiamas pavyzdys kalbant apie naratyvinės struktūros pažeidimus⁷.

Rašiomoniškos struktūros pasakojimo ištakos neabejotinai yra Kurosawos filmas. Būtent jo naratyvinė schema tapo pačia bendriausia rašiomoniškąja struktūra, kurią sudaro dvi pagrindinės naratyvinės linijos: rėminanti ir įrėmintoji (kitai tariant, pasakojimas pasakojime). Rėminanti istorija aprėpia visą pasakojimą, jį pradeda ir pabaigia. Įrėmintoji istorija savo siužetu skiriasi nuo rėminančiosios, tačiau būtent pastaroji neretai pertraukia vadinamąją vidinę istoriją. Kurosawos filmas prasideda prie apgriuvusių Rašiomono vartų. Čia nuo lietaus slepiasi medkirtys, vienuolis ir valkata. Jiems belaukiant, kol nustos pliaupti lietūs, medkirtys pradeda pasakoti prieš tris dienas išgyventą siaubingą istoriją: apie tai, kaip jis giraitėje rado nužudytą samurajų, kaip dalyvavo teismo procese, ko jo klausinėjo tardytojas ir ką kalbėjo kiti liudytojai. Ši medkirčio istorija pateikiama kaip prisiminimų blyksniai iš praeities, įsiterpiantys ir pertraukiantys pagrindinę trijų žmonių, laukiančių lietaus pabaigos po Rašiomono

7 Žr.: Maria Pramaggiore, Tom Wallis, *Film: A Critical Introduction (second edition)*, Pearson, 2008, p. 85–86; Stephen Prince, *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991, p. 127–135.

vartais, liniją. Medkirčio pasakojama istorija iš pradžių dėstoma labai logiškai ir nuosekliai, tačiau netikėtai ją ima pertraukti kitų žmonių, susijusių su žmogžudyste ir jos tyrimu, balsai ir jais pasakojamos nužudymo aplinkybių versijos. Taip žiūrovas susipažįsta su kaltinamojo, bandito Tadžiomaraus, nužudyto samurajaus Takehiro, kalbančio mediumo balsu, ir jo žmonos įvykių versijomis, kurios visiškai nesutampa ir nepateikia vieno teisingo nužudymo išaiškinimo.

Būtent nenuosekli, *nelinijinė* pasakojimo struktūra yra pirmasis rašiomono bruožas, arba būdingas klasikinės naratyvo struktūros pažeidimas, transformuojantis nuoseklų linijinį įvykių dėliojimą ir sykiu kvestionuojantis pasakotojo instancijos patikimumą, mat rašiomonas neturi visažinio ir patikimo pasakotojo, „prižiūrinčio“ naratyvinę tvarką. (Toks Kurosawos filme galbūt galėtų būti medkirtys, bet jis irgi yra nepatikimas pasakotojas (*unreliable narrator*⁸), nes savo istoriją pradeda nuo prisipažinimo, kad negali viso šito suprasti, vadinasi, ir negali išpaužinti pasakojamos istorijos ir pasakyti, kas tiesa, o kas – ne.)

Tad pasakotojo patikimumo, jo santykio su veikėjais problematika – kitas rašiomoniško pasakojimo išskirtinumas. Rašiomoniškame pasakojime ne tik nėra vieno patikimo pasakotojo, bet ir sunku išskirti vieną pagrindinį veikėją, būdingą įprastiniam linijiniam naratyvui. Rašiomone visi veikėjai yra vienodai reikšmingi ir svarbūs (arba – vienodai nesvarbūs), nes kiekvieno lūpomis išsakyta istorija byloja vis kitokią tiesą ir neįmanoma nuspręsti, kurio gi veikėjo tiesa yra „teisingesnė“. Būtent šis, bene svarbiausias, rašiomono bruožas nulemia ir kitą tokio pasakojimo ypatybę: transformuoja tradicinę naratyvo pabaigos funkciją, kitaip tariant, visagalis ir viską išaiškinantis *deus ex machina* tokio tipo pasakojime niekada nepasirodo. Todėl neretai rašiomonas vadinamas atviros pabaigos (*open-ended*) pasakojimu, nes nepateikia galutinio atsakymo, skaitytojui ar žiūrovui palikdamas demiurgišką teisę nuspręsti, kaip galėjo / galėtų baigtis papasakota istorija.

Iš straipsnio pradžioje cituotos Gavelio laiško nuotrupos matyti, kad jau 1980-aisiais, likus devyneriems metams iki publikavimo, tuo metu rašytą romaną *Vilniaus pokeris* rašytojas buvo sąmoningai „užprogramavęs“ ir savo kūrybiniame kelyje matė kaip aukščiausią jo, kaip jis pats vadina, „darbe“ besireiškiančio rašiomono raiškos tašką. *Vilniaus pokeris* pačia bendriausia prasme

8 Wayne Booth 1961 m. knygoje *Rhetoric of Fiction* pirmąkart pavartojo šį terminą, dažniausiai pasitelkiamą kalbant apie pirmojo asmens pasakotoją, kuris nepasako tiesos, supainioja faktus, nesugeba papasakoti nuoseklus linijinio pasakojimo.

atitinka aprašytą rašiomoniško pasakojimo struktūrą, tačiau kartu ir gerokai ją pranoksta ar, veikiau, reikšmingai praplečia, o tai liudija išties efektingą ir kūrybišką rašiomono principo (pri)taikymą literatūrai.

Vilniaus pokerį sudaro keturios dalys, kurios yra keturių svarbiausių romano veikėjų – Vytauto Vargalio, Martyno Poškos, Stefanijos Monkevičiūtės ir Gedimino Riaubos – istorijos, arba monologai apie 197... metų spalio mėnesio įvykius. Kiekvienas skyrius, išskyrus paskutinįjį „Vox canina“, pradedamas pavadinimu, tiksliausiai tą veikėją ir jo pasakojimą charakterizuojančiu žodžiu: „Jie“, „Iš Martraščio“, „Tuteiša“. Po jo seka tokia pati sausa informacija: „Vytautas Vargalys, 197... metų spalio 8-oji diena“; „Martynas Poška, 197... metų spalio 14–29 dienos“; „Stefanija Monkevičiūtė, 197... metų spalio 30-oji diena“. Tai sukuria dvejetainį išpūdį – lyg ir nurodo į dienoraštį ir intymų, monologinį kalbėjimą, tačiau itin tikslus datavimas tai paneigia, primindamas oficialią dokumentaciją. Šis dvejetainis išpūdis neapleidžia ir skaitant visą romaną: keturių veikėjų versijos nuolat balansuoja ties intymaus išpažintinio kalbėjimo ir oficialaus pa(si)aiškinimo riba.

Vilniaus pokerio temų ir naratyvinių linijų laukas toks platus, kad vienu sakiniu pasakyti, apie ką yra šis Gavelio romanas, tampa sunku ir net neįmanoma. Labiausiai paplitusios versijos teigia, kad tai romanas apie Vilnių, romanas apie sovietinę sistemą ir pusę amžiaus trukusį gyvenimą joje, neretai, sekant įdomiausia detektyvine siužeto linija, sakoma, kad tai tragiškai pasibaigusi Vytauto Vargalio ir Lolitos Banytės–Žilienės meilės istorija⁹. Tačiau akivaizdu, kad, išryškinant tik vieną iš gausybės romano temų, absoliučiai sumenkinamas kūrinys, apie kurį Vytautas Rubavičius rašė kaip apie lūžį lietuvių prozoje:

Juk romano niekaip neapibūdinsi kokiu nors vienu aspektu, net neišskirsi vyraujančios konceptualinės temos: meilė? antistalinizmas? laisvės problema? prievarta? doroviniai pasaulio matai? lietuvių intelektas socializmo sistemoje? patriotizmas?

9 Būtent šią Lolitos ir Vargalio meilės liniją, kaip pačią svarbiausiąją romane, akcentuoja ir dviejų minučių trukmės videoklipas, savotiškas knygos treileris, pristatantis angliškąjį Gavelio romano vertimą (http://www.youtube.com/watch?v=W2-Pk8ikS_A, žiūrėta 2012 10 05). Šiame klipe *Vilniaus pokeris* apibūdinamas kaip knyga apie tragišką meilės romaną, kuris vyksta aštuntajame dešimtmetyje, už geležinės uždangos. Beveik visas dvi minutes rodoma mergina, įsivaizduojamoji Lolita Banytė–Žilienė, vaikščiojanti po Vilniaus Senamiestį. (Reikia pastebėti, kad Lolitos įvaizdis klipe kažkodėl labiau primena Vladimiro Nabokovo *Lolita* nei Gavelio *Vilniaus pokerį*.)

Galima būtų prirašyti dar ne vieną žodį, ir jie žymėtų tam tikrą teminę liniją. Šitai rodo knygos meninį-konceptualinį mastą.¹⁰

Iš tiesų, Rubavičiaus išskirtasis *Vilniaus pokerio* užmojis atrodo ganėtinai grandiozinis, talpinantis viską ir visus, kas paminėta ir nepaminėta, ir tai atspindi ne tik teminėse linijose, bet ir romano struktūroje.

Žvelgiant į romaną struktūriškai, akivaizdu, kad pagrindinė *Vilniaus pokerio* istorija yra Vytauto Vargalio istorija, pirmoji ir didžiausioji romano dalis. Vargalio pasakojimas, apgaubtas sapno vaizdinio ir jo išsipildymo, užmezga pagrindines romano naratyvines linijas ir temas, kurių bene svarbiausia (pačiam Vargaliui) ir didžiausia, kaip liudija ir pavadinimas, yra *Jie* – metaforizuotas sovietinės sistemos ir jos veikėjų, galios lauko žaidėjų, diskursas. Visa Vargalio istorija – tai vienos dienos, spalio 8-osios¹¹, pasakojimas, išsišakojantis į daugybę skirtingų pasakojimų, talpinantis savyje ne tik visą Vytauto Vargalio gyvenimą – praeitį, dabartį ir ateitį, jo patirtis, nuoskaudas ir, žinoma, meilę Lolitai, bet ir reikšmingus Lietuvos istorinius lūžius, papasakotus iš Vargalių šeimos perspektyvos. Būtent Vytauto Vargalio versijoje skaitytojas yra supažindinamas su visomis siužetinėmis linijomis ir visais istorijos veikėjais, keletas jų – Martynas, Stefa ir Gediminas – savo pasakojimais toliau tęs romaną, pildydami arba paneigdami Vytauto Vargalio versiją. Būtent jų istorijose, kitose trijose romano dalyse, bus nuolat savaip pakartojama pirmoji, Vargalio, istorija, kuri struktūruoja autentišką kiekvieno pasakotojo monologinį kalbėjimą.

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad Gavelio romano schema tėra iliustratyviai paprastas Akutagawos „Tankmėje“ atkartojimas: naratyvinę liniją čia steigia pirma papasakota istorija (Vytauto Vargalio), o kitos tėra tos istorijos papildymai arba visiškai priešingos versijos; mėginama išsiaiškinti, kas iš tiesų nužudė Lolitą – visų versijos skiriasi, o tiesa neaiški; romanas, kaip ir Akutagawos apsakymas, baigiamas mirusiojo balsu.

10 Vytautas Rubavičius, „Lūžis lietuvių prozoje?“, in: *Neįvardijamos laisvės ženklas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1997, p. 267.

11 Spalio 8 diena – tikroji Ričardo Gavelio gimimo diena (pase įrašyta lapkričio 8 d.). Tikėtina, kad toks pasirinkimas ar „sutapimas“ nėra atsitiktinis, o itin sąmoningas autoriaus veiksmas, kuris dar ne kartą pasikartos ne tik *Vilniaus pokeryje*, bet ir kituose Gavelio kūrinuose bei įsirašys į Gavelio kūrybai būdingą autocitātų diskursą – intertekstinį žaismą savo biografija ir jos faktais.

Tačiau įdėmiau pažvelgus į romano schemą, tampa akivaizdu, kad *Vilniaus pokeris* yra rafinuotas ir gerokai patobulintas rašiomono variantas (derinantis ir Akutagawos, ir Kurosawos, ir Gavelio naratyvinius „ėjimus“), kuriuo Gavelis demonstruoja nepriekaištingai tikslų žaidimą romano struktūra ir naratyvinėmis linijomis, nepamesdamas nė vienos iš jų.

Vilniaus pokerio struktūra nuo aptartos bendrosios rašiomono struktūros skiriasi keliais aspektais. Pirmą, rėminanti istorija sutampa su įrėmintąja: Vytauto Vargalio linija tampa ir steigiančia naratyvą, ir esančia jame. Vargalio istorija rėmina kitų pasakojimus, sykiu būdama ir tų pasakojimų vidine dalimi ar trūkstama grandimi.

Antra, skirtingos versijos čia „ištinka“ ne tik *vieną* įvykį, kuris neabejotinai yra Lolitos Banytės–Žilienės mirtis, bet ir reikšmingiausias beveik visų veikėjų gyvenimo momentus (Vargalio vaikystė, jo motinos mirtis, lageris, Gedimino Riaubos surengtas koncertas bažnyčioje, Gedimino Riaubos mirtis, Riaubos ir Vargalio santykiai su Lolita, Levo Kovarskio tyrimai ir daugybė kitų rašiomoniškai kintančių siužetinių linijų, kurių suregistravimas ir detalus aprašymas turbūt sudarytų atskirą romano dydžio tomą).

Gavelis lyg koks šamanas rašiomoniškai keičia visas keturių pasakojančiųjų istorijos linijas ir asmeninius įvykius: tai reiškia, kad Vargalio linija su visais gyvenimo faktais visose keturiuose versijose yra skirtinga, lygiai kaip ir Martyno, Stefos ar Gedimino Riaubos biografijos ir faktai vis kitaip atsiskleidžia kitų pasakojančiųjų versijose¹². Tad skaitydamas visą romaną skaitytojas sutinka keturis skirtingus Vargalius, Martynus, Stefas, Gediminius, Lolitas, Giedraitienes ir kitus veikėjus. Tai leidžia manyti, kad Gavelio siektoji „rašiomono fantasmagorijos kvintesencija“ įsikūnija su kaupu, paliudydama minėtą pasakotojų nepatikimumą, kuris nurodo į tokius pat nepatikimus veikėjus.

Trečia, kiekvieno personažo išsakyta versija neturi linijinio pasakojimo (Kurosawos *Rašiomone* nelinijinis yra pagrindinis pasakojimas, tačiau jį sudarantys atskirų veikėjų pasakojimai stipriau ar menčiau išlaiko nuoseklumą ir linijiškumą).

12 Tai įrodo Gavelio archyve saugomas *Vilniaus pokerio* užrašų sąsiuvinis (LLTI BR F112–59), kurio vienoje dalyje yra VV (Vytauto Vargalio) linijos schema: lentelė, sudaryta iš trijų grafų (VV, Martynas, Stefa), joje išrašyti svarbiausi VV charakterio bruožai, ypatingi požymiai, gyvenimo faktai, poelgiai, įvykiai ir tai, kaip skirtingas pasakotojas apie juos kalba savo autentiškame pasakojime (pavyzdžiui, Vargalio žmona Irena: VV versijoje ji – kanukų agentė, Martraštyje – VV jos sunaikintojas, Stefos monologe – bevaisė, todėl Vargalys ją ir palikęs). Antroje sąsiuvinio pusėje – tokiu pačiu principu sudaryta lentelė (papildyta nauja grafa „Dogas“), kurioje svarbiausios kitų veikėjų teminės linijos, gyvenimo faktai, būdo bruožai, gyvenamosios vietos etc.

Manytina, taip yra todėl, kad kalbama tik apie vieną įvykį.). Tiek Vytauto Vargalio, tiek kitų trijų pasakotojų pasakojimai primena margą dėlionę, kurioje praeitis, dabartis ir ateitis susilieja į nuolat įtrūkstantį painų ir klaidingą pasakojimo labirintą.

Ketvirta, pasakojimą baigia ne atrodytų svarbiausios, mirusiosios Lolitos balsas, pagal rašiomono planą turintis pasakyti galutinį galimos tiesos variantą, o Gedimino Riaubos balsas. Jo mirtį, nors ir apgaubtą skirtingų versijų voratinkliu, neabejotinai užgožia Lolitos nužudymas. Gediminas Riauba / Vox canina iš kito, pomirtinio ir šuniško, pasaulio perspektyvos mėgina išaiškinti visus pasakojimo painumus ir pasakyti galutinę tiesą, tačiau jo versija negali būti iki galo patikima, nes jis yra miręs, ir jo pasakojimas yra vidinė Vytauto Vargalio pasakojimo dalis, savotiškas jos atkartojimas: romano pradžioje Vargalys, perpratęs *Jų* sistemą, bėgo įspėti Gediminą, bet nespėjo, romano pabaigoje – šuniu virtęs Riauba, perpratęs ir suvokęs Vargalio sistemą, atradęs visa ko šifro raktą – patį Vargalį, skuodžia per visą Vilnių iki KGB rūmų, pas Vargalį, bet, deja, irgi nespėja. Tikra visų įvykių tiesa ir reikšmė taip ir lieka kažkur anapus.

Šie paminėtieji Gavelio „pranašumą“ liudijantys aspektai leidžia teigti, kad kino tyrinėtojų fiksuotas rašiomono modelis, refleksija ir analizė, susitelkiantys tik ties išorinių rašiomono ir klasikinio pasakojimo skirtumų fiksavimu, tampa nebepakankami mąstant apie polifoninę Gavelio romano struktūrą, kad ir atitinkančią rašiomoniško pasakojimo bruožus, bet kartu ir smarkiai juos pranokstantį. Būtent šie „peržengimai“, įrodantys rašiomono suteikiamos naratyvinės erdvės nepakankamumą, leidžia manyti, kad Akutagawa savo apsakymu, o Kurosawa savo filmu kvestionavo linijinį pasakojimą, tačiau juos abu gerokai pranoko Gavelis, žengdamas dar vienu žingsniu toliau – imdamasis dekonstrukcijos ir dekonstruodamas ne tik linijinį pasakojimą, bet ir visažinio pasakotojo figūrą.

Tokią trajektoriją yra paliudijęs ir pats rašytojas: cituotame laiško, rašyto 1980 m., fragmente Gavelis mini rašiomoną, o štai po dešimtmečio, jau publikavus *Vilniaus pokerį*, rašytame jį ginančiame ir aiškinančiame tekste „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“¹³, nebeminimas joks rašiomonas, priešingai – šią sąvoką keičia visagalis demiurgas (visažinis pasakotojas) ir jo antipodas – antidemiurgas (nevisažinis, nepatikimas pasakotojas). Ryškindamas skirtį tarp jų ir rodydamas simpatijas antidemiurgui, Gavelis pasitelkia Akutagawą, kaip rašytoją, kuris vienintelis

13 Ričardas Gavelis, „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“, *Literatūra ir menas*, 1990 04 21, in: *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, Vilnius: Tyto alba, 2007, p. 178–186.

pribaigė demiurgą vienu taikliu smūgiu – apsakymu „Tankmėje“. Jis perprato vieną labai paprastą dalyką: jei negali sakyti „taip yra“, jei literatūroje tegali egzistuoti „aš taip manau“, vienintelis natūralus kelias – leisti pasisakyti visiems įvykių dalyviams, parodyti kiekvieno „aš taip manau“. Dėmesio: parodyti kiekvieno „aš taip manau“ ir suvis nebekviesti į sceną demiurgo, nes jo nėra ir negali būti. Tai iš esmės paprasta: tereikia suvokti, kad pasaulyje įvykiai nevyksta ARBA taip, ARBA anaip, ARBA dar kitaip. Pasaulyje viskas vyksta IR taip, IR anaip, IR dar kitaip – visai vienu metu. Ir negali būti jokio demiurgo, kuris tartų paskutinį neginčijamą žodį, padėtų paskutinį lemiamą tašką.¹⁴

Gaveliui rašiomono principas buvo pirminis taškas, paskatinęs ieškoti išskirtinio kalbėjimo ir padrąsinęs leisti į kitokio pasakojimo konstravimo paieškas. Akivaizdu, kad rašiomonas tapo išorinės struktūros pavyzdžiu, demonstruojančiu neįprastą ir įdomų *kaip papasakoti* principą, kuris buvo pati pradžia, atvedusi iki tikrai fantasmagorišką pasakojimo kvintesenciją demonstruojančio ir, žinoma, įgyvendinančio *Vilniaus pokerio*. Atrodo, kad Gavelis tarsi koks paveldėtojas ar tradicijos tęsėjas perėmė naratyvinį Akutagawos atradimą ir esmiškai jį pritaikė ne tik išorinei, bet ir vidinėms romano struktūroms. Romano, kurio, „deja, pats Akutagava [...] nerašė, o jo nuorodos niekas nepaklausė“¹⁵. Iki Gavelio, žinoma.

***Vilniaus pokeris* – nesibaigiantis dekonstrukcijos labirintas**

Metas sugrįžti prie straipsnio pradžioje minėto amerikiečių literatūrologo J. Hillis Millerio ir jo chrestomatinio teksto apie pasakojimo liniją ir pasikartojimo problemą grožinėje literatūroje. Būtent šiame tekste atskleista dekonstrukcinė naratyvo samprata nurodė tolimesnius *Vilniaus pokerio* analizės orientyrus ir įdavė teorinį konceptą, paaiškinantį Gavelio pasakojimo būdą – labirintiškai transformuotą rašiomoną. Ne kartą šiame tekste minėtas *labirintas* yra sąvoka, rakinanti ne tik J. Hillis Millerio tekstą, bet ir Gavelio romaną, kurio veikėjai, perfrazuojant Martyną Pošką, nuolat pameta pagrindinį savo pasakojimo siūlą,

¹⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵ *Ibid.*, p. 182–183.

pasiklysta savo pasakojimų labirintuose, „ir nėra jokios Ariadnės, kad pasiūlytų man savąjį“¹⁶.

Labirintas J. Hillis Millerio tekste tampa mąstymo išėities pozicija – Dioniso žodžiais „Aš esu tavo labirintas“ iš Nietzsche’s teksto „Ariadnės dejonė“ J. Hillis Milleris pradeda aiškintis, kaip naratyvo pasikartojimai sukuria labirintą, dėl kurio negalima pasiekti visuminės prasmės, arba, kitaip tariant, kaip kuriasi labirintinis pasakojimas, kurio negalima iki galo paaiškinti ir suprasti. Labirintas tampa dekonstrukcinės kalbos ir dekonstrukcinio, įtrūkstančio mąstymo generuojamo pasakojimo simboliu ir priešprieša racionaliam, logocentriškam, nuosekliai – linijinei seka, logine tvarka – dėliojamam klasikiniam, t. y. linijiniam pasakojimui.

Savo straipsnyje J. Hillis Milleris pasakojimo *linijos* motyvą pasitelkia kaip mažiau išnaudotą (nei personažas, laiko struktūra ar pan.) ir pranašesnę priėjimą prie pasakojimo problematikos, aprėpiančios pasakojimo analizės sunkumus, naratyvines problemas, ir, žinoma, įprastinę ir įteisintą pasakojimo terminiją¹⁷. Teoretiko vartojama *linijos* sąvoka nurodo galingą reikšmių sistemą, kurioje ir jau minėta pasakojimo ir jo perskaitymo problematika, įtarumas „paveldėtai“ terminijai, ir visa Vakarų metafizikos tradicija, liudijanti logocentrinio mąstymo įteisintą linijinį, objektyvų mąstymo pobūdį ir linijinę kalbos sampratą¹⁸. Kartu linija nurodo ir Ariadnės mito generuojamų reikšmių lauką, kuriame linijos, siūlo motyvas tampa nereikšmingas ir neįmanomas be labirinto, ir atvirksčiai.

Dekonstrukcinę naratyvo teoriją J. Hillis Milleris išskleidžia palaipsniui, kaip nuosekliai nenuoseklų opozicinės priešpriešos – linija *vs* labirintas – klabinimą ir atskirties naikinimą. Į jį teoretikas veda tarsi „atsitiktinai“ pagal vardų panašumą sujungdamas Ariadnės, išvedančios iš labirinto, ir Arachnės, audžiančios voratinklį, mitinius įvaizdžius, kurie galiausiai tampa dekonstrukcinio pasakojimo simboliu, Ariadnės voratinkliu, talpinančiu savyje dvigubą dekonstrukcijos

16 Ričardas Gavelis, *Vilniaus pokeris*, Vilnius: Tyto alba, 2000, p. 405. Toliau cituojant iš šio leidinio nurodomas tik puslapis.

17 J. Hillis Miller, op. cit., p. 61.

18 Sąvoką „linijinis“ kaip metafizikos, ontologijos, tradicijos sinonimą ar būdingąjį bruožą knygoje *Apie gramatologiją* ne kartą vartoja Jacques’as Derrida. Ypač kritikuodamas formalizmo ir struktūralizmo įteisintą kalbos linijiškumo sampratą, kuri, anot Derrida, veikia kartu su linijiška pasaulio samprata, determinuojančia bet kokią ontologiją. (Žr. daugiau: Jacques Derrida, *Apie gramatologiją*, iš prancūzų kalbos vertė Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 119–121)

judesį – ir dekonstruoti, ir rekonstruoti; ir išvesti, ir paklaidinti: „Ariadnės siūlo linija yra ir priemonė pakartoti labirintą, kuris jau yra esantis, ir tuo pat metu ji pati yra labirintas, [...] voro verpiamas voratinklis, Ariadnė anamorfizuoja jį Arachnę. Linija, Ariadnės siūlas, yra ir labirintas, ir saugus išėjimas iš labirinto. Siūlas ir labirintas – kiekvienas jų yra ir šaltinis, kurio kopija yra kitas, ir kopija, kuri kitą paverčia šaltiniu.“¹⁹

Būtent tokia dekonstruktyvia naratyvine logika yra dėliojamas ir Gavelio *Vilniaus pokerio* pasakojimas. Pirminė Vytauto Vargalio linija ir pati steigia nevienalytį, keliasluoksnį, nuolat įtrūkstantį labirantinį pasakojimą, ir kartu yra tarsi Ariadnės siūlas, galintis iš jo išvesti ir personažus, ir skaitytoją. Šioje linijoje dekonstruoja pats pasakojimas, įrodantis nuoseklaus įvykių dėliojimo (ir paties įvykio nuoseklumo) neįmanomybę: Vytauto Vargalio pasakojimas, formaliai turintis atskleisti vienos dienos įvykius, atskleidžia beveik viską – ir vienos dienos, ir viso gyvenimo įvykius – naikindamas bet kokias aiškiai atpažįstamas laiko, nurodančio chronologiškumą, ir erdvės, įkuriančios veikėją pasakojime, ribas. Vargalio monologiniame kalbėjime nuolat praspūsta nestabilios, kintančios erdvės vaizdiniai – vaikystės namų kambarių, darbovietės-bibliotekos labirintai, tokie patys nykūs ir vienodi, bet iki galo neperprantami ir klaidinantys kaip ir slaptieji „Naručio“ kvartalo koridoriai. Linijinio pasakojimo nuorodas ir patikimumą ima kvestionuoti atsitiktiniai, netyčia ištarti sakiniai, tokie kaip „buvo, yra, galėtų būti“, „šį rytą (*kažkurį* rytą)“, „diena ir vėl lygiai tokia pati (o gal *ta pati?*)“, „kiek daug vietų, rajonų telpa į vieną dieną, vis tokią pačią, o gal *tą pačią* dieną“, susijungiantys į leitmotyvinį Vargalio pasakojimo sakinį: „Nėra praeities nei ateities, tėra vienas didelis VISA.“ (p. 37).

Todėl ir pasakojimą tame dideliame VISA Vargalys audžia lyg voratinklį, kurio nematomi siūlai sukabina skirtingas istorijas, netikėtai atsiduriančias vienoje gretoje – sapną keičia realybė, *Jų* sistemos kritika ir analizė nejučia pereina į Vargalio ir Lolitos istoriją, judviejų pasivaikščiavimus po Vilniaus Senamiestį, iš ten atsiduriama vaikystės Bezriečjė, tada bibliotekoj ir t. t. Kartais tie perėjimai būna visiškai nepastebimi, tiesiog kitas, visiškai nederantis sakinyš iš naujos eilutės, kartais pats Vargalys duoda kokią erdvinę nuorodą, kaip antai kursyvu išskirtas *dabar* arba „kažkodėl vėl sėdžiu kavagėry, kažkas įsviedė mane į kambarį apsilaupiusių sienų tinku“.

19 J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 67–68.

Pats save (per)kuriantis ir kartojantis pasakojimas yra nuoroda į tokią pačią labirantinę kalbą, liudijančią labirantinį mąstymą, iš esmės būdingą žmogui. Dera pastebėti, kad Vargalio labirintiškumas nepasiekia tokios fantasmagoriškos labirintiškumo kvintesencijos, kaip Stefanijos Monkevičiūtės monologinis kalbėjimas, moteriškai nevaldomas ir gaivališkas sąmonės srautas, susiurbiantis į save ne tik visą aplinkui matomą ir patiriamą realybę, bet ir jos bei Vargalio praeitį, bendradarbių santykius, Vargalio gyvenimą, ir, žinoma, Martyno bei Lolitos mirtis. (Pagal sąmonės srauto proveržius Stefos pasakojimas gali būti šachmatiškai poruojamas su Vargalio, o Martyno Poškos – su Gedimino Riaubos / *Vox canina*. Mat pastarojoje poroje sąmonės srauto proveržius suvaldo ganėtinai tikslus ir aiškus kalbėjimas.)

Romanas, kartu ir Vargalio istorija, prasideda simbolišku sapno vaizdiniu:

Siauras plyšys tarp dviejų daugiaaukščių, spraga aklilangiais inkrustuotoje sienoje: keista anga į kitokį pasaulį – anapus laksto vaikai ir šunys, o šiapus – tuščia gatvė ir vėjo genami dulkių tumulai. Pailgas veidas, atgręžtas į mane: siauros lūpos, kiek įdubę skruostai ir tylios akys (turbūt rudos) – moters veidas, pienas ir kraujas, klausimas ir kančia, dievybė ir ištvirkimas, daina ir nebylystė. Senas laukinių vynuogių stiebais apraizgytas namas sodo gilumoje, kiek dešiniau padžiūvusios obelys, o kairėje – geltoni nesugrėbti lapai, jie plevena ore, nors plonytėliausios krūmų šakos nė nevirpteli... (p. 7)

Ši pirmoji pastraipa įsteigia du svarbiausius Vargalio pasakojimo, esmiškai nulemiančio ir visą romaną, konstravimo ir egzistavimo metodus – sapniškąjį ir dekonstrukcinį, kurių neretas sutapimas paliudija tekstą kuriantis pagal „nepažinčius Vilniaus sapno dėsnius“. Dekonstrukcija visada išnyra ten, kur atsiranda bent menkiausias plyšys ar įtrūkis (Gavelio minima „spraga“) racionaliojoje mąstymo ar rašymo struktūroje, todėl šiuo atveju tai tarsi dvigubas veiksmas: sapnas kaip iracionali struktūra imanentiškai priklauso dekonstrukcijos arealui, lygiai kaip ir spragą į kitą pasaulį atveriantis konkretus Vargalio sapno vaizdinys. Būtent jis sukuria pagrindinį pasakojimo egzistavimo modusą – tarp šiapus ir anapus – perskirtą *tos dienos*²⁰, didžiojo praregėjimo, kai Vargaliui pavyko susekti pamėklišką

20 Kitų pasakotojų pasakojimai irgi dalinami iki *tos dienos* ir po jos, tik visų atvejais ji yra skirtinga (tai liudija ir besiskiriančios pasakojimų datos) – Martynas Poška pasakojimą dalina iki įvykių sodo namelyje (Lolitos žūties, Vargalio suėmimo) ir po jų, Stefos pasakojime – tai Martyno žūtis, savaime susijusi su Lolitos ir Vargalio istorija bei sodo namelio įvykiais, o Gedimino Riaubos *vox canina* susieja juos visus baigdamas pačiu svarbiausiu įvykiu: „Ką tik čia, rūsyje, mirė Vytautas Vargalys.“ (p. 521)

Jų organizaciją: „Visa tai *privalėjo* įvykti, darnioje *Jų* sistemoje atsirado spraga, o įsibrauti vidun buvo lemta kaip tik *man*.“ (p. 39–40). Tai įvyksta spalio 8-ąją, ir apie tai mėgina papasakoti Vargalys, tačiau jo pasakojimas apie *tą dieną* ir jos įvykius (Vargalio praregėjimą, Gedžio žūtį, Vilniaus sustojimą / sustabdymą, susitikimą su Kovarskiu, Lolitos mirtį) nuolat nutrūksta, įplyšta, atverdamas kitus jo gyvenimo epizodus ir pristatydamas kitus žmones. Tai leidžia manyti, kad svarbiausias Vargalio pasakojimo linijiškumą dekonstruojantis elementas yra *ta diena*, prasidėjusi susapnuotos spragos tarp dviejų pasaulių vaizdiniu, Vargalio realybėje atvėrusi spragą į *Jų* sistemų vidų ir galiausiai pasibaigusi sapno vaizdinio išsipildymu realybėje, tarsi paneigiančiu viso, ką tik sužinoto, pasakojimo egzistavimą:

Rengiuosi neskubėdamas, mane saugo Dievas. Jie man nerūpi, jų nėra ir nebuvo. Nebuvo tėvo piešinių nei ponios Giedraitienės ryto rasoje. Nebuvo gyvulinių vagonų, žarstančių balkšvus popierėlius. Nebuvo nei Irenos, nei Martyno, nei bibliotekos labirinto. Nebuvo nei Kamiu, nei Platono. Nebuvo Lolitos. Nebuvo manęs. (p. 319–320)

Sapne ir gyvenime patirti realybės pertrūkiai, atsivėrusios *spragos* išprovokuoja Vargalio išpažintąjį „aš vengiau suvokti viską vieninteliu įmanomu būdu“ (p. 66), nulemiantį jo pasakojimo trajektoriją ir steigiantį jį patį kaip dekonstrukciją patiriantį pasakotoją ir veikėją. Per visą pasakojimą mažiausiai kelis kartus varijuoja paties Vargalio konstatuojamas jo amžius: man dabar keturiasdešimt treji, penkiasdešimt treji, penkiasdešimt šešeri; kūniška išvaizda ir pan. Tačiau labiausiai jį kaip dekonstrukcijos herojų charakterizuoja nuolat *abejonės* kontekste reflektuojama praeitis ir jos patirtys, neišvengiamai veikiančios dabartį:

Ilgais žiemos vakarais bergždžiai stengiuosi prisiminti *savo praeitį*. Atmintis noriai atkuria vaizdus ir garsus, tačiau tie kalbantys paveikslai *nėra mano praeitis*. Tai kas, kad tie įvykiai kažkada buvo. Ta žmonių ir daiktų maišalynė nieko nekeičia mano gyvenime, nieko nepaaiškina. Ji *negali tapti* mano praeitimi. Visa tai turbūt nutiko kažkam kitam, visai ne man. Ne tokia buvo manoji Vilniaus naktis, ne tokia buvo spygliuota *mano* lagerio tvora, ne taip kvėpėjo *mano* prakaitas. Tikroji praeitis negalėtų likti tokia abejinga, ji turi būt *sava*: pažįstama ir prijaukinta. Ji nelyginant viny, kuriomis sukalta tavoji dabartis. Manosios nelaiko jokios viny. Neturiu praeities, nors mano gyvenime daug ko *buvo*. Matyt, turiu tik nepraeitį. Didžiajame VISA nėra buvusių ir praėjusių įvykių, jame viskas *tebevyksta*. (p. 43–44)

Būtent dėl to *tebevyksta*, naikinančio praeities dimensiją ir nuosekliai racionalų jos suvokimą bei įvykių chronologiškumą, Vargalys sąmoningai pasirenka labirintinį suvokimo, vadinasi, ir pasakojimo, kelią, kuriuo einant atsiskleidžia J. Hillis Millerio išskirtas labirintinio pasakojimo bruožas: „ryšiai tarp skirtingų istorijų yra slėpiningi. Jie negali būti visiškai racionalizuoti. Poreikis sukeisti slėpiningus pasakojimo elementus yra būdingas pačiam pasakojimui. [...] Kiekvienas pasakojimas dar kartą demonstruoja labirintinę santykių struktūrą, tuo pačiu metu palikdamas jų ‚tikrąją‘ reikšmę paslėptą.“²¹ Praeities, dabarties, ateities epizodų kaita romane dėliojama ne tik pagal labirintinę mąstymo ir atminties struktūrą, bet ir pagal skiriamąjį šio romano bruožą – pagal nepaaiškinamą Vilniaus pokerio schemą, esmiškai esančią ir įrašytą visų kalbėtojų monologuose: „Tai bepročių pokeris, jame nėra jokios logikos nei prasmės: čia pasuojama su keturiais tūzais ir keliama ligi begalybės be jokios figūros. Čia visi žaidžia va bank, bet niekas neišlošia to banko.“ (p. 495)

Imanentinė pasakojimo elementų kaita būdinga ne tik nuolat persikuriančiais, skirtingų istorijų dėlione primenančiais Vargalio linijai, bet ir visam romanui, kurį sudaro prieštaringos pirminės linijos interpretacijos, dar kartą pademonstruojančios labirintinę pasakojimų struktūrą, bet taip ir neatskleidžiančios vienos galimos ar galutinės tiesos ir centrinės prasmės. Tiek Martyno Poškos, tiek Stefanijos Monkevičiūtės ar Gedimino Riaubos versijos, vis kitaip pakartojančios Vargalio labirintą, yra ir Ariadnės siūlai, galintys išvesti iš jo (pasakantys daugiau tiesos apie jį nei pats Vargalys, nepriimantis savo praeities), ir kartu naujai besisteigiantys labirintai, dar labiau paslepiantys galimą tiesą – apie patį Vargalį, apie tai, kas nužudė Lolitą, Gediminą Riaubą, kas yra *Ju* agentai, pagaliau – apie pačius personažus etc.

Kita vertus, skirtingos visų pasakotojų versijos įrodo ir kitą būtiną dekonstrukcinio pasakojimo elementą – kartotės principą, atskleidžiantį istorijų panašumus arba nepanašumus. Kalbėdamas apie labirintinę pasakojimo struktūrą J. Hillis Milleris pastebi, kad, norint išryškinti pasakojimų panašumus ir skirtumus, būtina toje pačioje naratyvinėje linijoje įdėti šalutinį pakartojimą – su konkrečiais, aiškiai atpažįstamais skirtumais. Tačiau tai nereiškia, kad kartotės mechanizmas veiks it veidrodinis atspindys: „Netgi ir tikslus pa(si)kartojimas niekada nėra toks pat, nes jis yra antras, o ne pirmas. Antrasis pa(si)kartoji-

21 J. Hillis Miller, *op. cit.*, p. 66–67.

mas steigia pirmąjį pasakojimą kaip šaltinį, kaip modelį ar archetipą. Pirmojo pasakojimo autentiškumas išryškėja tik todėl, kad yra jo pakartojimas, antrasis pasakojimas.²² Taigi taip kiekvieno pasakotojo autentiškumas išryškėja kito kalbančiojo pasakojime, ir, galiausiai, gali egzistuoti tik todėl, kad apie jį kalba kitas, nepaisant to, kad kartais tam kitam „rodės, kad aš esu *visi*“: (p. 251)

Vilniaus pokerio keliasluoksnių pasakojimo struktūra išties fantasmagoriškai įgyvendina labirintinio pasakojimo formulę: linija, kaupdama reikšmes, nuolat kartoja save, be linijos nėra pasikartojimo, nors tas pasikartojimas yra svarbiausias tą liniją sulaikantis, griauantis ar naikinantis dalykas²³. Pasikartojimai, atsikartojimai, įtrūkiai, stabdymai, spragos – toks pasakojimo šėlsmas ir gyvybingumas pa-
verčia *Vilniaus pokerį* ambivalentiškos struktūros romanu. Viena vertus, struktūra itin griežta ir geležinė, kita vertus – patirianti dekonstrukciją ir nuolat persikurianti. Tačiau, nepaisant to, viena linija visame romane, visuose pasakotojų labirintuose yra išlaikoma be didesnių įtrūkių ir spragų, nuosekli, ryški, metaforizuota nuo pradžios iki pabaigos, ir tai neabejotinai yra Vilniaus linija. Ir ji privalo tokia būti, kai visi veiksmai lošia beviltišką Vilniaus pokerį, kuriame sapnai nesiskiria nuo realybės, nėra aiškių ir vienintelių atsakymų, lygiai kaip ir vienintelės prasmės,

nes apie Vilnių niekas visko ligi galo nežino. Vilniaus romanas tegali būti painus ir nevienaprasmiškas pokeris. Prie pokerio stalo tegali spėlioti, rizikuoti ir apgautinėti kitus žaidėjus. Bet neįmanoma žinoti, kokios yra kitų kortos. Jei žinosi kitų kortas, neliks paties pokerio – kai visos kortos žinomos, tegali dėstyti pasiansą. O joks pasiansas neatspindės realybės.²⁴

Vilniaus pokeriu Gavelis parodė, kaip įmanoma pasakoti, keliasluoksnių pasakojimą ir veikėjus išlaikant nesibaigiančiame, bet griežtos struktūros naratyviniame labirinte. Rašiomono ir labirintinio pasakojimo derinys, išbandytas su *Vilniaus pokeriu*, lydės visą likusią Gavelio kūrybą, ryškiausiai pasireiškdamas ar veikiau atsikartodamas romane *Paskutiniai Žemės žmonių karta*, tačiau kitokio „buvo ir taip, ir anaip, ir dar kitaip – visai vienu metu, lygia greta“ pasakojimo atšvaitai taip lengvai neišnyks iš Gavelio kūrybinės trajektorijos, skirtingai, bet prasišviesdami pro kiekvieną romaną.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 70.

²⁴ Ričardas Gavelis, „Antidemiurgas, arba Kas yra Vilniaus pokeris“, p. 186.

Ričardas Gavelis's *Vilniaus pokeris*: From Rashomon Structure to Deconstructive Narrative

Summary

In this article the author analyzes Ričardas Gavelis's 1989 novel *Vilniaus pokeris* (Vilnius Poker; transl. 2009), paying close attention to the narrative structures and construction of the text. Material that the author came across in Gavelis's archives became something of an Ariadne's thread, an idea which in itself offers one method of analyzing the labyrinthine narrative. The author notes that Gavelis borrowed his unusual style of narration from Akira Kurosawa's film *Rashomon* (1950). Drawing on the cinematographic *Rashomon* narrative model, the author analyzes narrative technique in *Vilniaus pokeris*, pointing out that the novel surpasses *Rashomon* narrative structure in its multiplicity and ambiguous complexity, so that the cinematic model is insufficient for describing what J. Hillis Miller would call the novel's internal narrative lines. In order to comprehend the latter, the author draws on the principles of deconstruction, which allow her to reveal phenomena of repetition and complexity and to establish that *Vilniaus pokeris* is, itself, a deconstructive space. The author draws the conclusion that Gavelis transcends the monovalent *Rashomon* narrative model by creating a labyrinthine, never-ending, deconstructive narrative that denies single truths and the existence of a single, central meaning.

The *Rashomon* principle inspired Gavelis to search for a unique form of expression and other models of structuring narrative. In the author's opinion, with *Vilniaus pokeris* Gavelis experimented with an interesting combination of *Rashomon* and labyrinthine narration – one which would inform all of his subsequent writing, including *Paskutinioji žemės žmonių karta* (The Last Generation of People on Earth, 1995).

Keywords: Ričardas Gavelis, *Rashomon* narrative structure, J. Hillis Miller, Ariadne's thread, labyrinth, deconstructive narrative.