

RIMA BERTAŠAVIČIŪTĖ

Sigito Parulskio *Doriforė* – kaip pabėgti nuo kanono?

Anotacija: Straipsnyje siūlomas Sigito Parulskio romano *Doriforė* perskaitymo būdas sutelkiant dėmesį į struktūrinį teksto lygmenį¹. Šio lygmens analizei pritaikyti intertekstualumo teorijos ir Gérard'o Genette'o naratologijos modeliai, padedantys išskirti semantiškai ryškiausius teksto struktūros aspektus ir nustatyti santykį tarp pasakojimo formos bei turinio. Iš šio santykio atsirandantis žaidimas leidžia matyti *Doriforę* kaip save reflektuojantį tekstą, kviečiantį permąstyti žanrinių apibrėžčių, kanoniškumo ir literatūrinės tradicijos sampratą.

Raktažodžiai: Sigitas Parulskis, intertekstualumas, naratologija, žanro problema, šiuolaikinis lietuvių romanas.

Šiuolaikinis lietuvių romanas – etiketė, kuria prisidengti gali būti natūralu, gali būti įdomu, o gali būti tiesiog linksma. Be galo įvairi tekstų motyvacija, skatinanti kiekvieną jų vis kitaip dalyvauti žanrinių slėpynių žaidime, formuoja postmodernistinės literatūros lauką (ir visą postmodernistinį meną apskritai) kaip nuolat kintančią, pačią save kuriančią ir čia pat save reflektuojančią struktūrą. Dinaminis tokios struktūros pobūdis, susijęs su dinamine paties teksto (bartiškąja prasme) samprata, tradicinius modelius ir apibrėžtis verčia matyti ne vien kaip žaidimo taisykles, bet ir kaip galimybę žaidžiant perklausti pamatinius kultūros dalykus. Todėl kalbėti apie šiuolaikinį lietuvių romaną reiškia tuo pat metu kalbėti ir apie tradiciją, besitęsiančią nuo Vinco Pietario *Algimanto*, ir apie Jaroslavo Melniko bei *Šiaurės Atėnų* eseistų žaidimus, ir apie tai, ką šiandieniniam tekstui apskritai reiškia būti pavadintam romanu.

Šiuolaikinio lietuvių romano etiketę šiuolaikinio lietuvių rašytojo Sigito Parulskio romanai prisilipdo su malonumu. *Trys sekundės dangaus* (2002) kritikoje

1 Už pagalbą ir palaikymą klaidžiojant teorijos labirintais nuoširdžiai dėkoju Irinai Melnikovai.

įvardijamas kaip „savo kartos manifestas“² – autentiškos patirties liudijimas, šios patirties kelias į tekstą ir tekstu. *Murmanti siena* (2008) iš pažiūros taip pat atsiatoja į patirties liudytojų gretas – tai istorinis romanas, fiksuojantis šimtą metų lietuviškos vienatvės. Antra vertus, tai istoriografinės metafikcijos principams paklūstantis tekstas, veikiau konstruojantis nei rekonstruojantis „tikrovę“ ir „istoriją“ – tiek, kiek šios kategorijos apskritai įmanomos postmodernizmo kontekste.

Antrasis išspausdintas Parulskio romanas *Doriforė*³ užima „antrojo brolio“ – vidurio, tarpinės grandies – poziciją. Kaip ir pridera antrajam broliui, jis vykdo kiek kitokią programą nei pirmasis ir trečiasis. Idėjų ir turinio lygmenyje *Doriforę* galima matyti kaip „intelektualų lietuvių romaną“⁴, per vyrišką žvilgsnį ir vyro perspektyvą⁵ kalbantį apie egzistencines patirtis⁶. Tuo tarpu struktūros lygmenyje aiškesnės žaidybinės romano intencijos: svetimų tekstų nuotrupos, koliažinė kompozicija ir teksto atvirumas paryškina „tariamo patirties natūralumo ir joje iššaknijusių tapatybių bei banalių šampų ardymo darbą“⁷.

Būtent romano struktūros lygmuo, kurio ryškiausias ir turbūt problemiškausias aspektas ir yra svetimo žodžio pėdsakai – keliaplanis intertekstualumas⁸, provokuoja tiek su literatūros teorija, tiek su šiuolaikine lietuvių literatūros situacija susijusius klausimus. *Doriforės* struktūra, viena vertus, tampa į veidrodžių kambarį panašia skaitymo kliūtimi, klaidinančia skaitytojo žvilgsnį ir verčiančia nuolat atsitrenkti į savo paties nusibrėžtas teorines gaires. Antra vertus, taip romano struktūra pati kreipia į save dėmesį ir neleidžia teksto vertinti vien turinio aspektu. Toks anaip tol nevienareikšmis pasakojimo organizavimas ir tapo pagrindu įsitraukti į teksto kuriamą žaidimą ir perskaityti *Doriforę* jos pačios siūlomu būdu – žvelgiant į struktūrą, naratyvo ypatumus ir intertekstinius

2 Jūratė Sprindytė, „Lietuvių romano SSGG (stiprybės, silpnybės, galimybės, grėsmės)“, *Lituanistica*, t. 55, Nr. 1–2 (77–78), 2009, p. 87.

3 Sigitas Parulskis, *Doriforė*, Vilnius: Baltos lankos, 2004. Toliau cituojant iš šios knygos nurodomas tik puslapis.

4 Elena Bukelienė, „Dukart išvartytas iš rojaus“, *Šiaurės Atėnai*, 2005 01 29.

5 Renata Šerelytė, „Sunku būti vyru“, *Metai*, 2005, Nr. 2, p. 139–141.

6 Jūratė Baranova, „Sigitas Parulskio pasakotojų pėdsakais“, *Metai*, 2005, Nr. 8–9, p. 128–138.

7 Aušra Jurgutienė, „Apie rašymą ir Parulskio *Doriforę*“, *Literatūra ir menas*, 2005 02 18.

8 *Doriforės* intertekstinis sluoksnis kritikoje paprastai vertinamas kaip žaidimas žaidimo vardan, pvz.: „intertekstai [...] nekuria teksto, bet atlieka nuorodos [...] funkciją. Būtent dėl šio intertekstų nefunkcionalumo intertekstualumas nelaikytinas svarbia romano menine savybe.“ (Nerijus Brazauskas, „Ieties metimo belaukiant“, http://www.filosofija.ktu.lt/literatura/lt.php/urnalas_skaitymai/archyvas/urnalas_skaitymai/recenzijos/ieties_metimo_belaukiant/1625)

žaidimus⁹. Šitaip mėginama rasti atsakymus į kylančius klausimus: kokie teksto elementai kuria reikšmę šiame Parulskio romane? Apie ką šis tekstas? Galiausiai, kas apskritai, pagal *Doriforę*, yra šiuolaikinis lietuvių romanas?

Formos kaip meno pagrindo ir grožio šaltinio samprata tekste išnyra jau pačiame pirmame skaitymo žingsnyje – bandant įveikti pradinį teksto slenkstį ir interpretacijų raktą, jo pavadinimą. *Doriforės* atveju pavadinimas yra ne tik konkrečią reikšmę turintis žodis, bet ir intertekstinė citata, verčianti kreiptis į antikinės Graikijos kultūrą: Doriforas – tai graikiškas Polikleito skulptūros *Ietninkas* (Polykleitos, *Doryphoros*, ~440 m. pr. Kr.) pavadinimas. *Ietninkas* savo ruožtu iliustruoja iki mūsų laikų beveik neišlikusį teorinį skulptoriaus veikalą *Kanonas* (*Kanon*), dėstantį skulptūros (ir meno apskritai) principus: meno pagrindas yra forma, kitaip tariant – idėja, kuri įkūnijama pasitelkiant medžiagą¹⁰. Formos tobulumo raiška yra simetrija ir proporcingumas, egzistuojantis tarp visumos ir ją sudarančių dalių¹¹. Konkrečiai *Ietninke* šis tobulumas pasiekiamas per chiazminį santykį¹²: jaunuolio svoris laikomas dešinės kojos, o kairioji tuo tarpu atpalaiduota; kairė ranka, laikanti ieties svorį, įtempta, o dešinė – atpalaiduota. Ši kryžminė simetrija vizualiai primena raidę X, o tai ir yra chiazmo principas (gr. *chiasmōs* – ko nors išdėstymas gr. raidės X (chi) pavidalu¹³). Apibendrintai jį galima pavadinti apverstu veidrodiniu atspindžiu: tarp gretimų elementų tiek horizontalioje, tiek vertikalioje plotmėse egzistuoja asimetrinis, o tarp kryžminių elementų – simetrinis santykis.

Todėl pavadinimu cituodama Polikleitą *Doriforė* sako: prieš akis matote kano-
ninį tekstą, konstruojamą remiantis apversto veidrodžio principu. Į pirmąjį planą iškeliami kūrinio forma, visa organizuojantis principas, ir chiazminis santykis,

9 Tokia pozicija motyvuoja teorines skaitymo prielaidas – intertekstualumo teorijos bei Gérard'o Genette'o naratologijos derinį. Plačiau apie šias teorijas žr. Irina Melnikova, „Intertekstualumo teorija“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006, p. 304–324; Nijolė Keršytė, „Prancūzų struktūralizmas: semiotika, naratologija“, *Ibid.*, p. 102–138.

10 Алексей Лосев, *История античной эстетики: Ранняя классика*, Москва: Высшая школа, 1963, p. 305.

11 *Ibid.*, p. 306.

12 Chiazmas skulptūroje – tai „[ž]mogaus stovinčios figūros komponavimo būdas, kai vienas klubas pakeltas, o petys nuleistas (dėl kūno svorio perkėlimo ant vienos kojos)“, in: *Visuotinė lietuvių enciklopedija*, t. 4: *Cha–Dir*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2003, p. 59.

13 *Ibid.*

esminis šios formos raiškos būdas, – kaip svarstyklės, kuriomis (ir tik kuriomis) įmanoma suteikti reikšmę pasakojamai istorijai. Toji istorija iš pirmo žvilgsnio primena vadinamojo *euroromano* modelį: pirmojo asmens pasakojime yra meilės romano ir detektyvo elementų, paliečiama kūrybos problematika, o įvairios, kai kada netgi išnašomis paryškinamos nuorodos padeda tekstui įsirašyti į pasaulio ir lietuvių kultūros tradiciją¹⁴. Tačiau pasvėrus pasakojimą formos svarstyklėmis, *euroromano* turinys sugula į griežtus struktūrinius rėmus. Pirmasis įreminamasis žingsnelis – tai dvi į akis krintančios ir skaitymą trikdančios komplikacijos: laikiškosios sekos išardymas ir į ją atsiremiantis pasakotojo susidvejinimas.

Pirmajame (iš 36) romano skyrių bevardis pasakotojas atsibunda ligoninėje ir užplūstas prisiminimų nuotrupų nusprendžia papasakoti savo istoriją. Ji, galima manyti, pradeda antrajame skyriuje ir tęsiasi iki teksto pabaigos. Bevardis pasakotojas – rašytojas – susitinka su leidėjo personažu aptarti būsimo romano. Nuolatinis (tačiau ne itin didelės meninės vertės) jo kūrybinius bandymus pertraukia pažintis su nepažįstamąja (Diana-dorifore), o dėl jūdviejų meilės istorijos pasakotoją palieka žmona Liza. Šiai istorijai vykstant, be žinios dingsta pasakotojo brolis – jam neva atsiradus, pasakotojas su Diana vyksta į Graikiją atpažinti palaikų. Grįžusį iš Graikijos pasakotoją ištinka virtinė nesėkmių: jį palieka tiek Diana, tiek Liza, jo romanas atmetamas – užtat išleidžiamas Dianos romanas apie jų meilės ryšį. Galiausiai pasakotojas mėgina nusižudyti, bet jį atsitiktinai išgelbsti senutė.

Jei apytikriai rekonstruotume laikinę teksto seką (*fabulą*), pirmąjį romano skyrių (pasakotojo atsibudimas ligoninėje) reikėtų nukelti į pabaigą, nes chronologiškai jis vėliausias. Toks istorijos pabaigos perkėlimas į pradžią teksto skaitymui suteikia judėjimo ratu pavidalą. Be to, šis anachroniškumas įsteigia formalią skirtį tarp istorijos vyksmo ir jos pasakojimo momento: pasakojamoji istorija tampa „šuo liu į praeitį“, *analepse*¹⁵, besitęsiančia nuo 2 skyriaus iki teksto pabai-

14 „Vidutinis euroromanas siūlo tokį patrauklų modelį: mini istorija, mažai personažų, geras tempas, gale susimezga visos pasakojimo gijos, aiški pabaiga (nebūtinai laiminga), bet atpildas – pagal nuopelnus, kaip muilo operoje ar pasakoje“ (Jūratė Sprindytė, *Prozos būsenos 1988–2005*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 83).

15 Čia ir toliau kursyvu pateikiami Genette'o naratologijos terminai, aiškinami jo knygoje *Pasakojimo diskursas ir Naujasis pasakojimo diskursas* (Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. by Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press, 1981; Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited*, transl. by Jane E. Lewin, Ithaca / New York: Cornell University Press, 1990).

gos. Tik pačioje pabaigoje pasakojimas laiko atžvilgiu „pasiveja“ paties pasakojimo akto situaciją ir sujungia teksto praeitį su dabartimi.

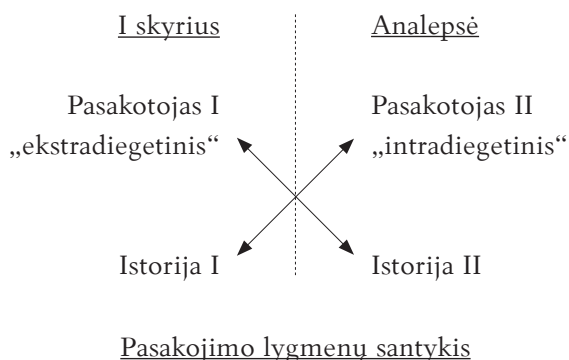
Analeptinis pasakojimas literatūroje – ypač pirmojo asmens (*homodiegetinis*) – turi savo specifiką. Santykis su praeitimi, juo labiau sava, neišvengiamai remiasi skirtimi tarp *dabar* ir *tada*. *Dabar* pozicija praeities atžvilgiu turi visa žinojimo privilegiją, ir todėl pasakojant apie praeitį iš perspektyvos atsiranda distancija: tai gali būti, pavyzdžiui, ironiškas santykis su pasakojama istorija – praeitimi (Balio Sruogos *Dievų miškas*), ryškus laiko plotmių skirtumas (Igno Šeinaus *Kuprelis*), nuolatinis paties pasakojimo reflektavimas (Jurgio Kunčino *Tūla*). Distanciją tarp istorijos ir jos pasakojimo taip pat galima įžvelgti per dabarties pasakotojo santykį su savo praeities projekcija (Mariaus Katiliškio *Išėjusiems negrįžti*). Tačiau didžiojoje *Doriforės* analepsėje tokios distancijos nėra: pasakotojas įvykius patiria ir aprašo tuo pat metu, kai jie vyksta. Taip žaidžiama su skaitytojo lūkesčių horizontu: pirmame skyriuje matome pasakotoją, jau išgyvenusį savo istoriją ir besiruošiantį ją papasakoti, o nuo antrojo skyriaus jis pakeičia statusą, panaikina lauktą distanciją ir „persikelia“ į praeities – tiek savo, tiek teksto – įvykius. Šis susidvejinimas verčia kelti klausimą, kas kalba romane: ar pirmajame skyriuje savo naratyvinę užduotį apsibrėžęs pasakotojas, ar pasakotojas–personažas, pagrindinis istorijos veikėjas? „Postilėje *Rožės vardui*“ Umberto Eco, komentuodamas analogišką pasakotojo sudvejinimą savo romane, paryškina iš dvibalsiškumo atsirandantį žaidimą: kalba abu pasakotojai – jau išgyvenęs istoriją ir ją dar tik patiriantis¹⁶. Panašus žaidimas vyksta ir Parulskio tekste: nors atrodo, kad girdime „praeities“ pasakotojo balsą, jis gali mus pasiekti tik per skaidrų „dabarties“ pasakotojo diskursą. „Dabarties“ pasakotojas metaforiškai, per istoriją eina kartu su savo „praeities“ projekcija ir antrąkart nukeliauja – ir šįsyk užbaigia – savo kelionę. Tos antrosios kelionės reikia, kad žodžiai būtų ištarti, užfiksuoti ir įkūnyti, kad pasakojimas virstų tekstu.

Tačiau pasakotojo dvejinimosi problema slypi kiek giliau nei dviejų laiko plotmių priešprieša ar sąmoningas distancijos nebuvimas. Turbūt didžiausią mįslę užduoda pirmojo skyriaus gale įsteigiama skirtis tarp *kuriančio* ir *kuriamo* pasakotojų: pažadėjęs papasakoti *savo* istoriją, „dabarties“ pasakotojas pristato būsimą jos herojų (save?) kaip kūrinį, vaizduotės vaisių, Adomą, o būsimą istoriją – kaip to Adomo „sapną“:

16 Umberto Eco, „Postilė *Rožės vardui*“, in: Umberto Eco, *Rožės vardas*, iš italų k. vertė Inga Tuliševskaitė, Vilnius: Tyto alba, 2006, p. 531.

Manasis Adomas, dirbtinis, sukurtas, o ne natūraliai atsiradęs žmogus, vyras, irgi nesusapnuoja. Galbūt didesnė jėga neleidžia jam sapnuoti, kad pasakojimas nebūtų panašus į sapną, nevirstų literatūra. Kita vertus, Adomas būtų niekam tikęs, jeigu nenusižengtų draudimams ir nesusapnuotų iš karto dviejų moterų, ir už bausmę nebūtų dukart išvarytas iš rojaus. (14)

Atrodytų, kad taip dar sykį atsiribojama nuo pasakojamos istorijos ir pasakotojo-personažo, uždarant juos į fikciškumo rėmus ir įsteigiant skirtingas pasakojimo plotmes. Tai neišvengiamai kelia klausimą, kiek pasakojimo (*diegezės*) lygmenų yra tekste: ar abu pasakotojo balsai priklauso tam pačiam lygmeniui, ar jie formuoja vidinio (*intradiegetinio*) ir išorinio (*ekstradiegetinio*) pasakojimo lygmenų hierarchiją. Uždavęs klausimą, tekstas juo žaidžia iki pat pabaigos: viena vertus, po pirmojo skyriaus skyla tiek pasakotojas, tiek pasakojimas; antra vertus, nuolatinis judėjimas ratu rodo, jog „praeities“ ir „dabarties“ balsai priklauso vienam pasakotojui, kuris, išgyvenęs istoriją ir nusprendęs ją papasakoti, čia pat nuo jos atsiriboją. Atsakymą į šią mįslę slepia jau minėta nuoroda į Polikleito *Ie-tininką* ir chiazminį santykį: pasakotojų ir pasakojimo lygmenų skirtis remiasi ne priešpriešos, o apversto atspindžio principu. Tai galima pamatyti aiškiau, pagal *Ie-tininko* pavyzdį pagrindinius reikšminius elementus sudėsčius X raidės pavidalu:



Akivaizdu, kad horizontaliai elementai priešinami – ekstradiegetinis ir intradiegetinis pasakotojai, vidinė ir išorinė istorijos; riba tarp pirmojo skyriaus ir likusio teksto tampa riba tarp skirtingų diegezės lygmenų, o vidinis, analepsės, lygmuo tampa išorinio atspindžiu. Tačiau šios priešpriešos nepaaiškina žaidimo, atsirandančio dėl pasakojimo – tiksliau, pasakojimo pamatu tampančios didžio-

sios analepsės – specifikos: pagal Genette'o tipologiją ji priklauso *vidinės užbaigtosios analepsės* kategorijai. Kitaip tariant, ji „nušoka“ į chronologinėse pasakojimo ribose egzistuojantį, tačiau už „dabarties“ situaciją ankstesnį momentą ir tęsiasi, iki „praeities“ pasakojimas pasiveja ir susijungia su „dabarties“ situacija. Tad paskutinio *Doriforės* skyriaus chronologinis sujungimas su pirmuoju užbaigia analepsę – tačiau nepateikia jokio slenkščio grįžti iš vidinio pasakojimo lygmens į išorinį, kai tuo tarpu slenkstis nuo išorinio į vidinį aiškiai matomas po pirmojo skyriaus. Atrodytų, kad žingsnelis į kitą lygmenį tyčia paslėptas: nors būtent per galutinį judesį, pradžios ir pabaigos sąjungą, praeities (intradiegetinis) pasakotojas tampa dabarties (ekstradiegetiniu) pasakotoju, o vidinė istorija virsta išorine, skaitydami abu skyrius paeiliui perėjimo nepamatysime. Būtent čia ir pasireiškia chiazminis santykis, atspindžio apvertimas: išorinė istorija ir ekstradiegetinis pasakotojas gaubia vidinę istoriją su intradiegetiniu pasakotoju (išorinio lygmens atspindį), tačiau pasakojimo pabaigoje vidinis lygmuo nepastebimai perauga į išorinį. Todėl įmanoma kalbėti ne apie apverstą atspindį, o apie nykstančią ribą tarp daikto ir jo atspindžio. Taip kuriamas labai parulskiškas paradoksas: pasakojimas kartu ir kelių lygmenų, ir vientisas, o pasakotojas savo ruožtu ir pasidalija į du atskirus, ir lieka tas pats.

Tokį paradoksalų pasakotojo figūros kitimą gali paaiškinti pirmame *Doriforės* skyriuje paslėpta nuoroda į Marcelį Proustą ir jo romanų ciklą *Prarasto laiko beieškant*:

Literatūra išmėgino daugybę keistų, kartais pabrėžtinai nenatūralių būdų savo veikėjus ar pasakotojus įsprausti į ekstremalias sąlygas, norėdama atnaujinti pasakojimo principus ir primesti paradoksalią perskaitymo ideologiją. [...] [K]itas pasakotojas, atvirksčiai, *ilgą laiką eidavo gulti anksti ir tris tūkstančius tris šimtus puslapių pleveno tarp miego ir gyvenimo* [išskirta mano – RB] (reikia pasakyti, ypač turint galvoje skaitytojo kantrybę, velniškai ilgai pleveno, bet visuomet galima pasiguosti mintimi, jog žmogaus gyvenimas neturi tikslaus atitikmens, išreikšto puslapiais, vienam tenka trys tūkstančiai, kitam – trys eilutės antkapyje). Turėdamas galvoje man žinomus ir nežinomus būdus įvaryti pasakotoją į nemalonią situaciją, jau nedrįstu tvirtinti, kad aš, nusprendęs liautis kvėpavęs, per likusias keletą gyvybės minučių prirašiau nors ir ne tris tūkstančius tris šimtus, bet vis dėlto nepadoriai daug žodžių, kad jie įtikinamai tilptų net ir į labai daug galintį talpinti agonijos CD. (12–13)

Nuorodos atsiradimo vieta labai simboliška: apmąstydamas įvairias literatūrinio pasakojimo strategijas, pasakotojas išvardija keletą jam įsimintinų tekstų, jų pabaigoje nurodo *Prarasto laiko beieškant*, o po jo į šią eilę įsirašo ir pats. Pozicija „po Prousto“ skatina būtent čia paieškoti pasakotojo problemos sprendimo – ir ne veltui, nes homodiegetiniame Prousto pasakojime matomas labai panašus žaidimas. Teksto pradžioje kalbama iš *dabar* taško, tačiau po Madlenos pyragaičio epizodo grįžtama į vaikystę – taip prasideda didžioji *Prarasto laiko beieškant* analepsė, besitęsianti iki romano pabaigos. Pabaiga žymi tiek „praeities“ ir „dabarties“ jungtį, tiek pasakotojo figūros virsmą: analepsės pasakotojas tampa pradžioje matytu „dabarties“ pasakotoju, ne tik pasakojančiu visą istoriją, bet ir paverčiančiu ją rašytiniu tekstu. Prousto tekstą atspindi Parulskio žaidimai: teksto pabaigos jungtis su pradžia „uždaro ratą“, verčia skaitytoją grįžti ir dar sykį perskaityti pirmąjį romano skyrių. Taip vietoj opozicinio santykio (struktūroje – išorinis ir vidinis pasakotojai, siužete – veikėjų, motyvų priešinimas), kuris tekste siūlomas, bet yra nefunkcionalus, mes matome nuolatinį judėjimą ratu. Jis veikia ir teksto skaitymą, ir pasakotojo figūros virsmą bei pasakojimo struktūros kaitą.

Judėjimą ratu įformina tiek vidinės analepsės užbaigimas, tiek metaforiškas pasakotojo keliavimas per savąją istoriją ir jos perpasakojimą. Ši dvejopa kelionė ir yra centrinis teksto motyvas, savitai atkartojamas intertekstiniame lygmenyje. Pačioje teksto pradžioje ir toliau knygoje pabrėžtinai nurodoma į Jameso Joyce'o *Ulisą* (jis cituojamas, o citata identifikuojama išnašoje), o *Ulisas* savo ruožtu sukomponuotas kaip Leopoldo Bloomo vienos dienos kelionė. Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad *Ulisas* tampa *Doriforės* hipotekstu, literatūrine orientacija: kai kurie epizodai parašyti Joyce'ą primenančiu sąmonės srauto principu, bevardžio pasakotojo klajonės (pvz., skyrius „Kamštis“) panašios į Bloomo vaikštinėjimus po Dubliną, o Parulskio romano skyrių skaičius – 36 – dvigubina 18 *Ulisos* skyrių. Tačiau nuoroda į *Ulisą* žymi greičiau išorinį abiejų tekstų santykį: be retkarčiais akivaizdžios stilizacijos, *Doriforė* nekartoja nei Bloomo kelionių per kalbos diskursus, nei personažų tarpusavio santykių modelių, nei pagrindinių *Ulisos* temų.

Tačiau pabrėžtinė (išnašoje identifikuojama) nuoroda į Joyce'ą – kaip ir dar dvi analogiškos nuorodos – tekste visgi atlieka įdomų vaidmenį. Jų nurodomi tekstai tiesiogiai ar netiesiogiai susiję su Homeru ir jo *Odisėja*: Joyce'as ši epą „perrašo“, Johno Fowleso *Mantisoje* mūza Erato prisipažįsta Homero slapyvardžiu ši epą parašiusi, o Henriką Radauską nurodanti išnaša kreipia dėmesį į

tame pačiame *Doriforės* skyriuje cituojamą, bet nenurodomą Radausko eilėraštį „Sugrįžimas“, kurio lyrinis adresatas gretinamas su Odiseju¹⁷. Odisejo figūros svarbą rodo ir Parulskio kūrybos kontekstas: kai kuriose jo esė su šia figūra identifikuojamasi tiesiogiai, o esė „Pažadėtoji žemė“ kalbama apie vyro-kario tipą ir Odiseją kaip „tipišką vyriškos psichikos klišę“¹⁸. Su šia figūra tapatinamasi ir *Doriforėje*:

Man atrodo, kad pats, to nė nepastebėjęs, tapau pasakos personažu. Vieną manąjį „aš“, Odisejo laivą, savo mėšlinomis šakėmis būties vandenuos blaško įsiutęs senis Poseidonas, o kita nuolat grauzia evangelinės žiurkės. (80)

Per orientaciją į Homerą, Europos epinės literatūros kanoną, per pasakotojo sugretinimą su Odiseju *Doriforė* siekia įsirašyti į lietuvių literatūros tradiciją kaip kanoninis tekstas, o konkrečiau – kanoninis romanas. Tai ypač ryšku iš judesio, kai *Doriforė* nurodo į *Ulisą*, kuris savo ruožtu nurodo *Odiseją*, nes į Homero tekstą nurodoma per dar vieną kanoninį – šiuo atveju, aukštojo modernizmo – tekstą.

Tačiau tokiam gana akivaizdžiam teksto ėjimui kabutes uždeda dar viena sąsaja – šiuo atveju tai paties Parulskio tekstas *Homerai*¹⁹. Pavadintas *atostogų romanu*, 2007 m. vasarą–rudenį jis buvo periodiškai publikuojamas interneto portale www.balsas.lt. Tai 18 skyrių istorija, pirmuoju asmeniu pasakojama Odisejo – šių laikų lietuvio, atvykusio į Graikiją ir išsipainiojusio į mistišką istoriją, kurioje, be kitų, dalyvauja ir aklas elgeta-paslaptingas milijonierius Homeras. Kartu *Homerai* yra ir metaistorija: 17 skyriaus pabaigoje pasakojimas nutrūksta, o 18 skyriuje pasikeičia pasakotojo statusas (iki tol buvęs homodiegetinis virsta heterodiegetiniu), ir skaitytojas mato dviejų vyrų pokalbį – vieno, iki šiol pasakojusio istoriją, ir antrojo, tą istoriją įrašinėjančio į diktofoną.

Šio romano santykis su graikų literatūra įgauna ironišką atspalvį, nes vėlgi chiazmiškai Homero epas atspindimas ir kartu apverčiamas: *Odiseja* virsta *Homeru*; autorius Homeras – veikėju Homeru; visą istoriją pasakoja Odisejas; visažinis gudrus Odisejas tampa aplinkybių valdoma marionete; žodinė

17 „[...] ir spindėjimą žalio lapo tu pasiėmei su savim“ (p. 49), plg.: Henrikas Radauskas, *Visi eilėraščiai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007, p. 291.

18 Sigitas Parulskis, *Nuogi drabužiai*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 97.

19 Idem, *Homerai*, <http://www.balsas.lt/naujiena/107847>

tradicija, kurioje gyvavo Homero epai, virsta balso įrašymu į diktofoną. Ironiškas yra ir *Homero* santykis su savo žanrine tradicija – nors epas paprastai laikomas romano pirmtaku, tačiau *Homero* „romaniškumu“ žaidžiama tiek apibūdinimu „atostogų“ romanas, tiek jo publikavimo pobūdžiu (teksto skyriai pasirodydavo svetainės www.balsas.lt skyrelyje „Gatvės tekstai“, kur paprastai galima rasti ir paties Parulskio, ir kitų autorių esė).

Homeras leidžia pamatyti, kad *Doriforės* orientacija į Homerą kaip literatūros kanoną taip pat greičiau ironiška nei rimta – ironiška tiek Odisėjo kelionės parafrazė, tiek paties romano santykis su žanro kanonu, kilusiu iš Homero epų. Kaip ir *Homere*, šiame tekste per istorijos įrašymo balsu, o ne užrašymo raštu motyvą²⁰ atkartojama ir sykiu apverčiama žodinė epų tradicija. Ši tradicija ypač tinga dėl itin glaudaus ryšio tarp teksto ir jo pateikimo: epas kaskart perduodamas vis naujas – žmogaus atminties pakeistas, transformuotas ir transformavęsis. Parulskio romanas perduodamas ir priimamas tokiu pat – žodiniu – būdu, tačiau pasakojimo įrašymas į diktofoną užkerta kelią bet kokiems teksto pokyčiams, kurie turėtų būti neatsiejami nuo žodinės tradicijos specifikos. Tokiu ėjimu, mechanizuojant gyvą tradicijos pobūdį, *Doriforėje* atsigręžiama į tradicijos ir kanono sampratą: jie regimi ne kaip kultūros tąsa ar orientacinės gairės šiai tąsai vykdyti, o kaip rėmai, įkalinantys tekstą, naikinantys jo gyvybingumą, verčiantys kreiptis į save patį ir prarasti ryšį su gyvąja egzistavimo aplinka.

Teksto gyvavimo ir jį įrėminančių veiksnių (kanoniškumo, žanrinės tradicijos) tema verčia atsigręžti į *Doriforėje* nuolat išskylančią kūrybos temą. Romane ji egzistuoja dvejopai: pirma, kaip literatūrinė dviejų pagrindinių personažų kūryba, antra – kaip šių personažų vieno su kitu santykis. Ir lygiai kaip siužeto lygmenyje literatūrinei istorijai atsirasti pagrindu tampa meilės istorija, taip *Doriforės* apmąstymų apie literatūrinius kanonus bei žanro problemas pagrindu tampa santykis tarp pagrindinių personažų. Šį santykį konstruoja nuolatiniai žaidimai su vardu, įvardijimu ir įsivardijimu, kartu ir apibrėžiančiu personažų tapatybę, ir čia pat klibinančiu jos ribas.

Ryškesniausiai šie žaidimai matyti Dianos-doriforės – nepažįstamos, telefonu su pasakotoju susisiekusios moters – figūroje. Išskirtinė jos savybė – „labai lie-

20 „Paskui aš pradėjau pasakoti, ir pasakojau, kol man užteko oro [...]“ (10), „[...] nors ir ne tris tūkstančius ir tris šimtus, bet vis dėlto nepadoriai daug žodžių, kad jie įtikinamai tilptų net ir į labai daug galintį talpinti agonijos CD“ (13).

tuviškas“; tekste nė karto neminimas vardas. Vietoje jo pasakotojas pavadina moterį Diana – šis vardas atsiranda iš vizualaus pirmojo jų susitikimo miške panašumo į flamandų tapytojo Peterio Paulo Rubenso paveikslo „Diana grįžta iš medžioklės“ siužetą. Jau įvardyta, Diana įteisinama kaip savarankiška figūra ir kartu sukuriamas kaip personažas (skyriuje „Vardas“ pasakotojas kalba būtent apie *personažo* vardo parinkimą), pavaldus pasakotojui ir turintis apibrėžtą vaidmenį istorijoje. O šį vaidmenį apibrėžia jos vardas: Diana – tai romėnų medžioklės deivė, graikų Artemidės atitikmuo, susijusi su laukinės medžioklės ir Akteono metamorfozės mitais. Abiejuose mituose deivę arba jos kariauną pamatęs mirtingasis pasmerkta mirti. Pagal tokią varde užkoduotą mitologinę atmintį apibūdinamas ne tik personažas, bet ir būsima pasakojimo eiga: mirtingojo ir deivės susidūrimas tegali būti atitinkamo mito parafrazė. Negana to, pirmame skyriuje pasakotojas užsimena, jog moteris vadinama Diana, nes Afroditės vardas per ilgas: taip iš Dianos figūros eliminuojamos bet kokios su meile susijusios konotacijos, įrašant ją *tik* į medžioklės kontekstą.

Tokį gana vienareikšmišką personažo apibrėžimą sukomplikuoja antrasis įvardijimo aktas: pasakotojas pavadina moterį, kurią mes jau pažįstame kaip Dianą, Doriforę. Išnašoje pabrėžiamas šio žodžio dvireikšmiškumas – senąja graikų kalba jis reiškia ietininkę, naująja – palydovę (kas irgi yra dviprasmiška ir Parulskio abiem prasmėmis panaudojama), o galiausiai vardas nurodo į Polikleito skulptūrą ir grąžina skaitytoją prie romano pavadinimo. Šitaip trimis įvardijimo ir neįvardijimo aktais modeliuojamas Dianos, ne-Afroditės, Doriforės vaidmuo istorijoje, vis labiau ryškinama jos tekstinė, fikcinė, prigimtis ir jos kaip nuolat kuriamo ir perkuriama personažo statusas.

Tačiau pasakotojo ir Dianos santykis apverčiamas, kai Diana iš sukurto personažo tampa savojo teksto, vidinio romano, kūrėja – o tekstu ji paverčia, ir šitaip *sukuria*, pasakotoją. Šis apvertimas įvyksta istorijos pabaigoje, prieš pat nepavykusią pasakotojo savižudybę. Ir tik po antrosios pasakotojo kelionės (pirmą sykį išgyvenus istoriją, o antrą – ją papasakojus) įvyksta dar vienas, paskutinis, apvertimas: doriforės figūra, pasakotojo pavertimas vidiniu tekstu, visos siužeto linijos virsta dar vienu tekstu – *Dorifore*. Būtent šį, paskutinį, virsmą po antrosios kelionės ir žymi užrašas „Baigta 2004, rugsėjo 19“.

Visi šie virsmai apibrėžia pagrindinių personažų poros santykius kaip nuolatinį keitimąsi kuriančiojo-kuriamąjo vaidmenimis ir provokuoja kiekviename skaitymo žingsnyje klausti: kuriam gi iš jų šiuo metu priklauso kūrėjo kompetencija.

Tačiau tokia dvinarė priešprieša su šypsenėle panaikinama paties teksto: personažo sukūrimą suteikiant jam vardą čia pat atspindi ir iškreipia bevardė pasakotojo figūra ir slapyvardžio motyvas.

Slapyvardžio tema *Doriforėje* išnyra tik sykį – kai skyriuje „Leidėjas“ pasakotojui, kaip rašytojui, siūloma susigalvoti moterišką slapyvardį. Pasiūlymu tekste, regis, nepasinaudojama. Tačiau būtent su moterišku slapyvardžiu susijusi vieno *Doriforės* fragmento priešistorė: 2003 m. tekstas „Dianos medžioklė“ kaip esė buvo išspausdintas kultūros savaitraščio *Šiaurės Atėnai* numeryje ir pasirašytas Dianos Bučiūtės²¹. Tikroji jo autorystė paaiškėjo tik po *Doriforės* pasirodymo²². Šis intertekstas ne tik iliustruoja, kaip puikiai galima pasinaudoti Leidėjo pasiūlymu („Bučiūtės“ tekstas iš tiesų buvo priimtas kaip parašytas moters ir netgi susietas su konkrečiu asmeniu), bet ir naujai nušviečia pasakotojo problemą. Dvejopą, tačiau gana aiškų Dianos statusą (pirma ji – moters personažas pasakotojo istorijoje, vėliau – ir savos vidinės istorijos pasakotoja) komplikuoja intertekstas, demonstratyviai rodantis, jog Dianos-pasakotojos *Doriforėje*, kaip ir Dianos-autorės *Šiaurės Atėnuose*, vaidmuo yra tik kažkieno kaukė. Kas po ta kauke slepiasi? Tiek Leidėjo pasiūlymas *Doriforės* pradžioje, tiek apversto atspindžio logika leidžia atsakyti, jog tai – jau pažįstamas susidvejinęs bevardis pasakotojas. Tokiu būdu Dianos figūrą galima perskaityti kaip antrąją (trečiąją?), įvardytąją, jo veidą, jų santykių virsmus (pasakotojas sukuria Dianą kaip personažą, ji sukuria jį kaip tekstą) – kaip rašytojo tapatybės ieškojimą, o jos istoriją – kaip satyriškai jo pasakojamą istoriją. O pavykę Dianos tekstai (pirmiausia „Dianos Bučiūtės“ *Šiaurės Atėnuose*, vėliau – Dianos-doriforės pačiame romane) grąžina dėmesį prie rašymo temos ir problemos – ko reikia, kad romanas pavyktų?

Būtent romano rašymas ir to rašymo sėkmė arba nesėkmė yra viena kertiinių *Doriforės* temų²³, o romano rašymo problema akivaizdi tiek struktūriniame, tiek siužetiniame teksto lygmenyse. Teksto struktūroje žaidimą žanro ir kanono sampratomis rodo siužeto linijų santykis su atitinkamomis jų pabaigomis. Trys

21 Žr. Diana Bučiūtė, „Portretas anapus ekrano“, *Šiaurės Atėnai*, 2003 05 17.

22 Žr., pvz., Idem, „Slapyvardžio byla“, *Šiaurės Atėnai*, 2007 12 22.

23 Ji ypač akcentuojama Aušros Jurgutienės ir Jūratės Sprindytės svarstymuose. Apie *Doriforę* kaip metaromaną – romaną apie rašymą arba „negalėjamą jį parašyti“ – žurnale *Metai* taip pat yra diskutavusios Elena Bukelienė ir Jūratė Baranova (Regimantas Tamošaitis, Elena Bukelienė, Laimantas Jonušys, Valdemaras Kukulas, Jūratė Sprindytė, Jūratė Baranova, Juozas Aputis, „Rašytojas ir maištas“ (pokalbis), *Metai*, 2005, Nr. 10).

pagrindinės siužeto linijos, visos esančios didžiojoje analepsėje, yra kuriamos pagal atskirų istorijų dėsnius – taip pasakojimo viduje atsiranda ne tik trys vidinės istorijos, bet ir trys vidiniai romanai:

pasakotojas bando rašyti romaną – imituojamas romanas apie romaną;

pasakotojas įsivelia į meilės istoriją su atsitiktine pažįstama ir tarp jūdvių bei pasakotojo žmonos susiklosto meilės trikampis – imituojamas meilės romanas;

pasakotojas ieško be žinios dingusio brolio – imituojamas detektyvas.

Visos trys linijos baigiasi „niekaip“ – nė vienu iš dviejų logiškų sprendimų:

pasakotojui nepavyksta parašyti romano nei apie kunigą, nei apie brolį;

pasakotojas nepasirenka nei žmonos, nei naujosios pažįstamos – abi jį palieka; brolis nėra nei gyvas, nei miręs – jis apskritai nerandamas.

Struktūriškai kaip trys atskiri romanai (tiksliau, jų užuomazgos) komponuojamos siužeto linijos demonstratyviai patiria nesėkmę – visos jos baigiamos priešingai atitinkamų žanrinių formų logikai. Kyla klausimas: kokį tada turime tekstą, jei pasivadinęs romanu ir pažadėjęs „būti kanoniniu“ jis pabrėžtinai nesilaiko pažado? Ar čia apskritai romanas?

Kad atsakytume į šį klausimą, verta pažvelgti į siužeto lygmenyje plėtojamą romano rašymo problematiką. Visų jau minėtų siužeto linijų rezultatas taip pat yra romanai, figūruojantys pačiame pasakojime: pirmosios linijos (romanas apie romaną) rezultatas – ne(pa)vykęs pasakotojo romanas apie kunigą, trečiosios (detektyvas) – taip pat nepavykęs pasakotojo romanas apie brolį ir jo dingimą. Ir tik iš antrosios linijos (meilės romanas) gimsta pavykęs (o „pavykęs“ šiuo atveju lygu „išleidžiamas“) Dianos tekstas.

Jo sėkmė ironiška visais atžvilgiais. Apie abejotiną literatūrinę jo kokybę leidžia spręsti tiek Leidėjo, tiek pasakotojo užuominos. Be to, iškalbinga jau pati teksto intencija: jei Diana – tik pasakotojo kaukė, tai jos kuriama istorija tegali būti ironiškas atsakymas į klausimus „kas šiandien populiari literatūroje“, „kaip rašo moterys“, „kaip rašo vyrai, apsimetę moterimis“, „kokie tekstai šiandien leidžiami“. Ir iš tikrųjų: koks žanro požiūriu yra Dianos tekstas? Siužeto logika ir trumpas apibūdinimas (243–245) sako: romanas. Tačiau jau minėtas intertekstas „Portretas anapus ekrano“ – pagrindinė Dianos teksto dalis, pavadinta „Dianos medžiokle“, – šviesą išvydo ir sėkmę patyrė kaip esė. Dianos tekstu, Dianos intertekstu ir per Dianos (ir *Doriforės*, ir „Bučiūtės“ Dianos) figūrą sakoma: šiandien lietuvių literatūroje gyvybingiausias ir sėkmingiausias žanras yra ne romanas, o esė.

Tokią mintį žaidimo forma iliustruoja 2002 m. išleista Sigitos Parulskio, Sigitos Gedos, Giedros Radvilavičiūtės, Alfonso Andriuškevičiaus ir Gintaro Beresnevičiaus esė rinktinė *Siužetą siūlau nušauti*, žaismingai pavadinta romanu. *Doriforė* tęsia žaidimą, nušaudama romaną kaip kanoninio žanro modelį visose įmanomose teksto plotmėse: tiek ironiškai orientuodamasi į epinės literatūros tradiciją, tiek kelio mitologemą transformuodama į pasakotojo bei skaitytojo judėjimą uždaru ratu, tiek parodydama romano nesėkmę struktūros bei siužeto lygmenyse. Čia labai simboliškas tampa Polikleito skulptūros pasirinkimas orientyru: *Ietininko* originalas neišlikęs, o apie jį žinoma vien iš rašytinių šaltinių bei romėnų skulptorių sukurtų kopijų. Parulskio tekstas taip pat funkcionuoja kaip kopija – antrinis tekstas, neva sekantis originalu, bet kartu pabrėžiantis savo netapatumą jam. Originalas šiuo atveju yra ne konkretus tekstas, o žanrinis modelis ir to modelio koncepcija: *Doriforė* įvardijama kaip romano tradicijai priklausantis tekstas, tačiau romano žanru jame tik žaidžiama.

Toks santykis, kurio pagrindu tampa ironiška distancija tarp konkretaus teksto ir kito teksto, modelio ar koncepcijos, – tai kertinis parodijos principas. *Doriforėje* romano žanro parodija kuriama eksploatuojant tariamai konvencinius šiuolaikinio lietuvių romano modelius ir jo lengvai atpažįstamą topiką. Ironiškąją inversiją, kuri, anot Lindos Hutcheon, yra būtina parodijos sąlyga²⁴, *Doriforėje* reprezentuoja jos pavadinimo nurodomas chiazmo – apversto atspindžio – principas. Kartu čia paradoksaliai apverčiamas ir jis pats: Polikleito skulptūroje tai proporcijos ir grožio išraiška, o Parulskis juo kuria parodiją.

Šios parodijos objekto – romano bei jo rašymo problemos – sprendimą pateikia eseistinė Parulskio kūryba. Ji ir yra tas sprendimas, formuluojantis teksto nuostatą: amžių sandūros lietuvių literatūroje sėkmingiausias ir gyvybingiausias žanras yra ne romanas, o esė. Galima pasvarstyti, ką toks pasisakymas reiškia literatūros istorijos požiūriu. Demonstratyvus žingsnis nuo romano prie esė, viena vertus, rodo žanrų hierarchijos perorganizavimą: sulig *Šiaurės Atėnų* komandos suklestėjimu būtent esė pretenduoja į prestižinio, intelektualiojo žanro vietą – „paveikiausią šiandieninio kalbėjimo būdą“²⁵, o posūkis jos link, anot Giedros Radvilavičiūtės, yra – kaip atsvara banalėjan-

24 Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana / Chicago: University of Illinois Press, 2000, p. 6.

25 Jūratė Sprindytė, *Prosos būsenos 1988–2005*, p. 126.

čiam romanui – posūkis meniškumo link²⁶. Tačiau, antra vertus, literatūrinės tradicijos atžvilgiu esė yra užribio, marginalusis, reiškiny. Claire de Obaldia eseistikos ir „kanoninės“ literatūros – konkrečiai, romano – santykį lygina su paratekstualiuoju ryšiu: esė yra „dar ne“ romanas, tik jo eskizai, egzistuojantys kažkur tarpinėje – slenksčio – pozicijoje²⁷. Tuomet pabrėžtinis Parulskio žaidimas rodo ne tik žanrų hierarchijos „koregavimą“ ar romano kaip kanoninio žanro nuvainikavimą, bet ir siūlymą apskritai atsisakyti kanoniškumo ir hierarchijos sampratų. Šitaip *Doriforė* iliustruoja Jūratės Sprindytės nusakytą padėtį, kurioje atsidūręs šiuolaikinis lietuvių romanas ir lietuvių literatūra apskritai – „žanrų perdislokavimą“, kur itin ryškus „savotiškas žanro, kaip literatūrologijos sąvokos, nureikšminimas ir marginalizacija, žanrų definicijų ignoravimas ir žanrų ribų nepaisymas“²⁸.

Vieną iš galimų lietuvių romano gyvavimo ir tobulėjimo krypčių nurodo tolesnė paties Parulskio kūryba, jo *Murmanti siena*: teksto kokybės požymis yra stipri, klasikinė jo struktūra²⁹. Dėmesys struktūrai *Murmančioje sienoje* matomas tiek kaip paties romano kūrybos principas, tiek tiesiogiai siužete – dviejų personažų pokalbyje. Šitaip retrospektyviai verbalizuojama pagrindinė *Doriforės* žaidimo taisyklė – būtent per teksto struktūros ypatumus ir intertekstų siūlomus ėjimus įmanoma šį romaną perskaityti, išvelgti jo kuriamą parodiją ir vietą dabartinės lietuvių literatūros kontekste. *Doriforės* pozicija, jos išsakomos nuostatos ženkliną ribą tarp poreikio liudyti pasaulėžiūrų krizę, tapatybės (ne tik literatūrinės) ir tradicinių vertybių kaitą³⁰, ir tarp siekio tapti mitologijos –

26 Giedra Radvilavičiūtė, „Apie esė... skaitiniai“, *Šiaurės Atėnai*, 2006 03 25.

27 Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford: Clarendon Press, 2002, p. 20. Paratekstualumas – vienas iš penkių Genette'o išskirtų tarptekstinių santykių tipų. Jis apibrėžia santykį tarp teksto ir jo „slenksčių“, ribinių elementų – teksto pavadinimo, knygos viršelio, pasakojimo įžangos ar epilogo. Plačiau apie paratekstualumą ir kitus tarptekstinių santykių tipus žr.: Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, transl. by Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997; Idem, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, transl. by Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln / London: University of Nebraska Press, 1997; Irina Melnikova, *Intertekstualumas: Teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003; Idem, „Intertekstualumo teorija“, p. 304–324.

28 Jūratė Sprindytė, „Lietuvių romano SSGG (stiprybės, silpnybės, galimybės, grėsmės)“, p. 92.

29 *Ibid.*; Sigita Parulskis, *Murmanti siena*, Vilnius: Baltos lankos, 2008, p. 351.

30 Mindaugas Kvietkauskas, „Jaunesniųjų rašytojų pasaulėžiūros orientyrai“, in: *Naujausioji lietuvių literatūra / 1988–2002/*, sudarė Giedrius Viliūnas, Vilnius: Alma littera, 2003, p. 164.

asmeninės, literatūrinės, tačiau dėl to ne mažiau epinės – kūrėju³¹. Ir kartu taip dar sykį iliustruojamas postmodernistinis literatūros statusas – visi tekstai yra kitų tekstų slenksčiai.

Sigitas Parulskis' *Doriforė* – Escaping the Canon

S u m m a r y

The article presents the analysis of Sigitas Parulskis' (b. 1965), one of the most popular and acknowledged modern Lithuanian writers, novel *Doriforė* (2004), focusing primarily on its structure. Employing the theory of intertextuality and Genette's narratology, the investigation highlights the most significant structural aspects of the text and identifies the relation between the narrative structure and narrative substance. The analysis concludes *Doriforė* to be a self-conscious novel that reconsiders concepts of literary genre, literary canon, and literary tradition altogether.

Keywords: Sigitas Parulskis, intertextuality, narratology, genre, contemporary Lithuanian novel.

31 „Kaip dangumi teka laikas“ [pokalbis su rašytoju Sigitu Parulskiu, išleidusiu trečiąjį romaną *Murmanti siena*, Lietuvos radijo laidoje „Kultūros savaitė“, transliuotoje sausio 10 dieną], *Literatūra ir menas*, 2009 02 27.