

REGINA RUDAITYTĖ

POSTMODERNISTINIS  
ANGLŲ ROMANAS:

PERSONAŽAS, AUTORIUS, TEKSTAS





VILNIAUS UNIVERSITETAS  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS  
ANGLŲ FILOLOGIJOS KATEDRA

REGINA RUDAITYTĖ

POSTMODERNISTINIS  
ANGLŲ ROMANAS:  
PERSONAŽAS, AUTORIUŠ, TEKSTAS

Mokymo priemonė  
filologijos studentams



VILNIAUS  
UNIVERSITETO  
LEIDYKLA

VILNIUS  
2012

Apsvarstė ir rekomendavo išleisti  
Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto taryba  
(2012 m. kovo 30 d., protokolas Nr. 6)

RECENZAVO:

doc. dr. Irena Ragaišienė  
(Vytauto Didžiojo universitetas)

doc. dr. Ingrida Eglė Žindžiuvienė  
(Vytauto Didžiojo universitetas)

ISBN 978-609-459-076-4

© Regina Rudaitytė, 2012

© Vilniaus universitetas, 2012

# TURINYS

- I. ĮŽANGA 7
- II. POSTMODERNIZMO PROBLEMATIKOS AKTUALUMAS  
IR AMBIVALENTIŠKUMAS 9
- III. POSTMODERNISTINIS ROMANAS 12
  - 1. Personažas, autorius, tekstas 12
  - 2. Asmenybės išnykimas Margaret Atwood distopijoje  
*Tarnaitės pasakojimas (The Handmaid's Tale, 1985)* 15
  - 3. Fluidiškas, daugialypis Jeanetteės Winterson tekstas 17
  - 4. Angelos Carter gotiškoji fantasmagorija 19
  - 5. Antonios Susanos Byatt pastišai 22
  - 6. „Istoriografinė metafikcija“: istorijos ir istorijų kūrimas  
Grahamo Swifto romane *Vandenų žemė* 104
- IV. IŠVADOS 42
- V. POSTMODERNIZMAS, ETC. 45
- REKOMENDUOJAMOS LITERATŪROS SĄRAŠAS 47



# I

---

## ĮŽANGA

### MOKYMO PRIEMONĖS TURINYS, TIKSLAS IR UŽDAVINIAI

Šioje mokymo priemonėje atsispindi ilgamečių mokslo tyrimų rezultatai; tyrinėjimai buvo atliekami ne tik Lietuvoje, bet ir Didžiojoje Britanijoje (Rytų Anglijos universitete), Vokietijoje (Laisvajame Berlyno universitete). Tyrimų rezultatai ir išvados paskelbti užsienio ir Lietuvos recenzuojamuose mokslo leidiniuose, taip pat tarptautinėse konferencijose Goteburge (1997), Helsinkyje (2000), Strasbūre (2002), Saragošoje (2004), Londone (2006), Vilniuje (1995, 2000, 2006, 2011), Bergene (2007), Turine (2010).

### TYRIMŲ PRAKTINIS TAIKOMUMAS

Tyrimų rezultatai integruoti į bakaluro ir magistro pakopų dėstymo programas Vilniaus universitete.

Mokymo priemonės tikslas – bendrais bruožais aptarti šiuolaikinį postmodernistinį anglų romaną, išryškinant esminius estetinius bei ideologinius jo ypatumus, susitelkiant ties jame problematizuojamomis personažo, autoriaus ir teksto kategorijomis, siekiant ir viliantis, kad tai paakins studentus savarankiškoms įžvalgoms į konkrečius šiuolaikinių rašytojų kūrinius, paskatins savarankiškai literatūrinei analizei.

Mokymo priemonės uždaviniai: trumpai apžvelgti ryškiausių anglų postmodernizmo atstovų Angelos Carter, Jeanette Winterson, Margaret Atwood, Grahamo Swifto, Antonios Susanos Byatt kūrybos problematiką, atskleisti joje artikuliuotus postmodernizmo estetikos elementus, remiantis poststruktūralizmo, psichoanalizės ir feminizmo teorijomis, o taip pat taikant teksto analizės metodą. Daugiausia vie-

tos skiriama emblematiškų Grahamo Swifto ir Antonios Susanos Byatt romanų analizei. Visi šie minėti autoriai pasirinkti dėl to, kad: pirma, tai aukščiausio lygio literatūros kūrėjai (netgi jei postmodernistinis reliatyvizmas ir naikina ribas tarp etinių ir vertybinių kategorijų, mėgina sulyginti elitinę ir popkultūrą), įdomiausiai išnaudojantys, netgi išplečiantys kalbos, kaip vienintelio literatūros kūrimo instrumento, galimybes; antra, geriausiuose jų romanuose esmingai išryškėja būdingiausios postmodernistinio romano tekstinės strategijos.



## II

# POSTMODERNIZMO PROBLEMATIKOS AKTUALUMAS IR AMBIVALENTIŠKUMAS

Postmodernizmas, besireiškiantis įvairiose kultūros srityse, tokiose kaip architektūra, literatūra, fotografija, kinas, tapyba, video menas, šokis, muzika – prieštaringas ir sunkiai apibrėžiamas reiškinys, kurio ambivalentiškumą suponuoja įtampa tarp skirtingų požiūrių į postmodernizmą kaip į estetinį stilių ir į postmodernybę kaip į epochos politinę bei kultūrinę realybę. Postmodernizmas susilaukė daugybės interpretacijų, ir kokia nors viena definicija toli gražu neišsemia jo esmės. Šio termino sudėtingumą, semantinį neapibrėžtumą ir jo naudojimo istoriją nuodugniai analizavo daugybė tyrinėtojų architektūros, vizualinių menų, literatūros ir kritikos, socialinių mokslų ir kultūros studijų sferose. Nuo septintojo XX a. dešimtmečio Vakarų filosofai, rašytojai, literatūrologai, kultūrologai Jeanas-Francois Lyotardas, Jeanas Baudrillardas, Jeanas-Jacquesas Derrida, Michelis Foucault, Rolandas Barthes'as, Gilles Deleuze'as, Johnas Barthas, Ihabas Hassanas, Fredricas Jamesonas, Linda Hutcheon, Leslis Fiedleris ir daugybė kitų iš įvairių perspektyvų ir kiekvienas savaip konstravo ir pagrindė postmodernizmo sampratą. Štai Lyotardui postmodernizmas – tai „skeptiškas požiūris į metanaratyvus“, Baudrillardui – simuliakrų, hiperrealybės – ženklų, kodų ir šablonų – viešpatija, kai „realybė išnyksta įvaizdžių ir ženklų migloje“ ir yra fabrikuojama technologijos; Hassanui postmodernizmas implikuoja neapibrėžtumą, o Jamesonui – tai „kultūrinė vėlyvojo kapitalizmo logika.“ Taigi postmodernizmas nėra vientisas homogeninis laukas, jame susilydo įvairūs skirtingi diskursai, o juos vienija tai, kad visi jie kvestionuoja ir dekonstruoja iš Apšvietos epochos kilusias idėjas ir universalias kategorijas, kurios

Vakarų kultūroje visuomet tradiciškai buvo laikomos savaime suprantamomis ir neginčijamomis: tai tiesa, žinojimas, realybė, pažinimas, galia, istorija, individo tapatybės stabilumas, vientisumas ir kalba. Literatūroje postmodernizmo terminą pirmasis įtvirtino amerikiečių rašytojas Johnas Barthas savo plataus atgarsio susilaukusiame esė „Išsisėmusi literatūra“ („The Literature of Exhaustion“, 1967), kuriame jis nedviprasmiškai konstatavo, kad literatūra išsisėmė ir gali egzistuoti tiktai „gromuliuodama jau sugromuliuotus siužetus“, tai yra, rekonstruodama ir parodijuodama praeities literatūrinės tradicijas, nes, anot Bartho, ką naujo dar galima sukurti po Dostojevskio, Hemingway'aus, Kafkos, Fitzgeraldo ir kitų didžiųjų rašytojų. Vadinas, literatūros objektu tampa pati literatūra; tokia postmodernistinė metaproza iš esmės tėra citatų sistema, perrašyti ankstesnieji tekstai.

Nors postmodernizmo konceptualizavime ir vertinime vyrauja daugiabalsiškumas, vis dėlto išryškėja tam tikras bendras vardiklis, tam tikros strategijos ir praktikos, dėl kurių visuotinai sutariama. Ihabas Hassanas, vienas iš postmodernizmo teoretikų ir adeptų, o šiandien – jo kritikų, savo esė „Anapus postmodernizmo: pasitikėjimo estetikos link“ teigiantis, kad postmodernizmas iš skepticizmo ir nihilizmo estetikos peraugo į pasitikėjimo estetiką, vertindamas postmodernizmą kaip reiškinių iš šių dienų perspektyvos, pateikia „žodžių šeimą“ postmodernizmui apibūdinti ir kontekstualizuoti: fragmentiškumas, hibridiškumas, reliatyvizmas, žaidimas, parodija, pastišas, refleksyvumas, ironija, etosas, balansuojantis ant kičo ir manieringumo ribos. Neabejotinai postmodernizmo estetiką apibrėžia ir intertekstualumas, ribų tarp žanrų, tarp diskursų, tarp aukštosios ir masinės kultūros, tarp teorijos ir praktikos išnykimas. Postmodernizmas apskritai operuoja sudėtingame diskursyviame lauke, kur susipina tiek aukštoji elitinė kultūra, tiek ir populiarioji, masinė kultūra. Teorinis komponentas tapo akivaizdžiu postmodernistinio meno aspektu, įkomponuotu į pačius kūrinis, o taip pat dažnai artikuliuojamas pačių kūrėjų pareiškimuose apie savo kūrybą, kurią jie neretai linkę teoretizuoti. Kai kurie tyrėjai, pvz., Andreas Huyssen, daro prielaidą,

kad posūkis prie teorijos, ypač išryškėjęs aštuntajame dešimtmetyje, liudija nusmukusį meninio ir literatūrinio kūrybingumo lygį. Literatūrologė Linda Hutcheon neabejoja, kad tam tikra teorija parėmė ir netgi sukūrė tam tikrą meną ir kad akademinis pasaulis, meno institucijos bei leidybos industrija iš dalies ir *sukonstravo* postmodernizmą. Palaipsniui postmodernistinis menas suaugo su poststruktūralizmu ar psichoanalitine teorija; galima tapatinti jį ir su feministine teorija. Juk ir postmodernizmas, ir feminizmas nukreiptas į binarinių opozicijų problematizavimą, prieštaravimų ir skirtumų pripažinimą, siekiant teoretizuoti ir aktualizuoti jų reprezentavimą. Juk, tarkim, tokių rašytojų, kaip Angela Carter, Jeanette Winterson, Margaret Atwood, Doris Lessing kūryba įsilieja tiek į postmodernistinį, tiek į feministinį diskursą. Todėl natūralu, kad jų kūryba interpretuotina poststruktūralizmo ir feminizmo teorijų kontekste.

### III

---

## POSTMODERNISTINIS ROMANAS

#### 1. PERSONAŽAS, AUTORIUS, TEKSTAS

Personažo kategorija susieta su žmogaus, asmenybės samprata ir savotiškai implikuoja esminį tikrovės reprezentacijos literatūroje klausimą. Personažas – tai ideologinis konstruktas, su kuriuo susitapatina skaitytojas, jis tampa autoriaus ideologinės pozicijos reiškėju. Postmodernizmas paskelbė tradicinio, psichologizuoto, „apvalaus“ personažo išnykimą, nors ši personažo erozija prasidėjo dar XX a. pradžioje, modernistinėje literatūroje (bene ryškiausias pavyzdys – F. Kafkos kūryba). Postmodernizmo ideologija siekia kvestionuoti su liberaliuoju humanizmu siejamą žmogaus kaip vientiso autonominio nedalomo subjekto sampratą. Vienas iš pamatinių postmodernizmo teiginių – tai, kad Vakarų kultūra išgyvena Žmogaus, Istorijos ir Metafizikos mirtį. Žmogus tampa „išcentruotas“, neautentiška, suskaidyta būtybe, greitai kaitaliojanti savo įvaizdį ir socialinius vaidmenis-kaukes. Jo pastangas įtvirtinti fiktyvią tvarką ar struktūrą patirtyje ar įvykiuose nuolat sugriauna troškimai, kalba, sąmonė. Žmogus egzistuoja sugautas amžiname fiktyvios prasmės voratinklyje, signifikacijos grandinėse, kur subjektas tėra tikrai dar viena kalbinė pozicija. Tokioje sampratoje implikuojama ego difuzija, prasmės entropija, o individas suvokiamas ne kaip stabili duotybė, o kaip kultūrinis, ideologinis ar lingvistinis konstruktas. Vientisos asmenybės „ištirpimas“, individualumo (ar Žmogaus) mirtis radikaliai transformavo literatūrinio personažo koncepciją. Kartu su individualumo, išskirtinumo, unikalumo išnykimu, kurie buvo ypač svarbūs individualizuotam, „gyvenimiškam“ tradicinio realistinio romano herojui, „mirė“ ir personažas –

tapo plokščias, tuščiaaviduris, emblematiškas. Kitas svarbus šį procesą pastūmėjęs faktorius – tai, anot N. Sarraute, „įtarumo amžius“: prozos refleksyvumas, pabrėžtinus autoriaus įsikišimas, literatūrinių judesių komentavimas, sukeliantis skaitytojo nepasitikėjimą kuriama realybės iliuzija ir atkreipiantys jo dėmesį, jog kūrinys ir personažas tėra tik fikciniai konstruktai. Tuo būdu skaitytojas taip pat įtraukiamas į tikrovės ir personažo kūrimo procesą ir iš žiūrovo tampa aktyviu jo dalyviu.

Prie tradicinės literatūrinio personažo sampratos erozijos prisidėjo ir struktūralizmas, paskelbęs personažą naratyvo funkcija ir produkuojamą naratyvo. Poststruktūralistas Rolandas Barthes'as laiko, kad personažas sudarytas iš „semų kodo“, kurios išbarstytos po visą tekstą ir šitaip konstruoja personažą; o skaitytojas, remdamasis šiuo kodu, susikonstruoja savąją tokio personažo viziją. Barthes'as pabrėžia skaitytojo kūrybinį vaidmenį interpretuojant šiuolaikinį tekstą, kuriam būdingas pliuralumas ir nevienareikšmiškumas ir kurią jis vadina *rašytojišku* (*scriptible*); toks tekstas reikalauja aktyvaus skaitytojo dalyvavimo, skirtingai nei klasikinis *skaitytojiškas* (*lisible*) tekstas, kuris skaitomas pasyviai. 1977 m. Barthes'as paskelbia „autoriaus mirtį“ ir kūrybos proceso centrą perkelia į skaitytoją ir tekstą. Tekstas, teigia Barthes'as, – tai gausybę reikšmių savyje slepianti daugiasluoksnė erdvė, kurioje persipina ir susikerta įvairūs diskursai, ir nė vienas iš jų nėra originalus. Priskirti tokiam tekstui „autorių“ reikštų dirbtinai primesti jam vieną vienintelę fiksuotą reikšmę, kurią turėtų atrasti skaitytojas. Taigi personažas produkuojamas skaitytojo sąveikos su tekstu. Su „autoriaus mirtimi“ dėmesio centras nuo personažo ir autoriaus persikelia į teksto produktyvumą, į lingvistinį žaidimą. Literatūra tėra tik begalybės kodų žaismas, kur autorius tampa kalbos žaisliuku, o personažas – diskurso produktu. Puiki Barthes'o tekstualumo iliustracija – anglų rašytojo ir kino scenarijų autoriaus Johno Berger'io romanas *G.* (1972), savo metu susilaukęs kontraversiškos recepcijos. Tai tekstas, pabrėžiantis savo fikciškumą naratyvo dislokacijom, autoriaus įsikišimu: autorius susitapatina, susilieja su naratorium ir pasto-

viai įsiterpia į pasakojimą, nuolat primindamas skaitytojui apie savo buvimą – komentuodamas, spėliodamas, filosofuodamas apie istoriją, laiką, aistrą, seksualumą ir mirtį – pagrindinius tematinius romano mazgus. Dažnai autorius paprasčiausiai įsiterpia vien tam, kad papasakotų kokią nors istoriją ar sapną, atkreiptų skaitytojo dėmesį į tam tikrą esė ištrauką, aptartų savo vaizduojamus personažus ar literatūrinę techniką. Šitaip jis žaidžia ne tik su kalba, tekstu, bet ir su skaitytoju, kviesdamas jį įsitraukti į dialogą su tekstu, kuris traktuotinas kaip atviras daugybės prasmių laukas, teikiantis neribotas interpretacijos galimybes.

Postmodernistinėje sampratoje realybė, kaip lingvistinis konstruktas, nėra stabili, bet amžinai kintanti, atvira, praradusi vientisumą. Šis amžino „fluxo“ heterogeniškas pasaulis sąlygojo personažo išsiskaidymą ir fragmentaciją: nuoseklus, stabilus ego, subjektas (ir personažas, ir autorius) suskilo, išsiskaidė į daugybę subjektų. Personažai suyra ir suskyla į autoriaus „aš“, o autorius išnyksta ir, persikūnijęs į visus savo personažus, tampa visur esančiu – taip randasi daugiabalsiškumas. Anglų rašytoja ir kritikė Christine Brooke-Rose tai įvardija „autoriaus kaip Dievo“ sampratos sugrįžimu, polemizuodama su Barthes'o „autoriaus mirties“ teorija: autorius nemirė, jis suskilo ir pasklido visur, įsikūnijęs savo personažuose. Negalima teigti, kad postmodernioje literatūroje subjektas (autorius ar personažas) išnyksta, tiesiog jo „įrašymas“ tekste problematizuojamas, o jo koncepcija ir funkcija pakinta. Tai akivaizdžiai ir šmaikščiai iliustruoja Brooke-Rose savo metafikciniame romane *Teksto pabaiga* (*Textermination*, 1991), kur autorė žaidžia su Personažo, Autoriaus ir Skaitytojo konceptais ir su personažus konstruojančiu intertekstualumu.

Autoriaus subjektyvumo problematizavimas, personažo fragmentacija ir metamorfozė, naratyvo dislokacijos ir galiausiai romano žanro transformacijos – šių emblematiškų postmodernizmo ypatumų raiška šiuolaikinėje anglų literatūroje nagrinėjama tolesniuose skyriuose.

## 2. ASMENYBĖS IŠNYKIMAS MARGARET ATWOOD DISTOPIJOJE *TARNAITĖS PASAKOJIMAS* (*THE HANDMAID'S TALE*, 1985)

M. Atwood romanas *Tarnaitės pasakojimas* – tai orveliška parabolė, romanas distopija, kurio ašis – individo autonomijos pažeidimas, personažo (Tarnaitės) asmenybės „ištirpimas“, užkoduotas jau pačiame romano paratekste. Romano naratyvas konstruojamas taip, kad išryškintų tapatybės išnykimą, vientiso personažo eliminavimą. Individualybės sunaikinimo ir depersonalizacijos konstravimui pasitarnauja vaizduojama represyvi totalitarinė valstybė, ironiškai pavadinta biblijine „Gileado respublika“. Romane naudojamos tekstinės strategijos paremtos sukeistinio technika: iš realių, visai nefantastinių komponentų rašytoja konstruoja beveik fantastinį, neįtikėtinai šiurpų ir absurdišką peizažą, kuriame herojė praradusi klasikinius literatūrinio personažo atributus – fizinius ir moralinius bruožus, netgi savo vardą – ir tampa tikrai naratyvo funkcija, ramstis tam tikros situacijos, kurią piešia autorė (panašiai kaip Kafkos Jozefas K.). Personažas sunaikinamas, dehumanizuojamas, virsta alegorija, simboliu ar, tiksliau, kauke. Prisidengusi Tarnaitės kauke, Atwood sukuria fikcinį pasaulį, keistą, iškreiptą ir pabaisišką. Pati rašytoja savo romaną pavadino distopija, t. y., negatyvia utopija. Anot jos, tai nėra klasikinė fantastika, nėra čia marsiečių ir skraidančių aparatų, užtat siaubo pakanka, ir jis, kaip paaiškėja, nėra visai išgalvotas, fantastinis, o realiai egzistuojantis totalitariniuose režimuose.

Romane skamba ir feministiniai motyvai, liudijantys autorės susirūpinimą moters situacija šiuolaikiniame pasaulyje, ypač islamiškojo fundamentalizmo valstybėse, kur gajus patriarchalinis mentalitetas. Romano pavadinimas tartum daro sugestiją, kad prieš skaitytoją – romantiškas viduramžių romanas, kuris jau nuo pat pirmųjų eilučių virsta viduramžiško siaubo istorija, vykstančia šiuolaikinėje Drakulos pilyje, kur it spąstuose absurdiškame irracionaliame pasaulyje blaškosi nuasmeninta bevardė Tarnaitė. Autorė daro nedviprasmišką aluziją

į represyvią patriarchyto funkciją, nuo kurio labiausiai nukenčia moterys, paverstos beteisėmis vergėmis. Jos traktuojamos tik kaip seksualiniai objektai ir vaikus gimdančios mašinos. Atwood herojė Tarnaitė vaizduojama kaip seksualinio išnaudojimo objektas, jai skirta vien tik biologinė, reprodukcinė funkcija. Moterys, kaip personažai, redukuojamos į funkcijas ir spalvas, ir pagal tai suskirstomos į aštuonias kategorijas. Galima teigti, kad moters charakteris romane konstruojamas, remiantis prancūzų feministine, ypač Helene Cixous ir Luce Irigaray, teorija. Tarnaitės tapatybę konstruoja jos seksualumas: gebėjimas patirti seksualinį pasitenkinimą traktuojamas kaip saviraiškos būdas (šią mintį ypač vystė Luce Irigaray) ir kaip pasipriešinimas patriarchytui – „falocentrinei“ priespaudai. Helene Cixous moters kūną ir seksualumą susieja su moters kalba. Kalba, „moteriškas rašymas“, kylantys iš moters kūno („jos libido“), suvokiama kaip galingas saviraiškos ir savęs įtvirtinimo instrumentas. Atwood herojei kalba yra svarbus, stubuklingas vitališkumo, išlikimo šaltinis: naudojant kalbą, pasakojant istorijas, kuriama realybė. Kalba taip pat yra būdas apibrėžti save: pasakodama savo likimo istoriją, Tarnaitė įtvirtina savo tapatybę, kelia grėsmę totalitarinei sistemai ir tarsi išsilaisvina iš patriarchyto varžtų. Kadangi, anot Cixous, kalba, diskursas turi galią nusavinti ir užvaldyti pasaulį. Tokiu būdu sunaikinama falocentrinė struktūra: moteris, tampanti kalbančiu subjektu, perima vaidmenį, „falocentrinėje“ kultūroje tradiciškai priskiriamą vyrui.

Tačiau iš herojės pasakojimo mes taip ir nesužinome jos tikrojo vardo, išvaizdos, todėl negalime teigti, kad iš tikrųjų ši personažą pažįstame; galimybė skaitytojui susitapatinti su heroje eliminuojama. Atwood Tarnaitė praradusi klasikinius tradicinio personažo atributus: neturi nei šeimos, nei praeities, netgi veido ir vardo/pavardės. Lieka tikrai Tarnaitės pasakojimas ir ji pati, „įrašyta“ jame – kalbinis konstruktas, jos pačios diskurso produktas. Atwood plėtoja refleksyviąją naratyvo formą, žaidžia metafikcija, kalba, žaidžia su skaitytoju, šitaip kviesdama skaitytoją užpildyti diskurso spragas, susikurti savąją interpretaciją, tuo problematizuodama personažo kūrimo procesą.



Atwood herojė *Tarnaitės pasakojime* tampa ne tik naratyvo funkcija ar lingvistiniu konstruktui, ir ne vien autoriaus subjektyvumo atspindžiu, bet taip pat atsiskleidžia iš savo pačios „įsirašymų“ pasakojime ir iš to, kaip ją interpretuoja kiti.

### 3. FLUIDIŠKAS, DAUGIALYPIS JEANETTE'ĖS WINTERSON TEKSTAS

Šiuolaikinės anglų rašytojos feministės Jeanette Winterson kūryba įsilieja į postmodernistinį, poststruktūralistinį diskursą ir tobulai iliustruoja Julios Kristevos dar 1967 m. iškeltą teksto produktyvumo idėją: tekstams būdingas nesustabdomas pliuralumas, daugiabalsiškumas, nėra fiksuotos fetišizuotos reikšmės. Realybė Winterson – tai tik diskursas, kalba, save paneigiančios ir nieko nesignifikuojančios ženklų sistemos, o istorija tėra tik istorijų kūrimas, fantazavimas. Ši koncepcija ypač akivaizdi jos bene geriausiuose ir charakteringiausiuose romanuose *Aistra (Passion, 1987)* ir *Vyšnios sukryžminimas (Sexing the Cherry, 1989)*. Pastarajame Winterson konstruoja plokščius charakterius, pasitelkia įmantrius išgalvotus siužetus, nelinijinę įvykių seką – tokia pasakojimo technika padeda įtvirtinti tikrovės daugialypiškumo, neapibrėžtumo idėją ir dramatinizuoja sodrią „nerealybę“ – magišką pasakų miestą, kurį aplanko jos herojus Džordanas. Winterson tekstas – atvira erdvė, sudaryta iš begalinio signifikantų žaismo, amžinai kintantis, jo neįmanoma redukuoti iki vienintelės reikšmės. Tai ženklų labirintas, daugialypis ir difuziškas tekstas, nuautas iš kitų tekstų – pabrėžtinai intertekstualus, prisotintas aliuzijų į pasakas, į kitų autorių – Angelos Carter, Borgeso, Rabelais, Sterno, Italo Calvino, W. B. Yeatso – kūrybą. Būtent iš intertekstualumo ir vaizduotės žaismo „išskaptuoti“ jos simboliniai, nenusakomi personažai. Daugybė intertekstų Winterson romane sugriauna vienintelę reikšmę, o pagrindinė naratyvinė strategija – fantazijos persipynimas su realybe – nukreipta į fluidiškumo ir daugialypumo akcentavimą, kvestionuoja tradicinę visuotinai pripažintą laiko ir tikrovės sampra-

tą, – tai implikuoja ir du romano epigrafai. Romano teksto, prisotinto įvairiais diskursais, daugialypumas taipogi kvestionuoja ir tradicinę vientiso subjekto koncepciją, eliminuoja bet kokią individo fiksuotos tapatybės galimybę; subjektas traktuojamas kaip tapsmo procesas – tapsmo išsibarsčiusiais „šviesos taškeliais“ tuščioje erdvėje, kurioje negalioja gravitacijos dėsnis: vadinasi, daugialypis, pažyrantis it gyvsidabris į daugybę dalelių (tai dažnai pasikartojanti Winterson metafora individo „aš“ fragmentacijai apibūdinti), neapčiuopiamas, be fiksuoto identiteto, fluidiškas ir begalinis. Winterson personažo koncepcija visiškai atitinka Bachtino „groteskiško kūno“ sampratą, kuri, kaip ir poststruktūralistinė teorija, implikuoja personažo, kaip diskurso produkto, ambivalentiškumą, neapibrėžtumą ir fragmentaciją.

Fiksuoto identiteto praradimas liudija anonimiškumą: veikėjai konceptualizuojami kaip objektai, nutolę nuo savo esmės, redukuoti iki daiktų – banano ir ananaso. Fragmentuotą naratyvą sukuria du balsai – Džordano ir Šunmoterės; juos abu simbolizuoja vaisiai: ananasas – Džordaną, o bananas – Šunmoterę, kuri palaipsniui virsta „groteskišku kūnu“. Tam tikru momentu šie vaisiai suskyla, taip simbolizuojama personažų fragmentacija, jų dabarties ir praeities asmenybės pusės; pabaigoje jie susijungia it suskilusio gyvsidabrio dalelės, kurias vėl galima surinkti. Winterson pasitelkiamų įvairialypių diskursų daugybę kontroliuoja autoriaus balsas, išreiškiantis autorės nuostatas. Kaip ir Atwood romane, Winterson romane vyrauja autorinis diskursas, o personažai funkcionuoja tik kaip kaukės, kuriomis prisidengia autorė; personažai tiesiog suskyla ir pereina į autoriaus „aš“, o autorius įsikūnija visuose savo personažuose.

Winterson teksto neapibrėžtumas ir pliuralumas ištrina bet kokią galimybę objektyviai interpretuoti istoriją. *Vyšnios sukryžminime* autorė traktuoja istoriją kaip kažkokią visuomet čia ir dabar esamą ir lengvai ranka pasiekiamą vietą, kurią bet kada gali aplankyti. Jos vaizduojamas XVII amžius, kupinas socialinių ir istorinių kataklizmų – pilietinis karas, Karolio I nukirsdinimas, Kromvelio valdymas,

Restauracija, maras ir didysis Londono gaisras – viskas pateikiama esamuju laiku, tarsi vyktų XX a. amžiuje: daugybė praeities egzistencijų telpa dabartyje. Istorinių įvykių fone plėtojamos ir personažų gyvenimo istorijos, iškeliant individualizuotos, subjektyvios istorijos galimybę, nes tik tokia istorija gali atkurti praeitį.

Vaisiais (t. y., daiktais) virstantys personažai, kaip ir fantastiniai elementai, paimti iš stebuklinių pasakų – šokančios princesės, naktį išskrendančios iš savo bokšto, madrigalus kvarkiančios varlės, namas be grindų, vien tik su lubomis – visa tai integrali Winterson vizijos dalis: materialųjį pasaulį rašytoja mato kupiną netikėtumų ir stebuklų, tiktai reikia mokėti pažvelgti į jį ypatingu žvilgsniu.

#### 4. ANGELOS CARTER GOTIŠKOJI FANTASMAGORIJA

Angela Carter – bene ryškiausia anglų postmodernizmo atstovė, šiuolaikinės gotiškosios literatūros kūrėja. Rašytojos analitinių pastangų ir literatūrinių ieškojimų rezultatas – be galo keista, ekscentriška proza, kurios personažai – simboliai, dažnai virstantys monstrais, sugebantys pasikeisti vaidmenimis ir netgi lytimis ir, regis, susimokę apversti aukštyn kojom įprastinę Visatos tvarką. Užsimojusi demitologizuoti pagrindinius Vakarų kultūros mitus, ypač tradicinę moters koncepciją, dekonstruoti moters ir vyro stereotipus, įprastines lyties, seksualumo, identiteto kategorijas, Carter perrašo mitus ir pasakas, žaidžia kalba, parodijuoja romano žanrines konvencijas, transformuodama tapsmo ir gotiškąjį romaną. Carter kūryba traktuotina kaip „šiuolaikinės gotiškosios“ literatūros paradigma. Feminizmo teoretikės ir kritikės Sandra M. Gilbert ir Susan Gubar, Elaine Showalter gotiškąją literatūrą laiko destruktviu, „karnavaliniu“ (pagal Bachtiną) žanru, griaušančiu patriarchalinius mitus ikūnijančius teksto modusus. Kaip ir fantazija bei groteskas – Carter estetikos dominantė – kvestionuojantys įprastines patriarchalines ir socialines, visuomenines struktūras, vertybių sistemas. Kultūrinių kodų dekonstravimas Carter kūryboje

remiasi ir personažais, kurie funkcionuoja kaip intertekstiniai užšifruoti ženklai, it mozaika sudėlioti iš kitų kūrinų gabaliukų.

Gotiškajame romane *Naktys cirke* (*Nights at the Circus*, 1984) Carter perrašo istoriją plėtodama jos utopinę viziją, pranašaudama „šaukaus, naujo“ feministinio pasaulio aušrą. Pasitelkdama groteską, fantaziją ir parodiją, iki absurdo sutirštindama spalvas, rašytoja griaua tiek feministines klišes, tiek ir binarinę vyro/moters opoziciją, mėginama teigti kur kas sudėtingesnę požiūrį į asmenybės identitetą. Jos kuriamas iškreiptas groteskiškas pasaulis, naudojant pasakų retoriką, archetipinius gotiškojo romano personažus, įvaizdžius ir motyvus, dekonstruoja nuvalkiotus socialinius ir politinius stereotipus. Tai alternatyvus stebuklingas, aukštyn kojom apverstas socialinis pasaulis, kurį simbolizuoja cirkas ir kuriame valdžia atiduota kiaulėms, šimpanzėms, klounams ir fantastinei moteriai-paukščiui Fevvers. Karnavalinis cirko pasaulis demitologizuoja ir nuvainikuoja socialinę hierarchiją, piršdamas kitokią vertybių sistemą, kurioje akcentuojama kaitos, vyksmo pirmenybė prieš sąstingį, humoro prieš rimtumą, kūno prieš protą. Privilegijuojamą pirmąjį šių binarinių opozicijų komponentą įkūnija „nerealiai reali“ Fevvers – plokščias metafikcinis konstruktas, bachtiniškas „groteskiškas kūnas“: milžiniškų nerealių proporcijų sparnuota moteris, sumodeliuota iš įvairių diskursų – stebuklinių pasakų, Rabelais, popkultūros ( anot pačios rašytojos, sukurta pagal žymios Holivudo aktorės Mae West išvaizdą). Fevvers nuolat skanduojama frazė „Ar aš esu reali, ar fikcija?“ implikuoja balansavimą slidžiu lynu tarp tikrovės ir fantazijos, pabrėžia pasaulio fikciškumą – pasaulio, kuris yra nuolatinio vyksmo, kūrimo procese, aprašant anksčiau neegzistavusius dalykus. Carter herojė Fevvers tarsi išeina iš savo vaidmens, kvestionuodama savo buvimą, suvokdama savo fikciškumą, tuo paliudydama ir Carter naratyvo fikciškumą. Romano *Naktys cirke* struktūrinis neapibrėžtumas, atvira pabaiga, gotikinis modusas, fantazija, groteskas ir parodija sukuria polifoninį daugiabalsį tekstą, kuris griaua „monologinę viziją“: nėra vienintelio atsakymo, vienintelės tiesos. Šitokiame tekste literatūrinė tiesos, tikrovės ir is-

torijos reprezentacija tampa problematiška. Metafikciniais žaidimais Carter transformuoja gotiškąjį romaną, paversdama jį mimetinės referencijos kvestionavimo ir tikrovės dekonstravimo įrankiu – alternatyvia šiuolaikinės prozos struktūra.

Romane *Stebuklinga žaislų krautuvėlė* (*The Magic Toyshop*, 1967) Carter naudoja tapsmo romano (Bildungsroman) modelį, perpindama jį pasakų elementais, pasitelkdama pasakų tekstines strategijas: akivaizdus tokių pasakų, kaip „Snieguolė“, „Miegancioji gražuolė“, pasakos apie Mėlynbarzdį, perrašymas. Galima teigti, kad romane transformuojamas archetipinis tradicinio tapsmo romano modelis, tiek įvedant moteriškos lyties heroję (tradiciškai tapsmo romanas visuomet buvo orientuotas į vyriškos lyties herojų), kas suponavo naujus tematinius posūkius, tiek pasitelkiant pasakos elementus ir suteikiant jiems froidistinę interpretaciją. Nors *Stebuklinga žaislų krautuvėlė* – romanas apie jaunos mergaitės iniciaciją, tačiau jame nėra „apvalių“ psychologizuotų charakterių, būdingų tradiciniam tapsmo romanui, kurio dominantė ir yra personažo vystymasis. Remdamasi V. Proppo *Pasakos morfologija* ir Levi-Strausso struktūrinės analizės principais (pati rašytoja visuomet pabrėždavo, kad ji sąmoningai žaidžia literatūros teorija ir rašanti jos įkvėpta), Carter redukuoja savo personažus į naratyvo funkcijas: jos plokštieji personažai – marionetės, simboliizuojančios gėrio ir blogio jėgas; tokia poliarizacija būdinga pasakoms ar Dikenso romanams, su kuriais galima būtų lyginti ir šį Carter tekstą. Moteriškos lyties herojės įvedimas suponuoja moters identiteto ir seksualumo klausimą, o tai atveria naują dimensiją ir išplečia tradicinio tapsmo romano žanro ribas. Šiame romane pasakojimas sutelktas į paauglės Melani iniciaciją į suaugusiųjų pasaulį, o bundantis seksualumas ženklina išsivadavimą iš vaikystės, kelią į tą suaugusiųjų pasaulį. Carter plėtoja savo herojės iniciaciją per jos pačios santykius su priešinga lytim ir apskritai stebint moterų ir vyrų tarpusavio ryšius: jos bundančią meilę Finui ir kitų žmonių seksualinių paslapčių atsivėrimą, taip pat ir suvokimą apie seksualinių tabu sulaužymą. Kaip mituose ir pasakose, seksualinių paslapčių – „Sfinkso mįslės“ – įminimas

ženklina brandą. Ieškodama atsakymų, Melani, kaip Miegančioji gražuolė, įžengia į uždraustą kambarį: suvokdama, jog nusižengia, tėvų miegamajame atidaro skrynią, išsiima mamos vestuvinę suknią ir ją apsvilkusi naktį išeina į mėnesienos užlietą sodą, jausdamasi nuotaka. Taip prasideda jos seksualinis prabudimas ir brendimas, perteikiamas metaforiškai, per froidiškai interpretuojamą pasakų simboliką. Deja, herojė netyčia užsitrenkia lauko duris, paskui su siaubu pastebi, kad susibadė kojas, jos kruvinos, krauju aptaškyta ir mamos suknelė. Lipdama į obelį – falinį pažinimo medį – Melani galutinai sudrasko suknelę ir į namus galiausiai sugrįžta nuoga. Šie „froidiniai“ ženklai signalizuoja būsimą nekaltybės praradimą ir seksualinę brandą. Pauglės smalsumas skatina ją nusižengti, sulaužyti suaugusiųjų draudimus. Kaip pasakose, už smalsumą, žiūrėjimą į uždraustas paslaptis pro rakto skylutę – norą sužinoti suaugusiųjų paslaptis (įžengti į uždraustą kambarį, atidaryti užrakintą skrynią) – Melani nubaudžiama: kaip Miegančioji gražuolė uždraustame kambarielyje įsiduria pirštelį, taip ir Melani kitą rytą sužino apie tėvų žūtį lėktuvo katastrofoje. Vėliau princo – Fino – bučinys užbaigia Melani seksualinį prabudimą. Nors romano atomazgoje piktojo dėdės Filipo – Mėlynbarzdžio pilis – sudega, jis pats žūsta, Melani su Finu išsigelbsti ir, regis, galėtų džiaugtis laime, tačiau romaną neturi pasakai ir tradiciniam tapsmo romanui būdingos uždaros pabaigos: „jie susituokė, o paskui ilgai ir laimingai gyveno.“ Šiuolaikinis tapsmo romaną neimplikuoja vienintelės reikšmės, neteigia *vienos vienintelės* tiesos, nepateikia simplistiinių sprendimų. Naratyvo neapibrėžtumu Carter transformuoja ir patį žanrą, ir pasakos retoriką, parodydama, kad šiuolaikinio gyvenimo reliatyvizmas eliminuoja naiviai laimingo finalo galimybę.

## 5. ANTONIOS SUSANOS BYATT PASTIŠAI

Šiuolaikinės Britanijos prozos objektu dažnai tampa tolimos ir ne tokios tolimos praeities kanoniniai kūriniai; joje transformuojami ir reflektuojami ne tikrai specifiniai tekstai, bet ir kanoniniai autoriai,

literatūrinės srovės bei sąjūdžiai, pateikiami perrašymo, parodijos, pastišo, metafikcinio naratyvo forma, naujai interpretuojant ir perko-duojant šiuos kūrinius visiškai kitokiame kultūriniame ir literatūri-niame kontekste.

Simptomiškas šia prasme yra žymios anglų romanistės ir literatū-ros kritikės Antonios Susan Byatt postmodernistinis romanas *Apsė-dimas* (*Possession*, 1990), apdovanotas prestižine Bukerio premija ir laikomas vienu ryškiausių ir emblematiškiausių paskutiniojo XX a. dešimtmečio kūrinių. Romanas išties sudėtingas ir daugiasluoksnis tiek savo teksto struktūra, tiek ir problematika, pabrėžtinai intertek-stualus, skaitytinas per jo santykius su kitais tekstais, inkorporuotais į autorės naratyvą, ir, remiantis Gerardo Genetto transtekstualumo te-orija, keliais lygmenimis.

Romano paantraštė – *Meilės romanas* – nurodo jo architektinį santykį su romantinio meilės romano žanru ir nuteikia skaitytoją būtent šitokiam Byatt teksto skaitymui bei suvokimui. Tačiau me-tatekstinis sluoksnis liudija, jog Byatt romanas – postmodernistinis dvigubo kodo tekstas: tai ir romantinio meilės romano žanro bei Viktorijos epochos poezijos imitacija ir kartu kritiškas permąstymas, įvertinimas, žvelgiant iš šiuolaikinio konteksto. Tai metaliteratūra, kurios fikciškumą paliudija autorės pasitelkta parodija, pastišas bei naratyvą destabilizuojantis intertekstualumas. Savo literatūrologinė-je studijoje *Proto aistros* (*Passions of the Mind*, 1992) Byatt teigia, jog „parodija ir pastišas – tai pabrėžtinai literatūriški būdai, niūriai ar piktdžiugiškai rodantys į prozos fikciškumą“ (Byatt, 1992, 157; verti-mas mano – R. R.).

Romano paratekste – pavadinime ir dviejuose epigrafuose – už-programuota nevienalytė jo problematika. Pavadinimas implikuoja dvejopą apsėdimą, persmelkiantį ir susiejantį dvi laiko plotmes ir siu-žetines linijas: viena vertus, jame vaizduojami Viktorijos epochos ir mūsų laikų įsimylėjęliai, apsėsti aistros, meilės vienas kitam, o taip pat ir poezijai, kita vertus, jame parodijuojami šiuolaikiniai literatū-rologai, biografai, apsėsti savo tyrimų ir paieškų objekto – trokštantys

surasti trūkstantus žymaus XIX a. poeto rankraščius, laiškus ir maniaikiškai jų ieškantys, dažnai vardan savo akademinės karjeros nesiskaitydami su jokiais priemonėmis.

Pirmasis Byatt romano epigrafas paimtas iš N. Hawthorne'o romano *Namas su septyniais frontonais* pratarmės:

„Kai rašytojas pavadina savo knygą romantine istorija, savaime aišku, jis nori užsitikrinti daugiau laisvės tiek pasirenkant stilių, tiek medžiagą, į kurią nedrįstų pretenduoti, jei apsiskelbtų rašas romaną. Manoma, kad romanas turi smulkiai, kruopščiai aprašyti ne tik tai, kas yra įtikėtina žmogaus patirtyje, bet ir tai, kas tikra, įprasta. Romantinė istorija, nors turi griežtai laikytis meno dėsnių kaip ir kiekvienas meno kūrinys ir nedovanotinai nusidėtų, jei nukryptų nuo širdies tiesos, bet užtat gauna laisvę tą tiesą rodyti tokiomis aplinkybėmis, kokias autorius pats pasirenka ar sumano. (...) Ši knyga pavadinta romantine istorija todėl, kad joje stengiamasi susieti praėjusius laikus su skriejančia nuo mūsų dabartimi.“  
(*Epigrafas*)<sup>1</sup>

Ši paratekstinė nuoroda į amerikiečių romantiko N. Hawthorne'o, kuris laikomas romantinio romano teoretiku, tekstą išryškina romantinio romano, kaip žanro, kūrybines galias, jame slypintį realybės transformavimo potencialą, rašytojo laisvę konstruoti pasaulį pagal savo norą ir fantazijos užgaidas ir šio žanro pastangas, gebėjimą susieti praeitį, kuri Byatt tekste nuolat atgaivinama, su amžinai „skriejančia nuo mūsų dabartimi“. Taip konstatuojama Byatt intencija, nubrėžiama jos programa ir romantinis *Apsėdimu* kontekstas; taip pat šiame paratekste slypi aliuzija į santykį tarp tiesos ir fantazijos, į rašytojos konstruojamo pasaulio fikciškumą. Byatt romano dvigubai koduotas tekstas žaidžia įtampa tarp tikrovės ir fikcijos, tarp realybės ir konstrukto. Ši *Apsėdimu* fikciškumą paryškina ir antrasis epigrafas – trys strofos iš Viktorijos epochos poeto Roberto Browningo poemos *Ponas Sladžas*, užsibaigiančios štai tokiomis eilutėmis:

<sup>1</sup> Cituojama iš lietuviško vertimo: N. Hotornas, *Namas su septyniais frontonais*, Vilnius: Vaga, 1982, p. 5, vertė A. Mardosaitė.



„Kaip ant tokio menko pamato suręsti šitą pasaką –  
Biografiją, pasakojimą? Ar, kitaip tariant,  
Kiek primeluot reikėjo, norint pateikti mums  
Štai šią solidžią tiesą?“ (*Epigrafas*)

Išgalvotų Viktorijos epochos poetų – garsaus Rendolfo Henrio Ešo ir nežinomybės taip ir nugrimzdusios poetės Kristabelės Lamot – slaptas ir aistringas meilės romanas plėtojamas paraleliai su dviejų šiuolaikinių įsimylėlių Rolando ir Modės (kurių vardai paimti iš viduramžių meilės romano ir jo Viktorijos epochos perrašymų – *Rolando giesmės* ir lordo Alfredo Tennysono poemos *Modė*) meilės istorija, šitokiu būdu apjungiant praeitį su dabartimi. Autorė žaidžia su laiku, iš dabarties nuolat nuklysdama į praeitį ir vėl sugrįždama į dabartį. Šitokios laiko dislokacijos griaua realybės iliuziją ir išryškina Byatt teksto metafikiškumą. Tokią pat funkciją atlieka ir įvykių interpretacijos dualumas: romano naratyvinė struktūra skatina skaitytoją interpretuoti Viktorijos epochos poetų Ešo ir Lamot meilės istoriją iš XX a. perspektyvos; šiuolaikiniai įsimylėliai, literatūrologai Rolandas ir Modė, tyrinėjantys abiejų poetų kūrybą, biografiją ir korespondenciją, dažnai komentuoja XIX a. herojų meilės romaną, bandydami iš poetų laiškų bei jų eilėraščių fragmentų rekonstruoti praeities įvykius, poetų paveikslus ir jų meilės istoriją:

„Ne kartą mėginau jį įsivaizduoti. Juos abu. Jie tikriausiai buvo atsidūrę ekstremalioje būsenoje. Vakar vakare galvojau apie tai, ką tu pasakei apie mūsų kartą ir seksą. Juk mes jį visur įžiūrime, kaip kad tu sakai. Mes labai jau viską išmanome. (...) Žinome, jog esame varomi geismo, tačiau mes nesugebame jį jį pažvelgti taip kaip jie, ar ne? Mes juk niekuomet netariame žodžio *Meilė* – ypač romantiška *meilė* – užtat mums reikia nemenkų pastangų, kad įsivaizduotume, ką reiškė būti tokiais kaip jie, štai čia, tikėti šitais dalykais – meile, pačiais savimi – tikėti, jog tai, ką jie darė, buvo svarbu...“ (Byatt, 1991, 267; čia ir toliau vertimas mano – R. R., toliau cituojant nurodomas tik šio romano puslapis).

XIX a. poetų meilės istorija persipina su įvairiausiais pasakojimais, mitais, pasakomis bei legendomis, paimtais iš meilės romano –

viduramžių ir jo XIX a. perrašymų – tradicijos. Savo romane Byatt susitelkia ties Viktorijos laikų literatūra bei kultūra, mat kaip tik toje epochoje senovinio viduramžių meilės romano formos ir siužetai buvo išstbulinti bei transformuoti prozoje ir ypatingai poezijoje. Viktorijos epochos literatūra, poezija, kultūra yra pagrindinis romano intertekstas, įprasminantis meilės ir kūrybos, poetinės tradicijos, įkvėpimo temas. Stulbinantis intertekstinis referencijų tinklas, kuris aktyvuojamas Byatt romane, apima, galima sakyti, visą romantinio meilės romano kanoną ir dažnai susiejamas su kitomis neliteratūrinės reprezentacijos formomis, kaip, pavyzdžiui, Prerafaelitų tapyba. „Prerafaelitų brolija“, vienijusi tapytojus ir poetus – meno sąjūdis, radęs XIX a. viduryje, kultivavęs viduramžių meno dvasingumą, iškėlęs įkvėpimą ( priešpastatydamas jį techniniams įgūdžiams), ypatingą „poetinę“ kalbą bei įvaizdžius, poezijos, kaip autonominės veiklos, nepriklausančios nuo politinių bei socialinių realiųjų, sampratą. Savo poezijoje prerafaelitai atsigrėžė į viduramžių meilės romanus, juos perrašydami. O Byatt savo ruožtu perrašo kai kurių poetų prerafaelitų ( Williamo Morriso, Christinos Rossetti) poetinius tekstus. Taigi kitas dominuojantis intertekstas, išryškėjantis Byatt romane ir paliudijantis, jog autorė žaidžia meilės romano žanro konvencijomis ir jas transformuoja – viduramžių literatūra, mitai. Byatt tekste akivaizdžios referencijos į karaliaus Artūro ciklo viduramžių meilės romanus, „persilaužiančius“ Viktorijos epochos poetiniuose perrašymuose – tokiuose tekstuose, kaip, tarkim, lordo Alfredo Tennysono *Karaliaus idilės* ir poeto prerafaelito Williamo Morriso *Gvineverės gynimas*. Byatt perrašo legendą *Stiklinis karstas*, pristatomą kaip romano herojės Kristabelės Lamot kūrinys, kuriame slypi aliuzijos ir referencijos į daugybę fablio.

Autorė įveda su pagrindine heroje poete Kristabele Lamot esmingai susietą Meliuzinos – prancūzų viduramžių legendų herojės, kuri nusikaltusi buvo pasmerkta kiekvieną šeštadienį virsti moterimi-gyvate – mitą, pateikiamą kaip senovinėje kronikoje perpasakotą viduramžių poeto Jeano D'Arraso ir poetine forma įkūnytą geriausioje

Kristabelės Lamot poemoje *Fėja Meliuzina* – viename iš pagrindinių Viktorijos poezijos pastišų Byatt romane (p. 289–298). Šios mitinės paralelės, kaip ir daugybė referencijų Byatt tekste į romantizmo poeziją, brėžia siužeto problematiką ir struktūruoja romano herojų tarpusavio santykius. Paskutiniame laiške Ešui Kristabelė save identifikuoja su Meliuzina – ji nubausta už savo aistrą, už tai, kad nuslėpė nuo Ešo jų kūdikį ir atidavė jį įsidukrinti savo seseriai: „Visus šiuos trisdešimt metų aš esu Meliuzina. Taip sakant, aš blaškiausi ir blaškiausi aplink dantytas šios tvirtovės sienas, vėjyje šaukdama apie savo poreikį matyti ir maitinti, ir guosti savo vaiką, kuris manęs nepažįsta.“ (p. 501).

Kristabelė Lamot – tipiška romantinė herojė, siejama su paslaptimi ir vaizduote; akivaizdu, kad jos vardą ir paveikslą įkvėpė to paties pavadinimo S.T.Coleridge'o poema ir J.Keatso eilėraštis *Negailestingoji gražuolė* (*La Belle Dame Sans Merci*): eilutė iš jo nuskamba romano *Postskriptume 1868*, kai Ešas savo mažai dukrytei, kuri jo nepažįsta, uždeda ant galvos vainiką, nupintą iš lauko gėlių, ir sako: „Tokia graži, fėjos vaikas. Arba kaip Prozerpina.“ (p. 510)<sup>2\*</sup> Paskui atsisveikindamas priduria: „Pasakyk savo tetai, kad sutikai poetą, kuris ieškojo Negailestingosios Gražuolės, bet vietoj jos sutiko tave, ir kuris siunčia jai sveikinimus ir jos netrukdydys (...)“ (p. 510) Asociacijų ir referencijų žaismas čia akivaizdžiai susieja Kristabelę ir su Keatso heroje, ir su jos pačios poemos fėja Meliuzina, ir tarsi užpildo naratyvo elipsę aliuzijomis į tai, jog mažoji mergytė – abiejų poetų („fėjos vaikas“ ir „Prozerpina“) meilės vaisius. Byatt pastišė *Fėja Meliuzina*, kuri galima iš dalies laikyti poetės preraphaelitės Christinos Rossetti eilėraščio *Ieva* perrašymu, išskylantis pagrindinis leimotyvinis gyvatės simbolis romane yra daugiaprasmis. Kristabelė – moteris-gyvatė, apkerinti ir užburianti Ešą, netgi įtakojusi jo kūrybą, kaip kad žaltys Edeno sode sugundė Ievą ir prišaukė bausmę ir mirtį. Ši simbolį galima interpretuoti per dialogą su romantizmo poezija. Coleridge'o biografiniame

<sup>2</sup> Iš ketvirtosios Keatso eilėraščio *La Belle Dame Sans Merci* strofos: „Lankose sutikau damą, tokią gražią – fėjos vaiką, jos plaukai buvo ilgi, eigastis lengva, o akys paklaikę.“ (Smith, 1957, 369).

teoriniame veikalė *Biographia Literaria* (1817) Gyvatė simbolizavo vaizduotę. Keatso poemoje *Lamia* žavią gyvatę moterį pamilsta Likijas, o šios gyvatės išmintis yra vaizduotė ir meilė. Viename iš Byatt literatūrologinio diskurso pastišų *Apsėdime* Kristabelės Lamot poema palyginama su „Kolridžo Gyvate, kuri simbolizavo vaizduotę, susikišusia uodegą sau į burną“. (p. 37) Kaip nurodo *Literatūros simbolių žodynas*, gyvatė, įsikandusi savo uodegą – senas amžinybės simbolis, siekiantis senovės Egipto laikus (Ferber, 2004, 323). Todėl galima būtų teigti, jog poetė Kristabelė Lamot, asocijuojama su simboline gyvate, įkūnija amžinąjį kūrybinį pradą ir meilę.

Rendolfo Henrio Ešo poezija romano autorės „sukonstruota“, imituojant keletą žymiausių kanoninių Viktorijos epochos poetų – Roberto Browningo, lordo Alfredo Tennysono, Algernono Charleso Swinburno – tematiką bei stilistiką. Šiuose poetiniuose pastišuose matome aliuzijas į romantinę vizijomis paremtą poeziją su jai būdinga fantazija ir mistika, taip pat joje nuskamba pesimistiniai nesustabdomai bėgančio laiko, būties trapumo ir efemeriškumo, mirties motyvai, pranašaujantys simbolizmo, dekadanso ir netgi modernizmo gimimą. Walterio Paterio ir Swinburno estetizmo dominantė – dabarties akimirkos grožis ir galia, intensyvaus malonumo potyris, aistros ir ekstazės akcentavimas – Byatt romane aktualizuojama Viktorijos epochos poetų meilės istorijoje. Dekadanso ir estetizmo kontekstą, be abejonės, įveda viena iš svarbiausių Byatt poetinių „klastočių“ – romaną pradedantis Ešo eilėraštis *Prozerpinos sodas* – tematikos ir stiliaus prasme akivaizdus Swinburno to paties pavadinimo eilėraščio pastišas. Jame užkoduota romano semantika, brėžiamos pagrindinės – gundymo, aistros, meilės, jos pagimdytos kančios ir sielvarto, poetinės vaizduotės, kūrybos temos, plėtojamos Byatt tekste. Eilėraštis paremtas graikų mitu apie Persefonę (Prozerpiną) – pavasario ir rudens deivę, kuri kiekvieną rudenį miršta (ją pasigrobia anapusinio pasaulio dievas Hadas, o jos motina, derlingumo deivė Demetra sielvartauja dėl dukters mirties), bet kiekvieną pavasarį vėl sugrįžta. Tačiau Persefonė žino, koks trumpalaikis pavasarinės gamtos grožis: atėjus ru-

dens šalčiams, visa žemės augmenija kartu su ja apmirs. Persefonės mitas išryškina meilės ir sielvarto motyvą. Pagrindinis eilėraštyje Persefonės(Prozerpinos) įvaizdis simbolizuoja sielvartą dėl grožio, meilės, būties laikinumo. Kita vertus, savo problematika eilėraštis ( tai ženklina ir jo pavadinimas) yra ambivalentiškas; juk žodį „sodas“ eilėraščio pavadinime galima interpretuoti kaip metaforišką, erotizuotą malonumų erdvę, kurioje skleidžiasi romano herojų meilės jausmai. Kaip nurodo *Literatūros simbolių žodynas*, tradiciškai sodas literatūroje laikomas „ir kaip meilės susitikimų vieta, ir kaip jų simbolis, (...) jis simbolizuoja erotinį arba geismingą gyvenimą“. (Ferber, 2004, 256) Galima teigti, jog *Prozerpinos sodas*, kaip vienas iš centrinių romano poetinių pastišų, tiek struktūriškai, tiek ir semantiškai įrėmina dviejų XIX amžiaus poetų meilės istorijos ir jų kūrybos raidą, išryškindamas meilės trumpalaikiškumo, mirties, ekstazės ir aistros, poetinės vaizduotės motyvus. Ešo ir Lamot meilės romanas buvo trumpalaikis, aistringas ir apgautas paslapties. Jų susirašinėjimas perauga į aistringą meilę, kuri truko tik vieną 1859 metų vasarą Jorkšyre. Savo žmonai Elenai Ešas vėliau prisipažins:

„Paskutiniais metais buvau galbūt įsimylėjęs kitą moterį. Galėčiau pasakyti, jog tai buvo savotiškas pamišimas. Buvau lyg demonų apsėstas. Tarsi apakęs. Viskas prasidėjo nuo laiškų – o paskui, Jorkšyre, buvau ne vienas.“ (p. 453)

Tačiau Kristabelė staiga paslaptinai dingsta iš Ešo gyvenimo ir daugiau nebeatsiliepia į jo laiškus, kuriuose jis maldauja jos pasakyti, ar iš jų ryšio negimė kūdikis ir koks jo likimas. Ši naratyvinė enigma atskleidžiama tik romano pabaigoje, paskutiniame Kristabelės laiške Ešui po trisdešimties metų, kai poetas jau sunkiai serga ir yra prie mirties: paaiškėja, kad jie turi ištekėjusią dukrą ir dailų vaikaitį (pp. 499–502). Ešo eilėraštyje *Prozerpinos sodas* naudojamas tas pats leitmotyvinis romano įvaizdis – vaizduotę simbolizuojanti gyvatė – pasiskolintas iš Kristabelės Lamot poemos apie feją Meliuziną, susiejantis abu įsimylėjęlius ir jų poetines paieškas.

Viktorijos epochos poeto imituojamos kūrybos raida sutampa su besiplėtojančia meilės ir aistros istorija tarp Ešo ir Kristabelės praityje ir tarp dviejų literatūrologų Rolando ir Modės dabartyje. Šios meilės istorijos atitinka visus meilės romano kanonus, jo dvasią ir tradiciją, kurioje meilė visuomet užima pagrindinę vietą.

Pasitelkusi išgalvotų praeities poetų Rendolfo Henrio Ešo ir Kristabelės Lamot paveikslus, sukonstruotus iš teksto fragmentų (laiškų, dienoraščių, poemų, eilėraščių, pasakų) ir poetinius pastišus, Byatt rekonstruoja ir naujai įvertina Viktorijos epochos poetinę tradiciją, išreikšdama didelę pagarbą praeities poetams ir poetinei kalbai. Viena interviu Byatt užsimena, jog sukurti Ešo ir Lamot paveikslus ją iš dalies paskatino suvokimas („pasufleruotas“ literatūrologės ir kritikės, romantizmo bei Viktorijos epochos poezijos tyrinėtojos Isobelės Armstrong, kuriai Byatt ir dedikavo šį romaną), kad „didieji Viktorijos epochos poetai niekada nebuvo laikomi tokiais didžiais ar tokiais sudėtingais, kokie jie iš tikrųjų yra“ (Tredell, 1994, 59). Akivaizdu, jog Byatt pozityviai vertina praeities poeziją ir tokius poetus, kaip Robertas Browningas, lordas Alfredas Tennysonas, Algernonas Charlesas Swinburnas, kurių poeziją ji imituoja savo pastišuose. Rendolfas Henris Ešas vaizduojamas kaip tuometinė literatūros įžymybė, įvairiapusė asmenybė, „didysis pilvakalbys“, savo poezijoje, kaip ir Robertas Browningas, prabylantis daugybe balsų; tai plačių interesų Viktorijos epochos eruditas:

„Ešas domėjosi viskuo. Arabų astronomija ir Afrikos transporto sistemomis, angelais ir juodaisiais riešutais, hidraulika ir giljotina, druidais ir didžiąja armija, viduramžių puristų sekta ir spaustuvės mokiniais, ekto-plazma ir saulės mitologija, kuo paskutinį sykį maitinasi suledėję mastodontai ir kas gi iš tikrųjų yra mana.“ (p. 28)

Nors ir kaip komiškai skamba šitoks išvardijimas, tačiau jis liudija Viktorijos epochos poeto didybę, kuri glumina visą ordą šiuolaikinių kritikų (ypač įtakingo, konservatyvių pažiūrų anglų literatūrologo F.R.Leaviso pasekėją Blekederį), visą gyvenimą paskiriančių įvairių poeto kūrybos aspektų narpliojimui.

Kristabelės Lamot paveikslas – taip pat tekstuali mozaika, kurioje atpažįstame didžiąsias XIX a. poetes Christiną Rossetti, Elizabethą Barrett Browning ir Emily Dickinson, o jų kūryba perrašoma Byatt romane. Iš pradžių Kristabelė konstruojama abiejų poetų laiškuose kaip save ir savo poeziją menkinanti, nuolanki, nuoširdi ir pasyvi moteris, atitinkanti Viktorijos laikų *moters-angelo* sampratą. Tačiau vėliau ji atsiskleidžia kaip išsilavinusi gražuolė poetė, kurios tikėjimas *moters* kūrybinėmis galiomis įkūnytas jos poemoje apie fėją Meliuziną, įtakojusioje ir vėlyvąją Ešo kūrybą. Savo laiškuose Ešui ji užsimeina, kad Meliuzinos mitas ją domina dėl jame atsiskleidžiančio *moters* dvilypumo, nes ji yra ir „Nenatūrali Pabaisa – ir be galo išdidi, mylinti ir paranki moteris.“ (p. 174) Kristabelė Lamot romane įkūnija stiprų moteriškąjį kūrybinį pradą: labai moterims nepalankiomis Viktorijos epochos sąlygomis ji bando išsaugoti savo, kaip poetės, tapatumą. Nors savo gyvenamuoju metu ji nesusilaukė tokio kritikų ir literatūrologų pripažinimo, koku buvo apdovanotas Ešas, vis dėlto būtent Kristabelė Lamot pavaizduota kaip didžiausia romano kūrybinė jėga. Kristabelė – ne tik tai tobula meilės romano ir aistringos meilės istorijos herojė, bet ir *spiritus movens* intelektualinių, kūrybinių paieškų, į kurias ji įtraukia ne tik tai Ešą, bet ir šiuolaikinius literatūrologus Rolandą su Mode, kurie taip pat tampa „apsėsti“ poetinės bei romantinės dvasios.

Galima teigti, jog žaidimas meilės romano žanro konvencijomis ir jo transformacijos, Viktorijos epochos poezijos pasiūšai – bene pagrindinės naratyvinės strategijos, kuriomis naudodamasi savo romane *Apsėdimas* Byatt iš šiuolaikinės feministinės ir poststruktūralistinės perspektyvos įvertina Viktorijos epochos poetinę tradiciją, akcentuoja jos vertingumą, išreikšdama pagarbą garsiems, bet šiandien primirštiems ir iš „oficialaus“ kanono lyg ir iškritusiems praeities poetams bei poetinei kalbai.

## 6. „ISTORIOGRAFINĖ METAFIKCIJA“: ISTORIJOS IR ISTORIJŲ KŪRIMAS GRAHAMO SWIFTO ROMANE *VANDENŲ ŽEMĖ*

Tradicinę istorijos koncepciją, istorijos galias atkurti autentišką praeitį kvestionuoja įvairios su postmodernizmu siejamos teorijos – feminizmas, poststruktūralizmas, pokolonializmas, „naujasis istorizmas“ – akcentuojančios istorinių šaltinių tekstualumą. Vienas iš jau minėtų pamatinių postmodernizmo teiginių – Istorijos mirtis – sąlygotas naujo, pakitusio požiūrio į tikrovę, kaip į amžiną kaitą – *flux*. Dėka šios amžinos kaitos Istorija negali įgauti aiškios struktūros ir vientisumo. Ji neturi pabaigos, uždaro totalumo, joje nėra užprogramuotos kokios nors raidos stadijos „progreso“ link; viskas nestabilu ir neprognozuojama. Istorija – tai atsitiktinių įvykių serija, be tikslo ir būtinų dėsnių, be tęstinumo. Idėja, kad istorija turi kažkokią vidinę tvarką ar logiką – tai dar viena žmogaus susikurta fikcija. Žmogus kuria pasakojimus, kuriuos vadina Istorija tam, kad atrastų sau vietą laike, kad pateisintų savo buvimą.

Literatūroje postmodernistinė istorijos samprata paneigia bet kokio fiksuoto teksto galimybę, autoriaus autoritarinę poziciją interpretuotojo atžvilgiu, paneigia apibrėžtą, fiksuotą praeitį, tos praeities realumą, išskyrus tik tai, ką istorikas pasirenka pagal savo užgaidas iš tos praeities padaryti; taigi paneigiama ir bet kokia objektyvi tiesa, kurią galima būtų artikuliuoti apie istorinę praeitį. Anot Rolando Barthes'o, istorija kuriama paties jos pasakymo, rašymo aktu – kito būdo nėra. Istoriją kuria istorinis rašymas, kuris yra visuomet subjektyvus, paremtas selektyvia faktų atranka, ir kuriame glūdi stiprus apgaulės elementas. Savo esė „Istorijos diskursas“ Barthes'as rašo: „Kaip matome, pačia savo struktūra ( ir nėra reikalo netgi remtis turinio medžiaga) istorinis diskursas iš esmės yra ideologinė plėtotė arba, dar tiksliau, *vaizduotės* plėtotė, jeigu tiesa tai, kad vaizdinių repertuaras yra kalba, kuria diskurso (grynai lingvistinės esybės) kalbėtojas (arba „rašytojas“) „pripildo“ kalbos akto objektą (psichologinę ar ideologinę



esybę). Todėl suprantame, kodėl istorinio „fakto“ sąvoka taip dažnai sukeldavo tam tikrą nepasitikėjimą. Nietzsche rašė: „Nėra faktų *kaip tokių*. Visada privalome pradėti nuo reikšmės įvedimo, kad atsirastų faktas.“ Kai jau syki įsikiša kalba (o kada gi ji neįsikiša?), faktą galima nustatyti tik tautologiškai: *įsidėmėtas* problemas nuo *įsidėmėtinų*, bet *įsidėmėtina* yra – nuo Herodoto, kur žodis praranda savo įprastinę mitinę reikšmę – tik tai, ką verta atsiminti, tai yra, verta *įsidėmėti*. Tokiu būdu prieiname prie paradokso, kuris valdo ištisą istorinio diskurso (santykiyje su kitais diskurso tipais) tinkamumą: faktas niekada neturi jokios kitos, bet tik tai lingvistinę egzistenciją (kaip diskurso sąlygą), tačiau viskas vyksta taip, lyg šioji lingvistinė egzistencija būtų vien gryniausia ir paprasta *kitos* egzistencijos „kopija“, patalpinta viršstruktūriniame lauke – „realybėje“ (Barthes, 1986, 138; vertimas mano – R. R.). Barthes'o artikuliuota istorijos kaip naratyvo koncepcija įkūnyta postmodernistiniuose romanuose, kuriuose tyrinėjimo objektu pasirenkami istoriniai įvykiai ir kuriuos postmodernizmo teoretikė Linda Hutcheon pavadino „istoriografinė metafikcija“. Remdamasi istorijos teoretikais Haydenu White'u ir Dominicku LaCapra, Hutcheon teigia, kad postmodernistiniai romanai pabrėžtinai iliustruoja mintį, kad jokie istorinių įvykių atpasakojimai niekada tiesiogiai ir skaidriai šių įvykių neužfiksuoja ir neatspindi, mat patys istoriniai įvykiai, istorija šiuolaikinį istoriką pasiekia per ankstesnių tekstų tinklą: laikraščių straipsnius, dienoraščius, karo įvykių kronikas, parlamento dokumentus, asmeninius laiškus ir kitus šaltinius; tačiau visuose šiuose tekstuose likę ankstesnių autorių pėdsakai su jų ideologiniais įsitikinimais, hipotezėmis, prietarais. Istorija egzistuoja kaip platus subjektyvių tekstų, atvirų įvairiausioms interpretacijoms, raizginys. Anot Hutcheon, „istoriografinę metafikciją“ neabejotinai įtakojo poststruktūralistinės tekstualumo teorijos, nes šitoks rašymas kelia esminius klausimus apie praeities atspindėjimo ir užfiksavimo prasmę, galimybes ir ribas.

Istorijos kaip naratyvo, „istorijos tekstualumo“ sampratą didesniu ar mažesniu laipsniu plėtoja daugelis postmodernistinio anglų roma-

no kūrėjų – jau minėtos rašytojos Angela Carter, Jeanette Winterson, taip pat Johnas Fowles'as, Salmanas Rushdie, Julianas Barnesas, Peteris Ackroydas, Iainas Sinclairas, Grahamas Swiftas. Tobulu „istoriografinės metafikcijos“ pavyzdžiu, tyrinėjančiu istorijos ir fikcijos santykį, galima laikyti vieno žymiausių šiuolaikinių anglų rašytojų Grahamo Swifto romaną *Vandenų žemė* (*Waterland*, 1983), kurio tekstinės strategijos pajungtos mėginimams išvelgti istorijoje tam tikrą apčiuopiamą racionalų modelį, prasmę ir tikslą. Akivaizdu, kad jų nerandama.

Grahamui Swiftui istorijos kūrimas reiškia praeities rekonstravimą, pasitelkiant vaizduotę. Romane *Vandenų žemė* istorija ir vaizduotė subtiliai persipynusios. Istorija tampa istorijų pasakojimu. Romano naratorius istorijos mokytojas Tomas Krikas sako savo mokiniamis: „Aš pateikiu jums Istoriją – prasimanymą, apgaulę, tikrovę užtemdančią dramą. Istoriją ir jos artimą giminaitį – teatrališką Spektaklį...“ (Swift, 1983, 40; vertimas mano – R. R.; toliau cituojant iš šio romano, puslapiai nurodomi po citatos). Akivaizdu, jog Swifto romanas taip pat iliustruoja Haydeno White'o tezę, jog „istoriniai naratyvai yra verbalinės fikcijos, kurių turinys yra lygiai tiek pat išgalvotas, kiek ir aptinkamas, ir kurių formos turi daugiau bendra su jų atitikmenimis literatūroje negu su jų atitikmenimis tiksluosiuose moksluose“ (White, 1978,82; vertimas mano – R. R.). Swifto romane istorija išryškinama daugybe savo prasmių, analizuojant žodžių *istorija* ir *istorija kaip pasakojimas* (angliškai *history/story*) reikšmes, jų derivatyvus bei implikacijas. Šių abiejų terminų *history/story* suplakimas sąmoningai konstatuojamas romano epigrafe, kuris pateikia lotyniško žodžio *historia* apibrėžimą: „*Historia*, -ae, f. 1.tyrimas, nagrinėjimas, mokslas. 2.a) praeities įvykių pasakojimas, istorija. b) bet koks pasakojimas: įvykių pateikimas, pasaka, pasakojimas.“ Taigi epigrafe pateikdamas žodžių ir reikšmių grupę, Swiftas pradeda rutulioti procesą, kuriame įmanoma išvelgti modelį *fikcija/istorija/pažinimas* ir kuriame į viską žiūrima kaip į sukonstruotas *istorijas/pasakojimus* (*stories*). Epigrafu Swiftas įtvirtina idėją, kad pati kalba yra fikcinė, išgalvota, kad viskas konstruojama diskurso, sukurto žmogaus proto tam tikroje kultūri-

nėje sistemoje, kad visi mes suformuoti istorijų pasakojimo ir esame jo bendrininkai; kad mūsų pažinimo, reikšmės ir prasmės paieškų sistemos iš tikrųjų tėra tekstai arba naratyvai. Anglų kalboje žodis *fikcija*, turintis ir grožinės literatūros, ir grynos išmonės, prasimanymo prasmę, primena apie dviprasmišką *realaus* ir *fiktyvaus* santykį. Istorijai, žinoma, neabejotinai rūpi *realusis pasaulis*, rūpi pateikti rimtą ir teisingą, tikrovišką realių praeities įvykių atpasakojimą. Tačiau Swifto, kaip ir Roland'o Barthes'o, požiūriu istorijos rašymas iš tikrųjų yra *naratyvas, istorijų pasakojimas*. Ryšys tarp įvykių, jų pradžios ir pabaigos, priežasties ir pasekmės ne tiek egzistuoja istorinėje realybėje, kiek yra primetamas naratyvinių struktūrų. Faktiškai jau nebeįmanoma teigti, jog istorikai kalba apie istoriją; jie kuria istoriją pasitelkę diskursą. Šitokia samprata aiškiai formuluojama romano *Vandenų žemė* naratoriaus istorijos mokytojo Tomo Kriko ir jo mokinio Praisio pokalbyje apie Prancūzų revoliuciją:

„Tad kurgi ji, ši revoliucija? Ar ji vien tik patogus terminas? Ar ji iš tikrųjų slypi neišsiskverbiamoje raizgalynėje aplinkybių, pernelyg sudėtingų, kad jas galima būtų apibūdinti? Keista, Praisai, bet kuo labiau mėgini smulkiai išanalizuoti įvykius, tuo daugiau imi jų nesuprasti – tuo labiau atrodo, kad jie dažniausiai įvyko žmonių vaizduotėje ...“

Mokytojas nutyla. Praisio reakcija į visa tai staiga pasirodo svarbi.

Akimirką jis dvejoja. Paskui drąsiai, beveik įžūliai drebia:

„Gal reikėtų šitą užsirašyti, pone? Prancūzų revoliucijos iš tikrųjų niekada nebuvo. Ji įvyko tiktai vaizduotėje.“ (pp. 139–140)

Opozicija tarp Istorijos ir istorijų pasakojimo yra centrinė Swifto romano gija. *Vandenų žemė* – tai daugybė istorijos pamokų, kurias mokiniams dėsto romano naratorius ir istorijos mokytojas Tomas Krikas, trisdešimt du metus išdirbęs mokykloje ir netrukus būsiantis iš jos atleistas. *Vandenų žemė* – tai ir nesąmoningo nenugalimo žmogaus poreikio pasakoti istorijas tam, kad galima būtų suvaldyti ir bent kiek suprasti tikrovę, išraiška. Krikas pasakoja savo Viktorijos epochoje gyvenusių protėvių gyvenimo istoriją, mėgindamas išpainioti jos

implikacijas. Jis labiausiai susitelkia į savo jaunystę, praleistą Norfolko grafystės pelkynuose Antrojo pasaulinio karo metais. Kriko asmeninio gyvenimo prisiminimai persipynę su platesne to regiono istorija. Jis susieja lemtingus savo paties gyvenimo momentus su asmenybėmis ir įvykiais nuo Industrinės revoliucijos laikų iki dabarties. Be to, naratorius supina tris pasakojimo lygmenis – asmeninį, regioninį ir nacionalinį, kuriuos jis dažnai iškelia kaip kontrastą istorinei gamtos pasaulio ir pelkynų peizažo perspektyvai. Kriko pasakojimas perpintas istorinėmis referencijomis (į Prancūzų revoliuciją, Britų imperijos plėtrą, Antrąjį pasaulinį karą) ir kupinas svarstymų bei apmąstymų apie pačią istoriją, istorinius tyrinėjimus ir istorijos mokymą. Pati romano siužeto struktūra pabrėžia istorijos kaip naratyvo, kaip pasakojimo koncepciją, sulaužant siužeto chronologiją, perpinant praeitį ir dabartį. Paradoksalu, bet romano nechronologinio įvykių išdėstymo tikslas – atkreipti skaitytojo dėmesį į tradicinį istorijos chronologiškumą, o taip pat ir kvestionuoti šį chronologiškumą bei mėginimus konstruoti logiškai nuoseklius naratyvus, siekiant atskleisti visą ir objektyvią tiesą. Pavyzdžiui, pirmame skyriuje veiksmas vyksta 1943 metais, antrame nukeltas į 1979 ar 1980 metus, o jau trečiasis skyrius prasideda Norfolko pelkynų, jų geologinės sandaros nuo seniausių laikų aprašymu, pasakojama apie XVII amžiuje iš vandens atkovotą žemę ir rutuliojama Krikų šeimos istorija iki 1922 metų. Ketvirtasis skyrius mus vėl sugrąžina į 1979–1980 metus, o penktasis skyrius – į 1943-sius. Devintajame skyriuje randame ilgiausią Atkinsonų šeimos darbų ir žygių aprašymą nuo XVIII amžiaus iki 1870-jų. Ir taip toliau. Dvidešimt ketvirtame skyriuje veiksmas vyksta 1940 metais. Paskutinis romano skyrius baigiasi ne istoriškai naujausiais laikais, o 1943 metais. Šis chronologijos sulaužymas toliau akcentuojamas dažnu gramatinio laiko kaitaliojimu (daug įvykių atpasakota esamuju laiku, kiti – tradiciniu būtuju laiku) ir skrupulingu tekste pateikiamų įvykių datavimu: mes beveik visuomet tiksliai žinome metus, kada kas nors atsitinka. Istorija, regis, neturi jokios chronologinės tvarkos. Epizodai, tiek istoriniai, tiek ir fikciniai, išgalvoti, staiga nutrūksta, vienas

su kitu susilieja, persipina. Netgi sakiniai dažnai iškraipyti, susukti, fragmentiški. Nors romano skyriai netiesiogiai susiejami šiais fragmentiškais sakiniais: nutrūkęs sakinytis, prasidėjęs viename skyriuje, užbaigiamas kitame.

Tokiu būdu pati romano struktūra tarsi atkartoja naratoriaus Kriko teoriją, jog istorija iš tiesų neturi jokios apibrėžtos tvarkos, kad ji amžinai eina ratu, kad ji sukasi vis apie tą patį: „Kaip ji pasikartoja, kaip vėl susisuka, kad ir kiek mes besistengtume ją išpainioti. Kokius ji daro posūkius ir vingius. Kaip ji eina ratais ir vėl sugrąžina mus į tą pačią vietą.“ (p. 142) Istorijos nelogiškumą, ėjimą ratu įkūnija ir vandens įvaizdžiai: vinguriuojančios upės, pelkynai ir pagrindinis romano simbolis, užfiksuotas jo pavadinime – iš vandenų atkovota žemė. Istorijos neįmanoma suprasti ir neįmanoma racionaliai paaiškinti istorinių įvykių. Į daugybę svarbių klausimų „kodėl?“, kuriuos mokiniamis iškelia Krikas, nėra atsakymų, todėl belieka tik pasakoti istorijas:

„Kodėl taip atsitiko, kad ši revoliucija, vykdyta laisvės ir lygybės vardan, baigėsi imperatoriaus atėjimu? Kodėl atsitiko taip, kad šis judėjimas, kėlęs tikslą visiems laikams panaikinti *ancien regime* (senąjį režimą, pranc.), baigėsi senojo Karaliaus Saulės reinkarnacija? Kodėl gi ši revoliucija, kuri iš tiesų pasiekė ilgalaikių reformų, negalėjo šito įgyvendinti be baimės ir teroro, nesuguldžiusi vien tik Paryžiaus gatvėse (kukliais paskaičiavimais) šešių tūkstančių lavonų krūvas, nekalbant jau apie tūkstančius lavonų vi-soje Prancūzijoje arba nesuskaičiuotų italų, austrų, prūsų, rusų, ispanų, portugalų, anglų lavonų, kuriais bus nukloti Europos mūsų laukai? Kodėl gi taip dažnai istorija pareikalauja skerdynių, holokausto, Armagedono? Ir kodėl gi kiekvieną kartą iš praeities visiškai nieko nepasimokome?“ (p. 141)

Romane tyrinėjama įvairių epochų istorija, jos religinis ir filosofinis pagrindas. Istorija čia išsišakoja į daugybę temų: tai ir politiniai įvykiai, susiję su seniausiais laikais, kai Britaniją užkariavo romėnai, tai ir Bastilijos paėmimas, Pirmasis ir Antrasis pasauliniai karai. Tai taipogi ir technologijos istorija – pelkynų nusausinimas; pelkynų,

kaip geografinės vietovės, istorija, dviejų šeimų – Krikų ir Atkinsonų istorija; atskirų žmonių, ypač Tomo ir Merės gyvenimo istorija; galų gale, alaus butelio istorija. Dėstydamas istoriją, Krikas įveda savo mokinius, o taip pat ir skaitytoją į filosofines diskusijas apie istorijos pobūdį ir jos tipus. Jis pasitelkia peizažą ir gamtą, iškeldamas šiuos kaip alternatyvius istorijos modelius. Dėl to kai kurie romano epizodai primena ne tik istorijos, bet ir biologijos vadovėlių: pavyzdžiui, skyriai „Apie ungurį“, „Apie gamtos istoriją“, „Apie lydeką“. Jau antrame romano skyriuje „Apie istorijos pabaigą“ vienas iš Kriko mokinių Praisas suabejoja istorijos studijų būtinumu ir prasme, nes, anot jo, istorija – tai „pasaka“, ir svarbu ne praeitis, bet dabartis, ir galiausiai jis pranašauja istorijos pabaigą: „Manau, pone, jog svarbiausias dalykas, kalbant apie istoriją yra tai, kad ji jau pasiekė tokį tašką, jog, galimas daiktas, ji tuoj baigsis“ (p. 7). Išgirdęs šį mokinio pareiškimą, Krikas liaujasi dėstęs apie Prancūzų revoliuciją – „tą seną ir nuvalkiotą pasakėlę apie Žmogaus teises, laisvę simbolizuojančias kepuraites, kokardas, trispalves, jau neminint šnypščiančių giljotinų, su jos keista samprata, kad ji padovanojo pasauliui Naują pradžią“ (p. 7) – ir pradeda pasakoti savo asmeninio gyvenimo, savo šeimos ir Anglijos pelkynų istorijas. Tai, kad tradicinę, pavyzdžiui, Prancūzų revoliucijos, istoriją Krikas pajungia savo asmeninei istorijai, atrodytų, paremia teiginį, kad istorija iš tikrųjų priėjo galą ir kad svarbu, anot jo mokinio Praisso, tiktai „čia ir dabar“. Tačiau sykiu Krikas demonstruoja ir didžiulį amžiną tiek asmeninės, tiek ir filosofinės istorijos poreikį: mokiniams jis pasakoja apie tai, kaip paskutinėje savo gyvenimo kelionėje karieta vežama į Paryžių Marija Antuanetė staiga visa pražilo, suvokusi, kad „egzistuoja ne tik Čia ir Dabar, bet kad Istorija ją pasiglemžė“ (p. 61) Tomui Krikui istorija – tai būdas išsiaiškinti savo gyvenimo įvykius. Pasakodamas istorijas iš savo praeities, jis taip pat mėgina suprasti „čia ir dabar“. Jis įsitikinęs, jog „gyvenimas – tai viena dešimtoji Čia ir Dabar, devynios dešimtosios – istorijos pamoka“ (p. 61) Ir vis dėlto istorija kaip naratyvas visų pirma yra greičiau asmeninė nei faktinė realybė, – šią sampratą pabrėžia ir Kriko pasakojimų maniera, šiek tiek

primenanti literatūrinę „sąmonės srauto“ techniką. Per istorijų pasakojimą Krikas iš naujo išgyvena savo praeitį, mėgindamas išsiaiškinti, kodėl jo gyvenimas pakrypo būtent taip, o ne kitaip. Pasakodamas savo gyvenimą, jis kuria istoriją, o kartu ir save.

Istorijų pasakojimas yra pagrindinis *Vandeny žemės* naratyvinės struktūros elementas. „Bet žmogus – leiskite pasiūlyti jums apibrėžimą – yra istorijas pasakojantis gyvulys“, – mokiniams pareiškia Krikas (p. 62) Romane įvairiuose kontekstuose kartojamas terminas „pasaka“ : „Pasakiški žodžiai; pasakiški patarimai. Betgi mes gyvenome pasakiškoje vietoje. Šliuzo prižiūrėtojo namelyje prie upės, vidury pelkynų. Toli nuo plačiojo pasaulio. O mano tėvas, kuris buvo prietaringas žmogus, mėgo viską daryti taip, kad viskas atrodytų magiška ir slėpinga“ – taip pirmame skyriuje Krikas pradeda savo pasakojimą (p. 1). Dažnai naratorius atkakliai kartoja, kad tai, ką jis, istorijos mokytojas, pasakoja savo mokiniams, tėra pasaka, „o kadangi pasaka privalo turėti veiksmo vietą ir laiką, kurie, kaip ir visose gerosiose pasakose, privalo būti ir apčiuopiami, ir nerealūs, tad leiskite man papasakoti“ – ir todėl į faktinę Istoriją jis įpina savąias istorijas (p. 8). Kriko mokiniams pasakojamos istorijos dažnai pradedamos tradicine įžangine pasakų fraze „vieną kartą gyveno/buvo...“. Romane atsiranda įvairių pasakotojų, visų pirma Tomo Kriko tėvas su motina, turėję pasakojimo dovaną: „Mat mano tėvas ne tik kad buvo prietaringas žmogus, bet dar turėjo ir gyslelę pasakoti istorijas. Išgalvotas istorijas, tikras istorijas; raminančias ir įspėjančias istorijas; istorijas su moralu arba apskritai be jokios minties; įtikėtinas ir neįtikėtinas istorijas; ir iš viso nei šiokias nei tokias istorijas. Šią gyslelę jis paveldėjo iš savo šeimos. Bet ją turėjo ir mano motina – ir galbūt iš jos tėvas ją ir pasigavo“ (p. 2). Krikai – pasakoriai iš prigimties ir pagal šeimos tradiciją, ir tuo jie skiriasi nuo garsių aludarių Atkinsonų, kurie yra veiklos žmonės ir kuria istoriją, užuot apie ją pasakoję. Krikai transformuoja istorinę medžiagą – Vaterlo mūšį, Krymo karą – „į stebuklingos pasakos audinį“ (p. 18). Pats Tomas Krikas – ne tik istorijų pasakotojas, bet ir romano *Vandeny žemė* naratorius, o romane jis ir istorijos mokytojas,

iškeitęs tradicinę istorijos dėstymą į legendas, pasakas, prisiminimus iš šeimos gyvenimo. Jis taipogi yra stipriai reflektuojantis naratorius, kuriam rūpi ne tik istorijos pobūdis, esmė ir tikslas, bet taip pat ir kokia yra pasakojimų prasmė bei funkcija, jų santykis su tikrove. Tokiu būdu *Vandenu žemėje* tikrovės samprata problematizuojama. Viena vertus, tikrove lyg ir laikoma tai, ką galima būtų priešpastatyti legendai, pasakai, iliuzijai. Pavyzdžiui, imperiniai mitai ir legendos apie Britų imperijos amžiną šlovę kontrastuoja 20 a. penkto dešimtmečio, ženklinančio imperijos žlugimą, realybei. Lygiai taip pat ir utopinės Prancūzų revoliucijos aspiracijos iškyla kaip kontrastas tironijos ir kruvinų žudynių realybei, ką fiksuoja istoriniai dokumentai. Kita vertus, šios iliuzijos, šios kuriamos pasakaitės daro savo – jos formuoja istoriją, įvykius, veiksmus lygiai taip kaip ir tikrovė. Yra ir dar viena tikrovės teorija, anot romano naratoriaus – tikrovė suvokiama taip pat ir kaip nematomi, nuobodūs žmonių gyvenimai, kuriuose nieko įdomaus nevyksta: „Tikrovė yra įvykių nebuvimas, tuštuma, monotoniškumas. Tikrovė yra tai, kad nieko nevyksta“ – teigia Krikas (p. 40). Tačiau tikrovė yra ir šeimyninės asmeninės dramos – Fredžio Paro nužudymas ir Merės Krik nusikaltimas – vaiko vagystė.

Galiausiai naratorius Krikas visiškai susipainioja ir, atrodo, nebežino, kas ta tikrovė ir ar ji apskritai egzistuoja. Užtat jo istorijos pamokos amžinai nuklysta į legendų, padavimų, pasakų ir mitų sritį. Keturiasdešimt pirmame skyriuje jis sako mokiniam: „Bet kai pasaulis jau sparčiai artėja prie pabaigos, nebus daugiau jokios tikrovės, tiktai pasakojamos istorijos. Visa, kas mums beliks – tai tik istorijos. Sėdėsimė savo pastogėje ir pasakosime istorijas kaip vargšė Šecherezada, tikėdamiesi, kad jis niekuomet...“ (p. 298).

Istorijos transformavimas į pasakojimus kvestionuoja ribą tarp tikrovės ir fikcijos, pabrėžia tikrovės neužčiuopiamumą. Praskleisti nuo tikrovės uždangą galbūt įmanoma tiktai pasakojant istorijas, todėl naratorius Krikas, mėgindamas bent kiek suvokti tikrovę, savo pasakojimams naudoja įvairiausio pobūdžio ir žanrų tekstus: pasaką, legendą, detektyvinę istoriją, psichologinę prozą, istorinę pasakojimą.



Romano naratyvas, sukomponuotas iš daugybės subnaratyvų ir žanrų mozaikos, perša mintį, kad bet koks naratyvas geriausiu atveju tegali atverti dalinę ir labai ribotą tiesą. Naratorius nuolat problematizuoja pasakojimo ir tikrovės ryšį, pateikdamas pasakojamas istorijas ir kaip tikrovės vengimą, ir kartu kaip vienintelį būdą žvelgti į įvykių, į istorijos absurdiškumą ir beprasmiškumą. Ir galiausiai mums, skaitytojams, iš istorijos lieka tik tekstas, romanas. Kaip pastebi Tomas Krikas: „Pradžioje nėra nieko; paskui atsiranda įvykiai. O po įvykių lieka tik pasakojimas apie juos“ (p. 329).

Po keturiasdešimties metų paieškų galų gale Tomas Krikas supranta, kad „istorija – tai nebūtų dalykų pasakojimas. (...) Didysis Naratyvas, užpildantis vakuumus, išsklaidantis tamsos baimes“ (p. 62).

Tiek istorijos rašymas, tiek ir istorijų pasakojimas yra šio romano kūrybinės ir varomosios jėgos. Fikcinis naratyvas priešpastatomas oficialiajai istorijai. Sulaužant chronologiją, istorijų pasakojimas persipina su istorijos rašymu, ir nebelieka skirtumo tarp noro rašyti istoriją ir noro pasakoti istorijas. Pats istorijos pavaizdavimas tampa istorijos dalimi. Romano *Vandenu žemė* esmė – patyrinėti, kaip konstruojami naratyvai, istorijos ir istorija, kaip iš jų nuaustas mūsų gyvenimas, kaip pasitelkę istorijų pasakojimą mes konstruojame savo tapatumą dabartyje ir praeityje.

## IV

---

# IŠVADOS

Postmodernistinis anglų romanas, kuris išsiskleidė veikiamas prancūzų „naujojo romano“ ir amerikiečių postmodernizmo estetikos, ženklino naują etapą modernistinės estetikos ir avangardo plėtroje. Pamatinių Apšvietos epochos idėjų ir universalijų, tokių kaip tiesa, žinojimas, realybė, pažinimas, galia, istorija, individo tapatybės stabilumas, vientisumas ir kalba, kvestionavimas bei dekonstravimas postmodernistinėje literatūroje atvedė prie tekstų eklektikos, daugialbalsiškumo, fragmentacijos, dvigubo kodavimo, personažo metamorfozės, istorijos tekstualumo sampratos.

Pripažinus, kad šiuolaikinės literatūros egzistavimo sąlyga – praeities literatūrinių tradicijų transformavimas ir parodijavimas, postmodernistinės literatūros objektu dažnai tampa pati literatūra. Postmodernistinėje anglų prozoje transformuojami ir reflektuojami ne tik specifiniai tekstai, bet ir kanoniniai autoriai, literatūrinės srovės bei sąjūdžiai, pateikiami perrašymo, parodijos, pastišo, metafikcinio naratyvo forma, naujai interpretuojant ir perkoduojant šiuos kūrinius visiškai kitokiame kultūriniame ir literatūriniame kontekste. Simptomiškas šia prasme yra žymios anglų romanistės ir literatūros kritikės Antonios Susanos Byatt postmodernistinis romanas *Apsėdimas*. Postmodernistinės literatūros funkcionavimo pagrindas – teksto originalumo galimybę eliminuojantis intertekstualumas, kas ypač akivaizdu A.S. Byatt romane *Apsėdimas*, o taip pat ir kitų čia aptartų rašytojų (A. Carter, J. Winterson) kūrinuose.

Pakitęs požiūris į žmogų, vientisos asmenybės „ištirpimas“, radikaliai transformavo literatūrinio personažo koncepciją. Kartu su individualumo, išskirtinumo, unikalumo išnykimu, kurie buvo ypač svarbūs individualizuotam, „gyvenimiškam“ tradicinio romano herojui,

„išnyko“ ir personažas – tapo plokščias, tuščiaaviduris, emblematiškas, naratyvo funkcija. Prie tradicinės literatūrinio personažo sampratos erozijos prisidėjo ir struktūralizmas bei poststruktūralizmas, teoriškai pagrindę šį procesą. Postmodernistinėje literatūroje dėmesio centras nuo personažo ir autoriaus persikelia į teksto produktyvumą, į lingvistinį žaidimą, kur autorius tampa kalbos žaisliuku, o personažas – diskurso produktu, atviru konstruktui, teikiančiu neribotas interpretacijos ir vizualizacijos galimybes.

Amžino „fluxo“ heterogeniškas pasaulis sąlygoja personažo išsiskaidymą ir fragmentaciją: nuoseklus, stabilus ego, subjektas (ir personažas, ir autorius) suskilo, išsiskaidė į daugybę subjektų. Personažai suyra ir suskyla į autoriaus „aš“, o autorius išnyksta ir, persikūnijęs į visus savo personažus, tampa visur esančiu – taip randasi daugia-balsiškumas. Winterson pasitelkiamų įvairialypių diskursų daugybę kontroliuoja autoriaus balsas, išreiškiantis autorės nuostatas. Kaip ir Atwood romane, Winterson romane vyrauja autorinis diskursas, o personažai funkcionuoja tik kaip kaukės, kuriomis prisidengia autorė; personažai tiesiog suskyla ir pereina į autoriaus „aš“, o autorius įsikūnija visuose savo personažuose. Personažais, kurie funkcionuoja kaip intertekstiniai užšifruoti ženklai, it mozaika sudėlioti iš kitų kūrinių gabaliukų, remiasi ir kultūrinių kodų dekonstravimas Carter kūryboje.

Postmodernistinėje anglų literatūroje struktūrinis neapibrėžtumas, atvira pabaiga, gotikinis modusas, fantazija, groteskas ir parodija sukuria polifoninį daugiabalsį tekstą, kuris griaua „monologinę viziją“: nėra vienintelio atsakymo, vienintelės tiesos. Šitokiame tekste (pav., Winterson, Carter, Atwood, Berger) literatūrinė tiesos, tikrovės, lyties, tapatybės ir istorijos reprezentacija tampa problematiška.

Postmodernistinėje metaprozoje (Byatt, Carter, Winterson romanuose) hibridiškumas, radikalus intertekstualumas, kuris sumaišo formas, žanrus, literatūrinės konvencijas, ištirpdo ribas tarp aukštojo ir žemojo meno, tarp elitinės ir popkultūros, tarp rimtumo ir komizmo; žanras tampa nestabilus. Užsimojusi demitologizuoti pagrindi-

nus Vakarų kultūros mitus, ypač tradicinę moters koncepciją, dekonstruoti moters ir vyro stereotipus, įprastines lyties, seksualumo, identiteto kategorijas, Carter perrašo mitus ir pasakas, transformuoja tapsmo ir gotiškojo romano žanrą. Kita vertus, suteikdama pasakoms froidistinę traktuotę ir įvesdama feministinius motyvus, rašytoja išplečia ir pasakos retoriką.

Postmodernistinė „istoriografinė metafikcija“, kurią įtakojo poststruktūralistinės tekstualumo teorijos ir kuri tyrinėja istorijos ir fikcijos santykį, taip pat kelia esminius klausimus apie praeities, istorijos reprezentacijos galimybę ir prasmę. Istorioografinėje metafikcijoje įprasminama idėja, kad istorija – tai tik pasakojimai, tekstas. Istorija egzistuoja kaip platus subjektyvių tekstų, atvirų įvairiausioms interpretacijoms, raizginys. Istorijos transformavimas į pasakojimus kvestionuoja tikrovės ir fikcijos ribas, pabrėžia tikrovės neapčiuopiamumą. Istorijos kaip naratyvo samprata vienaip ar kitaip įsilieja į visų čia apžvelgtų autorių tekstus. Ją iliustruoja Grahamo Swifto romanas *Vandenų žemė*, kur istorijos kūrimas reiškia praeities rekonstravimą, pasitelkiant vaizduotę. Istorija tampa istorijų pasakojimu, prasimanymu, apgaule.

## POSTMODERNIZMAS, ETC.

Šiuolaikinėje pastarųjų dešimtmečių (1997–2012) anglų literatūroje atsirado ženklų, kurie rodo, jog gimsta nauja epistema, liudijanti postmodernizmo saulėlydį ir kelianti klausimą, ar tai, kas suvokiama kaip naujumas, greičiau nėra grįžimas prie tradicinių koncepcijų, teorinių premisų ir tradicinės autorinės praktikos. Pastebimas posūkis prie „senų“, tradicinių ar „ikimodernistinių“ rašymo formų bei strategijų. Praėjus lygiai keturiasdešimčiai metų po Johno Bartho garsiojo esė „Išsisėmusi literatūra“ pasirodymo, šiandien jau galima diagnozuoti postmodernizmo „išsisėmimą“. Tai galbūt dėsninga literatūros istorijos raida, liudijanti, kad diskursai nuolat savyje produkuoja kontradiktus. Naujaisi Kazuo Ishiguro, Kate Atkinson romanai, Juliano Barnes'o romanas *Artūras ir Džordžas* (2005), Ian McEwano romanai *Amsterdamas* (*Amsterdam*, 1998), *Šeštadienis* (*Saturday*, 2005) ir *Soliaris* (*Solar*, 2010) su metaistorine dimensija, etinio komponento akcentavimu, atgimusiu realistiniu pasakojimu liudija besirandantį naują modusą, išeinantį už postmodernizmo estetikos rėmų.

Didžiosios Britanijos politikos ir kultūros žurnalas „Prospect“ 2011 m. rugpjūčio mėn. numeryje išspausdino solidų straipsnį šoki-ruojančiu pavadinimu „Postmodernizmas mirė“. Kas gi išprovokavo šią konstataciją, teigiančią postmodernizmo mirtį? Ogi, pasirodo, didžiulė paroda Viktorijos ir Alberto muziejuje Londone, vykusi nuo 2011 m. rugsėjo 24 d. iki 2012 m. sausio 15 d., kaip tik ir signalizuoja postmodernizmo mirtį. Anglų rašytojas ir žurnalistas Edwardas Docxas šį straipsnį pradeda sąmojingu, ironišku ir intriguojančiu pareiškimu: „Turiu jums gerų naujienų (...) Kokių? Ką gi, rugsėjo 24 d. galėsime oficialiai ir aiškiai paskelbti, kad postmodernizmas mirė. Baigta. Tapo istorija. Sunkus periodas žmogiškosios minties raidoje

baigėsi, viskas. Iš kur tai žinau? Todėl, kad būtent šią dieną Viktorijos ir Alberto muziejus atidaro tai, ką jis vadina „pirmąja išsamia retrospektyvine paroda“ pasaulyje „Postmodernizmas – stilius ir subversija 1970–1990.“<sup>3</sup> Jeigu jau rengiama retrospektyva ir dar nurodomos pradžios ir pabaigos datos, vadinasi, reiškinys tapo istorija. Tačiau ne viskas taip paprasta, kaip gali atrodyti. Juk postmodernizmas buvo galingo užtaiso proveržis, subrandinęs destruktivias strategijas, savo kritikos praktika ir retorika siekęs destabilizuoti tokius pamatinius konceptus, kaip identitetas, istorinis progresas ir epistemologinis tikrumas. Didžios idėjos taip lengvai nesunaikinamos. Postmodernizmo įtaka ir poveikis niekur nedingo. Tiesiog postmodernizmas, kaip dominuojantis diskursas, pasitraukia ir užima savo deramą vietą meninėje ir intelektualinėje paletėje kartu su kitais didžiais sąjūdžiais, kaip savo metu romantizmas, realizmas, modernizmas. Visi šie meniniai judėjimai veikia mūsų vaizduotę, kūrybą, elgseną, diskusijas, bendravimą. Anot Docxo, visuomenėje randasi naujos idėjos, kurios kertasi su postmodernizmo ideologija ir filosofija. Vietoj įmantrių postmodernistinių naratyvinių strategijų literatūroje ir kultūroje vėl svarbios tampa vertybės, jų reprezentacija, autentiškumo troškimas vietoj simuliakrų konstravimo ar konstatavimo. Taigi „žengiame į naują amžių. Pavadinkime jį autentiškumo amžiumi, ir pažiūrėsim, kaip mums jame seksis.“<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Edward Docx, „Postmodernism is dead“, Prospect magazine, August 2011, p. 36.

<sup>4</sup> Ibid., p. 41.

# REKOMENDUOJAMOS LITERATŪROS SĄRAŠAS

## I

- Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*, London, 1987.
- Atwood, Margaret. *Surfacing*, London, 1973.
- Brooke-Rose, Christine. *Textermination*, Manchester, 1991.
- Byatt, Antonia, Susan, *Possession. A Romance*, London: Vintage, 1991.
- Carter, Angela. *Fireworks: Nine Profane Pieces*, London, 1974.
- Carter, Angela. *The Magic Toyshop*, London, 1990
- Carter, Angela. *Nights at the Circus*, London, 1985.
- Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*, London, 1989.
- McEwan, Ian. *Enduring Love*, Alfred, A.Knopf, Canada, 1997.
- McEwan, Ian, *Amsterdam*, Vintage, 1998.
- McEwan, Ian, *Saturday*, London, Jonathan Cape, 2005.
- McEwan, Ian, *Solar*, London, Jonathan Cape, 2010.
- Swift, Graham. *Waterland*, Picador Edition, 1983.
- Winterson, Jeanette. *Oranges are not the Only Fruit*, London, 1991.
- Winterson, Jeanette. *Sexing the Cherry*, London, 1990.
- Winterson, Jeanette. *The Passion*, London, 1987

## II

- Allen, Graham, *Intertextuality*, London: Routledge, 2003.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Manchester, 1984.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, The M.I.T. Press, 1968.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
- Barthes, Roland. *S/Z*, New York, 1974.
- Byatt, Antonia, Susan, *Passions of the Mind*, New York: Random House, 1992.
- Bersani, Leo. *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*, Boston-Toronto, 1976.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment*, London, 1976.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, 1968.

- Brooke-Rose, Christine. *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge, 1981.
- Brooke-Rose, Christine. *Stories, theories and things*, Cambridge, 1991.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics*, London, 1975.
- Davidson, Arnold, ed. *The Art of Margaret Atwood. Essays in Criticism*, Toronto, 1981.
- Docherty, Thomas, ed. *Postmodernism. A Reader*, Harvester, 1993.
- Dyer, Geoff. *Ways of Telling: The Work of John Berger*, Pluto Press, 1986.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, 1985.
- Ferber, Michael, *Literatūros simbolių žodynas*, Vilnius: Mintis, 2004.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*, London, 1967.
- Flax, Jane. *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkley, 1990.
- Forsas-Scott, Helena, ed. *Textual Liberation. European Feminist Writing in the Twentieth Century*, London, 1991.
- Fullbrooke, Kate. *Free Women. Ethics and Aesthetics in Twentieth-Century Women's Fiction*, Harvester, 1990.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse*, Oxford, 1980.
- Gilbert, M. Sandra & Gubar, Susan. *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1, New Haven, 1988.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*, Penguin Books, 1974.
- Grace, Sherill & Weir, Lorraine, ed. *Margaret Atwood. Language, Text, and System*, Vancouver, 1983.
- Grace, Sherrill. *Violent Duality. A Study of Margaret Atwood*, Montreal, 1980.
- Grixti, Joseph. *Terrors of Uncertainty*, London & New York, 1989.
- Haffenden, John. *Novelists in Interview*, London & New York, 1985.
- Harvey, W.J. *Character and the Novel*, London, 1970.
- Hassan, Ihab. "Beyond Postmodernism: Toward an Aesthetic of Trust." In *Beyond Postmodernism. Reassessments in Literature, Theory, and Culture*, edited by Klaus Stierstorfer, 199-212. Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2003.
- Howells, Coral Ann. *Private and Fictional Words. Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*, London & New York, 1987.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, 1988.



- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York, 1981.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*, New York, 1984.
- Labovitz, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*, New York, 1986.
- Lee, Alison. *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, London, 1990.
- Lodge, David, ed. *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, 1988.
- Lüthi, Max. *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*, Bloomington, 1984.
- Liotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester: Manchester Univ. Press, 1984.
- Maynard, Mack & Gregor, Ian, ed. *Imagined Worlds*, London, 1968.
- Marks, Elaine & Courtivron, Isabelle, ed. *New French Feminisms. An Anthology*, The Harvester Press, 1986.
- Moretti, Franco. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, London, 1987.
- Park, Robert Ezra. *Race and Culture*, Illinois: The Free Press, 1957.
- Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale*, Texas, 1973.
- Punter, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London, 1980.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un Nouveau Roman*, Paris, 1963.
- Rudaitytė, Regina. *The Metamorphosis of Character in Postmodern Fiction*. Vilnius: VU leidykla, 2000.
- Rudaitytė, Regina. Šiuolaikinės anglų literatūros kontūrai. Vilnius: VPU leidykla, 2006.
- Rudaitytė, Regina, ed. *Postmodernism and After. Visions and Revisions*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Sage, Lorna. *Women in the House of Fiction*, London, 1992.
- Sage, Lorna. *Angela Carter*, Plymouth, 1994.
- Sage, Victor, ed. *The Gothic Novel*, London, 1990.
- Sarraute, Nathalie. *Portrait of a Man Unknown*, London, 1959.
- Sarraute, Nathalie. *Tropisms. The Age of Suspicion*, London, 1963.
- Sartre, Jean-Paul. *Being and Nothingness*, London, 1957.
- Schlobin, C. Roger, ed. *The Aesthetics of Fantasy: Literature and Art*, Indiana, 1982.
- Sellers, Susan, ed. *Feminist Criticism: Theory and Practice*, Harvester, 1991.

- Showalter, Elaine, ed. *The New Feminist Criticism*, New York, 1985.
- Smith, A.J.M., ed., *Seven Centuries of Verse, English and American*, New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
- Sontag, Susan, ed. *A Barthes Reader*, London, 1982.
- Tredell, Nicolas, "A.S.Byatt", in *Conversations with Critics*, Manchester: Carcanet, 1994, pp. 58-74.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore: John Hopkins univ. press, 1978.



## Rudaitytė, Regina

Postmodernistinis anglų romanas: personažas, autorius, tekstas. Mokymo priemonė filologijos studentams. –Vilnius: Vilniaus universitetas, 2012. – 52 p.

ISBN 978-609-459-076-4

Šioje mokymo priemonėje bendrais bruožais aptariamas šiuolaikinis postmodernistinis anglų romanas, išryškinant esminius estetinius bei ideologinius jo ypatumus, susitelkiant ties jame problematizuojamomis personažo, autoriaus ir teksto kategorijomis, siekiant ir viliantis, kad tai paakins studentus savarankiškoms išvalgoms į konkrečius šiuolaikinių rašytojų kūrinius, paskatins savarankiškai literatūrinei analizei.

Taip pat trumpai apžvelgiama ryškiausių anglų postmodernizmo atstovų Angelos Carter, Jeanette Winterson, Margaret Atwood, Grahamo Swifto, Antonios Susanos Byatt kūrybos problematika, išryškinant joje artikuliuotus postmodernizmo estetikos elementus, remiantis poststruktūralizmo, psichoanalizės ir feminizmo teorijomis, o taip pat taikant teksto analizės metodą. Daugiausia vietos skiriama emblematiškų Grahamo Swifto ir Antonios Susanos Byatt romanų analizei.

REGINA RUDAITYTĖ

## POSTMODERNISTINIS ANGLŲ ROMANAS:

PERSONAŽAS. AUTORIUS. TEKSTAS

Mokymo priemonė  
filologijos studentams

Maketuotoja *Vida Vaidakavičienė*

2,16 aut. l. 3,25 sp. l.

Išleido Vilniaus universitetas

Universiteto g. 3, LT-01315 Vilnius