

LINKSMAS PRAGARAS: GROTESKO POETIKA TRIJUOSE VĒLYVOJO TARYBMEČIO PROZOS KŪRINIUOSE

Šis straipsnis parengtas podoktorantūros stažuotės, finansuojamos pagal Europos Sąjungos struktūrinių fondų įgyvendinamą projektą „Podoktorantūros (post doc) stažuotčių įgyvendinimas Lietuvoje“, metu

Laurynas Katkus

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Tiek tarybinė ideologija, tiek tarybinės visuomenės tikrovė, oficialiai logiškos, racionalios ir progresyvios, buvo kupinos didžiulės įtampos ir konfliktų. Viena iš originaliausių literatūrinių priemonių pakirsti oficialų diskursą, parodyti sistemos prieštaravimus buvo pasinaudoti groteskine poetika, kuri leido perteikti ir grėsmingą, ir komišką santvarkos puses. Straipsnyje šiuo požiūriu analizuojami trys stambiosios prozos kūriniai, parašyti vadinamuoju sąstingio laikotarpiu tarp aštuntojo dešimtmečio pradžios ir devintojo pabaigos – tai rusų rašytojo Venedikto Jerofejevo Maskva-Petuškai (Moskva-Petuški, 1969–1970), lenkų rašytojo ir kino režisieriaus Tadeuszo Konwickio Mažoji Apokalipsė (Mala Apokalypsa, 1979) ir Ričardo Gavelio Vilniaus Pokeris (1989). Remiantis Michailo Bachtino, Wernerio von Koppenfelso, Peterio Fušo grotesko ir menipėjinės satyros tyrimais, susitelkiama ties trimis groteskinės kilmės topais: nykimo ir agonijos motyvu, socialinio ir politinio gyvenimo satyra iš ekscentriškos perspektyvos, ir klaidinančios, falsifikuotos tikrovės koncepcija. Pastaroji laikoma ne tik literatūrine tema, bet ir ideokratinės totalitarizmo prigimties suformuotu mentaliteto bruožu, kuris išlieka ir pokomunistiniais laikais. Atidžiai skaitant tekstus, bandoma taip pat rekonstruoti „elgesio programas“, kuriuos rašytojai iškelia kaip alternatyvą ideologiniam monolitui.

Rusų rašytojo Venedikto Jerofejevo apysakai *Maskva-Petuškai* einant į pabaigą, pagrindinis herojus Venička išvysta milžiniškus Darbininką ir Kolūkietę. Atgijusios žinomos Muchinos skulptūros figūros priartina prie jo ir ima mušti kūju ir pjautuvu¹. Košmariškas sapnas nutrūksta, tačiau drebulys nepraeina ir herojui prabudus. Be abejo, tai blogas ženklas, užsimenantis apie artėjančią Veničkos mirtį. Antra vertus, šis epizodas, kaip ir kiti *Maskva-*

-Petušikai puslapiai, žiba sąmojumi, kuris, perteikdamas totalitarinės valstybės agresiją jos piliečių atžvilgiu, kartu pratęsia ją *ad absurdum*.

Tarybinė sistema buvo kupina aštrių prieštaravimų. Oficialus „geriausio iš visų pasaulių“ savivaizdis kirtosi su represijų ir priespaudos realybe, beprasmės ideologinės formulės ir ritualai koegzistavo su išradingomis išgyvenimo strategijomis. Šioje sistemoje daugelis individų buvo priversti griebtis mimikrijos, ilgainiui nulemiančios

¹ Jerofejev 2011, p. 122.

asmenybės susidvejinimą (šis reiškinys su-
laukė ne vieno konceptualizacijos bandy-
mo, iš kurių bene žinomiausias yra Czesła-
wo Miloszo *Pavergtame prote* išskleista
ketmano kategorija).

Ypač stipriai tai pasireiškė paviršinės
stabilizacijos, bet gelminės krizės laikais –
sąstingio laikotarpiu. Anot istoriko Tony
Judto, „Ir Rytuose, ir Vakaruose aštuntasis
ir devintasis dešimtmečiai buvo cinizmo
laikotarpis. Septintojo dešimtmečio ener-
gija išsisklaidė, politiniai idealai neteko
moralinio įtikimumo, rūpestis dėl viešų-
jų idealų užleido vietą privačios naudos
išskaičiavimui“². Tuo „prarastu laiku“³,
anot VDR literatūros istorijos autoriaus
W. Emmericho, „didėjo plyšys tarp uto-
pijos ir istorijos“⁴. Nuo 1973 metų „Rytų
Europos ekonomikos ėmė sparčiai rintis
žemyn“, egzistuojanti sistema skatino
„nuolatinę korupciją“, abejingumą ir girta-
vimą⁵. Vytautas Kubilius, kalbėdamas apie
ši laikotarpį tarybinėje Lietuvoje, taip pat
konstatuoja rimtą moralinę krizę: „Kon-
formistinė laikysena (tik nepabloginkime
esamos padėties), pridengianti nelegalų
biznį, kyšininkavimą ir karjerizmą, įsiga-
lėjo kaip pragmatinio elgesio norma. Nau-
jos visuomeninės klasės, jau mokykloje at-
skirtos nuo Lietuvos istorijos ir ideologiš-
kai apdorotos (religija – liaudies opiumas,
partizanai – kruvini banditai), vis giliau
buvo sovietizuojamos. Dviveidiškumas ir
baimė, pilietinis abejingumas ir resignaci-
ja (nieko čia nepadarysi), chaltūriškas dar-

bas ir vienadieniškumas (gerkim, kol žemė
apsivers), moralinis kurtumas ir žiauri
laikysena, perimta iš sovietinės kariuome-
nės bei lagerių, išlaikytinio psichologija ir
menkavertiškumo kompleksas – šie būdin-
gi „homo sovieticus“ bruožai – įaugo ir į
lietuvio psichiką.“⁶

Ne vienas literatūros istorikas siejo
groteskinės poetikos atsiradimą su paaštrė-
jusiais socialiniais konfliktais ir krizėmis.
Estų kritikas Jurijus Talvetas, remdama-
sis Jurijaus Lotmano semiosferos teorija,
teigia, kad groteskas atsiranda tada, kai
kultūrinėje sistemoje bręsta „sprogimas“
ir centro ir periferijos santykiai yra ypač
įtempti tiek sinchroninėje, tiek laiko plot-
mėje⁷. Anglų literatūros mokslininko Lee
Byrono Jenningso požiūriu, groteskas yra
savita „slaptoji kalba“, kuria išreiškiamos
negatyvios laiko tendencijos⁸. Vokiečių
kritikas Carlas Pietzekeris taip pat teigia,
kad groteskas „gali pasirodyti tik ten, kur
suyra sistemos – arba pradeda irti – lig-
tolinės pasaulėžiūrinės orientacijos, kur
su jomis kovojama, bet jų dar nepakeitė
naujos“⁹.

Studijoje apie grotesko tendenciją sep-
tintojo dešimtmečio literatūroje vengrų
komparatistas Tamasas Berkesas pažymi,
kad postalininėje epochoje, viena vertus,
susilpnėjo išorinis teroras, „padidėjo spau-
dos laisvė ir iš dalies buvo atkurtas vidi-
nis literatūros tęstinumas“, antra vertus,
„daliniai socialinių problemų sprendimai
sukėlė laikinumo, sąlygiškumo pojūtį“. O

² Judt 2011, p. 610.

³ Emmerich 2005, p. 515.

⁴ Ibid., p. 271.

⁵ Judt 2011, p. 611, 612, 614.

⁶ Kubilius 1996, p. 511.

⁷ Talvet 1992, p. 52, 54.

⁸ Tewordt, p. 12.

⁹ Sinic 2003, p. 96.

kadangi „mūsų regiono literatūra glaudžiai susijusi su politika, lenkų ir čekų literatūra, o ilgainiui ir kitų šalių literatūra pasidavė grotesko tendencijai“¹⁰. Šiai pastabai galima tik pritarti; tačiau Berkeso bandymai apibūdinti grotesko literatūrą kaip vieningą srovę ir išvelgti jos suirimą aštuntajame dešimtmetyje neatrodo pagrįsti¹¹. Visų pirma, toks plastiškas, daugiaformis, antikanoninis reiškinyss kaip groteskas itin nepaankus klasifikacijai. Antra, akivaizdu, kad Vidurio ir Rytų Europoje groteskinė poetika išlieka gyva per visus sąstingio metus iki pat Tarybų Sąjungos žlugimo. Apie fantastiką ir groteską aproprijavusį „praplėstą realizmą“ kaip vieną iš neoficialios VDR literatūros kryptių kalba Wolfgangas Emmerichas¹². Nors 1975 metais periodikoje išspausdintame straipsnyje Vytautas Kubilius, apgailestauja, kad lietuvių literatūroje grotesko plotai dar „vos pradėjo žaliuoti“¹³, tačiau iš esmės tuo pat metu neakivaizdinis jo raginimas jau virto tikrove: Imelda Vedrickaitė ir Rimantas Kmita grotesko aspektu skaito aštuntajame dešimtmetyje sukurtas Marcelijaus Martinaičio „Kukučio balades“, Vytauto Martinkaus, Ričardo Gavelio ir Sauliaus Tomo Kondroto prozą¹⁴ (prie jų galėtume pridurti dar ne vieną autorių). O ką kalbėti apie opozicinę rusų literatūrą, kuri atrado groteską dar iki Antrojo pasaulinio karo su Andrejaus Platonovo *Statybų duobe* ir Michailo Bulgakovo *Šuns širdimi* bei *Meistru*

ir Margarita. Šiuo atradimu kūrybiškai pasinaudota antrojoje amžiaus pusėje – be kita ko, tokiose reikšmingose knygos kaip Vasilijaus Aksionovo romanai *Nudegimas* ar Juzo Aleškovskio *Kengūra*¹⁵.

Šiame straipsnyje bandysiu parodyti, kad groteskas įgalina išradinę tarybinės sistemos politinių, socialinių, moralinių įtampų reprezentaciją, kuri vienu metu perteikia ir grėsmingą sistemos pusę, ir yra aštri jos satyra. Taip pat norėčiau išryškinti keletą svarbių groteskinės poetikos savybių. Pirmiausia – kad, pagal vokiečių literatūros teoretiko Peterio Fušo formulotę, „Groteskas yra dalis tos sistemos, kurios (imanentiška) dekompozicija jis užsiima“¹⁶ – kitaip tariant, jis parodo sistemos beprasmybę ne stodamas į atvirą opoziciją, bet neva priimdamas oficialią kalbą ir vaizdiniją. Antra, kaip studijoje apie Dostojevskį tvirtina Michailas Bachtinas, menipėjinei satyrai, nepaisant šokiruojančių, avantiūrinių, humoristinių ar publicistinių elementų, yra būdingas „tiesos išbandymo“ impulsas, autentiškas susidomėjimas „svarbiausiais klausimais“¹⁷. Dėl to groteskų kūrėjai neapsiriboja politinių ir socialinių problemų atskleidimu – kad ir kokios jos būtų didelės ir skaudžios – bet nepamiršta ir jų giliausio, filosofinio ar mitinio pagrindo.

Dėl šių ypatybių groteskiniai kūriniai vis dar skaitomi kaip švieži ir aktualūs, skirtingai nuo daugelio kitų opozicinės tarybinių laikų literatūros pavyzdžių, kuriuos sendina pernelyg smulki faktografija

¹⁰ Berkes 2006, 11, p. 81.

¹¹ Ibid., 2006 12, p. 79.

¹² Emmerich 2005, p. 288.

¹³ Kubilius 1975 (1986), p. 186.

¹⁴ Vedrickaitė 2009, p. 68–83; Kmita 2008, p. 95–109.

¹⁵ Simmons 1993, p. 5–15, 40–50.

¹⁶ Fuß 2001, p. 14.

¹⁷ Bachtin 1996, p. 134–135.

ar per daug plati polemika su oficialiaja ideologija – ir, savaime suprantama, nuo socrealistinės raštijos. Tam, be abejo, turi įtakos ir žanrui būdingas žaismės ir humoro pradai. Todėl, interpretuojant „ironiškų fantazijų“¹⁸ viržus, nurodoma į menipėjinės satyros tradiciją (daugiausia remiamasi Bachtino ir vokiečių mokslininko Wernerio von Koppenfelso studijomis¹⁹). Stambiosios prozos tekstai pasirinkti sąmoningai: norima pasiginčyti su Berkeso teiginiu, kad grotesko poetikai tarybinėje epochoje geriausiai atstovauja trumpo metražo kūriniai, apsakymai ir pjesės²⁰.

II

Trys kūriniai, kurie bus nagrinėjami, parašyti skirtingomis kalbomis ir maždaug dešimtmečio atstumu vienas po kito: be jau minėtos Jerofejevo apysakos *Maskva-Petuškai*, tai lenkų rašytojo ir kino režisieriaus Tadeuszo Konwickio romanas *Mažoji apokalipsė (Mala Apokalypsa)* ir Ričardo Gavelio *Vilniaus Pokeris*. Pirmiausia šiuos kūriniai sieja atsiradimo būdas: jie nerrašyti oficialiam, valstybės sankcionuotam

¹⁸ von Koppenfels 2007, p. 9.

¹⁹ Teorinėje literatūroje grotesko ir menipėjinės satyros terminus randame greita. Reikšminga Georgo Kayserio studija *Das Grotteske in der Malerei und Dichtung* (1957) lėmė, kad groteskas yra moderniojoje kritikoje labiau paplitusi sąvoka. Ją studijoje apie Rabelais naudoja ir Michailas Bachtinas. Menipėjinę satyrą XX amžiuje „atranda“ Northropas Frye. Von Koppenfelsas pagrįstai spėja (von Koppenfels 2007, p. 21), kad į Bachtino studijos apie Dostojevskį antrąją redakciją ši sąvoka atkeliauja būtent iš Frye veikalų (kaip žinoma, Bachtinas nelabai mėgo (ir ne visada galėjo) nurodyti savo veikalų šaltinius). Šiame straipsnyje groteskas traktuojamas kaip bendresnis estetiškas fenomenas, o menipėja – kaip groteskinės estetikos inkarnacija literatūrinėje sferoje.

²⁰ Berkes 2006 11, p. 84.

publikavimui. Jerofejevo apysaka, baigta 1970-aisiais, ilgai plito tik pagrindiniais nuorašais. Aštuntojo dešimtmečio viduryje ji išleista Vakaruose, o Tarybų Sąjungoje jos pasirodymo reikėjo laukti iki devintojo dešimtmečio pabaigos: kurioziška, kad pirmasis ją išspausdino blaivybės klausimams skirtas žurnalas²¹. Konwickis buvo vienas iš pirmųjų socialistinės Lenkijos autorių, kurie septintojo dešimtmečio viduryje pradėjo rašyti kūriniai, skirtus leisti pogrindyje (nepriklausomo žurnalo *Zapis* bibliotekoje *Mažoji apokalipsė* pažymėta 10 numeriu²²). Galiausiai *Vilniaus Pokerio* istorija, kuri gerai žinoma: Gavelis slapta darbavosi prie savo *opus magnum* beveik dešimt metų, o kai 1987-aisiais jį užbaigė, Gorbačiovo pertvarka jau buvo pažengusi tiek, kad rašytojas galėjo ištraukti romaną „iš stalčiaus“. Todėl šie kūriniai adekvačiau reprezentuoja epochą nei oficialiai išspausdintieji: šiaip ar taip, pastariesiems svarbūs, o neretai esminiai klausimai, kiek išorinės ir vidinės cenzūros jie patyrė, koku mastu ir intencijomis juose panaudota alegorinė ir ezopinė kalba Jerofejevo, Konwickio ir Gavelio tekstams yra nerelevantiški.

Netikėtų paralelių ir panašumų kupini ir patys tekstai. Šiame straipsnyje nuodugniau bus tiriami tik tik keli iš jų – tris groteskinės prigimties topai, kurie vaidina svarbų vaidmenį visuose trijuose prozos kūrinuose: nykimo ir agonijos motyvas, socialinio ir politinio gyvenimo satyra iš ekscentriškos perspektyvos ir falsifikuotos, klaidinančios tikrovės tema.

²¹ Simmons 1993, p. 177.

²² Zechentner 2007, p. 23, 197.

Maskva-Petuškai protagonistas Venička stebi priemiestinio traukinio keleivių akis. Jis ironiškai palygina jas su akimis žmonių iš ten, „kur viskas perkama ir viskas parduodama“ – kitaip tariant, iš kapitalistinio pasaulio. Kapitalistiniuose kraštuose žmonių akys „žvelgia iš padilbų, kupinos kančios ir amžinai susirūpinusios“, o čia „jos nuolatos išverstos, bet – nė krislelio įtampos. Nė šešėlio minties“²³. Čia glūdi mano tautos jėga, sušunka protagonistas, bet jo žodžiuose juntame ne tik pašaipą, bet ir nerimą.

Idėją, kad „realaus socializmo“ sąlygomis gyvenantys žmonės išsivystė į specifinį antropologinį tipą, plėtoja ir Gavelis, ir Konwickis. Vaizduodami šį tipą, jie pasitelkia groteskiškas hiperboles. Štai kaip *Mažojoje apokalipsėje* aprašoma socialistinės šventės proga susirinkusi minia:

„Štai plaukia į vieną ir į kitą pusę kažkokios terlės, piktos, apsilėdusios, paženklintos prigimtinė ir neišvengiama bjaurumo žyme. Retkarčiais tarp jų šmėsteli apvalus kaip arbūzas valstybinio arba partinio aparatčiko snukis. Iš kitų jie išsiskiria alkoholiniu pabrinkimu, bjauriais retais plaukais, šlykščiomis garbanėlėmis, susiraičiusiomis ant prakaituoto kiaušo. Juos pažinsi iš mažų žvitrių ir įtarių akučių, putlių, akytų skruostų, iš to, kad toje vietoje, kur turėtų būti lūpos, žiojėja tiktai anga pranešimams skaityti. Jėzau Kristau, kada tai nutiko, kada ir už kokias nuodėmes piktoji ragana pavertė šią visuomenę banda urvinių žmonių?“²⁴

²³ Jerofejev 2011, p. 29.

²⁴ Konwicki 2001, p. 120.

Gavelis šį vaizdą papildė paslapties ir siaubo elementais: *Vilniaus pokerio* protagonistas Vargalys yra įsitikinęs, kad pasaulyje, o ypač – jo gyvenamame mieste aktyviai veikia blogio emisarai JIE, kurie stengiasi paversti žmones paklusniais, besieliais automatais. Vienas ryškiausių ženklų, rodantis, jog žmogus tapo „kanuku“, taip pat yra „tuštumos žvilgsnis“, akys kaip „skylės skylėje“²⁵. Pasikeičia ir JŪ pavergtų žmonių kūnai: Vargalys supranta, kad jo žmona „iškanuota“ tada, kai naktį, liesdamas jos kūną, pajunta, jog šis pasidarys storas, šlykštus, deformuotas. Žmonos kvapo nebeatpažįsta ir jų šuo²⁶.

Kitame skyriuje Gavelis pateikia diskursyvinį šių vaizdinių atitikmenį: savo „martiraštyje“ Martynas Poška samprotauja apie *homo lituanicus*, esantį tam tikra *homo sovieticus* (šio termino, kurį cituotoje ištraukoje vartoja ir Vytautas Kubilius, autorius – rusų rašytojas Aleksandras Zinovjevas²⁷) atmaina. Konwickio romane taip pat užsimenama apie „išsekusią kartą, gimusią socializme“, naujai, socialistinei rasei „biologiškai svetimą“ grožį²⁸.

Keisti dalykai nutinka ne tik žmonių išvaizdai ir mentalitetui, bet ir jų gyvenamam gyvenimui, *laikui*. *Mažojoje Apokalipsėje* niekas negali pasakyti, kokia dabar yra mėnesio diena, metų laikas (tą pačią dieną Varšuvoje tai sninga, tai alina vasaros kaitra²⁹) ar netgi metai: greičiausiai tai 1979-ieji, trisdešimt penktieji Lenkijos

²⁵ Gavelis 1989, p. 40, 89.

²⁶ Ibid., p. 85–87.

²⁷ Žr. Зиновьев, 1991.

²⁸ Konwicki 2001, p. 58, 150

²⁹ Arlt 1997, p. 384–385.

Liaudies Respublikos gyvavimo metai, bet pasakojimui rutuliojantis, matome šūkius, šlovinančius šalies keturiasdešimtmetį (tai būtų 1984-ieji, aiški aliuizija į žinomąjį George'o Orwello distopinį romaną), penkiasdešimtmetį ir net šešiasdešimtmetį³⁰. Nukriošęs partijos funkcionierius Kobialka aiškina, kad, varžydamsi su Vakara, Partija nusprendė, jog „jei mes nepasivysime kapitalizmo, tai kapitalizmas mūsų palauks“³¹, todėl visi kalendoriai buvo įslaptinti ir supainioti. O dabar ir Vakarai nebežino tikslų datų ir yra demoralizuoti, džiugiai pareiškia Kobialka³².

Jerofejevo Venička vaizduojasi organizuojantis girtuoklių sukilimą. Pirmiausia, ką padaro revoliucinė valdžia, – nacionalizuoja visas alkoholio atsargas ir paskelbia karą Norvegijai. Ruošdami tolesnius veiksmus ir revoliucinius dekretus Venička ir jo draugas svarsto, ar nereikėtų pradėti skaičiuoti metus iš naujo (tai užuomina į Prancūzų revoliuciją), bet galiausiai nusprendžia palikti senąją tvarką, motyvuodami tuo, kad: „juk sakoma: nejudink šūdo, tai jis ir nedvoks.“³³ Kitaip tariant, laikas neneša jokių naujovių, ką jau kalbėti apie pažangą; jis yra ne kas kita kaip tuštumos ir beprasmybės sinonimas. Įdomu, kad ši mintis užkoduota ir naratyviniu *Maskva-Petuškai* lygmeniu, žiedinėje kūrinio struktūroje: nors skyreliai pavadinti atkarpomis tarp geležinkelio stotelių (įveiktos erdvės, o kartu ir prabėgusio laiko ženklais), pasakojimui einant į pabaigą,

skaitytojas supranta, kad Petušakai, kur taip troško nukakti herojus ir kur atvykus skelbia skyriaus pavadinimas, iš tikrųjų yra ta pati Maskvos vieta, iš kurios Venička iškelia.

Gavelio romane sustojusio ar sustabdyto laiko idėja išreiškiama išplėtotais plastiškais įvaizdžiais: klajodamas po Vilnių, Vytautas Vargalys staiga pajunta, kad visas miestas – gyvūnai ir žmonės, upė ir eismas, skonis ir kvapas – sustingo. „Prie aukščiausiojo kryžiaus ore kybo du karveliai. Neplasnoja sparnais, visiškai nejudą, kybo bejėgiai lyg įkliuvę į milžinišką neregimą voratinklį“³⁴. Vargalys užsuka į pirmą pasitaikiusį namą, kur pro rakto skylutę į besimylinčius spokso „plikai nukirptas pirmokėlis, suspaudęs šlaunis, primynęs viena koją kitą. Nuo iškišto, prikąsto iš įtampos berniuko liežuvio nutįso ilgas seilių siūlas“³⁵. Įsidrąšinęs jis užaina į Saugumo būstinę ir prasibrovęs pro „storą kanukėlį išpurtusiu veidu“, stebi kurioziškus įkalintuosius: „išvystu prakaulų žilą vyriškį, jis jogiškai stovi ant galvos, rodos, išstovėjo šitaip šimtą metų ir stovės ligi amžių pabaigos. [...] Didelėj kameroj sustingo susikaupe žaislus dėliojantys vaikai. Kaip jie čia atsirado? Ką veikia?“³⁶

Senamiestyje išgirdęs širdies plakimą, Vargalys supranta, kad tai tegali būti Vilnių nekropoliu pavertusio bazilisko „nuodinga širdis“³⁷. Bet kaip tik tuomet, kai jis pasiryžta žengti į bazilisko buveinę, viskas vėl atgyja.

³⁰ Konwicki 2001 p. 378–380

³¹ Ibid., p. 145

³² Ibid., p. 144–145.

³³ Jerofejev 2011, p. 135

³⁴ Gavelis 1989, p. 226.

³⁵ Ibid., p. 229–230.

³⁶ Ibid., p. 231–232.

³⁷ Ibid., p. 234.

Taigi pro politinės sistemos poveikio išvaizdai ir elgsenai stebėjimą prasišviečia mitinis naratyvas – kelionės į mirusiųjų karalystę topas, kuris, kaip tvirtina Bachtin, o įkandin jo ir Koppenfelsas, užima svarbią vietą menipėjinės satyros istorijoje³⁸. Jis kiek skiriasi nuo požemio karalystės vaizdinių, kuriuos randame įvairių tautų epuose (bene žinomiausi pavyzdžiai čia bus Orfėjo mitas ir vienuoliktoji *Odisejos* giesmė), taip pat nuo romantiniame diskurse paplitusio „atgijusių mirusiųjų“ motyvo – pirmiausia tuo, kad neišlaiko rimto ar bauginamo tono, o yra bent iš dalies satyrinis. Antra vertus, akivaizdu, kad turima reikalo ne su archajiškąja (ar archajiškąją imituojančia), o su modernia vaizduote: skirtingai nuo tradicinių pasakojimų, „normalus“ pasaulis, iš kurio iškeliaujama į mirusiųjų karalystę, neegzistuoja; abi sferos čia sumišusios ar netgi, kaip *Vilniaus Pokeryje*, nekropolis yra ne kas kita kaip šis pasaulis.

Kūrinių herojai perpranta šią mirtiną tiesą ne dėl to, kad būtų doroviškai tobuli ar apdovanoti ypač skvarbios kontempliacijos dovana. Atvirkščiai, jie giliai panirę į esamą situaciją, kuri ir jiems reiškia artėjančią mirtį. Bene taikliausia linksmos, bet neišvengiamos agonijos metafora tarybiniam kontekste yra girtuoklystė. Girtavimas tematizuojamas ir *Vilniaus Pokeryje*, ir *Mažojoje Apokalipsėje*, o Jerofejevo apysakoje jis įgyja leitmotyvo statusą.

Be abejo, girtuoklystės tema kyla iš socialinės tikrovės: ne tik Tarybų Sajun-

goje, bet ir kituose Rytų bloko kraštuose nesaikingas alkoholio vartojimas buvo labai plačiai paplitęs reiškinys (neatsitiktinai Gorbačiovo bandymai reformuoti socialistinę santvarką prasidėjo nuo antialkoholinės kampanijos). Jo paskatos žinomos – reikšminga buvo tai, kad alkoholis ne tik nutolindavo asmenines bėdas, bet ir įstengdavo praskaidrinti niūrią ir represyvią dabartį. Panoptinėje visuomenėje jis leisdavo užmegzti nevaržomą kontaktą tarp žmonių, nepaisant socialinio jų statuso. Kaip vaizdžiai sako kultūrinės istorijos „Septintasis dešimtmetis: tarybinio žmogaus pasaulis“ autoriai Piotras Vajlis ir Aleksandras Genis, „alkoholis galutinai panaikindavo dogmatiškos pasaulėjautos liekanas. [...] Alkoholis – tai karnavalinės pasaulėjautos paaštrinimo priemonė. Sulig kiekviena taurele pranyksta eilinė pareiga visuomenei – užstalė laiko sugėrovą tiesiog žmogumi – žmogumi, praradusiu bet kokį socialinį vaidmenį“³⁹. Ir priemiestiniame traukinyje į Petuškus labai skirtingus žmones į draugę suburia Veničkos lagaminėlis⁴⁰. Galiausiai alkoholinis svaigulys sustabdo modernųjį pasaulio „atkerėjimą“, kaip tai pavadino Maxas Weberis – kitaip sakant, racionalistinę pasaulėžiūrą, kuri tarybinėje sistemoje buvo vienintelė ir visiems privaloma, ir bent laikinai sugrąžina nenuspėjamą, stebuklingą pasaulį, kuriame įmanoma viskas (vienas iš besikartojančių Veničkos pokalbio su savimi motyvų yra nuostaba dėl keisčiausių dalykų, kurie jam nutinka).

³⁸ Bachtin 1996, p.136; von Koppenfels 2007, p. 67–101.

³⁹ Вайль и Генис 1998, p. 71

⁴⁰ Jerofejev 2011, p. 85.

Antra vertus, visi trys autoriai nenu-tyli, kad alkoholis veikia ne vien kaip vi- suotinės brolystės ir „pasaulinės puotos“ agentas, bet turi destruktivių padarinių. Prisimename Martyno Poškos ar Vargalio gėrimo protrūkius, kuriais jis „naikinda- mas save“⁴¹, ieškojęs atsakymo (bet taip ir neradęs); Konwickio protagonisto būseną, apibūdinamą kaip „sausos pagirios, pagi- rios be priežasties, pagirios apskritai“⁴². Ir *Maskva-Petuškai* nedidaktiškai, bet gana akivaizdžiai rodo, kaip girtuoklystė žlug- do žmogų fiziniu, socialiniu ir moraliniu požiūriu. Dėl gėrimo talentingas ir išsila- vinęs Venička dirba padieniu darbininku; dėl alkoholio jis prisiverčia iškęsti įvairias patyčias ir pažeminimus; dėl alkoholio jis ne tik patiria pagirias ir košmarus, bet ir nepatenka į Petuškus pas mylimąją ir sūnų, o grįžta į nemėgstamą Maskvą, kur jį už- puola keturi nepažįstamieji.

Konwickio ir Gavelio herojų pasmerk- tumas – pažymėtina, įsisąmonintas – pa- brėžiamas ir kitais būdais. *Mažosios Apo- kalipsės* herojus pats sutinka dalyvauti savižudiškoje protesto akcijoje – Varšuvos centre apsipilti benzinu ir susideginti; Var- galys ir visi kiti pagrindiniai Gavelio ro- mano personažai, nesutikę gyventi pagal JŪ taisykles, miršta arba nusižudo⁴³. Maža to, visų trijų kūrinių pabaigoje randame tai, ką galima pavadinti naratyviniu oksimoronu – pasirodo, kad istorijas pirmuo- ju asmeniu pasakojantys personažai yra

mirę. Tokiam sveiko proto požiūriu neį- manomam ėjimui nepritaria „įcentrinės“ prozos šalininkai (Vladimiras Nabokovas netgi sukūrė anglišką kalambūrą: *The I in the book / can not die in the book*⁴⁴). Kita vertus, tai įsirašo į grotesko ir menipėjos tra- diciją, kuriai būdingas „stebėjimas iš kokio nors neįprasto taško, pavyzdžiui, iš aukš- tai, dėl to labai keičiasi stebimų gyvenimo reiškinių dydžiai“⁴⁵. Von Koppenfelso tei- gimū, „anapusinis *point of vantage*“ laiky- tinas ekscentriškiausia perspektyva, kuri „lemia, kad ‘normalybės’ masteliai sąmo- jingai ir drastiškai perkeičiami“⁴⁶.

Iš tokios perspektyvos trijų prozos kūrinių protagonistai komentuoja tarybi- nę civilizaciją, ir skaitytojo vaizduotėje ima klostytis, anot Bachtino, „linksmo pragaro“⁴⁷ vaizdinys.

Negailestingos pašaipos sulaukia pro- pagandinės legendos ir politinės figūros. Minėta Spalio revoliucijos travestija *Ma- skva-Petuškai*; *Mažajoje Apokalipsėje* „pa- sikartojantis pokštas“ yra bevardis Pirma- sis Sekretorius iš Centro, kurį periodiškai išvystame televizoriaus ekrane, aistringai bučiuojantį visus, pradedant kolega lenku ir baigiant jaunaisiais pionieriais. Ironišku žvilgsniu žvelgiama į oficialią kultūrą. Ve- nička nuolatos juokiasi iš patetiškų popu- liariosios tarybinės literatūros ir kitų menų įvaizdžių; jo ironija, ko gero, aštriausiai gelia melų pasakose apie savo keliones po Vakarų, kurias jis seka įkaušusiems trau-

⁴¹ Gavelis 1989, p. 79.

⁴² Konwicki 2001, p. 52.

⁴³ Vienintelė išimtis čia yra Stefánija, bet romane jos svarbiausia funkcija yra atspindėti ir paryškinti kitus personažus.

⁴⁴ Nabokov 1975, p. 237. Pažodžiui: „Knygos Aš negali mirti knygoje“.

⁴⁵ Bachtin 1996, p. 137.

⁴⁶ Koppenfels 2007, p. 67.

⁴⁷ Bachtin 1996, p. 158.

kinio bendrakeleiviams: pavyzdžiui, Amerikoje jis neradęs nė vieno negro, nes visi jie dabar gyvena Sibire, o Paryžiuje visi tik siuva „iš viešnamio į kliniką, iš klinikos vėl į viešnamį“⁴⁸. Tai sąmojinga parodija oficialiųjų rašytojų kelionių po Vakarų reportažų⁴⁹ ir kartu fantastinių liaudies vaizdinių, kas gi yra toje viliojančioje, bet nepasiekiamoje pasaulio dalyje.

Neišsenkamas sąmojų šaltinis yra tarybinė ekonomika, kur nuolat simuliuojamas darbas, kur trūksta paprasčiausių prekių, bet užtat pilna absurdiškų nurodymų ir draudimų. Todėl ne visada galima tvirtai pasakyti, kur faktas, o kur hiperbolė: štai Vytautas Vargalys Nacionalinėje bibliotekoje dirba skyriuje, kuris turi sukurti elektroninį knygų katalogą; tačiau skyrius neturi kompiuterių, nes „jokia biblioteka negali kompiuterizuotis, kol to nepadarė Lenino biblioteka Maskvoje“⁵⁰; Veničkos vadovaujamos ryšininkų brigados veikla pasižymi tuo, kad iš ryto jie patiesia kabelį, o vakare, visą dieną pražaidę kortomis ir pragėrę, iškasa patiestą kabelį ir jį išmeta⁵¹. Varšuvoje dėl trūkinėjančio elektros tiekimo net tramvajus negali nuvažiuoti iki galinės stotelės, o restorane invalidų orkestras groja populiarias amerikietiškas melodijas, bet iš kito galo – „kad nereikėtų mokėti honoraro valiuta“⁵².

⁴⁸ Jerofejev 2011, p. 110, 114.

⁴⁹ Anot Jerofejevo tyrėjo Eduardo Vlasovo (Ryan-Hayes 1997, p. 201), pirminiai parodijos taikiniai buvo Iljos Erenburgo ir poeto Jevgenijaus Jevtušenkos kūriniai. Lietuvių skaitytojas čia galėtų prisiminti analogiškus Eduardo Mieželaičio ar Juozo Baltušio grožinius ar žurnalistinius įspūdžius.

⁵⁰ Gavelis 1989, p. 254.

⁵¹ Jerofejev 2011, p. 36.

⁵² Konwicki 2001, p. 183.

Tačiau satyriškai narstoma ne tik komunistinė ideologija ir politika; autoriai daug dėmesio skiria savųjų tautų charakterio problemoms. Ištikimas savo temai, Jerofejevas juokiasi iš populiaraus įsitikinimo, kad rusai turi ypatingą misiją pasaulyje, pareikšdamas, kad „mūsų pašaukimas“ yra nustatyti girtą žagsėjimo dėsningumus, kurių ištirti net pats Marksas su Engelsu nesugebėjo⁵³. Gavelio romanas kupinas kandžių išpuolių prieš bestuburę lietuvių visuomenę, kuri nebesipriešina sovietizacijai ir rusifikacijai. Jis išjuokia pasiteisinimus, jog režimo įsakymus ji vykdo tik todėl, kad parodytų jų absurdiškumą, „nes jeigu kiekvienas taip elgtųsi, sistema bemat subyrėtų“⁵⁴. Apie oficialiai kotiruojamus menininkus ir rašytojus Martynas Poška atsiliepia – „jie dūsauja, nes juos smaugia cenzūros rėmai. Dūsauja jie nustatančiųjų cenzūros rėmus parūpintam bute su specvirtuve, specvoniu ir spectualetu“⁵⁵. Panašią aštrią gaidą girdime ir Konwickio romane: protagonistas puola ne tik neva liberalius nomenklatūros ir meninio elito atstovus (buvęs kultūros ministras, „visą savo darbingą gyvenimą pūdė menininkus ir persekiojo suvargusį meną, o dabar, išėjęs į pensiją, iš pavydo savo buvusioms aukoms ėmė tapyti pats“⁵⁶), atidaro gašlių paveikslų parodą, į kurią suplaukia visas žvaigždynas, bet ir disidentinį judėjimą, kaltindamas jį fanatizmu ir siauraprotiškumu (nors jis sutinka su tų pačių disidentų pasiūlymu susideginti).

⁵³ Jerofejev 2011, p. 69, 71.

⁵⁴ Gavelis 1989, p. 259.

⁵⁵ Ibid., p. 62

⁵⁶ Konwicki 2001, p. 96

Be to, Konwickiui su Gaveliu rūpi ir nepaprastai prieštarīgi, deformuoti jų tautų santykiai su rusais. Lenkų ir rusų ryšių istoriją Konwickis perteikia Nadzieždos personažu. Jauna egzotiško grožio rusė yra Lenino meilužės anūkė⁵⁷; Lenkijoje ji pasigenda paprastumo ir atvirumo, nepasitiki „poniška“ lenkų dvasia ir kviečia visus slavus gera valia prisidėti prie „bogonosiec“⁵⁸ (dievnešio) ruso; kita vertus, ji iš pirmo žvilgsnio įsimyli protagonistą, suartėja su juo, paskutinė atsisveikina prieš susideginimą. *Vilniaus Pokerio* požiūrį į rusus geriausiai apibūdina Martyno Poškos pasakymas „yra rusai ir rusai“⁵⁹. Šalia sadistų enkavedistų ir partijos vadukų randame ir Stepaną Kreivaakį, vadinamą Karosu, kurio lageryje nesugebėjo palaužti net ir siaubingasis zonos viršininkas. Gėdydamasis, kad yra rusas, Karosas prašosi priimamas į lietuvių tarpą, išmoksta lietuviškai ir išėjęs į laisvę apsigyvena Vilniuje⁶⁰.

Kaip matyti iš pateiktų pavyzdžių, trijų autorių komizmas nėra identiškas. Jerofejevas komišką efektą dažniausiai sukelia parodijomis ir mistifikacijomis, aukšto ir žemo stilių, tauraus (menas) ir žemo (gėrimas) fenomenų sugretinimu. Konwickio humoras reiškiasi konkrečiais, kinematografiniais vaizdais ir besirungiančių šmaikštumu pašnekovų dialogais. Gavelio ironija yra linkusi virsti sarkastiška, vietomis pikta pašaipa. Matyt, tai viena iš priežasčių, kodėl *Vilniaus Pokeryje* nėra vienas

iš keturių herojų nedemonstruoja saviironijos, palygintinos su *Maskva-Petuškai* epizodu, kur Venička šaiposi iš savo žalinčio įpročio, kai bet koks įvykis, mintis ar būseną tampa pretekstu išgerti („Tu kilniaširdis, Venia. Išgerk visą likusią *Kubanę* – už tai, kad esi kilniaširdis“⁶¹) ar *Mažosios Apokalipsės* epizodais, kur abejotinas personažas susižavėjęs cituoja patetiškas frazes iš ankstesniųjų Konwickio veikalų.

Vis dėlto sąmojus ir satyra pajėgia atlikti tik negatyvų vaidmenį – parodyti tarybinės santvarkos absurda ir ideologijos melagingumą. Tačiau jie nepajėgia perkeisti esamos situacijos, nustelbti visuotinės entropijos ir mirties artumo suvokimo. Prozininkai neakivaizdžiai polemizuoja su Bachtino teiginiu, jog karnavalinis groteskas suponuoja optimistinę ir bebaimę kolektyvinę pasaulėžiūrą⁶² – pragaras, kad ir linksmas, lieka pragaru. Šiuo požiūriu jie prisijungia prie Bachtino teorijos interpretatorių, kuriems ši vieta kelia bene daugiausia abejonių⁶³.

Be to, ir lenko, ir lietuvių, ir ruso kūrinuose aptinkame bandymus nusakyti etiką ir, pasinaudojant Jurijaus Lotmano terminu, „elgesio programą“, kuri sukurtų individualią atsvarą esamai situacijai. Be abejo, ir šiuo atveju strategijos yra skirtingos: Jerofejevas modeliuoja savo protagonisto elgesį pagal rusų stačiatikybėje randamą „šventpaikšio“ (jurodivyj) figūrą⁶⁴;

⁶¹ Jerofejev 2011, p. 154.

⁶² Бахтин 1990, p. 56 ir 285.

⁶³ Plačiau žr. Katkus 211, ypač p. 139–143, taip pat žr. Talvet 1992, p. 54–55.

⁶⁴ Mark Lipoveckij, (Ryan-Heyes 1997, p. 84) Plačiau apie tai žr. Natalia Ottovordemgentschenfelde 2004.

⁵⁷ Ibid., p. 63.

⁵⁸ Ibid., p. 70.

⁵⁹ Gavelis 1989, p. 283.

⁶⁰ Ibid., p. 157.

„urvinei“ dabartinei visuomenei Konwickis priešpriešina riterišką garbės ir etikos kodeksą, kurį randa Lenkijos sukilimų ir pasipriešinimo okupacijoms tradicijoje („Dairausi vyrų. Tikrų vyrų, garbingų, kilnių. Santūrių, vyriškų, asketiškų, riteriškų. O čia aplink vien kelnėtos moterytės“ sako protagonistas, kitoje vietoje disidentų atstovui rėždamas: „pasistenkite būti panašūs į senuosius pogrindininkus. Tuos archetipus prisimena visuomenės sąmonė“⁶⁵). Gavelio personažų pozicijos svyruoja tarp visiškos paraštės (Martynas Poška), bandymo gyventi taip, tarsi suvaržymai neegzistuos (Gediminas Riauba) ir pastangos, pasitelkus visas fizines ir intelektualines galias, perprasti režimo prigimtį ir galbūt jį įveikti (Vytautas Vargalys) – pastaroji pozicija autoriui svarbiausia. Autoriams prakalbus apie šiuos dalykus, komizmas prigesta ar visai išnyksta, o vėl sustiprėja mitinių ir religinių naratyvų vaidmuo. Gavelis naudoja pabaisišką žvėrį nugalinčio herojaus (Jasonas, šv. Jurgis) mitu, paskutinė Konwickio romano protagonisto diena kupina aliuzijų į Kristaus kelią Golgoton⁶⁶, ir netgi Jerofejevo Venička kalbasi su Dievu ir angelais ir lygina savo pagirių kančias su šv. Teresės stigmomis⁶⁷.

Herojų istorijos rodo, kad alternatyvą sistemai gali kurti tik atskiri, izoliuoti individai. Ir tai nenuostabu, prisiminus, kad plačioji visuomenė vaizduojama kaip apmarinta ir „iškanuota“. Gavelis duoda ilgą sąrašą istorinių asmenybių, kurios bandė įspėti žmoniją apie JŪ egzistavimą

(pavyzdžiui, Sokratas, Nietzsche ar Romanas Polanskis), bet buvo žiauriausiai būdais nutildytos ir sukompromituotos. Taigi jiems įkandin einantis negali pasitikėti jokiais kolektyviniais dariniais. Netgi liaudiško karnavalo dvasią, sakytum, tobulai įkūnijantis Venička vienoje reikšmingoje vietoje atskleidžia savo atskirtumą nuo bachtiniško kolektyvinio „liaudies kūno“, tardamas, jog netgi būdamas labiausiai apsvaigęs negali atsikratyti intymumo ir gėdos jausmų⁶⁸.

Herojų vienišumą ir izoliuotumą išreiškia motyvas, kurį galima pavadinti sūnystės ar įpėdinystės motyvu. Anot filosofo Emanuelio Levino, sūnystė yra viena iš esminių autentiško tarpasmeninio ryšio metaforų⁶⁹; mūsų kontekste svarbi yra ir kitam individui perduodamos ir jo tęsiamos alternatyvos tema. Veničką į Petuškus traukia ne tik mylimoji, bet ir trimetis sūnus, kuriam jis suteikia angeliškų bruožų – „visa, ką jie kalba – amžinai gyvi angelai ir mirštantys vaikai – visa tai taip reikšminga, kad aš jų žodžius rašau ilgu kursyvu“⁷⁰, tačiau taip su juo ir nepasimato. *Mažojoje Apokalipsėje* susideginti pasiryžusio herojaus draugėn pasisiūlo jo kūryba besižavintis vaikinukas iš provincijos, kuris dievagojasi, kad sekdamas jo pėdomis parašys generalų kūrinių ir užbaigs „jūsų pradėtą darbą“, atkeršys „už mus abu“⁷¹. Tačiau paaiškėja, kad Tadžius Skurko yra ne tik beviltiškas grafomanas, bet ir senas saugumo agentas, kuris išduoda ir protagonistą⁷². Jero-

⁶⁵ Konwicki 2001, p. 112, 161.

⁶⁶ Arlt 1997, p. 396–409.

⁶⁷ Jerofejev 2001, p. 14–15, 26.

⁶⁸ Ibid., p. 33.

⁶⁹ Levinas 1994, p. 70.

⁷⁰ Jerofejev 2001, p. 33.

⁷¹ Konwicki 2001, p. 230, 231.

⁷² Ibid., p. 205.

fejevas ne mažiau radikaliai dekonstruoja angelišką vaikų (nors ir ne sūnaus) įvaizdį paskutiniame epizode, kuriame herojaus apleistumą ir siaubą prieš mirtį išryškina angelų juokas, prilyginamas žiauriam vaikų pasityčiojimui iš traukinio pervažiuoto negyvėlio („daugelis negalėjo žiūrėti, nusisukdavo, išbalę ir mirtinai alpstančia širdimi. O vaikai pribėgo arčiau, trys ar keturi vaikai, kažkur nugriebė smilkstančią nuorūkų ir įkišo ją į negyvą pusiau praverbtą burną. Ir nuorūka vis smilko, o vaikai šokinėjo aplinkui ir juokėsi...⁷³). Gavelio romane kelis kartus kartojami įsakmus raginimas: neturėkite vaikų, nes juos „bemat praris JIE“⁷⁴. Martynas Poška vienintelis turi sūnų, kuris viešajame gyvenime yra komjaunimo aktyvistas, o privačiame – sadištiškas prievartautojas.

Žiūrint plačiau, tokie netikėti pasikeitimai, melagingos, dvigubos tapatybės yra svarbus ne tik personažų, bet ir tekstų dramaturgijos bruožas. Veničkos sugėrovų kompaniją traukinyje sudaro vieni antrininkai: „bukasnukis (tupoi-tupoi)“ ir „gudrutis (umnyi-umnyi)“, „su ruda berete ir ūsuotas“ vyras ir „ūsuota ir su ruda berete“ moteris, senelis ir anūkas, abu silpnapročiai ir, kaip tuojau paaiškės, abu Mitričiai („Laaaaabai įtartina, pagalvojau dar kartą. Ir, kilstelėjęs nuo suolo, pamojau jiems pirštu“⁷⁵). Ir netgi angelai, kuriems herojus išpažįsta savo vargus ir kurių patarimų klauso, galiausiai nusimeta kaukes ir pasirodo esą demoniškos būtybės. *Mažojoje*

Apokalipsėje herojų sučiupę ir prisipažinti privertę saugumiečiai tvirtina, kad jie irgi yra opozicija, tik pozityvesnė ir gudresnė, kuriai pavyko pergudrauti netgi rusus – todėl jie muš jį labai švelniai, fotografijai, nes juos taip pat gali tikrinti⁷⁶. Du nesutaikomi priešininkai, simbolizaujantys socialistinės lenkų visuomenės susipriešinimą – disidentas rašytojas Rysius ir filosofas marksistas Edekas yra broliai; maža to, Rysius (anot brolio) gyvena iš procentų už jaunystėje parašytą tarybinę knygą, o Edekas (anot brolio) yra uolus katalikas⁷⁷.

Vilniaus Pokeryje šis tikrovės prieštaravimas dar aiškiau siejamas su totalitariniu valstybės aparatu. Viename iš naujųjų Vilniaus kvartalų Vargalys ir Poška nelauktai patenka į savitą Potiomkino kaimeį, suruoštą Suslovo vizito proga: aikštėje vaikštinėja laimingos šeimos, o parduotuvė lūžta nuo neregėtų maisto produktų. Tačiau vos pasibaigus apsilankymui, viskas tučtuojau panaikinama, atimamas net ir Poškos nusipirktas ananasas⁷⁸. Savo esė „Antidemiurgas, arba kas yra Vilniaus Pokeris“ Gavelis mini, kad vienas iš šios istorijos akstinių buvo įvykis Vilniuje, kai lūžus pontoniniam tiltui, žuvo dešimtys žmonių – tačiau ši avarija buvo nuslėpta ir nutylėta, užrašius žuvusius kaip mirusius nuo plaučių uždegimo⁷⁹.

Tikrovės reliatyvumo idėja gula ir į romano kompozicijos pamatus – *Vilniaus Pokerį* sudaro keturių asmenų pasako-

⁷³ Jerofejev 2011, p. 118.

⁷⁴ Gavelis 1989, p. 60, 160, 190.

⁷⁵ Jerofejev 2011, p. 81–82. Plačiau apie tai žr. Simons 1993, 76–81.

⁷⁶ Konwicki 2001, p. 136–139.

⁷⁷ Ibid., p. 185, 187.

⁷⁸ Gavelis 1989, p. 146–151.

⁷⁹ Gavelienė 2007, p. 185.

jamos istorijos apie tuos pačius įvykius, kurios esminėse vietose prieštarauja viena kitai. Gavelis turbūt pirmą kartą lietuvių literatūroje taip plačiai panaudoja „nepatikimo pasakotojo“ naratyvinę priemonę; be kita ko, ji leidžia sušvelninti drąsius Vargalio teiginius apie JŪ „valdomą istoriją“⁸⁰, paliekant galimybę, kad tai yra tiesiog paranojiškos vaizduotės vaisiai.

Nepasitikėjimas apsimetančiais ir išduodančiais žmonėmis, netikėjimas apskritai žmonių bendruomenės ateitimi verčia gręžtis į nežmogiškas gyvybės formas. Vytautas Vargalys po mirties virsta balandžiu; paskutinis skyrius parašytas iš Gedimino Riaubos, kuris taip pat po mirties virto šunimi, požiūrio taško. Įdomu, kad šuns figūrą randame ir Konwickio romane: benamis šuo priklysta prie herojaus ir seka paskui jį iki pat susideginimo kaip ištikimas, bet nebylus liudytojas. Būtent jį protagonistas palieka Nadziezdai kaip savo priminimą ir net savitą įpėdinį: „Ne, tu pasilik. Kas nors turi pasilikti. Paimsi Pikutį. Šunį keliauninką. Apie mane jis žino.“⁸¹ Regis, tai taip pat ne atsitiktinumas – antikos kinikų filosofinės mokyklos, stovėjusios prie menipėjinės satyros ištakų, pavadinimas kilęs iš graikiško žodžio „šuo“; tad „kiniška“ perspektyva yra nuo seno menipėjos pamėgta naracijų perspektyva⁸².

III

Apibendrinant galima pasakyti, kad skeptiškas, reliatyvistinis diskursas, kuris

stipriau reiškiasi vėliau parašytuose tekstuose (Konwickio labiau nei Jerofejevo, Gavelio labiau nei Konwickio), perteikia reikšmingą tarybinio mentaliteto bruožą. Santvarkoje, kur valdžia savo nuožiūra tvarkė dabartį ir praeitį, čia sufabrikuodama „faktus“, čia juos ištrindama, viena dažniausių jausenų buvo įtarimas, kad niekas nėra tai, kaip atrodo iš pirmo žvilgsnio, kad kažkas yra nusiūpta ar iškreipta. Propagandos ir smegenų plovimo, visuotinio nepasitikėjimo ir sekimo situacijoje kiekvienas faktas ar interpretacija buvo suvokiami kaip klaidingi ir primesti, ir mąstantys individai savaime linko prie tikrovės reliatyvumo pripažinimo. Politikos filosofės, vienos iš įžvalgiausių totalitarizmo mąstytojų Hannah Arendt nuomone, tai yra ideokratinės totalitarizmo sandaros pasekmė: „virš totalitarinės visuomenės beprasmybės didingame soste įkurdinama absurdiška ideologinių jos prietarų superprasmė. [...] Tokių [ideologinių – L.K.] sistemų beprotybė glūdi ne tik pirmoje jų prielaidoje, bet ir pačiame logiškume, kuriuo remiantis jos sudarytos. Keistas visų „izmų“ logiškumas, jiems būdingas silpnaprotiškas tikėjimas išganingu atkaklaus atsidavimo vertingumu, nepaisantis konkrečių kintančių veiksnių, jau brandina pirmąsias totalitarinės paniekos tikrovei ir faktams užuomazgas. Sveikas protas, išauklėtas utilitarinio galvojimo būdo, bejėgis prieš šią ideologinę superprasmę, nes totalitariniai režimai sukuria funkcionuojantį beprasmybės pasaulį“⁸³.

⁸⁰ Vedrickaitė 2009, p. 76.

⁸¹ Konwicki 2001, p. 263.

⁸² von Koppenfels 2007, p. 101.

⁸³ Arendt 2001, p. 440.

Taip pat pažymėtina, kad Vidurio ir Rytų Europoje ši pasaulėžiūra išlieka gyva ir pokomunistiniais laikais, reikšdamasi ne tik literatūroje, bet ir socialinėje srityje. Bent jau kultūrinėje plotmėje tai dažniausiai aiškinama vakarietiško postmodernizmo idėjų įtaka. Tačiau turint omenyje tai, kas aptarta šiame straipsnyje, galima teigti, kad Vidurio ir Rytų Europos kultūrose interpretacijų pliuralumui ir realybės nepažinumą postuluojuantiems diskursams atsirasti ne mažiau reikšmės turėjo vidinė kultūrinė ir politinė raida.

Vien įtaka ir skolinimusi negalima paaiškinti ir nagrinėtų kūrinių panašumų ir paralelių. Nors ir negalima atmesti, kad Konwickis ir Gavelis buvo skaitę Jerofejevo poemą, kaip pats autorius apibūdino *Maskva-Petuškai*, o Gavelis tikrai žinojo ir domėjosi Konwickio kūryba⁸⁴ – manytume, kad svarbesnį vaidmenį čia vaidina

⁸⁴ Konwickį Gavelis mini tame pačiame romane (Gavelis 1989, p. 96); taip pat labai tikėtina, kad JŲ metaforą jis pasiskolino iš Konwickio romano *Žengimas dangun* (*Wniebowstąpienie*, 1967) (Zechentner 2007, p. 175).

bendra grotesko „žanro atmintis“, ir, žinoma, panašūs sociokultūriniai iššūkiai. *Maskva-Petuškai*, *Mažoji Apokalipsė*, *Vilniaus Pokeris* išitraukia į istorinės ir kultūrinės vaizduotės procesą, kurį Walteris Benjaminas žinomoje studijoje „Paryžius, devynioliktojo amžiaus sostinė“ nusakė taip: „Kiekviena epocha ne tik sapnuoja ateisiančią, bet ir pati bunda sapnuodama. Savo pabaigą ji turi savyje ir, kaip suvokė jau Hėgelis, atskleidžia ją ne atvirai, o gudraudama. Prekinei ekonomikai patyrus sukrėtimą, mes imame buržuazijos paminklus suvokti kaip griuvėsius, jiems dar nepradėjus irti.“⁸⁵ Šie ikonoklastiški tekstai geriausiuose epizoduose realizavo tai, apie ką kalba Benjaminas: mirtiname, bet ir mirtinai juokingame košmare jie pavaizdavo tarybinės epochos paminklus kaip griuvėsius dar prieš jiems suyrant.

⁸⁵ Benjamin 2005, p. 259.

LITERATŪRA

Arendt, Hannah, *Totalitarizmo ištakos*, Vilnius: Tyto alba, 2001.

Arlt, Judith, *Tadeusz Konwickis Prosawerk von Rojsty bis Bohiń*, Bern: Lang, 1997

Bachtin, Michail, *Dostojevskio poetikos problemos*, Vilnius: Baltos lankos, 1996

Бахтин, Михаил, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 1990.

Benjamin, Walter, *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005.

Berkes, Tamas, „Grotesko tendencija septintojo

dešimtmečio Vidurio ir Rytų Europos literatūroje“ in: *Kultūros barai* 2006, Nr. 11–12.

Emmerich, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Berlin: Aufbau, 2005.

Fuß, Peter, *Das Groteske: ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln: Böhlau, 2001.

Gavelis, Ričardas, *Vilniaus pokeris*, Vilnius: Vaga, 1989.

Gavelienė, Nijolė (sudarytoja, kartu su kitais), *Bliuzas Ričardui Gaveliui*, Vilnius: Tyto alba, 2007.

Judt, Tony, *Pokaris: Europos istorija nuo 1945*, Vilnius: Baltos lankos, 2011.

Jerofejev, Venedikt, *Maskva-Petuškai*, Kaunas: Kitos knygos, 2011.

Katkus, Laurynas. „Groteskinis realizmas: „tūkstantmetė liaudies pasaulėjauta“ ar stalinizmo alegorija?“, in: *Colloquia* 25, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.

Kmita, Rimantas, „Groteskas kaip modernėjimo veiksnys Marcelijaus Martinaičio Kukučio baladėse“, in: *Archaika ir modernybė: Marcelijus Martinaitis laikų sąvartose*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2008.

Konwicki, Tadeusz, *Mažoji apokalipsė*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001.

von Koppenfels, Werner, *Der andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippus: paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur*, München: Beck, 2007.

Kubilius, Vytautas, *XX amžiaus literatūra: lietuvių literatūros istorija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996.

Kubilius, Vytautas, „Groteskas – tragiškas juokas“, in: *Žanrų kaita ir sintezė*, Vilnius: Vaga, 1986.

Levinas, Emmanuelis, *Etika ir begalybė*, Vilnius: Baltos lankos, 1994.

Ottovordemgentschenfelde, Natalia, *Jurodstvo: eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des „Narren in Christo“: Jurodivyj in der postmodernen russischen Kunst; Venedikt Erofeevs „Die Reise nach Petuški“*, *Aktionismus Aleksandr Breners und Oleg Kuliks*, Frankfurt/M.: Lang, 2004.

Nabokov, Vladimir, *Look at the Harlequins*, Worthing: Littlehampton Book Services Ltd, 1975.

Ryan-Hayes, Karen L. (sudarytoja), *Venedikt Erofeevs Moscow-Petushki: critical perspectives*, New York-Berlin: Lang, 1997.

Simmons, Cynthia, *Their Father's Voice, Vasily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov, and Sasha Sokolov*, New York-Berlin -Berlin-Frankfurt/M.-Paris -Wien: Lang Verlag, 1993.

Sinic, Barbara, *Die sozialkritische Funktion des Grotesken: analysiert anhand der Romane von Vonnegut, Irving, Boyle, Grass, Rosendorfer und Widmer*, Frankfurt/M.-Wien: Lang, 2003.

Talvet, Yuri, „The Polyglot Grotesque“, in: *Interlitteraria*, 1992, Nr. 2, Tartu: Tartu University Press

Tewordt, Maria E., *Das Groteske im Romanwerk Saul Bellows*, Hamburg: Univ., Diss 1984.

Вайль, Петр, Генис, Александр, *60-е: мур советского человека*, Moskva: Novoe literaturnoe obozrenije, 1998.

Vedrickaitė, Imelda, „Harmoniją sapnuojantis groteskas“, in: *Lituanistica* 2009, t. 1–2, Vilnius: Lietuvos mokslų akademija.

Zechentner, Katarzina Anna, *The fiction of Tadeusz Konwicki: coming to terms with a postwar Polish history and politics*, New York-Queenston-Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2007.

Зиновьев, Александр, *Гомо Советукус*, Moskva: Kur-Inf., 1991.

MERRY HELL: POETICS OF THE GROTESQUE IN THREE WORKS OF FICTION OF THE LATE SOVIET PERIOD

Laurynas Katkus

S u m m a r y

The grotesque as a means of representing high social tensions and contradictions and as a tool of aesthetic subversion played an important role in the Soviet literature from its start. After the Second World War, the genre flourished throughout the Eastern Bloc. That it remained current throughout the region until the 1990s is shown by a comparison of three novels from that period, – one from Russia, one from Poland, and one from Lithuania: the phantasmagorical works of fiction Moskva-Petushki by Venedikt Erofeev, Mala Apokalipsa by Tadeusz Konwicki, and

Vilniaus Pokeris by Ričardas Gavelis. I try to show that grotesque succeeded in being a satire of the late socialist world and at the same time conveyed the menacing aspect of it. They reveal it as an absurd age that carries the seeds of its demise within itself.

I analyze in depth three interconnected themes of a grotesque origin. Firstly, I pick out the theme of entropy and (self) destruction. The writers make use of the topos of the journey to the land of the dead, in which the contemporary society is revealed as in the novels; the motive of self-destruction is conveyed

by the alcoholism of the isolated protagonists, most brilliantly in Erofeev's story. Thus, the writers argue indirectly with the notion of M. Bakhtin that grotesque is a product of the collective optimistic "body of the people". Secondly, it is the eccentric narrative perspective *sub specie mortis*, represented by what one can call a narrative oxymoron: all three texts are narrated in the first person by characters that are already dead. This otherworldly point of view enables authors to transpose the dimensions of normality and to produce a harsh satire of the

socialist state and society. Thirdly, it is the theme of the elusive identity and distorted reality. I maintain that this notion is not so much an influence of Western postmodernism as it is commonly explained, but, on the one hand, it is a traditional menippean motif, and, on the other hand, results from the ideocratic nature of the Soviet regime. In conditions of the ideological monopoly, every fact and interpretation came to be understood as fallacious and usurping, and the only possible position was clinging to the relativity of truth and absurdity of reality.

Gauta: 2012 09 10

Priimta publikuoti: 2012 11 08

Autoriaus adresas:

Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas

Antakalnio g. 6, LT-10308 Vilnius

El. paštas: katkus72@gmail.com