

VIRGINIOS WOOLF ROMANO „BANGOS“ FORMA: POLILOGO DALYVIAI

Linara Bartkuvienė

Vilniaus universiteto
Literatūros istorijos ir teorijos katedros doktorantė

Virginia Woolf – filosofinių ir psichologinių romanų, reflektvinių apsakymų ir analitinių esė autorė, dažnai vadinama literatūrinio modernizmo, aukštosios literatūros ir kultūros atstove.

V. Woolf prozos estetika formavosi 1) XIX a. antrosios pusės literatūrinės tradicijos, kurioje socialinė – deskriptyvinė proza (nuosekli fabula, baigti veikėjų portretai, tolygus naratyvas, tikroviškumas ir istoriškumas) sudarė tvirtą kūrinio pamatą, ir 2) modernizmo paradigmos, kurios stilistikos sistema neigė tikrovės atspindėjimo funkciją, vėrėsi formos naujovėmis, sanikirtoje.

V. Woolf estetinių filosofinių pažiūrų brandai didelės įtakos turėjo ir XIX a. pab. – XX a. pr. modernizmo epicentre griausmingai besireiškiantis postimpresionizmas tapyboje¹, kuris implikavo būtinybę atsakyti daiktų medžiagiškumo, perteikti meno kūrinyje bet kokią turinį, siek-

ti išgauti formą, kuri galėtų įkūnyti objektyvią realybę; tokia kūrinio forma turėjo žadinti vaizduotę², ypač jaudinti³. Postimpresionizmo tapybos stilistikoje forma ir formų santykiai tapo siekiniu kelti estetines emocijas⁴, menininkas turėjo derinti ir išdėstyti formas taip, kad jos jaudintų, keltų susižavėjimą⁵.

Atgaivinę dėmesį formai, postimpresionistai ne tik ėmėsi revizuoti tapybos ir muzikos, tapybos ir baleto, tapybos ir literatūros sintezę; jie naujai suvokė *ut pictura poesis* idėją, kurią dar visai neseniai buvo permąstę ir išplėtoję romantikai. Kokie turėtų būti sinkretiniai žodinio ir vizualiųjų menų sąlyčio taškai? Kaip rašytojui žodžiais išgauti tokią formą ar jos įtaigą, kokią pajėgūs sukurti tapytojai spalvomis ir linijomis? Tokius menų rūšių ir žanrų sintezės klausimus savo diskusijose bei kūryboje kėlė Blūmsberio (Bloomsbury) grupės nariai – meno estetai, literatūros kritikai, tarp jų ir Woolf.

Šio straipsnio tikslas yra aptarti Woolf kūrybos metodą, kurį ji formavo, ieškodama menų sintezės kalbos, galinčios padėti postimpresio-

¹ 1910 m. vasarą į Londoną R. Fry'aus atvežta ir kuruota prancūzų postimpresionistų paroda „Manet ir postimpresionistai“ (*Manet and the Post-Impressionists*) sukėlė perversmą meno pasaulyje. Apie šią parodą išsamiai rašo Christopher Reed (red.), *A Roger Fry Reader*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996; S. Rosenbaum, *Georgian Bloomsbury: the Early Literary History of the Bloomsbury Group*, New York: Palgrave Macmillan, 2004; V. Woolf, *Roger Fry. A Biography*, New York, London: A Harvest/HBJ Book, 1968.

² Roger Fry, *Vision and Design*, London: Chatto and Windus, 1929, 51.

³ Klaivas Belas, „Kas yra menas?“, *Grožio kontūrai*, Vilnius: Mintis, 1980, 124.

⁴ *Ten pat*, 124.

⁵ *Ten pat*, 127.

nizmo tapybos estetikos principus perkelti į grožinę prozą ir išgauti tokią romano formą, kuri ne tik stumtelėtų į kūrinio paraštes realizmo (arba, anot Woolf, *materializmo*) poetikos dėmenis, bet ir pažadintų užgesusias emocijas, sužadintų latentines percepcijas⁶. Analizės objektas – romanas „Bangos“ (*The Waves*, 1931)⁷, kurio visuminė formos sankloda, jo santykis su XIX a. romano tradicija, postimpresionizmo stilistika vertinama platesniame kontekste – Blūmsberio grupės narių, meno teoretikų R. Fry’aus ir C. Bello⁸ postimpresionizmo estetikos, anglų formalistinės minties kontekste. Kristalizuojantis jų formalistinių teorijų („reikšmingosios formos“ ir „grynosios formos“) imperatyvams, nuosekliai formavosi ir Woolf modernistinė savivoka.

Romanas „Bangos“ perėjo du radimosi etapas. Jis gimė iš įvairių ir nevienalyčių šaltinių: laiškų, esė, apsakymų ir galiausiai romanų – ankstyvųjų „Kelionė į pasaulį“ (*The Voyage Out*, 1915), „Naktis ir diena“ (*Night and Day*, 1919), „Džeikobo kambarys“ (*Jacob’s Room*, 1922) ir brandžiųjų „Ponia Delovėj“ (*Mrs Dalloway*, 1925), „Į švyturį“ (*To the Lighthouse*, 1927), „Orlandas“ (*Orlando*, 1928). Romanas „Bangos“ brendo pamažu, Woolf išstobulinus apsakymo, esė ir įvaldžius stambesnę formą – romaną. Tačiau, perfrazuojant F. Schellingą, romanui parašyti nepakanka kitų prozos žanrų patir-

⁶ Roger Fry, „Expression and Representation“, *A Roger Fry Reader*, 1996, 69. („...to arouse emotions which are normally dormant.”); („The artist continually evokes our latent perception of things [...]”).

⁷ Virginia Woolf, *The Waves*, London: Penguin Books, 1992.

⁸ R. Fry’us, C. Bellas, V. Woolf, T. S. Eliotas, E. M. Forsteris, B. Russellas ir kt. sudarė „Blūmsberio dvidešimtuką“ – formalistinės pakraipos anglų meno kritikų, teoretikų ir estetikų grupę. R. Fry’us ir C. Bellas teigė, kad estetiniam meno kūrinio vertingumui turinio tikroviškumas, istoriškumas ar idėjiškumas neturi jokios reikšmės, svarbiausia mene – „gryna forma“ („pure form“) arba „reikšminga forma“ („significant form“).

ties, reikia rašytojo *subrendusios dvasios*. Woolf, anot jos pačios, buvo pasirengusi sukurti „labai sunkų, mistinį, poetinį kūrinį“, kuriame būtų rašoma apie „dalykus, kurie lieka tyloje“, „dalykus, kurie vyksta tada, kai mūsų ten nėra“⁹. Antrasis romano „Bangos“ kūrimo etapas – tai paties teksto, kaip struktūros, rašymas, kurio dokumentacija – Woolf dienoraštis bei laišakai – išsamiai parodo sudėtingą, tačiau nuoseklų kūrybinį procesą. Woolf dienoraščio įrašai leidžia daryti prielaidą, kad šio romano forma apmąstyta, kruopščiai išpuoselėta: romano sumanymas brandintas beveik penkerius metus (1926–1931). Per šį laikotarpį¹⁰ baigtas rašyti romanas „Į švyturį“, parašyti „Orlandas“, „Savas kambarys“ (*A Room of One’s Own*, 1929), pluoštelis apsakymų, esė.

Naujos būsimo romano formos idėja punktyrine linija brėžiama ir Oksfordo universitete skaitytoje paskaitoje „Poezija, grožinė literatūra ir ateitis“, kurioje Woolf kalba apie besikeičiančias romano formas, kurios išsiskirs kitų žanrų raiškos būdų sinteze: romano erdvėje susitiks „poezijos pakilumas“ ir „prozos kasdieniškumas“. Jame bus „draminio veiksmo“, tačiau tai nebus „pjesė“¹¹. Jame, kaip poezijoje, bus piešiamas eskizas; romanas laikysis nuoša-

⁹ Anne Olivier Bell (ed.), *The Diary of Virginia Woolf* 3, London: Penguin Books, 1980, 114, 131. („...it is to be an endeavour at something mystic, spiritual; the thing that exists when we aren’t there.”); („[...] before starting the very serious, mystical poetical work which I want to come next.”)

¹⁰ Šio romano kūrimo eigą išsamiai analizuoja Julia Briggs, „Into Deep Waters“, *Virginia Woolf. An Inner Life*, London: Penguin Books, 2005, 238–268.

¹¹ Dar žinoma kitu pavadinimu „Siauras meno tiltas“ („The Narrow Bridge of Art“), Andrew Mcneille (ed.), *The Essays of Virginia Woolf* 4, New York, London: HBJ, 1989, 431–439. („The fiction of the future will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play [...] It will give, as poetry does, the outline rather than the detail.”)

liau nuo gyvenimo ir bus „toli nuo faktų: laisvas; tačiau sutelktas; proza ir vis dėlto poezija; romanas ir pjesė“¹².

Nors Woolf ir sekė postimpresionizmo programa, ji, kitaip nei postimpresionistai, neteikė išorinei formai pernelyg didelio savarankiškumo, nes išorinė forma rašytojai rūpėjo tiek, kiek buvo būtina vidinei meninei formai išreikšti; Woolf ieškojo šaknų, kuriomis proza yra įsikibusi į būti, susijusi su ja. Kitaip tariant, Woolf rūpėjo forma, perfrazuojant Aristotelį, kaip hilomorfinis vienis, t. y. materijos ir formos vienybė. Woolf, kitaip nei Bellas, nesutelkė dėmesio vien į išorinę formą, kuri „glaudžiau susietų estetinį ir metafizinį pasaulius“, „perkeltų mus iš žmogaus veiklos pasaulio į estetiškos egzaltacijos pasaulį“¹³, o siekė išgauti tokią formą, kuri perteiktų būties esmę (*moments of being*).

Romanas „Bangos“, eksperimentinio rašymo forma artimas T. S. Elioto poemai „Bevaisė žemė“ (*The Wasteland*) ir J. Joyce'o romanui „Finegano šermenys“ (*Finegan's Wake*), yra vienas sudėtingiausių Woolf kūrinų. Derindama epą, lyriką ir dramą, Woolf sugriovė pertvaras tarp rūšių, sukūrė kelių literatūros rūšių polilogą, tuo tarsi suteikdama romanui naują būti, naują pavidalą, abstrahuotą ir stilizuotą.

Rašytoja perkelia romaną į naują – *postimpresionizmo paradigmos* – plotmę, kurioje, sekant postimpresionizmo poetiką, kuriama forma, galinti *žadinti vaizduotę*, leisti atskleisti daikto esmę, jo vidinę darną, vidinę esinio prigimtį, suvokti būties blykstelėjimus. Postimpresionistinėje R. Fry'aus „grynosios formos“ estetikoje vaizduojamojo meno užduotis buvo sukurti „vizualiąją vaizduotės kalbą“, „atrasti formas ir spalvos kompozicijas, kurios išjudintų

¹² Anne Olivier Bell (ed.), *The Diary of Virginia Woolf* 3, London: Penguin Books, 1980, 127–128. (“Away from facts: free; yet concentrated; prose yet poetry; a novel & a play”).

¹³ „Kas yra menas?“, 1980, 126–127, 131.

vaizduotę iki pačių jos gelmių“¹⁴, nes vaizduotė, pasak Fry'aus, „yra tikroviškesnė už pačią tikrovę“, vaizduotei būdinga „koherentiškumas ir vienumas, kurio stokoja tikrovės pasaulis“¹⁵. Woolf literatūrinio postimpresionizmo estetikoje¹⁶ taip pat ryšku pastangos rasti „vizualiąją vaizduotės kalbą“, kuria ji vadina kalbą, gebančią fiksuoti „smulčiausias daleles, nusėdančias į mūsų atmintį“¹⁷. Esė „Kinas“ ji klausia, ar egzistuoja „slapta kalba, kurią galėtume jausti ir regėti, tačiau ja nekalbėti, ir jei tokia kalba yra, ar ji galėtų tapti akiai regima?“¹⁸ Susijungus epui, lyrikai ir dramai, romane „Bangos“ tokia kalba tampa „regima akiai“ ir girdima, romano forma įgyja netikėtų matymo rakursų, sykiu ir staigių suvokimo šuolių.

Visa, kas sudėtinga, tampa daug suprantamiau, – tarė Bernardas, – čia, koledže, kur gyvenimo sąmyšis ir našta tampa sunkūs, kur gyvenimo jaudulys kasdien auga. Kas aš toks? Aš klausiu [...]“

Žmonės eina ir eina, – tarė Luisas. – Kavinės lange matau juos nepalijamam einant. Automobilai, dengti vežimai, omnibusai; ir vėl au-

¹⁴ Roger Fry, “Post Impressionism”, *A Roger Fry Reader*, 1996, 100. (“...to discover the visual language of imagination; to discover what arrangements of form and colour are calculated to stir the imagination most deeply ...”)

¹⁵ *Ten pat*, 107. (“...imagination was essentially more real than the actual world... it had a coherence and unity which the actual world lacks...”)

¹⁶ Apie literatūrinio postimpresionizmo paradigmą Woolf kūryboje rašo Jane Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf. Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998; Ann Banfield, *The Phantom Table. Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

¹⁷ Virginia Woolf, “Modern Fiction”, Andrew McNeille (ed.), *The Common Reader*, New York, London: A Harvest Book, 1984, 149. (“...record the atoms as they fall upon the mind...”)

¹⁸ Virginia Woolf, “The Cinema”, Rachel Bowlby (ed.), *The Crowded Dance of Modern Life*, London: Penguin Books, 1993, 57. (“...some secret language which we feel and see, but never speak, and if so, could this be made visible to the eye?”)

tomobiliai, dengti vežimai, omnibusai – jie juda, matyti per langą.¹⁹ (Vertė straipsnio autorė; toliau cituojant šį romaną nurodomas tik puslapis.)

Susijungus skirtingoms matymo perspektyvoms – šioje pastraipoje Bernardo (kuris kalba apie gyvenimą privačiame koledže – internate) ir Luiso (stebinčio gyvenimo šurmulį per kavinės langą), ir visame tekste – kalba tampa „regima akiai“, skaitytojo vaizduotė išjudinama, *miegančios emocijos* pažadinamos, *latentinė percepcija* sužadinama: autorė jaukia nusistovėjusią romano tvarką. Ji ekstrahuoja epo, lyrikos ir dramatos elementus, iš jiems įprastos aplinkos perkelia į naują plotmę, kurdama naują meno kalbą. *Sukeistinus* lyrikos, epo ir dramatos kriterijus pagal naujų funkcijų diktuojamus reikalavimus, išgaunama nauja romano *būtis*, nauja struktūra, naujas literatūros rūšių polilogas, kur susitinka trys – epas, drama, lyrika – dalyviai.

Epas – pirmasis polilogo dalyvis. Kitaip nei kiti Woolf romanai (pvz., „Ponia Delovė“, „Į švyturį“, „Tarp veiksmų“ (*Between the Acts*), „Bangos“ išsiskiria daugiapakope fabula, tačiau čia nėra tradicinio pasakojimo (apie „įvykius“ sužinome iš šešių veikėjų vidinio monologo), jame girdisi šeši (septintasis – implicitinis) balsai, veikėjų kalba (vidiniai monologai) vietomis susipina, sustiprindama polifoninį kūrinio pobūdį. Dėmesį autorė sutelkia ne į išorinį veiksmo vyksmą (galima sakyti, kad jo romane nėra), o į vidinius procesus, kurie, kaip teigia rašytoja, vyksta sąmonės „švytinčiame nimbe“. Romano fabula yra sutelkta ir kryptinga, pagrindiniai „įvykiai“ klostosi pamažu, chronologiškai, atspin-

¹⁹ *The Waves*, 1992, 56, 68. (“The complexity of things becomes more close,” said Bernard, “here at college, where the stir and pressure of life are so extreme, where the excitement of mere living becomes daily more urgent. What am I? I ask [...].”)

(“People go on passing,” said Louis. “They pass the window of this eating-shop incessantly. Motor-cars, vans, motor-omnibuses; and again motor-omnibuses, vans, motor-cars – they pass the window” [...].)

dėdami „natūralią“ gyvenimo eigą. Romano fabula apglėbia pačias esmingiausias šešių veikėjų gyvenimo pakopas – gimimą, augimą, brandą, mirtį, kurių erdvė formuojama vienos dienos atkarpoje, t. y. nuo saulėtekio iki saulės laidos. Šeši veikiantieji asmenys-personažai, trys moterys ir trys vyrai, ir vienas implicitinis (apie jį sužinome iš kitų veikėjų vidinių monologų), yra abstrahuoti. Jie nėra charakteriai, greičiau – charakteristikos. Šio kūrinio charakterių (balsų) „paveikslai“, kaip ir esė „Charakteris grožinėje literatūroje“, Woolf dar kartą primena, kad „žmogaus charakteris pasikeitė“²⁰. Ji teigė, kad XIX a. antrosios pusės literatūros tradicija, kurios pamatą sudarė „Bennetto ir Wellso, ir Galsworthy’io konvencija“²¹, yra atgyvenusi, nebentinkama. Woolf kritikavo savo laiko rašytojus (A. Bennetta, J. Galsworthy’į, D. H. Wellsą) dėl jų percepcijos stokos, negebėjimo matyti: šie rašytojai kuria charakterį, t. y. rašo apie ponią Brown, „nė karto į ją nepažvelgė“. Jie pasakoja viską apie ponios Brown išorę (sagę, pirštinaites), apie tai, ką ji mato važiuodama traukiniu, tačiau neįžvelgia pačios ponios Brown, neįžvelgia „gyvenimo“, „žmogaus prigimties“. Jie mato, anot Woolf, tik tai, kas abipus lango – gamyklas, traukinio kupė sienų apmušalus, tačiau neįžvelgia gyvenimo, žmogaus esmės²². Tokie charakterio kūrimo įrankiai netenkino Woolf, nes, pasak rašytojos, tie įrankiai „nėra mūsų įran-

²⁰ Virginia Woolf, “Character in Fiction”, Andrew McNeillie (ed.), *The Essays of Virginia Woolf* 3, New York and London: HBJ, 1988, 420–438. (“...on or about December 1910 human character changed... But a change there was, nevertheless; and since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910.”)

²¹ *Ten pat*, 431. (“...Mr Bennett’s and Mr Well’s and Mr Galsworthy’s conventions...”)

²² *Ten pat*, 430. (“...Mr Bennett has never once looked at Mrs Brown in her corner... for Mrs Brown is eternal, Mrs Brown is human nature... They [Edwardian writers] have looked very powerfully, searchingly, and sympathetically out of the window; at factories, at Utopias, even at the decoration and upholstery of the carriage; but never at her, never at life, never at human life, never at human nature.”)

kiai“, „mums jų konvencijos yra pražūtis, tie įrankiai yra mirtis“²³. Romano „Bangos“ charakteriai rodo Woolf pastangas praplėsti romano galimybes: atitraukti jį nuo „faktų registravimo“ ir sutelkti dėmesį į tai, ką aprėpia žmogaus gyvenimas, prigimtis, jo būtis. Romanas „Bangos“ įgyja reflekyvinių, analitinių pobūdį.

Kaip ir kiti Woolf kūriniai, „Bangos“ siekia ne tik praplėsti romano ribas, suteikti jam daugiau erdvės, jis laikytinas chrestomatinio modernistinio romano, kuris priešinasi realizmui ir reprezentacijai, pavyzdžiu. Šiam romanui pavyksta įvykdyti svarbų uždavinį – apeiti linijinį singuliariškumą, kuris sudaro *mimesis* pagrindą. Paulas Ricoeuras, pavyzdžiui, manė, kad romanas „Bangos“ nėra romanas, nes jis nesudaro vienos linijinės visumos: „Daugiabalsis romanas – Virginios Woolf „Bangos“ – yra ne romanas, o skaityti pritaikyta oratorija.“²⁴

Iš tikrųjų romano „Bangos“ santykis su „romanu“, romano tradicija yra problemiškas. Romanas „Bangos“ turi apibrėžtą laiką, charakterio, siužeto, vyksmo vietas ir laiko elementų. Tačiau visi šie bruožai yra abstrahuoti arba *sukeistinti*. Kaip romano veikėjai, kurie tarsi „suspenduoti“ – kybo virš savo gyvenimo įvykių, taip ir pats romanas „Bangos“, regis, kybo virš romano. Susidaro išpūdis, kad jis priartėja prie „romano statuso“ ir vėl atsitraukia, sukurdamas įtampą, suvokimo pasipriešinimą, tuo „žadinamas vaizduotė“, „latentines percepcijas“, sukurdamas „bangų“ efektą. Šį efektą būtų galima paaiškinti pačia romano intencija, jo pirminiu tikslu – „perteikti realybės esmę“.

²³ *Ten pat*, 430. (“But those tools are not our tools, and that business is not our business. For us those conventions are ruin, those tools are death.”)

²⁴ Paul Ricoeur, “Games With Time”, *Time and Narrative*, volume 2, Chicago and London: University of Chicago Press, 1990, 97. (“...capacity of extension belonging to the mimesis of action. At the limit, a pure novel of multiple voices-Virginia Woolf’s *The Waves*-is no longer a novel at all but a sort of oratorio offered for reading. If the polyphonic novel does not...”)

Kitas žanrų polilogo dalyvis – drama. Romanas „Bangos“ turi tam tikrą dramatos rūšiai ypatybių: veikėjai „veikia“ savarankiškai, tiesiogiai „pasirodo“ skaitytojui prieš akis. Veikėjų charakteriai ir veiksmai iš šalies nekomentuojami, tik retsykiais veikėjai pamini vienas kitą savo vidiniuose monologuose. Kaip ir dramoje, romano „Bangos“ pasaulis kuriamas esant vos matomam / girdimam pasakotojo tarpininkavimui, „komunikacijos“ jungtis tarp monologų sudaro frazės, kaip antai „tarė Bernardas“, „tarė Luisas“, „tarė Roda“ ir t. t. Čia, kaip ir dramatos kūrinyje, autorinio naratoriaus (dramatinio pasakotojo) esama nedaug. Bene ryškiausias dramatos bruožas ir dramatinio veiksmo išeities taškas yra kolizija, kuri šiame romane materializuojasi priešprieša tarp žmogaus dvasios pasaulio ir išorinės realybės. Kitaip sakant, konfliktas, kuris turi būti išspręstas, vyksta ne išorėje, o veikėjų viduje. Šeši veikėjai – trys moterys (Sjuzan, Roda, Džinė) ir trys vyrai (Bernardas, Luisas, Nevilis) – siekia suvokti save, pažinti savo *būtį*. Būtis egzistuoja kaip įtampa tarp žmogaus buvimo kaip vartojimo ir būties dvasinės išraiškos.

– O, gyvenime, kaip aš tavęs bijojau, – tarė Roda. – O, žmonės, kaip aš jūsų nekenčiu!

– Žodžiai ir žodžiai, ir žodžiai, kaip jie lekia šuoliais – kaip plazda ilgi jų karčiai ir uodegos, tačiau kažkas man neleidžia ant jų nugarų išsilaikyti; aš nepajėgiu skrieti su jais [...]. Ir taip sunku patikėti, kad aš nesu didis poetas. Nejaugi tai, ką vakar rašiau, nėra tikroji poezija? Nesuprantu. Nesuprantu ir kartais visai nepažįstu savęs ir kaip išmatuoti, ir pavadinti, ir suskaičiuoti dalelytes, jas visas, kurios mane sudaro, – tarė Nevilis.²⁵

²⁵ *The Waves*, 1992, 156, 61. (“Oh, life, how I have dreaded you,” said Rhoda, “oh, human beings, how I have hated you!”)

(“Words and words and words, how they gallop – how they lash their long manes and tails, but for some fault in me I cannot give myself to their backs; I cannot fly with them [...] Yet it is incredible that I should not be a great poet. What did I write last night if it was not great poetry? I do not know. I do not know myself sometimes, or how to measure and name and count out the grains that make me what I am, said Neville.”)

Dramatizmas šiame romane reiškiasi žmogaus vidinio gyvenimo, minčių ir jausmų srityje.

Šiame romane, kaip ir dramoje, veikėjai yra kalbančios individualybės. Jų paveikslus skaitytojas susikuria tik iš jų kalbos: kalbos turinio ir kalbėsenos. Veikėjų kalba (vidiniai monologai) individualizuota, veikėjas apibūdina pats save ir kitus veikėjus. Woolf domino kalba, kalbos galios parodyti žmogaus tapatybę. Rašytoja suvokė kalbą ne kaip priemonę, kuria būtų galima aprašyti realybę, bet ir kaip realybę kuriantį įrankį. Woolf kūrybos tyrinėtojai (pvz., Kate Flint) atkreipia dėmesį į tai, kad jai nebuvo būdinga cituoti kitus autorius ar kitaip jais remtis. Tačiau rengdamasi rašyti romaną „Bangos“, dienoraštyje Woolf perrašė kelias eilutes iš W. Wordswortho „Preludijos“²⁶, kuri liudytų ir patvirtintų nuostata, jog ji, kaip ir Wordsworthas, manė, kad kalba yra įrankis, kuriuo kuriama tapatybė, internalizuojami išorinio pasaulio ženklai. Būtent kalba skiria veikėjus vienus nuo kitų, jų sakinių sintaksė, stilius, o ypač gramatika – tranzityvumo ir intranzityvumo santykis²⁷. Pažvelkime į romano moteris: jų kalba – tai jų asmenybių lingvistinių ir ideologinių skirtumų, savi-vokos, santykio su aplinka išraiška²⁸. Sjuzan yra introvertiškas charakteris, ją labiau domina gy-

venimas kaime, pas tėvą, nei gyvenimas mieste. Vienatvė, gamta yra svarbūs jos gyvenimo aspektai, jie lemia Sjuzan elgseną. Jos kalbos tranzityvumo ir intranzityvumo santykio analizė rodytų, kad joje, kitaip nei kitų dviejų moterų, šis santykis yra pastovus; aukščiausią laipsnį tranzityvumas²⁹ pasiekia Džinės kalboje – Džinė sociali, besidžiaugianti gyvenimu, išsiskirianti ekspresyvia savo elgsena. Kūrinio analizė leidžia daryti prielaidą, jog menkiausias tranzityvumo laipsnis – Rodos diskurse. Rodos vidinis monologas yra itin specifinis. Daugiausia jis yra ginčas: kirtis ir atkirtis, puolimas ir gynimasis. Roda bijo žmonių, ji negeba funkcionuoti kaip sociali būtybė, jos nuotaikos – tamsios, kupinos depresijos. Rodos kalboje daug tranzityvinių veiksmažodžių, ypač vaikystėje („Aš įmesiu šakelę...“ / „Aš įmesiu akmenuką...“ / „Aš pastatysiu švyturį“ (12)), tačiau neigiamos konstrukcijos, kuriomis ji apibūdina savo veiklą, kaip antai „aš negaliu rašyti“ (14), „aš negaliu skęsti“ (19), „aš negaliu kristi“ (19), brėžia aiškią ir griežtą takoskyrą tarp jos ir kitų vaikų: „Luisas rašo; Sjuzan rašo; Nevilis rašo; Džinė rašo; ir net Bernardas ką tik pradėjo rašyti. Tačiau aš negaliu rašyti“ (14). Roda nusako savo negebėjimą elgtis taip, kaip elgiasi kiti žmonės. Ji vartoja tranzityvines konstrukcijas, kalbėdama apie kitus, o pati sau suteikia pasyvios stebėtojos (kartais – aukos) vaidmenį. Pavyzdžiui, „Mano teta atėjo manęs paimti“ (23). Neigiamų konstrukcijų, kurių gausu Rodos vidiniame monologe, rėmuose ji tampa gramatiniu subjektu: „Aš apversta“ (19), „Aš pargriauta“ (19). Saugiausiai

²⁶ Cit. iš: William Wordsworth, *The Prelude*, London: Penguin Books, 1995, eil. 458–466. (“The matter that detains us now may seem, / To many, neither dignified enough / Nor arduous, yet will not be scorned by them, / Who, looking inward, have observed the ties / That bind the perishable hours of life / Each to the other, & the curious props / By which the world of memory & thought / Exists & is sustained.”)

²⁷ Artūras Judžentis, Axel Holvoet „Tranzityvumo samprata“; <http://www.iki.lt/php/files/sintaksiniai/ght3/pdf> (žiūrėta 2006-04-03). Judžentis atkreipia dėmesį, kad tranzityvumo terminas dažniausiai vartojamas gana neapibrėžta reikšme: jis apima veiksmažodžio semantines (veiksmažodžio kryptingumą ir objektą) ir sintaksines (gebėjimą prisijungti objektą) savybes.

²⁸ Kalbos kaip ideologijos temą analizuoja Ellen Aspeslagh „Language as Ideology“; <http://www.pala.ac.uk/op/Paper10.doc> (žiūrėta 2006-03-14).

²⁹ Perfrazuojant Paulą J. Hopperį ir Sandrą A. Thomson, tranzityvumas turi įtakos diskurso struktūrai: tranzityvūs sakiniai diskurso požiūriu yra dinaminiai – jie pastumia pasakojimą į priekį, įveda naujų faktų ir įvykių. Žr.: Paul J. Hopper and Sandra A. Thompson, “Transitivity in Grammar and Discourse”; <http://citeseer.ist.psu.edu/context/61445/0> (žiūrėta 2006-02-06).

jis jaučiasi nuošaliau nuo gyvenimo, galiausiai Roda baigia gyvenimą nusiskandindama³⁰.

Trečiasis žanrų polilogo dalyvis – lyrika ir ritminė proza. Šiame romane, kaip ir lyrikoje, vaizduojamas pasaulis neturi savarankiškos vertės: jis reikalingas tik tiek, kiek leidžia atsiskleisti lyriniam subjektui, lyriniam „aš“, jo vidinėms būsenoms, nuotaikoms, refleksijoms.

– Ar begali būti kas nors geriau už tylą; kavos puodelis, stalas. Ar begali būti kas nors geriau už tai, kad galiu sėdėti vienas sau kaip vienišas jūros paukštis... Leiskite man likti čia visiems laikams su apnuogintais daiktais, šiuo kavos puodeliu, šiuo peiliu, šia šakute, daiktais savyje. Man pačiam būnant pačiu savimi. Neikite ir nekvaršinkite man galvos užuominomis, neva jau laikas jums užsidaryti, namo eiti. Visus savo pinigus galėčiau mielai atiduoti, kad tik netrukdytumėte man čia toliau sėdėti, tyloje, vienuoje, – tarė Bernardas.³¹

Ši pastraipa, kaip ir visas romano tekstas, rodo, kad išorinio pasaulio referencija čia tik tam, kad sustiprintų kalbančiojo „aš“ refleksiją apie tylą ir vienatvę. Šiame kūrinyje susipina du lyrikos tipai – išpažintinė ir meditacinė. Romaną sudaro vidiniai monologai, kuriuose kalbama pirmuoju asmeniu; šie monologai nėra ilgi – jų ilgį lemia kalbančiojo „aš“ branda, t. y. romano pradžioje, veikėjams dar esant vaikams, monologai yra itin trumpi (1–3 sakinių), veikėjų

sąmonei bręstant, ilgėja ir jų kalbinis diskursas (jis apglėbia keletą puslapių ar net skyrių, pvz., paskutinis Bernardo monologas romano pabaigoje). Lyrinis „aš“ atsiskleidžia savo monologu: jausmais, mintimis, nuotaikomis, susikauptimo būsenomis, subjektyviai išgyvenant kai kurias scenas, įvykius: „Aš nekenčiu veidrodžių, kurie man rodo mano tikrąjį veidą, – tarė Roda. – Viena dažnai krintu į niekumą [...]. Turiu daužyti rankomis kietas duris, kad sugrįžčiau atgal į savo kūną.“³²

Lyrika „Bangose“ tampa „regima akiai“ ir dėl kalbinės medžiagos organizavimo. Woolf poetizuoja / vizualizuoja kalbą tokiomis semantinėmis figūromis kaip epitetai, personifikacija, metafora („Dar būdamas vaikas jis gniutindavo duoną ir kurdavo istorijas. Vienas gniutuliukas būdavo vyras, kitas – moteris. Mes visi – gniutuliukai. Mes visi – Bernardo pasakojimo frazės“³³), metonimija („Aš prisirišu tik prie vardų ir veidų; ir kaupiu juos kaip amuletus, apsaugančius nuo negandų“³⁴), palyginimai („Aš laikau savo frazes sukabinęs kaip drabužius spintoje, laukdamas norinčiojo jomis vilkėti“³⁵).

Romano „Bangos“ kalbinėje medžiagoje ryšku ritmas. Postimpresionistinėje tapyboje ritmas yra sudedamoji kūrinio formos dalis. Ritmo svarbą pabrėžia ir Fry³us, sakydamas, kad „tam

³⁰ Roda dažnai gretinama su V. Woolf, kuri taip pat baigė gyvenimą nusiskandindama. Galima daryti prielaidą, kad šiame balse-charakteryje įžiūrима autobiografinė projekcija.

³¹ *The Waves*, 1992, 227. (“How much better is silence; the coffee-cup, the table. How much better to sit by myself like the solitary sea-bird that opens its wings on the stake. Let me sit here for ever with bare things, this coffee-cup, this knife, this fork, things in themselves, myself being myself. Do not come and worry me with your hints that it is time to shut the shop and be gone. I would willingly give all my money that you should not disturb me let me sit on and on, silent, alone,” said Bernard.)

³² *Ten pat*, 31. (“I hate looking-glasses which show me my real face,” said Rhoda. “Alone, I often fall down into nothingness... I have to bang my hand against some hard door to call myself back to the body.”)

³³ *Ten pat*, 51. (“He began it when he rolled his bread into pellets as a child. One pellet was a man, one was a woman. We are all pellets. We are all phrases in Bernard’s story.”)

³⁴ *Ten pat*, 31. (Kai kurie tyrinėtojai pastebi, kad metonimija šiame romane daugiausia vyrauja Rodos monologuose.) (“But I attach myself only to names and faces; and hoard them like amulets against disaster.”)

³⁵ *Ten pat*, 167. (“I keep my phrases hung like clothes in a cupboard, waiting for someone to wear them.”)

tikrais linijų ritmais ir tam tikromis spalvų harmonijomis“ galima išgauti įvairius jausmus, tačiau menininkas privalo turėti gerą tapybinę klausą ir būti itin atsargus; jis turi būti toks pat apdairus, kaip ir poetas, kad nereikalingu žodžiu nesugriautų ritminio kirčio. Ritmas, pasak Fry’aus, yra esminė ir gyvybiškai svarbi meno kūrinio savybė³⁶. Bellas taip pat sako, kad, norint išgauti „reikšmingą formą“, būtina pagal „tam tikrus nežinomus ir paslaptinius dėsnius išdėstyti ir suderinti formas taip, kad „jos mus jaudintų“; šie formų deriniai ir išdėstymai, kurie mums sukelia estetines emocijas, Bello manymu, galėtų būti vadinami „ritmu“: „Kita vertus, su tais, kurie mano, jog tuos formų derinius ir išdėstymus, kurie mums sukelia estetines emocijas, tiksliau būtų vadinti ne „reikšminga forma“, o „reikšmingais formos santykiais“, ir bando kuo glaudžiau susieti estetinį ir metafizinį pasaulius, pavadindami tuos santykius „ritmu“, aš nesiginčiju“³⁷. Bernardo, romano „Bangos“ vieno veikėjų (balsų), intelektualo, rašytojo, žodžiais, „ritmas yra pagrindinis dalykas kūrinyje“, o Woolf laiškuose skaitome, kad rašydama „Bangas“ ji pirmiausia siekė „išgauti ritmą, ne siužetą“³⁸.

³⁶ Roger Fry, “Post-Impressionism”, *A Roger Fry Reader*, 1996, 105. (“Particular rhythms of line and particular harmonies of colour have their spiritual correspondences, and tend to arouse now one set of feelings, now another... The artist must be just as careful of this as the poet is not to allow some word which, perhaps, the sense may demand to destroy the *ictus* of his rhythm. Rhythm is the fundamental and vital quality of painting...”)

³⁷ „Kas yra menas?“, 1980, 124, 126–127.

³⁸ Nigel Nicolson and Joanne Trautmann (eds.), *The Letters of Virginia Woolf* 3, New York, London: HBJ, 1976, 204. (“I am writing *The Waves* to a rhythm not to a plot [...] though the rhythmical is more natural to me than the narrative, it is completely opposed to the tradition of fiction and I am casting about all the time for some rope to throw to the reader.”)

U – U – U – U – U U – U
 “I see a ring,” said Bernard, “hanging above me.
 U – U U – U U – U –
 It quivers and hangs in a loop of light.”

U – U – U – – U U – U
 “I see a slab of pale yellow,” said Susan,
 – U U – U – U – U –
 “spreading away until it meets a purple stripe.”³⁹

Norint patvirtinti prielaidą, jog romanas „Bangos“ yra ritminės prozos pavyzdys (šioje pastraipoje eilutės turi po 22 skiemenis; jas jungia anafora „Aš matau [“I see”]), galima perrašyti šias eilutes ketureiliu:

I see a ring, hanging above me.
 It quivers and hangs in a loop of light.
 I see a slab of pale yellow, spreading away
 Until it meets a purple stripe.

U – U – – U U – U
 U – U U – U U – U –
 U – U – U – – U – U U –
 U – U – U – U –⁴⁰

Matome, kad kalba ritmiškai organizuota, nors aiškaus metro nėra. Čia kaitaliojasi jambinės, trochėjinės pėdos, vyrauja laisvosios eilės (verlibras) – viskas, kas atkrita nuo aiškaus metrinio eiliavimo ir kartu nepritampa prie dimetrinės prozos⁴¹. Metras skleidžiasi leksinių ir sintaksinių pakartojimų poetika. Kalbos sintaksinės figūros (kaip antai anafora – žodžių ar jų grupių kartojimas kelių eilučių pradžioje) tampa pagrindine komponavimo ir intonavimo priemone. Svarbus konstruktyvinis vaidmuo čia

³⁹ *The Waves*, 1992, 5. („Matau aš žiedą, – tarė Bernardas, – kabantį viršum manęs. Jis virpa ir kybo šviesos kilpoje. – Matau aš blyškiai geltoną ruožą, – tarė Sjuzan, – jis skleidžiasi tol, kol nesusilieja su purpurine juosta.“)

⁴⁰ U nekirčiuotas skiemuo
 – kirčiuotas skiemuo.

⁴¹ Juozas Girdzijauskas, *Lietuvių eilėdara. XX amžius*, Vilnius: Vaga, 1979, 15; Philip Hobsbaum, *Metre, Rhythm and Verse Form*, England: Routledge, 1996.

tenka žodžių junginiui “I see” („Aš matau“), kuriuo jungiamos dvi gretimos eilutės ir kuriuo Woolf sykiu primena postimpresionizmo programoje reikšminga laikytos *percepcijos* svarbą. Tada eina lygiagrečios sintaksinės konstrukcijos, paaiškinančios, ką kalbėtojas mato, pavyzdžiui, žiedą ar blyškiai geltoną juostą. Iš šio sintaksinio ir semantinio kamieno išauga mažesnės paralelizmų atšakos, kuriose vyrauja epitetai: *kabantis žiedas, jis virpa ir kybo šviesos kilpoje; blyškiai gelsvas ruožas, jis skleidžiasi ir susilieja su purpurine juosta*.

Kūrinio kalboje gausu eufoninių figūrų, kaip antai aliteracija (priebalsiai *h, l, s*), asonansas (balsiai *i, e*), onomatopėjų – jų ypač daug jūros (“The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it”(3)), sodo (“Sharp stripes of shadow lay on the grass, and the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like a mosaic of single sparks not yet formed into one whole”(20)) ir paukščių giesmių (“Each sang stridently, with passion, with vehemence, [...] They sang as if the song were urged out of them by the pressure of the morning. They sang as if the edge of being were sharpened [...]”(81)) aprašymuose – interliuduose⁴². Tiek sintaksinės, tiek eufoninės figūros padeda išgauti muzikinį ritminį efektą, atskleisti spalvos (gelsva, purpurinė) ir šviesos atspalvius, kurie savaip paryškina daiktų kontūrus. Woolf prozos kalbos tapybiškumas yra postimpresionizmo stilistikos išraiška. Apie formą Fry’us sakė, kad, norint *sužadinti vaizduotę*, kūrinyje būtina „linijos ir spalvos muzika“⁴³.

Sulydžiusi tris meno kalbas – epą, lyriką ir dramą, Woolf išpildo dar vieną postimpresionizmo poetikos reikalavimą – priešintis susta-

barėjusiai percepcijai. R. Fry’us ragino kurti tokią formą, kuri mus „klaidintų ar iškreiptų regimąjį pasaulį“⁴⁴, kurį mes pažįstame. Savo esė „Menininko regėjimas“ Fry’us ragina menininkus atitolinti meno kūrinį nuo „instinktyvaus gyvenimo aistrų“⁴⁵.

Atitolinusi romaną nuo *instinktyvaus gyvenimo aistrų*, atitraukusi į *gyvenimo nuošalę, toli nuo faktų*, tikrovės kopijavimo (reprezentavimo), tikroviškumo ir istoriškumo, Woolf sukūrė formą, kuri *klaidina, iškreipia regimąjį pasaulį* ir taip *žadina užgesusias emocijas*. Woolf priešinasi percepcijos paralyžiui taip kaip, pavyzdžiui, V. Šklovskis 1917 m. ragino priešintis percepcijos paralyžiui (automatizacijai) ir žadinti gyvenimo pojūtį, tiesioginį daiktų pajautimą⁴⁶. Šklovskis rašė, kad daiktai, kuriuos mato me daugiau nei keletą kartų, tampa mums įprasti ir pažįstami, mes juos atpažįstame automatiškai, todėl jų tarsi nebematome. Meno kelias – revoliucinis kelias: jo užduotis – daryti daiktus nepažįstamus arba daryti *keistus*. Todėl esminis meno metodas yra daiktų *sukeistinio* principas⁴⁷ ir sunkinanti forma, kuri sunkina suvokimą ir reikalauja laiko meno kūriniiui suvokti. R. Jakobsonas taip pat teigė, sakydamas, kad forma egzistuoja tol, kol mums sunku ją perprasti; kol jaučiame medžiagos pasipriešinimą; kol „mums skauda skruostikauliai taip, kaip jie

⁴⁴*Ten pat*, 101. (“...in some way or other to misrepresent and distort the visual world.”)

⁴⁵ Roger Fry, “The Artist’s Vision”, *Vision and Design*, London: Chatto and Windus, 1929, 49. (“But we are concerned here not with the origin, but with the vision. This is at once more intense and more detached from the passions of the instinctive life than either of the kinds of vision hitherto discussed.”)

⁴⁶ Viktor Shklovsky, *Iskustvo kak prijom*, Gamburgskij sčiot, Moskva: Sovetskij pisatel, 1990, 63.

⁴⁷ Dar vartojamas *nutolinimo* terminas, kuris kilo iš rusiško termino reikšmės „daryti svetimą“ [otstraneniye]. Apie sukeistinio principo sukūrimo istoriją Šklovskis su švelnia ironija rašo: Viktor Shklovsky, *O teoriji prozy*, Moskva: Sovetskij pisatel, 1984, 73.

⁴² *The Waves*, 1992.

⁴³ Roger Fry, “Post Impressionism”, *A Roger Fry Reader*, 1996, 105. (“...why he [the artist] should not have a music of line and colour.”)

skaudėjo generolui Jermolovui skaitant Gribojedovo eiles⁴⁸.

Manydama, kad XIX a. pabaigos–XX a. pradžios romano forma yra išsekusi ir netekusi galių apglėbti „naujų pojūčių“, kuriems reikia „naujų formų“, Woolf kritiškai žvelgė į savo amžininkų *materialistinę* prozą, kuri, kaip Woolf rašė vienoje savo esė, užuot ieškojusi naujos meno kalbos „šiuolaikinio pasaulio jausenai“ nusakyti, *būties* esmei suvokti, „paslaptingasias psichologijos puses“ pažinti, mėgavosi paviršutiniškumu, išorinės tikrovės kopijavimu⁴⁹, natūralumo iliuzija.

Woolf *sukeistina* epo, lyrikos ir dramos elementus kūrinyje „Bangos“; čia dera *poezijos prakilnumas, prozos kasdienškumas* ir *draminis veiksmas*. Tarsi norėdama, kad ir mums skaitant jos romaną „skaudėtų skruostikauliai“, Woolf *apsunkina* romano suvokimą, *percepciją*, sukurdamą pasipriešinimą keliančią medžiagą – schemą, kurią sudaro du aiškiai skyriumi pateikti struktūriniai – muzikos (interliudai) ir dramos (monologai) – pakaitomis išdėstyti elementai. Kitaip sakant, romano kompozicijoje susitinka ne tik *poezijos prakilnumas, prozos kasdienškumas, dramatinis veiksmas*, bet ir muzikiniai melodiniai elementai.

Muzikos elementai Woolf romane „Bangos“ neatsitiktiniai. Autorės dienoraštyje skaitome keletą eilučių, iš kurių sužinome, kad ji rašo „Bangas“ klausydama Bethoveno sonatų. Kitame įrašė sakoma, kad, besiklausant Bethoveno kvartetų, jai šovė į galvą mintis sujungti visus fragmentus į vieną išbaigtą visumą – finalinį Bernardo monologą. Muzika rašytojai – tai žmogaus dvasios išraiška, muzika neprivalo kopijuoti išorinio pasaulio pavidalų. Panašiai muzi-

ką, kurios formos yra suderintos „pagal paslaptingos būtinybės dėsnius“, vertino ir Bellas; jis sakė, kad muzika – grynasis menas, „turintis didžiulę savarankišką reikšmę ir jokiū būdu nesujęs su gyvenimo reikšmingumu“⁵⁰.

Muzikos elementai praturtina visuminę romano struktūrą: romaną sudaro devyni interliudai, kurie atlieka įžangos ir užbaigos funkcijas, ir devyni vidinių monologų blokai – kiekvienas atskleidžia skirtingus romano veikėjų gyvenimo tarpsnius. Interliudai ne tik tampa kalba, „regima akiai“, – jie parašyti kursyvu, jiems tenka ir sąrangos organizavimo – sutvirtinimo vaidmuo. Dienoraštyje Woolf rašo: „Interliudus rašyti sekasi sunkiai, tačiau manau, kad jie esminiai; jie būtinos jungtys, o kartu ir pagrindas.“⁵¹

„Bangų“ interliudai atlieka „jungties“ funkciją, jie susieja vidinių monologų (arba singuliarinių subjektyvių žiūros taškų) blokus į visumą, suteikia fabulai patvarumo, tvirtumo ir sutelktumo. Kalbėdamas apie formos tobulumą, Fry’us remdavosi Cézanne’u⁵², kuris, nors ir žavėjosi naujais impresionistų spalvos ir modeliaavimo sričių atradimais, vis dėlto ilgėjosi ir ieškojo būdų perteikti gamtos amžinumą, jos tūrių patvarumą, darnios kompozicijos idėją, tvirtumą ir tobulą pusiausvyrą. Savo esė „Postimpresionistai“ Fry’us rašo, kad Cézanne’as pirmiausia kreipė žvilgsnį į konstrukciją (dizainą), kurios funkcija yra sukurti koherentišką architektūrinį efektą – juo išsiskiria primityvaus meno šedevrai⁵³. Primityvusis menas nesiekia perteik-

⁵⁰ „Kas yra menas?“, 1980, 134.

⁵¹ *The Diary of Virginia Woolf* 3, 1980, 285. („The interludes are very difficult, yet I think essential; so as to bridge & give a background...”)

⁵² 1927 metais R. Fry’us išleido Cézanne’o kūrybai skirtą studiją „Cézanne“. Būdamas ne tik meno kritikas, bet ir tapytojas, Fry’us laikė Cézanne’o kūrybą idealiausiai atitinkančia ir gebančia perteikti formalistinę mintį.

⁵³ Roger Fry, „The Post-Impressionists“, *A Roger Fry Reader*, 1996, 83. („Cézanne... aimed first at a design which should produce the coherent, architectural effect of the masterpieces of primitive art.”)

⁴⁸ Roman Jacobson, „Novejšaja ruskaja poezija“, *Raboty po poetike*, Moskva: Progress, 1987, 273.

⁴⁹ Virginia Woolf, „Modern Novels“, *The Essays of Virginia Woolf* 3, 1988, 30–36.

ti to, ką mato akis, jis siekia, pasak Fry'aus, „mentalinės objekto koncepcijos“. Galima daryti prielaidą, kad romane „Bangos“ iš tikrųjų nėra nei fabulos, nei siužeto, o tik spekuliatyviai, mentaliai galima atkurti „istorijas“, kurias pasakoja romano veikėjai. Perkėlus romano veiksmą į sąmonės plotmę, Woolf pavyksta išgauti „mentalinę romano koncepciją“.

Atlikdami „architektūrinės jungties“ funkciją, interliudai fiksuoja tam tikrą laiko atkarpą devyniapakopėje trajektorijoje nuo saulėtekio iki saulėlydžio ir kartu atlieka įžangos funkciją, t. y. įžangos į romano veikėjų gyvenimą, biografinį laiką: vaikystę, brandą ir gyvenimo saulėlydį. Pavyzdžiui, pirmajame – itin antropomorfiniame – interliude saulė dar anapus, jūra ir dangus – vieno esinio būtis. Šviesos vėduoklei driekiantis virpančiais margaspalviais virpesiais, dangus giedrėja, jūros vandenų paviršius sužimba auksu. Sodo medžių žaluma geria pirmuosius šviesos purlus, paukščiai bunda⁵⁴. Tuo pat metu lygiagrečioje struktūroje – biografiniame laike⁵⁵ – bunda veikėjų sąmonė, formuojasi savimonė, prasideda tapatybės ieškojimo procesas:

– Matau žiedą, – tarė Bernardas, – kabantį virš manęs. Jis virpa ir kybo šviesos kilpoje.

– Matau blyškiai gelsvą ruožą, – tarė Sjuzan, – jis skleidžiasi ir susilieja su purpurine juosta.

– Girdžiu garsą, – tarė Roda, – čir čir, čir čir, tai šen, tai ten.

– Matau rutulį, – tarė Nevilis, – kybantį lašelyje ant milžiniškos kalvos šlaito.

⁵⁴ *The Waves*, 1992, 4–5. (“The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky [...] and all around it the sea blazed gold [...] the light struck upon the trees in the garden, making one leaf transparent and then another.”)

⁵⁵ Remiamasi M. Bachtino terminu, kuriuo nusakomas „laikas, kuriame atsiskleidžia veikėjas“. Žr.: M. M. Bakhtin, Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Texas: University of Texas Press Slavic Series, 1982, 141.

– Matau juostelę tamsaus raudonio, – tarė Džinė, – supintą iš aukso siūlų.

– Girdžiu kažką dunksint, – tarė Luisas. – Didžiulio žvėries pėda surakinta grandine. Jis trypia ir trypia, ir trypia.⁵⁶

Kontrapunkto principu grindžiama kompozicija, jungianti dvi laiko atkarpas – dienos progresiją (interliudai) ir gyvenimo sekvenciją (monologų seka), teikia romano formai dermės ir vientisumo. Nuosekliai pateikdama šias dvi laiko plotmes, Woolf išryškina *būties* dichotomiją ir kartu teigia, kad gyvenimo (*būties*) kokybės ir vertės slypi ne už gyvenimo ribų, bet atsiveriant aplinkiniam pasauliui, leidžiant būti, perfrazuojant Jose Ortega y Gassetą, „užliejamam kosminių formų potvynio“⁵⁷.

Kūrinyje „Bangos“ rodo, kad romanas gali egzistuoti kaip estetinė visata, kurioje jungtūsi skirtingos formos, rūšys, stiliai. Jis, pasak Woolf, kaip kanibalas, kuris gali apžioti bet kurią formą, žanrą ar rūšį, kad stebėtų visą universumą, aprėptų *būtį*. Woolf išpildo ne tik esminę postimpresionizmo poetikos nuostatą – sukurti *jaudinančią formą*, kurią C. Bellas vadina *reikšminga forma* [*significant form*], kuri žadina mūsų estetines emocijas, rašytoja kartu tęsia romantikų pradėtą tradiciją, kurios ištakos glūdi I. Kanto transcendentinėje filosofijoje, jo *daikto savyje* idėjoje (Bernardo finaliniame vidiniame

⁵⁶ *The Waves*, 1992, 5. (“I see a ring,” said Bernard, “hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.”)

“I see a slab of pale yellow,” said Susan, “spreading away until it meets a purple stripe.”

“I hear a sound,” said Rhoda, “cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down.”

“I see a globe,” said Neville, “hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill.”

“I see a crimson tassel,” said Jinny, “twisted with gold threads.”

“I hear something stamping,” said Louis. “A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps.”)

⁵⁷ Jose Ortega y Gasset, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: ALK/Vaga, 1999, 197.

monologe yra referencija į Kanto pagrindinę sąvoką: „Leiskite man čia likti visiems laikams su nuogais daiktais, šiuo kavos puodeliu, šiuo peiliu, šia šakute, daiktais savyje, man pačiam būnant pačiu savimi“⁵⁸). Romantikus, kaip, beje, ir postimpresionistus, sykiu ir Woolf, domino *vidinė forma* – giluminė daikto esmė, romantiškų vadinama dvasios turiniu. Woolf pritarė romantiškų nuostatai, kad, kaip individo dvasioje atsispindi visas empirinio pasaulio turinys, taip romane turi atsiskleisti visas poetinių formų universumas, nes romanas turi būti tokia forma, kurioje visas dvasinis pasaulis galėtų įgyti objektyvų pavidalą. Romane atsispindi visas poetinių bei visų kitų formų ir stilių universumas. Romanas yra skirtas dvasinio universumo objektyvacijai, nes jis yra sintetinis žanras – išsa-

⁵⁸ *The Waves*, 1992, 227. (“Let me sit here for ever with bare things, this coffee-cup, this fork, things in themselves, myself being myself.”) *Daikto savyje* idėja randa atgarsį ir C. Bello meno teorijoje: „Emociją, kurią menininkas jaučia įkvėpimo akimirka, jis jaučia ne daiktams, suvokiamiems kaip priemonė, bet daiktams, suvokiamiems kaip gryna forma, t. y. kaip savitiksliams“. „Iš daikto atėmus visa, kas sieja jį su žmogiškąja būtimi, atėmus visą jo, kaip priemonės, reikšmę lieka tai, kas vadinama „daiktu savyje“, „pradine tikrove“. Cit. iš: Klaiwas Belas, „Kas yra menas?“, *Grožio kontūrai*, Vilnius: Mintis, 1980, 127.

mus visų formų, rūšių, stilių mišinys, kur visu ryškumu skleidžiasi ritmo, muzikinių, tapybinių vizualinių, spalvinių elementų spektras.

Tačiau, sekdamą postimpresionistinės poetikos programą, Woolf galiausiai neina savo keliu iki galo. Ji tam tikra prasme „pakylėja“ romaną virš gyvenimo tėkmės, perkelia jį į „estetinės egzaltacijos pasaulį“, bet nuo žmogiškųjų reikalų neatsiriboja⁵⁹. Woolf eina keliu, artimu rusų formalistams, kuriuo vėliau pasuko R. Fry’us, t. y. kuriame menas turi gaivinti, gražinti gyvastį gyvenimui, perteikti „medžio mediškumą“⁶⁰, siekti, kad „akmuo taptų akmeniškasis“, kad skaitant „skaudėtų skruostikauliai“, kad kalba taptų „regima akiai“, nes tik tada galėsime naujai žvelgti į pasaulį, naujai jį išgyventi.

Romane „Bangos“ Woolf ne tik kuria literatūros ir kitų menų sintezę, bet ir atskleidžia sąsajas tarp postimpresionizmo stilistikos ir romantizmo poetikos. „Bangos“ tik patvirtina modernizmo nuostata, kad meno raida – daugia balsis visų rūšių bei žanrų polilogas, kurio visi dalyviai keičiasi ir prisitaiko vienas prie kito.

⁵⁹ „Kas yra menas?“, 1980, 127.

⁶⁰ Christopher Reed, “Forming Formalism”, *A Roger Fry Reader*, 1996, 50. (“...to render the greenness’ of the tree.”)

THE FORMAL PROPERTIES OF VIRGINIA WOOLF’S NOVEL “THE WAVES”: POLYLOGUE PARTICIPANTS

Linara Bartkuvienė

Summary

The present article focuses on V. Woolf’s experimentation with narrative and ambitions to pursue a technique able to transgress the boundaries of socio-descriptive Victorian and Edwardian fiction, and to open a dialogue/polylogue for different participants, i.e., for different kinds of literature such as epic, lyric and drama. In the article the arguments are based on the

formalist aesthetics of Roger Fry and Clive Bell whose theories had a crucial influence upon Woolf’s writing. Having set the novel within the framework of the postimpresionist paradigm, Woolf extracts the epic, lyric and dramatic elements out of their natural habitat, and *misrepresents* and distorts them, and employs the so-called “estrangement” method, i.e., Wo-

olf adheres to the postimpressionistic tenets not to merely reproduce and copy the things seen: an artist is expected in some way or other to *misrepresent* and distort the visual world. Woolf synthesizes arts and achieves a form which encompasses the elements of painting and music altogether. Moreover, not only

does “The Waves” enter the polylogue with different kinds of literature, it also resumes a dialogue with (Romantic) tradition and its preoccupation with the *inner form* as the form which best expresses the depth of spirit, the *moments of being*.

Gauta 2006-04-30
Priimta publikuoti 2006-05-09

Autorės adresas:
Literatūros teorijos ir istorijos katedra
Vilniaus universitetas
Universiteto g. 5
LT-101513 Vilnius
El. paštas: linaravu@yahoo.co.uk