

## Petro Cvirkos kūrybos kontaktai su pasauline literatūra

[...]

3

Novelisto kelią P. Cvirka pradėjo ekspresionizmo poetikos lauke, žengdamas paskui P. Tarulį ir K. Borutą į vidinio išgyvenimo laisvę, nepaklūstančią išorinėms aplinkybėms, į maksimalias emocijas įtampas, sprogdinančias buitinio siužeto rėmus, į netikėtus metaforų rakursus („Į marškinių drobę mušėsi saulėlydis ir rašė įvairiausias raudonas nesąmones“ (I, 6), į poetinių palyginimų refrenus („Uždarė Kazį, užrakino, užkalė. Kaip vėją, kaip paukštį, kaip nerimą“ (I, 175)). Pirmasis P. Cvirkos novelių rinkinys *Saulėlydis Nykos valsčiuje* buvo lyrinės prozos knyga, pilna emocinio protrūkio ir poetinių poteksčių, pasak J. Grušo, „ornamentuota ir išdrožinėta“<sup>1</sup>.

Ketvirtajame dešimtmetyje, kai impresionizmo ir ekspresionizmo srovės jau buvo gerokai paplovusios pastovesnius novelės žanro krantus, į lietuvių novelistiką vėl grįžo objektyvus stebėtojas, tipišku charakterių figūros, siužetinis pasakojimas. Tuo metu A. Venclova verčia į lietuvių kalbą G. Mopasano (Guy de Maupassant'o) knygą *Ivetė* (1930), o P. Cvirka parvyksta iš Paryžiaus, pasirinkęs savo kelrodžiais du mylimiausias rašytojus – G. Floberą (G. Flaubert'ą) ir G. Mopasaną<sup>2</sup>. Jis atidžiai studijuoja G. Mopasano novelistiką, parsigabėjęs pilną jo raštų rinkinį (18 knygų, išleistų daugiausia 1925–1927 m. „Flamariono bibliotekos“ serija). Vienoje iš recenzijų P. Cvirka jau kritikuoja lietuvišką panoraminį apsakymą, kuris „kaupia savyje eilę įvykių, epizodų, laisvų ekskursijų į lyrizmą, niekuo necharakteringų įterptinių personažų, kuriuos laisvai galima būtų pašalinti drauge su eile epizodų“ ir siūlo lietuvių autoriams įsiziūrėti „į klasiškuosius Mopasano, Čechovo, o taip pat Edgaro Po (Edgaro Poe) ir Prospero Merimė (Prospero Mérimée) pavyzdžius“ (XII, 193).

Lietuviškoji kaimo buities epika, lėtai tekanti keliomis vagomis, pirmą kartą buvo suglausta į griežtą novelės judesį P. Cvirkos knygoje *Kasdienės istorijos*. Prancūzų realizmo stilistinė mokykla įsikirto į jo daugiažodiškumą ir lyrizmo stichiją kaip drausminantis režimas – jokių epizodinių atsisakojimų, jausmingų išsiliejimų, ornamentinių linijų. Realybė vėl grįžo į pastovias kasdienybės lytis, atitrūkusi nuo autoriaus pergyvenimų, o vaizduojami reiškiniai atgavo atskirumo ribas, pajungti socialinio determinizmo įstatymui, kuris vėl autoritetingai aiškino žmogaus ir pasaulio sandarą iki pat pamatų, nušalinęs visas kitas interpretacijas.

Iš klasikinio prancūzų realizmo P. Cvirka perėmė šalto bešališkumo kaukę, po kuria slėpė aktyvią idėjinę poziciją. Jis pasiliko toli nuo veiksmo aikštelės – tegul gyvena ten objektyviosios figūros, atkeltos iš šiokiadienės tikrovės. Autorius nesibrauna į šitų figūrų vidų, o tik atidžiai jas stebi iš tam tikro atstumo, laukdamas, kol jų esmė iškils išoriniu veiksmu. Jis neleidžia joms reflektuoti, vertinti savo poelgių, ieškoti gyvenimo prasmės, o iškart įstumia į veiksmo logiką, kur nepasidairysi į šalis, ir uždaro pastovių bruožų kiaute, iš kurio neištrūksi. Realistinės novelės erdvė tokia maža, kad čia telpa tik charakterio „momentinė nuotrauka“, o ne paini evoliucija. P. Cvirka išveda nesikeičiančius psichologinius vienetus, sustato į tam tikras pozas ir tada ryškiai nutvieskia prožektoriumi jų veidus, eigastį, drabužius. Jis kuria portretą trumpais ir aštriais, beveik karikatūriniais, brūkštelėjimais, kaip ir G. Mopasanas. Novelėje „Siena“

<sup>1</sup> J. Grušas. P. Cvirka. Saulėlydis Nykos valsčiuje. – *Židinys*, 1930, Nr. 8, p. 202.

<sup>2</sup> M. Cvirkienė. („– Palauk, nebėk...“). – Kn.: Atsiminimai apie Petrą Cvirką, V., 1969, p. 168.

pasirodo sargybos viršininkas, toks storas ir toks prasigėręs, kad „nežinia, svaigalai ar nutukimas atėmė jam balsą: jis kalbėjo tik pakuždomis. Gargiantis, šnypščias garsas teikė jam tą būdingą smulkmeną, kuri gąsdino kiekvieną pakliuvusį į jo rankas“ (II, 189). Vienas P. Cvirkos herojus, pramintas Japonu už savo pasakojimus apie japonų-rusų karą, nuolat kartoja nieko nereiškiantį „teke“, kitas juokingai švepliuoja – „Baikis, vyruciai! Kad siais laikais ir is tų dūsių menka nauda“ (II, 172), trečias kalba tik tarmiškai „Kė šilta, tē iki Šimšynės einam basos, vo čeverykus nešamės...“ (II, 120). Tai mopasaniškas charakteristikų arsenalas, susidaręs dėl natūralizmo poveikio (tarmybės, kalbos defektai), visai svetimas A. Čechovo novelistikai.

P. Cvirka išskiria vieną dominuojantį žmogaus bruožą, jį kartoja ir hipertrofuoja, kol tas bruožas tampa likimo formule. Tada įvykis išplaukia iš charakterio vidaus kaip neišvengiamas, o ne kaip atsitiktinis (tėvukas Budzikas, „Devinto prakaito“ veikėjas, taip mėgo karštą pirties garą, kad ir mirė pirtyje). Panašiai motyvuoja siužeto eigą ir G. Mopasanas. Smuklininkas buvo toks storas ir taip lakdavo degtinę su kiekvienu klientu, kurį paprastai vadindavo „ženteliu“, kad jį ištiko apopleksija („Tuanas“). Šitaip susidaro vientisa judėjimo magistralė, išnyrant tarsi iš objektyvios daiktų tvarkos, o ne autoriaus valios dekretuota. Mat kiekvienas charakteris yra tvirtai suspaustas socialinio determinizmo, ir personažo elgesyje atsispindi ištisos klasės padėtis, interesai, galvosena. Klasinis egoizmas yra vienintelė orbita, kurioje gyvena *Kasdienių istorijų* personažai, ir svarbiausias veiksmo akstinas. Brolis pribaigia brolių, kad nereikėtų mokėti dalies („Broliai“), valstietis užkala šulinį, į kurį įsivertė jo uošvis, kad paveldėtų jo žemę ir mišką („Šuliny“). Tragiška atomazga – tai socialinių ir psichologinių priežasčių pasekmė, objektyvios lygties nuoseklus sprendimas, artėjantis nesulaikomai. Todėl kūrinio pabaigoje nebėra staigaus posūkio ir emocinio krūptelėjimo, kaip klasikinėje novelėje. Bet taškas ir čia padėtas: tai tragiškos situacijos ir kasdieniškos banalybės susikirtimas, nusakomas ramiausiu tonu. Mataušiokas palieka ataušti bulvienės dubenį, kol užkals šulinį, kuriame murkdosi jo uošvis. Pasienio sargybos viršininkas, pasakodamas anekdotą, nušauna sienos pažeidėją ir toliau tęsia linksmą istoriją („Siena“). Toks kontrastingas endšpilis – G. Mopasano išbandytas ir pamėgtas variantas tarp gausių jo endšpilių. Senas pažįstamas atskleidžia savo sudužimo siaubą, o pabaigoj šūkteli: „Kelneri, vieną juodo...“ Prūsų karininkas sušaudo du prancūzų meškeriotojus ir, pypkę rūkydamas, sako: „Iškepk man tučtuojau tas žuvytes, kol jos dar gyvos. Tai bus skanus daiktas“.

P. Cvirka pasakoja kasdieniškas istorijas kaip autentiškas. Autorius jų neišgalvojęs, tik išgirdęs iš pažįstamų ar atsitiktinių bendrakeleivių ir užrašęs, o pats savo akimis nieko nematęs. Jis esąs tik metraštininkas, o ne suinteresuotas dalyvis. Šitaip ir G. Mopasanas motyvuoja daugelį savo novelių – „Tas kiaulė Morenas“, „Mis Hariet“, „Dédé Žiulis“, „Eigulys“, „Berta“, „Ponia Paris“, „Tetulė Sovaž“, „Atsiskyrėlis“ ir kt. P. Cvirkos novelių ciklas „Vedybų istorijos“ baigiamos žodžiais: „Iš ką tik girdėto stengiausi savaip nubrėžti novelių planą, tačiau istorijos nepasidavė vaizduotės melui galbūt dėl to, kad prašoko bet kokį rašytojo išmislumą. Galų gale jas nutariau atpasakoti pačių keleivių žodžiais“ (II, 225). Tikroviškumo iliuzija, realizmo meninės sistemos tikslas ir kriterijus, atveda į novelės pradžią pasakotojo figūrą (štai žmogus, kuris viską matė ir patyrė), o autorių verčia fiksuoti jo mąstyseną, kalbos būdą, emocines reakcijas – tą psichologinę prizmę, per kurią lūžta pagrindinė istorija („Vedybų istorijose“ pasakotojas-gydytojas vartoja lotyniškus terminus). Novelistas atkuria pačią pasakojimo-klausymo situaciją (replikos, šūktelėjimai, komentarai), o jos pasikeitimai ir psichologinė dinamika kartais net ilgam nutraukia pagrindinę istoriją (šitaip atsitinka vėlesnėje P. Cvirkos novelėje „Verksmas“), o tai visai nebūdinga romanui.

Autoriaus buvimas kūrinyje, rūpestingai užmaskuotas, prasiveržia į viršų sutirštinto niūrumo koloritu. Jokios poetizacijos, jokių iliuzijų, jokių vilties spindulėlių – vien klaidi nužmogėjimo tamsa, kurioj skęsta buržuazinė visuomenė. Tai mopasaniškas koloritas, kaip ir tas piktas patyčių juokas iš viršaus. Novelėje „Marių kiaulytė“ dievobaimingas valstietis, bažnyčios maršalka, numatytas viršaičiu, grįždamas iš turgaus, pamato pagriovyje katarinką, pasiima marių kiaulytę, o riktelėjus savininkui, puola slėptis.

Situacijų grandinė, primenanti Mopasano „Virvagali“, turi degraduoti žmogų, o per jį ir kapitalistinę santvarką. Toks galutinis autoriaus tikslas.

P. Cvirka įtvirtino lietuvių literatūroje epinės novelės sandarą – priekyje stovi objektyvizuota pasakotojo figūra, vienas įvykis išgaubiamas lanku, viena detalė virsta kompozicijos leitmotyvu. Šito tradicinio novelės modelio jis neatsisakė ir Antrojo pasaulinio karo metais, kai jau ne socialinė kritika, o kovojančio žmogaus poetizacija pasidarė pirmutinis kūrybos uždavinys, kai ne išorinis stebėjimas, o vaikystės atsiminimai ir palikto krašto ilgesys maitino kūrybą. G. Mopasano novelės, vaizduojančios stichišką prancūzų valstiečių pasipriešinimą okupantams 1870 m. kare, buvo pamokomas pavyzdys, kaip derinti epinio objektyvumo tonaciją su nacionalinių ir žmogiškųjų vertybių teigimu.

Novelėje „Pirtis“ P. Cvirka atkuria daiktišką aplinkos regėjimą, švelnią kalbos intonaciją, negarsų humorą, lėtą minties ir veiksmo brendimą – būdingą lietuvių valstiečio, kūrinių pasakotojo, pasaulėvaizdį. Pats autorius stovi greta, ir jo meilė, nerimas, ilgesys nutvieskia gamtos detales, apgaubia žmogų švelnumo banga, kol pranyksta šalto abejingumo distancija. Novelės įvykis jau nebeturi anekdoto žymių – jis tragiškai didingas. Adomas Miknius, ramus žmogelis („savo gyvenime nesu viščiuko krauju pirštų sutepęs“), padega pirtį su vokiečių karininkais, kurie ką tik sušaudė darbininkų šeimą dėl kelių pasiimtų bulvių. Siužeto eiga dabar veda į herojišką finalą, o baigiamasis novelės kirtis išaukština etinę vertybę su patoso gaida. Novelėje „Šulinys“ kalvio žmona, keršydama už vyro nužudymą, kasvakar prisivilioja vokiečių kareivį, o paskui jį įstumia į šulinį. Teisme ji išdidžiai prisipažįsta ir nesudreba, vedama sušaudyti.

Kurdamas šias noveles, perdėm lietuviško vaizdinio kolorito, P. Cvirka akivaizdžiai regėjo savo atmintyje G. Mopasano kūrinių psichologinius modelius ir situacijas, iš naujo suaktualintas hitlerinės okupacijos. „Pirtyje“ nuskamba „Tetulės Sovaž“ siužetinis motyvas: sena valstietė, keršydama už sūnaus mirtį, padega savo grytelę su vokiečių kareiviais. „Tėvo Milono“ moralinių sprendimų, didvyriškų pozų ir įvykių pėdsakai jaučiami „Šulinyje“. Senas valstietis, „nuolankus, paklusnus ir malonus nugalėtojams“, vienas pats išžudo šešiolika vokiečių kareivių, apsvilkęs vokiška uniforma, keršydamas už sūnaus mirtį, o teisme spjauna pulkininkui į veidą ir ramiai nusišypso, pastatytas prie sienos.

Į lietuvių prozą P. Cvirka perkėlė klasikinį novelės žanro etaloną, remdamasis daugiausia G. Mopasano patirtimi. Iš lietuviško gyvenimo problemų bei realių, iš savos stilistikos jis sukūrė lakoniško ir dinamiško pasakojimo formą, kur vienas įvykis viską aprėpia ir staiga šauna aukštyn, apversdamas žmogaus likimą, kur išorinis atsitiktinumas ir charakterio esmė gena vienas kitą į priekį ir susiveja į neišardomą įtampos siūlą, kur gausybė detalių, laisvai išbarstytų, sukimba į vientisą priežasčių ir pasekmių grandinę, pasibaigiančią stublinančiu sprendimu. Tokiu būdu susidarė tvirta žanro norma, kurią buvo galima visaip varijuoti, laužyti ir net atmesti, nebijant, kad lietuvių literatūroje išnyks novelės žanrinė atmintis.

Vytautas Kubilius, „Petro Cvirkos kūrybos kontaktai su pasauline literatūra“, Pertas Cvirka – mūsų amžininkas, sudarė Marina Baublienė, Vilnius: Vaga, 1979, p. 174–179.