

SCENINĖS KOSTO OSTRAUSKO NUORODOS, ARBA TEATRINIŲ KONVENCIJŲ LAUŽYMAS

Neringa Klišienė

Vilniaus universiteto
Lietuvių literatūros katedros lektorė

Straipsnis skirtas iki šiol mažai lietuvių dramaturgijos lauke tyrinėtai sceninių nuorodų ir jų paskirties problemikai pristatyti. Analizės pagrindą sudaro draminiai Kosto Ostrausko tekstai. Atmesdamas vieno žanro, vienos kompozicijos rėmus, atsiribodamas nuo aukštojo retorikos registro, vietoje nuoseklios įvykių chronologijos išbandydamas koliažo principą, dramaturgas suteikia daugiau galių ir remarkoms. Savitą „tarnybinio teksto“ ribas peržengiančią K. Ostrausko dramatinio teksto kūrimo strategiją atskleidžia nuorodose įterpiami skirtingi tekstiniai sluoksniai – citatų, bibliografinių išnašų, komentarų sistema, o ne itin slepiama (neretai ir demonstruojama) autorystė remarkose tampa viena iš sąlygų kurti įtampas, provokacijas ar netgi priešpriešos santykį su ištariamu tekstu (dialogu). Remarkos yra skirtos ir draminio teksto „pamatymui“ scenoje, ir jo perskaitymui, nes išlaiko teatriškumo ženklus, kuriuos nelengva transponuoti į sceną, ir atskleidžia specifinę K. Ostrausko draminių tekstų reikšmės kūrimo strategiją, neatskiriamą nuo dialektinės teksto ir scenos polemikos. Išplėsdamas sceninių nuorodų funkcijas, dramaturgas kvestionuoja tradiciniame teatre įsigalėjusią nuostatą, kad sceninės nuorodos privalo tarnauti vien teatrinei mimezei.

Bendriausiu požiūriu dramatinio kūrinio specifiškumą, turint omenyje skirtį nuo kitų literatūros formų, lemia keli pagrindiniai jo komponentai: *dialogas* ir *remarkos* (sceninės nuorodos)¹ – dvi skirtingos, bet viena nuo kitos neatsiejamos teksto dalys. Svarbiuose teoriniuose Romano Ingardeno svarstymuose (1957)² apie draminę struktūrą sceninėms nuorodoms teko „antrinio“ teksto statusas: jos aptiriamos kaip išorinis dramatinio teksto korpuso elementas, pirmumo teisę atiduodant pagrindinę draminę funkciją atliekančiam dialogui / monologui. Nuostata, scenines nuorodas

priskirianti vien techniniam diskursui, ilgam įsitvirtino Vakarų teatro teorinėje mintyje. Antai dar 1972 m. publikuotame prancūzų teatrologo Pierre'o Larthomas'o veikale *Langage dramatique*³ išsamiai nagrinėjama draminių tekstų sąranga, tačiau sceninės nuorodos atskirai neaptiriamos, pagrindinių teatro sąvokų indekse jos taip pat nefigūruoja. Akivaizdu, kad priešingai nei „pagrindinis“ dramos tekstas, scenos praktikams primetantis interpretacinę atsakomybę, ši specifinė teatrinio diskurso for-

¹ Šiame straipsnyje sąvokos *sceninė nuoroda* ir *remarka* vartojamos sinonimiškai.

² Roman Ingarden, „Les Fonctions du langage au théâtre“, *Poétique* 8, Paris: Éditions du Seuil, 1971, 531.

³ P. Larthomas'o knygoje didžiausias dėmesys skiriamas dramų dialogams, apie scenines nuorodas užsiminama sporadiškai, pagal keturias išskirtas kategorijas: laiko, situacijos, veiksmo ir aplinkos (Pierre Larthomas, *Le langage dramatique / Sa nature, ses procédés*, Paris: Quadrige / PUF (3^e éd.), 2012, 47–171).

ma dramaturgijos tyrinėtojams, literatūrologams, kalbotyros specialistams pernelyg didelio susidomėjimo nekėlė dėl grynai tarnybinės, techninės paskirties⁴, artimesnės didaskalijos⁵ (gr. *didascalía*) etimologinei reikšmei. Ne išimtis ir darbai iš lietuvių dramaturgijos: peržvelgus lietuvių dramos tekstams skirtus tyrimus⁶, krinta į akis, kad sceninės nuorodos paprastai lieka užgožtos įvairių prasminių dramos veiksmo aspektų ar istorinės lietuvių dramaturgijos raidos analizės.

⁴ Apžvelgdamas prancūzų lingvistinių tyrimų lauką, Thierry Gallèpe'as konstatavo: „[...] Suskaičiuoti sceninėms nuorodoms skirtas publikacijas pakanka vienos rankos pirštų“. Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris: L'Harmattan, 1997, 67.

⁵ Didaskalija (gr. *didascalía*) – instrukcija, nurodymas, skirtas dramatinio kūrinio interpretuotojams. Prancūzų teatrologė Eleni Mouratidou pažymi, kad Aischilo, Euripido ir Sofoklio laikais didaskalijos (gr. *didaskēin* – mokyti, nurodyti) retai būdavo užrašomos, kadangi dramatinio kūrinio autorius vienu metu būdavo ir spektaklio režisierius, tad nurodymai vaidmenų atlikėjams, manytina, būdavo pateikiami žodžiu. Žodinėmis didaskalijomis iš esmės būdavo apibūdinama aktorių vaidyba ir jų judėjimo trajektorija apibrėžtoje erdvėje. Užrašytos didaskalijos apėmė su draminiu kūriniu siejamą informaciją: kūrinio ir spektaklio sukūrimo datą ir vietą, dramaturgijos konkurso rezultatus ir pan. (Eleni Mouratidou, „De l'indication scénique à l'acte dramatique. À propos des didascalies *narrées* d'une mise en scène d'*Anticlimax* de Werner Schwab“, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2007, 75).

⁶ Paminėtinos kelios išimties: Vigmantas Butkus, „Erdvės poetika: nuo Aleksandro Fromo-Gužučio iki Balio Sruogos“, *Darbai ir dienos*, 2003, Nr. 36, 243–259; Dovilė Janušauskaitė, Reda Pabarčienė, „Erdvės poetika Wiliamo Shakespeare'o „Hamlete““, *Žmogus ir žodis*, 2008, t. 10, Nr. 2, 64–74; Ramunė Bieliauskaitė, „Erdvės ir laiko poetika Bernardo Marie Koltėso pjesės“, *Literatūra*, 2004, Nr. 46 (4), 76–85. Galime išskirti ir Gabrielės Labanauskaitės disertaciją „Naratyvo konstravimo principai šiuolaikinėje dramaturgijoje“ (2013). Kalbėdama apie dramos kalbos organizavimo tvarką, autorė užsimena apie remarks kaip vieną iš struktūrinių dramatinės kalbos organizavimo elementų, tačiau dėmesį sutelkia į pirminio teksto struktūros komponentus – monologą, dialogą, polilogą.

Požiūrį į scenines nuorodas kaip į tarnybinį tekstą Vakarų Europoje, ypač galias teatro tradicijas puoselėjančioje Prancūzijoje, pastaraisiais dešimtmečiais ima koreguoti šiuolaikinė dramaturgija, kurioje, anot prancūzų teatrologės Monique Martinez Thomas, jos akivaizdžiai tampa „verbaline kūryba“, neretai keliančia didesnį susidomėjimą nei veikėjų replikos⁷. Šis pokytis Vakarų Europos dramaturgijos tyrinėtojų siejamas su dramos kūriniuose fiksuojamu remarkų pertekliumi⁸, lemiančiu vidinę „pagrindinio“ ir „antrinio“ teksto santykių transformaciją. Išties, kai tik sceninių nuorodų draminiuose tekstuose ima gausėti, kai jos, „įsipindamos“ į dialogą, jį suardo arba tampa sudėtine jo dalimi, kai pjesėje remarkomis sukuriama autonominės „teatrinės salos“, susiduriama su sceninių nuorodų polimorfiškumo problema. Šiuolaikinė dramaturgija ne tik ją išryškina, bet ir skatina atidžiau pažvelgti į vadinamąjį antrinį (tarnybinį) dramos teksto sluoksnį.

Šiame straipsnyje susitelkiama į pastutinių dviejų XX a. dešimtmečių Kosto Ostrausko dramaturgiją, kuri itin palanki tokio pobūdžio analizei ne tiek dėl sceninių nuorodų gausos (jomis pasižymi ir kitų lietuvių autorių, pavyzdžiui, Herkaus Kunčiaus, Sigito Parulskio, Mariaus Ivaškevičiaus ir kt. pjesės), kiek dėl jų paskirties,

⁷ Monique Martinez Thomas, „Typologie fonctionnelle du didascale“, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l'impossible*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2007, 35–36.

⁸ Argi ne simptomiška, kad 2012 m. išleistas sceninėms nuorodoms skirtas straipsnių rinkinys pavadinamas *Apie didaskalinio diskurso hipertrofiją XX amžiuje*. Žr. *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle / sld*. Marie-Claude Hubert et Florence Bernard, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2012.

neretai komplikuojančios tiesiogines sąsajas su realia sceninės reprezentacijos situacija. Verta pažymėti, kad šio dramaturgo tekstuose jos funkcionuoja dvejopai: viena vertus, sceninėms nuorodoms tenka įpras-tas, tradicinės dramos kanonus atitinkantis vaidmuo – pateikiamos vietos ir laiko nuorodos, siekiama suteikti prasmę replikoms, nurodoma, kaip jas artikuliuoti, derinant su scenos vaidyba, ir pan.; kita vertus, pastebima ir priešinga tendencija, kai jomis pažeidžiama ar net laužoma minėta taisyklė. Ne itin slepiama (o neretai ir demonstruojama) autorystė K. Ostrausko remarkose, regis, tampa viena iš sąlygų kurti įtampos, provokacijos ar netgi priešpriešos santykį su ištariamu tekstu (dialogu). Tad straipsnyje sceninės nuorodos aptiriamos kaip specifinis K. Ostrausko draminių tekstų reikšmės kūrimo veiksnys, neatskiriamas ir nuo dialektinės teksto bei scenos (arba autoriaus ir režisieriaus) polemikos.

Pirmiausia apžvelkime tyrimus, aptariančius sceninių nuorodų sampratą ir paskirtį bei siūlančius metodologines prielaidas ar įrankius joms nagrinėti.

Pastarųjų dešimtmečių Vakarų Europos teoretikų darbuose ši specifinė teatrinio diskurso forma aptariama įvairiškai: ir kaip grynai lingvistinė ar struktūrinė dramos teksto problema, ir kaip sceninės reprezentacijos ir recepcijos santykio dėmuo, sąlygojantis numanomą dramaturgo ir režisieriaus sutartį.

Viena pirmųjų detalesnę *sceninių nuorodų* apibrėžtį pateikė teatro teoretikė semilogė Anne Ubersfeld, draminių tekstą bei jo sklaidos perspektyvą analizavusi pasitelkdama komunikacinę teksto teoriją (Émile'o Benveniste'o ir kt.). Teigdama, kad „pagrindinis lingvistinis dialogo ir sceninių nuorodų skirtumas yra susijęs

su pasakymo subjektu, t. y. klausimu *kas kalba?*⁹, ji sceninių nuorodų tekstą neabejotinai priskiria draminio kūrinio autoriui, semiotiniais terminais kalbant, – skriptoriui, kuris:

- a) įvardija personažus (kiekvieną kartą nurodydamas, *kas kalba*) ir priskiria kiekvienam jų *kalbėjimo vietą* bei *diskurso dalį*;
- b) nurodo veikėjų gestus ir veiksmus, nepriklausomai nuo bet kokio diskurso¹⁰.

Skriptoriaus balsas, anot teoretikės, palieka tik netiesioginius sakymo ženklus – autoriaus „stilių“ ir draminių elementų sistemą. Taigi šis draminio teksto sluoksniu, skirtingai nei dialogas, kuriame išimtinė kalbėjimo teisė suteikiama veikėjams¹¹, atskleidžia pagrindinę remarkų paskirtį – formuoti *sakymo aplinkybes*. Tekstą perkeliant į sceną, jos atlieka lemiamą reikšmę turinčio tarpininko vaidmenį¹². A. Ubersfeld iškelia svarbų teatrinio diskurso aspektą – sceninės nuorodos yra neatsiejamamos nuo *dvigubo sakymo situacijos*, kurią pačios ir nustato: perteikiančiojo diskurso, kurio adresantas – autorius (objektyvizuotas *jis* balsas, visuomet esantis citatų pobūdžio), ir perteikiamojo diskurso, kurio kalbėtojas (-ai) – veikėjas ar veikėjai (asmeninio sakymo *aš–tu* sąveika). Toks figū-

⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris: Éditions Belin, 1996, 17.

¹⁰ Ten pat, 18.

¹¹ Dialogue taip pat gali figūruoti tipografiškai neišskirti tekstiniai elementai, kurie atlieka sceninės reprezentacijos valdymo funkcijas. Jas A. Ubersfeld įvardija *vidinėmis* remarkomis.

¹² Atramos tašku pasirinkdama lingvistinę skirtį tarp *pasakymo* (neįvietinto kalbėjimo) ir *sakymo* (komunikacijos proceso viduje esančio kalbėjimo), A. Ubersfeld parodė, kad teatrinis dialogas tampa reikšmingas tik „sakymo kontekste“. Anot jos, sceninės nuorodos perteikia informaciją režisieriui ir aktoriams, kurie ją pertransliuoja publikai neverbalinių signifikantų forma, t. y. vaidyba, kūno išraiška, dekoracijų elementais ir pan.

rų-veikėjų komunikacinis procesas vyksta kito komunikacijos proceso, jungiančio ir skriptorių, ir publiką, viduje¹³.

Su dvigubo sakymo situacija susijęs ir dvilypis sceninių nuorodų vaidmuo. Viena vertus, kalbėdama apie jas kaip apie „valdantį tekstą“ (*texte de régie*), kuris apima bet kokius autoriaus duotus nurodymus scenos praktikams bei kurio paskirtis užtikrinti sceninį jo [autoriaus] teksto gyvavimą, teoretikė savo ruožtu atkreipia dėmesį į skaitytoją, pabrėždama remarkų teikiamą galimybę pačiam vaizduotėje susikurti „tam tikrą vietą pasaulyje ar teatro sceną, arba ir viena, ir kita“¹⁴. A. Ubersfeld atskleidžia draminio teksto dviplaniškumą: net jeigu jis yra tik skaitomas, vis tiek numato „realų“ veiksmą scenoje; ne tiek svarbu, ar ta scena įsivaizduojama ar tikra. Draminio kalbėjimo aktas yra iš esmės performatyvus, nes susijęs su žodžio įveiksimu. Jo galutinis tikslas – suteikti impulsą veiksmui: tekstiniai ženklai gali būti transponuoti į vizualiuosius, garsinius ir pan., tarpininkaujant daugeliui agentų-atlikėjų.

A. Ubersfeld pateikta komunikacinė teatrinio diskurso schema ruošė dirvą tolesniems Michaelio Issacharoffo, Isabelle Vodoz, Thierry Gallèpe'o ir kt. tyrimams. Reikėtų pastebėti, kad minėtų tyrinėtojų darbai pasižymėjo lingvistiniu sceninių nuorodų tipologizavimu bei sistematizavimu, telkiantis į jų turinį, funkcijas, formaliuosius jas apibrėžiančius aspektus (vietos ir laiko, formos, sakymo būdo, turinio ir pan.), ir naujos terminijos įvesdinimu. Antai Jeanas-Marie Thomasseau linko jas pri-

¹³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris: Éditions Belin, 1996, 187–189.

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris: Seuil, 1996, 30.

skirti „paratekstui“¹⁵, kurį skaidė į smulkesnes dalis – *preliminariąją* (pratarė, autoriaus pavardė, pavadinimas, veikėjų sąrašas, vietos ir laiko nuorodos ir pan.), *tarpinę* (akto ar paveikslų pradžia) ir *pereiną* (intarpai į dialogus). Parateksto sąvoka, teoretiko nuomone, esanti platesnė, nes aprėpia ne tik remarkas, bet taip pat visas papildomas tekstines formas, atliekančias *slenksčio*, *palydos* ir *perėjimo* funkcijas: „Sceninės nuorodos ir paratekstas – tarsi vienas į kitą įleisti terminai“¹⁶. Kiek kitokiai pozicijai atstovauja T. Gallèpe'as, kuris atsisako scenines nuorodas priskirti parateksto kategorijai, teigdamas, kad draminis kūrinys yra sudarytas iš *teksto* (replikų ir sceninių nuorodų) ir *parateksto* (pavadinimo, veikėjų sąrašo ir pan.).

Atkreiptinas dėmesys, kad A. Ubersfeld, M. Issacharoffo, J.-M. Thomasseau ir kt. teoriniai svarstymai, kokie jie skirtingi bebūtų, vis dėlto turi bendrą dėmenį: jie daugiau ar mažiau remiasi draminio teksto kaip sceninės reprezentacijos matricos¹⁷

¹⁵ J.-M. Thomasseau pritaiko R. Ingardeno pasiūlytą „pagrindinio“ ir „antrinio“ tekstų skirties modelį, sceninių nuorodų tekstą pakeisdamas „para-tekstu“. Pažymėtina, kad šiuo keitimu, kaip ir pats teigia, jis siekia išvengti dramos kūrinį sudarančių tekstų hierarchijos (Jean-Marie Thomasseau, „Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien“, *Littérature*, 1984, Vol. 53, 79–103. Šaltinis internete: http://www.persee.fr/web/revues/home/pre-script/article/litt_0047-4800_1984_num_53_1_2218).

¹⁶ Jean-Marie Thomasseau, „Préface“, *Jouer les didascalies, théâtre contemporain espagnol et français*, sld Monique Martinez Thomas, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, 8.

¹⁷ Režisūrinis, o ne literatūrinis teatras pagimdė draminio „kaip sceniškai potencialaus“ teksto sampratą. Prisimintina, kad jam įvardyti prigijo „partitūros“ – savotiškos instrukcijos, kaip atlikti kūrinį (žinoma, neapneinan ir teatrinių konvencijų), terminas. Šios koncepcijos esmę sudarė tikėjimas (beje, palaikomas ir pačių dramaturgų, kaip antai Ionesco ir kt.), kad draminis tekstas garantuoja, „turi savyje“ sceninį pastatymą ir idealią, autoriaus paliktose nuorodose fiksuotą reikšmę, kurią perteikti žiūrovui ir yra svarbiausias sceninės realizacijos uždavinys.

premisa. Jei nuorodų tekstas nepriklauso intradiegetinei dialoginių mainų aplinkai, o į jį žiūrima kaip į pranykstantį pastatymo momentu, tai šis tekstas, kaip pažymi prancūzų lingvistas André Petitjeanas, tapatinamas su dramatinio kūrinio autoriaus balsu¹⁸.

Vienas pagrindinių ir daugiausia diskusijų keliančių klausimų – sceninių nuorodų kalbančiojo subjekto problema, apimanti teatrinio diskurso specifikos, santykio su teatrine fikcija, recepcijos aspektus ir t. t., išlieka ir naujausiuose pastarojo dešimtmečio teatrologų darbuose. Siekį konceptualizuoti scenines nuorodas inspiravo, kaip jau minėta, įvairialypė XX a. pab.–XXI a. dramaturgija, atskleidusi jų polivalentinę reikšmę ir atvėrusi iki šiol neregėtą jų variacijų erdvę. Nenuostabu, kad A. Petitjeanas, turėdamas mintyje sceninių nuorodų sakymo situaciją, šį reiškinių apibūdino kaip „neišsprendžiamą daugiabalsiškumą“¹⁹. Išties tyrimų perspektyvų įvairovė, sąlygojama draminiuose tekstuose fiksuojamo aprašomojo-naratyvinio („mėgdžiojant“ prozos kūrinio situaciją ar pasitelkiant jo įrankius), neretai poetinio, pikturalinio ar net monologinio sceninių nuorodų pobūdžio, ne tik rūšinio²⁰, bet ir tarpžanrinio

jų „akytumo“, lėmė sceninių nuorodų paskirties heterogeniškumą ir pačios sąvokos neapibrėžtumą. Dvižodžiai terminai – „didaskalinis tekstas“ (Monique Martinez Thomas)²¹, „didaskalinis diskursas“ (Eleni Mouratidou)²², „didaskalinis balsas“ (Marie Bernanoce)²³, „didaskalinis stilius“ (Witold Wołowski)²⁴ ir pan. atskleidžia šios tekstinės kategorijos, skirtos teikti nurodymus, komplikacijas bei mėginimą naujai apsvarstyti sceninėse nuorodose pasirodančią abstraktaus autoriaus, sukūrusio fiktyvų pasaulį, figūrą:

Kalbėjimas apie „didaskalinį diskursą“ kelia klausimą apie pragmatinę besireiškiančio balso ir taip pat suvokėjo [skaitytojo / žiūrovo – N. K.], kuriam sceninės nuorodos yra skirtos, prigimtį (kas kalba sceninėse nuorodose ir kam jos adresuojamos?). Nors akivaizdu, kad visas dramatinis tekstas (dialogai ir remarkos) priklauso archisakytoto – dramatinio teksto autoriaus atsakomybės sferai, atsižvelgiant į dvigubo sakymo situaciją, pripažįstama, kad tas pats dialoginis pasakymas veikėjams yra kalbos vartojimo aktas (*usage*), o užrašytas tekstas (*mention*) – autoriui (girdime Arpagoną, tačiau skaitome Moljero tekstą), taigi galime kelti didaskalinio balso statuso klausimą²⁵.

¹⁸ André Petitjean, *Études linguistiques des didascalies*, Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2012, 15.

¹⁹ Žr. André Petitjean, „Pour une stylistique des œuvres dramatiques: l'exemple des didascalies“, *Stylistique*, dir. Laurence Bougault et Judith Wulf, Presses universitaires de Rennes, 2010, 297–307.

²⁰ Pavyzdžiui, Sandrine Bazile, atlikusi Jeano-Luco Lagarce'o draminių tekstų analizę, įrodė, kad sceninės nuorodos gali būti ne tik objektyvios ar subjektyvios, bet ir ekspresyvos, tarpinės, tekstinės, vidinės, išorinės, prosceninės, ardančiosios, autonominės (Sandrine Bazile, „Come cela que ça se passe, Jean-Luc Lagarce ou la didascalie comme principe d'écriture intime“, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l'impossible*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2007, 101–111).

²¹ Monique Martinez Thomas, „Typologie fonctionnelle du didascalie“, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l'impossible*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2007, 35–46.

²² Eleni Mouratidou, „De l'indication scénique à l'acte dramatique. À propos des didascalies narrées d'une mise en scène d'*Anticlimax* de Werner Schwab“, ten pat, 75–86.

²³ Marie Bernanoce, „Pour une typologie de la „voix didascalique“: redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain“, ten pat, 47–60.

²⁴ Witold Wołowski, „Didascalie et narrativisation du texte dramatique“, *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Lublin: Wydawnictwo, KUL, 2007, 255–285.

²⁵ André Petitjean, *Études linguistiques des didascalies*, Limoges: Éditions Lambert-Lucas, 2012, 13.

Apie sceninių nuorodų tekstą links-tama kalbėti kaip apie dramatinio teksto sakymo instanciją, kurią M. Martinez Thomas siūlo vadinti „didaskale“ (*didascalie*), gimininga naratyviam pasakojimo balsui. Autoriaus vaidmenį atlieka būtent besireiškiantis sceninėse nuorodose sakymo subjektas (jis ir yra sakymo instancija, „įsirašanti“ įvairialypėse tekstinėse struktūrose bei leidžianti išvengti tapatinimo tiek su teksto autoriumi, tiek su pasakotoju, kurio rašymas nėra skirtas scenai). Minėtų teorinių svarstymų pamatas – ne draminių, o prozos tekstų analize grindžiama Gérard'o Genette'o naratologija, kuri apima kokrečius subjekto (mūsų aveju – besireiškiančio balso) raiškos tekste tyrinėjimus lingvistiniu aspektu:

Fikcijoje susiduriame ne su tikrovės pasakymais, bet su fikciniais pasakymais, kurių tikrasis „pradinis aš“ nėra nei autorius, nei pasakotojas, bet fikciniai veikėjai: jų žiūros taškas ir erdvėlaikinė padėtis iki pat gramatinių smulkmenų valdo visą pasakojamojo ir juolab dramatinio teksto sakymą²⁶.

G. Genette'o pasiūlyta „balso“ sąvoka paranki ir sceninėms nuorodoms. Kaip teigia J. L. Savona, ji apima „viską, kas nėra dialogas ar tirada; jo [autorius] statusas yra ekstradiegetinio balso, kadangi kalbama apie pirmojo laipsnio diskursą ir heterodiegetinį balsą, kuris nepriklauso

²⁶ Šis G. Genette'o teiginys sietinas su draminiu dialogu, kuriame veikia personažai, nedetalizuojant dramatinio teksto išskirtinumo, nes apėinama dvigubo sakymo situacija, kurioje sceninės nuorodos atlieka vieną iš funkcijų, turinčių lemiamą reikšmę dramatinio teksto suvokimui. Kaip tik sceninėse nuorodose aptinkamas „aš“ yra kalbančiojo (sakymo subjekto) „aš“, kuris esmiškai skiriasi nuo sukurtų veikėjų „aš“, kadangi jis save eksplicuoja kaip jų autorių.

Gérard Genette, „Fikcija ir dikcija“, *Baltos lankos*, 2011, Nr. 34, 127.

fikciniam personažui²⁷. M. Bernanoce taip pat mano esant teisinga teatrinį tekstą analizuoti „balso“ požiūriu, išskiriant tris – mūsų tyrime atraminius – analizės aspektus: sakymo – iškeliant autoriaus figūrą, pragmatinį – atsižvelgiant į aktyvią scenos ir priėmėjo figūrą, naratologinį – kreipiant dėmesį į tekstinį šių autoriaus ir skaitytojo / žiūrovo funkcijų ir jų santykio su fabula audinį. Anot teatro teoretikės, „šiame audinyje sakymo būdų (laikų, deiktinių nuorodų, modalizacijų ir kt.) tyrinėjimui tenka ypatinga vieta, kurios nereikia redukuoti vien į atvaizduojamą įterpto dialogo situaciją“²⁸.

Draminio teksto, skirto keliems adresatams – scenos praktikui ir skaitytojui, – statuso klausimas tampa problemiškas dėl dviejų priežasčių: jei jo paskirtis susijusi tik su scenine reprezentacija, tai jis rizikuoja tapti nepaskaitomas, o jeigu jis skirtas skaityti, tuomet tarsi praranda galimybę būti suvaidintas. Gilindamiesi į K. Ostrausko dramaturgiją, pastebime keistą dalyką: kaskart skaitytoją pernelyg įtraukęs į savo kuriamą dramatinę išmonę, autorius kokia nors netikėta remarka primena, kad tai, kas skaitoma, tėra vaizduotės žaismas, literatūrinis teatras, kuriame žodžiai nebūtinai yra veiksmo obertonai sceninėje reprezentacijoje. „Teatras nėra tik veiksmas, mizanscena – jisai yra ir

²⁷ Jeannette Laillou Savona, „La didascalie comme acte de parole“, *Théâtralité, écriture et mise en scène*, sld Josette Féral, Jeannette Laillou Savona, Edward A. Walker, Lasalle, Québec: Éd. Hurtubise, HMH, 1985, 233.

²⁸ Marie Bernanoce, „Pour une typologie de la ‚voix didascalique‘ redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain“, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l'impossible*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2007, 49.

žodis²⁹ – šią 1987 m. pokalbį išsakytą dramaturgo nuostatą patvirtintų ir sceninių nuorodų tekstų analizė.

Savitą K. Ostrausko dramatinio teksto kūrimo strategiją atskleidžia nuorodose įterpiami skirtingi tekstiniai sluoksniai – citatų, bibliografinių išnašų, komentarų sistema. Neretai pažymint juos vienu ar keliais asteriskais:

„BUDELIS (*skaito*). „Anno Domini 1474* die Iovis quarta mensis Augusti [...]“

* Nesiginčykim, ar 1474 metai dar tebėra Viduramžiai ar jau Renesansas. Jeigu dar Viduramžiai, tai pravartu prisiminti, kad ne visi jie buvo „tamsūs“, o jeigu jau Renesansas, tai taip pat ne pro šalį pastebėti, jog ne visas jis buvo „šviesus“ („Gaidžio teismas“, *KM*, 339).

Arba skliausteliais išskiriant paaiškinimus:

„Disertacijos gynimas – PROFESORIAI oponentai prirėmę VERONIKĄ prie sienos. [Nereikia, žinoma, suprasti pažodžiui]“ („Antroji paskenduolė“, *KS*, 114).

Arba paliekant emocinę reikšmę išlaikančius skrybės ženklus:

„Neva kukliai iplevena JAUNOJI – žvilgtelėti slapčiom į DIDIJĄ KONDORĄ ir nekaltai (?) šyptelė“ („Metai“, *K*, 127).

Akivaizdu, kad tokio tipo remarkas nelengva priskirti „beasmeniam stiliui“³⁰, kurį, klasifikuodamas scenines nuorodas, įvardijo M. Issacharoffas. Taigi tekstuose įvairuojantis nuorodų pateikimas ne tik kelia jų paskirties klausimą, bet verčia

apmąstyti remarkose pasirodantį sakymo subjektą, daugiau ar mažiau išreiškiantį „aš“ – komentuojantį, tikslinantį nurodymus ar besikreipiantį į skaitytoją.

Viena iš tokių „keliasluoksnių“ nuorodų kūrimo strategijų – gausinti sakymo aplinkybes ne tiek draminiame tekste, kiek pačiose remarkose. Žvilgtelėkime į figūrinį mikrodramos „Poetas ir mėnulis“ išdėstymą, kartu prisimindami draminiams tekstams taikytą T. Gallèpe'o teiginį, kad „skaitytojo turimų priemonių, skirtų tekstui interpretuoti, arsenale tipografija atlieka pagrindinį vaidmenį“³¹:

Naktis. Mėnesiena.

Ant ežero

(vanduo kaip stiklas)

Plūduriuoja valtyje poetas

LI PO

(rankoje išgerta vyno taurė)

ir

Žiūri į ežere spindintį

MĖNULĮ.

LI PO. O vidurnakčio saule!..

Atsistoja...

LI PO. ... – leisk man tave apkabinti!..

... puola į ežerą

(rankoje taurė)

ir

nuskęsta. [...]

(K. Ostrauskas, „Poetas ir mėnulis“, *SM*, 133)

Pirmoji ekspozicija – itin lakoniškos laiko nuorodos, redukuotos iki vieno žodžio (*Naktis. Mėnesiena.*); antroji, grafiškai atskirta nuo minėtosios, apima ašuonias eilutes, jose supažindinama su mikroveiksmo aplinkybėmis ir pristatomi veikėjai (vienas jų įvardytas tikriniu

²⁹ Kostas Ostrauskas, „Drama – literatūra – teatras“, *Ketvirtoji siena*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996, 101.

³⁰ Viena iš esminių jį apibūdinančių savybių susijusi su nuasmeninta raiška (tik trečiojo asmens vartojimas, subjektyviškumo ir komentarų nebuvimas).

³¹ Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris: L'Harmattan, 1997, 88.

vardu). Šioje nuorodoje įskliaudžiamos papildomos pastabos, nutolusios nuo pagrindinio teksto (t. y. pagrindinio sakinio), taip tarsi pažymint pastarojo hierarchinį statusą, iš dalies lemiantį ir kelis galimus perskaitymo variantus.

Pavyzdžiui, apeidami skliaustuose pateikiamus nurodymus, susiduriame su mikrodramos fabuloje esančia informacija (*ant ežero / plūduriuoja valtyje poetas / LI PO / ir / žiūri į ežere spindintį mėnulį / [...] ... Atsistoja / ... puola į ežerą / ir / nuskęsta*). Veiksmas vyksta mėnesėtą naktį, o punktyrine linija rikiuojamais žodžiais tarsi kuriama stereotipiškai melodramatinė (naktis, poetas, ežeras, mirtis) neišsipildžiusio troškimo istorija. Tačiau įskliaustotos tikslinančios pastabos pateikia veikėją apibūdinančią informaciją – *rankoje išgerta vyno taurė*, kurios jis nepaleidžia ir nuskęsdamas. Viena vertus, tai dar labiau (nei pagrindiniame tekste iššokantis veiksmažodis „plūduriuoja“) pabrėžia situacijos komiškumą, kita vertus, už jos slypi vienas pagrindinių kinų poeto Li Po poetinių motyvų – vyno pagarbinimo tema, tik K. Ostrausko pateikiama inversiniu būdu – tuščios taurės vaizdiniu.

Verta pastebėti, kad dramaturgo tekstas nėra neišpainiojamas intertekstinis rebusas, nes autorius savo tekste palieka akiavaizdžių nuorodų ir ne vieną Li Po eilėraštį, pasitelkdamas jam tinkamas eilutes. Pradinės K. Ostrausko mizanscenos „gimties šaltinis“ – poetiniai tekstai „Laikydamas taurę, žiūriu į mėnulį“ („Kada danguje atsirado mėnulis, šito nežino nieks. / Aš taurę padėsiu, jį patį paklausiu – galbūt atsakyt malonės“)³² ir „Mėnesienoj vienas geriu“

³² Li Bo, „Laikydamas taurę, žiūriu į mėnulį“ (vertė A. Dabulskis), *Senovės Rytų poezija*, Vilnius: Vaga, 1991, 587.

(„Mėnuliui aš pasivaišint pasiūliau, – šit ir jis“).³³ Įdomu tai, kad jų, kuriant savąją dramatinę variaciją, K. Ostrauskui pakanka tiek, kiek reikalinga sužaisti prasminėmis analogijomis, perkeltinę Li Po poezijos prasmę redukuojant iki tiesioginės, provokatyvios, atmieštos parodijos gaidelė (pagarbus mėnulio atsako laukimas pavirsta į apgirtusio personažo norą jį apkabinti). Kitaip tariant, nuo būties (poezijos) – prie buities (išgertos vyno taurės), taip netikėtomis nuorodų ir įskliaustų pastabų sankirtomis K. Ostrauskas pagrindžia savo mikrodramos teminį pokytį, kuris drauge parodo, kad pirmenybė teikiama nebe žiūrovui, bet skaitytojui, tampančiam dramatinio teksto šifruotoju.

Kabutės, kurių reikšmę meniniuose tekstuose kalbininkas Juozas Abaravičius apibūdino kaip „subtilų žaismą kalbos vienetų atspalviais, asociatyvumu bei aliuzyvumu“³⁴, sceninėse nuorodose, reikalaujančiose tikslumo ir konkretumo, nėra itin įprastas stilistinis skyrybos ženklas. K. Ostrausko dramaturgijoje aptinkame ir tokių nurodymų aktoriams, kurie išskiriami iš kitų remarkų, rašant juos tarp kabučių, kaip antai: *iškėlęs „reikšmingai“ pirštą*; „*labai jautriai*“ („Triskaidekaphobia“, *PK*, 162, 163); „*filosofiškai*“ („Gaidžio teismas“, *KM*, 346); *vėl skėsteli „dramatiškai“ rankomis*; *kilstelėjęs „dramatiškai“ akis į „dangų“* („Casanovos saulėlydis“, *KM*, 81, 82) ir pan. Įprastai kabutėmis arba nurodomi, arba pateikiami kieno nors žodžiai ar junginiai kaip *kito* kalba – jomis tarsi išryškinama ta riba, skirianti, kas sava ir svetima; arba atkrei-

³³ Li Bo, „Mėnesienoj vienas geriu“, ten pat, 577–578.

³⁴ Juozas Abaravičius, *Skyrybos stilistika*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2002, 213.

piamas skaitytojo dėmesys į kita reikšme (neretai metaforiškai) pavartotus žodžius.

K. Ostrausko remarkų atvejis netipinis. Dramaturgas apsiriboja griežtų taisyklių neturinčia kabučių vartoseną perkeltinėms reikšmėms perteikti, pasitelkdamas dažniausiai teatro kalboje vartojamų stereotipinių žodžių arsenalą. Šis jam reikalingas ne išryškinti vartojamo žodžio ar žodžių junginių kontekstines reikšmes³⁵, o (kad ir kaip būtų paradoksalu) suteikti interpretacinio apsisprendimo laisvę scenos praktikui, taip tarsi antrinant A. Ubersfeld nuomonei, jog „per daug tikslūs nurodymai visada varžo, ypač jei kalbama apie aktorius“³⁶. Vis dėlto kabučių naudojimas palieka erdvės ostrauskiškai dviprasmybei³⁷, nes, tarkime, prasminį skirtumą tarp prieviksmių *dramatiškai* ir „*dramatiškai*“ galima įžvelgti tik tekste³⁸. Dviprasmybė reiškiasi ten, kur kabutės, kaip kurio nors teksto žodžio savitumo, atskirumo ar neįprastumo ženklas, tarsi įspėja skaitantįjį, kad taip išskiriamas žodis (frazė) varto-

jamas tariama, neretai persmelkta ironijos, reikšme. Tad prieviksmis „*dramatiškai*“ K. Ostrausko tekste (nepaisant minėtos sceninės interpretacijos laisvės) išryškina apsimestinę, sakytume, teatrališką situaciją ir virsta *tiksliau* nurodymu hiperbolizuoti, perdėtai sureikšminti ištariamą tekstą. Išryškėja dar vienas aspektas: svarbus ne tik adresatas (scenos praktikas, skaitytojas), vertinantis to, kas rašoma tarp kabučių turinį ir jo tikrumą, bet ir tai, kad per šį skyrybos ženklą „pasirodo“ ir pats sceninių nuorodų sakymo subjektas. Šis jomis išreiškia požiūrį ne tik į sakomą dialogą ir į žodį ar žodžius, kuriuos vartoja jam apibūdinti, bet ir į teatrinę kalbos tradiciją, kuriai būdingas retorinis deklaratyvumas.

Kabučių vartoseną apima ir tiesioginę citavimą, itin pamėgtą K. Ostrausko ir ypač dažnai naudojamą dialoguose. Mikrodramoje „Poetas ir Pranašas“ sceninėmis nuorodomis tampa chrestomatinio H. Radausko eilėraščio „Dainos gimimas“ citatos, kompoziciškai įreminančios dramatinį tekstą. Remarkoms įprastai priskiriamų funkcijų jos neatlieka, nes erdvės nuoroda („po šakom akacijos baltos“) šiuo konkrečiu atveju žymi ne galimą izeities tašką sceninėje reprezentacijoje, o nurodo į literatūrinį – H. Radausko ir kritinės jo kūrybos recepcijos – kontekstą:

„Po šakom akacijos baltos“

sėdi

RADAUSKAS,

Atbėga

BRAZDŽIONIS...

BRAZDŽIONIS (*didžiu balsu*). Kodėl tu nestatai namų ir nevedi tautos?
RADAUSKAS. Tavęs užtenka.
BRAZDŽIONIS. Gerai tu sakai.

³⁵ Norėdamas persakyti *kito* vartojamus įvardijimus, dramaturgas skliausteliuose nurodo cituojamos frazės autorių, pavyzdžiui: *Danguje, patogiai įsitaisęs, sėdi – tarsi „bejausmis baslys“ (tai Vaižganto žodžiai) – Jo Ekselencija vyskupas ANTANAS BARANAUSKAS – didžiai orus, kone rūstus* („Vyskupo Antano edukacija“, *KM*, 287).

³⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* III, Paris: Éditions Belin, 1996, 11.

³⁷ K. Ostrausko dramose yra ir tokių nuorodų, kurios priklauso tam pačiam semantiniam laukui, tačiau išlaiko skirtingą prasmės niuansą: pavyzdžiui, kuo sceninėje reprezentacijoje skirtųsi *kurti tylą* nuo *kapų tylos*, skaidančios sūnaus ir tėvo dialogą („Sūnaus palaidūno sugrįžimas“, *PK*, 272–273)? Draminiame tekste šiomis frazėmis pažymimi vos pastebimi tylos intensyvumo laipsniai, tačiau kyla klausimas, kaip jos būtų realizuotinos sceninėje reprezentacijoje.

³⁸ Iš kitų skyrybos ženklų kabutės išsiskiria tuo, kad jos vaidybos požiūriu reikalauja kūno išraiškos – intonacijos ar gesto, o garsiai skaitant tekstą – bent jau komentaro.

... – ir vėl nubėga.

RADAUSKAS
tebesėdi kur sėdėjęs –

„Ir užia debesys nežemiškos spalvos
Virš tos dainuojančios ir grojančios kalvos.“

(K. Ostrauskas, „Poetas ir Pranašas“,
SM, 134)

Krinta į akis, kad dramaturgas pasinaudoja tik pirmos H. Radausko strofos antrąja eilute, eliminuodamas sakinio pradžią – „Aš sėdžiu“. Šiuo gestu siekiama dvejopų tikslų: pirma, fikcinis eilėraščio kalbantysis – „aš“ mikrodramoje keičiamas veikiančiu personažu – Radausku, o šis intertekstinę reikšmę implikuojantis tikrinis vardas nurodo į realų citatos autorių, kurio figūra K. Ostrausko įkurdinama jo paties sukurtame fikciniame pasaulyje – „po šakom akacijos baltos“. Antra, toks redukcijos būdu „eksplikuojamas“ sukeistinis (eilėraščio „aš“ – kūrybos žmogus – sutapatinamas su *Radausku* – poetu, norint išvengti interpretacinių reikšmių dauginimosi ir išlaikyti užuominą į autobiografiškumą) sugrąžina ne tik prie kanoniniais tapusių H. Radausko ir antrojo mikrodramos veikėjo – B. Brazdžionio kūrybos kritikos tekstų, bet ir apima kūrybos sampratos temą.

Sėdėjimas po žydinčia akacija (K. Ostrausko mikrodramoje Radauskas iš vietos taip ir nepajuda) – visų pirma intertekstinė nuoroda į poeto laikyseną ir jo poetinį *credo*, kuriuos trumpai galėtume nusakyti taip: poezijos, apskritai meno, autonomiją sąlygoja grynai estetinė būtinybė – atsiribojimas nuo ją [poeziją] supančios realybės. H. Radausko bendralaikį (J. Blekaičio, H. Nagio, A. Nykos-Niliūno,

A. Greimo ir kt.) nuomone, programinis „Dainos gimimo“ tekstas pačia bendriausia prasme laikytinas poeto *ars poetica*, kuriame sutelpa ir „tiesiog kinietiškas nesuinteresuotumas“, angažavimasis „amžinosios poezijos“ tradicijai, kurioje lygia greta tinka ir kinas Li Tai Po, ir persas Nizami [...]“³⁹ (A. Nyka-Niliūnas), ir „atsisakymas aktyvios kovos už gyvenimą ir sąlyčio su *profanum vulgus*“⁴⁰ (H. Nagys).

K. Ostrausko draminiame tekste olimpinę sėdinčiojo ramybę nutraukia „atbėgęs“ Brazdžionis. Apsikeitimas frazėmis plečia cituojamo teksto ribas, kai nuskamba pirmoji H. Radausko eilėraščio eilutė, tik Brazdžionio pateikiama klausimo forma. Šią dialogo situaciją patikslintų literatūrologo R. Šilbajorio ištara, atskleidžianti skirtumą tarp dviejų kūrybos traktuočių – „vėliavinių“ vieno ir kito poeto eilučių: „Šaukiu aš tautą, GPU užguitą“ ir „Aš nestatau namų ir nevedu tautos“. Dialoge svarbų vaidmenį atlieka įsiterpanti funkcinė remarka (*didžiu balsu*)⁴¹. Ji ne tik nurodo, kaip reikėtų perteikti Brazdžionio klausimą, bet šiuo atveju nuaudžia sąryšių tinklą tarp chrestomatiniiais tapusių kritikos teiginių apie poeto-pranašo misiją ir personažų padėties vienas kito atžvilgiu.

³⁹ Alfonsas Nyka-Niliūnas, „Henriko Radausko grįžimas“, *Radauskas: Apie kūrybą ir save / Recenzijos ir straipsniai / Henrikas Radauskas atsiminimuose ir kritikoje*, sudarė Giedrius Viliūnas, Vilnius: Baltos lankos, 1994, 400–401.

⁴⁰ Henrikas Nagys, „Henriko Radausko Žiemos daina“, ten pat, 421.

⁴¹ Šis žodžių junginys, išlaikantis stilistinę biblijinio apreiškimo tonaciją (pvz.: „Jie šaukė didžiu balsu, klausdami: „Kaip ilgai, Šventasis ir Teisusis Valdove, neteisi ir nekeršysis už mūsų kraują žemės gyventojams?!““ (*Aprėškimas Jonui 6 (10)* ir t. t.), K. Ostrausko pavartotas neatsitiktinai. Taip kuriamos aliuzijos į B. Brazdžionio karo ir pokario metų poezijos intonacijas (žinančiojo, teigiančio universalias tiesas, pranašaujančio, besitapatinančio su aukštesne jėga, kurios vardu kalbama).

Statikos ir dinamikos (gelminiame draminiio teksto lygmenyje – dviejų poezijos koncepcijų) priešpriešą išryškina dialogo situaciją gaubiantis grafinis išdėstymas (*Atbėga BRAZDŽIONIS... [...] – ir vėl nubėga*). Jis leidžia manyti, kad šis veikėjas savo klausimą užduoda judėdamas – vis dar kilnodamas kojas. K. Ostrausko nuoroda tampa iškalbia personažą charakterizuojančia ypatybe: „aktyvus“⁴² – veikiausiai taip šiuo konkrečiu atveju skaitytojas-„režisierius“ apibūdintų veikėją, tačiau svarbu, kad ja (nuoroda) mezgama asociacijų grandinė – paprasčiausias fizinio veiksmo įvardijimas virsta ne tik raktiniu B. Brazdžionio vaizdinio, bet ir jo poezijos, angažuotos tautai ir Lietuvos piliečiams, misijos apibūdinimu. Skaitytojų sąmonėje įsigalėjęs stereotipinis B. Brazdžionio kaip tautos šauklio amplua siejasi su poeto prisiimta pilietine pozicija, o ši savaime asocijuojasi su paskata veikti, t. y. aktyvia laikysena. Ją mikrodramoje įkūnijantis vietoje nenustygstantis, skubantis personažas įgyja švelniai ironišką atspalvį, juolab kad K. Ostrausko Brazdžioniui tenka ne itin daug veikti – paklausti pranašiškaikai „didžiu balsu“ (ne įprastiniu „garsiai“, „su patosu“, „pakiliai“), sutikti su atsakymu ir nubėgti.

Žaidybiškai pateikdamas skirtingas poezijos, bendrąją prasmę meno sampratą, K. Ostrauskas jų nesupriešina, nes dviejų draminiio žaidimo figūrų – Radausko ir Brazdžionio – susitikimas konflikto neiš-

provokuoja. Moralinio tautos autoriteto, tautinio ir pilietinio susipratimo skatintojo aureolė Radauskui tiesiog nereikalinga, jis turi savo „akaciją“ – kūrybos, įkvėpimo, grožio erdvę. Galime klausyti, kokia poezijos samprata artimesnė pačiam dramaturgui? Iš pirmo žvilgsnio atrodytų – *menas menui* pozicija, kuriai atstovauja cituojamas, draminię situaciją centruojantis (ir tokiu būdu išlaikantis prasmės viršenybę B. Brazdžionio kūrybos atžvilgiu) H. Radausko eilėraštis. Juolab ir pavadinime „Poetas ir Pranašas“ slypinti reikšminė užuomina tarsi leidžia numanyti, kad pranašas amžinybės perspektyvoje (arba, pasak A. Nykos-Niliūno, „amžinosios poezijos“ tradicijoje) nebūtinai yra ir poetas. Tačiau didžiosiomis raidėmis parašyti žodžiai kaip tik komplikuoatų šią prielaidą, nes *Poetas* ir *Pranašas* K. Ostrausko mikrodramoje tampa lygiavertėmis, literatūros mitais tapusiomis figūromis, kurios nebeatsiejamos ne tik nuo savo „embleminių“ atributų (tarkime, kitoje dramoje Radauskas kaip skiriamąjį ženklą priverstas nešiotis butaforinę akaciją, kad įbedęs žemėn galėtų po ja sėdėti)⁴³, bet ir juos jungiančio literatūrinio santykio. Priešingybės negali viena be kitos, nes jos viena kitą išryškina: anot Aido Marčėno, „jei niekas nešauktų tautos, nepatogu būtų sėdėti po akaciją“⁴⁴.

K. Ostrauskas kvestionuoja tradiciniame teatre įsigalėjusią nuostatą, kad sceninės nuorodos iš esmės privalo tarnauti teatrinei *mimezei*. Atmesdamas vieno žanro, vienos kompozicijos rėmus, atsiri-

⁴² Turint mintyje dialogo situaciją, prisimintina kalbininko pastaba apie būdvardžio *aktyvus* kilmę. Jis, anot mokslininko, gautas iš lotynų k. *activus*, savo ruožtu padaryto iš daiktavardžio *actio, -onis* „veiksmas“ (Vincentas Drotvinas). K. Ostrausko dramoje Brazdžionio „veiksmas“ tampa jo parodijiniu aktyvios tautinės ir pilietinės laikysenos metonimu.

Vincentas Drotvinas, „Tarptautinių būdvardžių aplietuvinimas“, *Gimtasis žodis*, 2000, Nr. 9, 3.

⁴³ Kostas Ostrauskas, „Paskutinis kvartetas ir dr. Kripštukas“, *Paskutinis kvartetas*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2014, 235.

⁴⁴ „Pašauktojo palikimas“ (diskutuoja Vanda Zaborskaitė, Aidas Marčėnas, Rita Tūtlytė, Robertas Keturakis), *Metai*, 2007, Nr. 2, 93.

bodamas nuo aukštojo retorikos registro, vietoje nuoseklios įvykių chronologijos išbandydamas koliažo principą, dramaturgas suteikia daugiau galių ir remarkoms.

Sceninės K. Ostrausko nuorodos yra ambivalentiškos: viena vertus, jos skirtos dramatinio teksto „pamatymui“ scenoje, kita vertus – jo perskaitymui, nes išlaiko teatriškumo ženklus, kuriuos nelengva transponuoti į sceną (pavyzdžiui, nuorodos, žymimos trimis brūkšniais: *staiga – metamorfozė* – – – („Antroji paskenduolė“, *KS*, 103); *Staiga JONAS atsisuka sukaupęs paskutines jėgas* – – – („Zakopane“, *KS*, 160). Tas pats pasakytina apie „vizualinius intarpus“⁴⁵ (paveikslų reprodukcijas, natų partitūras, grafines lenteles, formules ir kt.), kurie ardo išorinę dramos struktūrą, tačiau dramaturgo tekstuose kaip tik tampa vidiniu dramatinio teksto struktūros elementu, dialoge atliekančiu sceninių nuorodų paskirtį. Pavyzdžiui, „Antrosios paskenduolės“ tekstas grindžiamas skirtingomis žanrinėmis tradicijomis: išlaikoma dramatinė struktūra, tačiau į ją nuolat įterpiamas akademinis diskursas, kurio perdėtą reikšmingumą atkartoja paliekamos tikslios cituojamų ištraukų bibliografinės išnašos arba paaiškinimai („^t_n (C) reiškia tikimybę, jog, ištyrę *n* kirčių, rasime C priegaidžių“, 111). Kvietimu „palyginti“ sceninėse nuorodose pateikiamą informaciją⁴⁶ skaityto-

jas K. Ostrausko dramaturgijoje yra įtraukiamas į kuriamą „akademini“ žaidimo fikciją, kur informacijos „patikimumas“ tarsi atliepia ir dramaturgiškai motyvuoja pagrindinės veikėjos Veronikos studijas Vilniaus universitete. Apibendrinant galima teigti, kad dramaturginė įtampa kyla ne iš sceninio veiksmo, bet iš kalbos ir santykio su kalbama situacija. Tokiu atveju sceninės nuorodos įgyja griežtai literatūrinę vertę, jomis taikomasi ne į režisieriaus, bet į skaitytojo vaizduotę.

Neretai K. Ostrausko remarkos įgyja dialogo komentavimo pobūdį, tarsi sakymo subjektas ne tik stebėtų savo fikcinę „scenos aikštelę“, bet ir pats joje dalyvautų. Apibūdindamas veikėją *STANISLOVA II AUGUSTA PONIATOVSKI* („Stasiukas“, *ČK*, 102), dramaturgas, pasitelkdamas įterpinius, palikdamas skliaustuose klaustuku reiškiamą abejonę, sąmoningai mažina atstumą tarp kalbančiojo sceninėse nuorodose ir to, kam šios nuorodos skirtos:

[...] *Kitą savaitę jam bus 63-eji. Nors jau pražilęs, bet šiaip galima sakyti, dar nesusenęs, tik – bent dabar – atrodo gana išvargęs ir išblyškęs, – tikriausiai ne tik kelionė kalta. Tačiau ir tai nenustelbia jo išskirtinai dailios (beveik moteriškos?) išvaizdos ir neužtemdo – tiesa, gana blankios – jo šypsenos. Taip pat ir laikysena bei manieros kaip visada – iškilnios iškilniausios. O išsipustęs iš tiesų karališkai. (Pabraukta – N. K.)*

Tampa svarbu ne tik apibūdinti (kas nesvetima ir tradiciniam teatrui), bet ir apibūdinti *vertinant*. Autoriaus balsas nebėra nešališkas, objektyvus, tad dramaturgas tampa savotišku „režisieriumi“, kuriam būdinga pastanga įpiršti skaitytojui ar scenos praktikui savo požiūrį, sukurti estetiškus dramaturgo kriterijus (jo įsivaizdavim-

⁴⁵ Minėtieji „vizualiniai intarpai“ reikalautų atskiro ir detalaus tyrimo, tad šiame straipsnyje jie nėra aptariami.

⁴⁶ VERONIKA *šypsosi* [plg. šio veiksmo IV paveikslą].

VERONIKA *šypsosi* [plg. II veiksmo IV ir VI paveikslą]. (*šypsosi*)

... ir brenda vėl į ežerą – šį kartą ne su sijonu, o su kelnėmis [plg. I veiksmą].

Šį kartą *šypsosi* ANTANAS VIENUOLIS – ne VERONIKA [plg. II veiksmo IV paveikslą ir t. t.] („Antroji paskenduolė“, *KS*, 105–120).

mą) atitinkantį personažo vaizdinį. Kita vertus, šią pastangą galime įvardyti kaip savų dramatinio „žaidimo“ taisyklių – tam tikrą dramatinio veikimo modelio – pasiūlymą.

Remarkose, kurios nebeturi referencijos į sceninę reprezentaciją, teatriškumas perkuriamas naudojantis meninėmis prozos kūrinio priemonėmis, tad jos įgauna literatūrinio efekto paskirtį (*Toji maldų tvarka – ir apskritai visos tos taisyklės arba punktai – užimtų per daug vietos, tad tenka čia užsiraukti*, „Vyskupo Antano edukacija“, *KM*, 285); arba išnašoje pateikiamas kitas sakomo teksto atlikimo variantas pakomentuojamas taip: „*O jeigu, gink Dieve, kažkas užsigeistų tik vienos, bet ne kitos knygos – žinokitės*“ („Paskutinis kvartetas ir dr. Krištukas“, *PK*, 260). Akivaizdu, skaitytoją / scenos praktiką tokio tipo remarkomis dramaturgas įpareigoja į savo tekstą žiūrėti ne kitaip kaip į vaidinimą-literatūrinę fikciją, kur vieną iš vaidmenų (žinoma, „autorius“ vaidmenį) atlieka ir pats sceninių nuorodų „aš“.

Tradiciniame dramaturginiame teatre įrašytą „galios dialektiką“, apimančią dramaturgo ir režisieriaus santykį, K. Ostrauskas neretai verčia aukštyne kojom – ir ne tik išplėsdamas sceninių nuorodų funkcijas. Dialogą, kuris kartais apsiriboja tik viena replika (pvz.: „Atbulas kupranugaris“, *KS*, 99; „Scribo ergo sum“, *SM*, 130 ir kt.), jis iš dramos centro stumteli į teksto pabaigą ir sukeičia remarkų bei dialogo (ar replikos) funkcijas, suteikdamas jam sceninių nuorodų komentaro pobūdį. Mikrodrama „Piktoji akis“ – vienas iš įdomesnių K. Ostrausko dramaturgijos pavyzdžių, kai visą tekstą apimanti sceninė nuoroda tampa ne tik dominuojančia, bet ir vienintele teatrinės raiškos forma:

*Iš gilumos
– iš pačių pykčio vidurių –
girgždėdama žvelgia*

*PIKTOJI AKIS –
net kraujuoja.*

*Žiūri
PIKTOJI AKIS,
smeigia žvilgsniu tartum peiliu
ir
– nejaugi? –
nurieda ašara.*

(K. Ostrauskas, „Piktoji akis“,
SM, 80)

Iš pirmo žvilgsnio šis kūrinys (remiantis M. Martinez Thomas, jį tikslingiau būtų vadinti *didaskaliniu* tekstu) veikia panašus į glaustą pasakojimą nei į teatro pjesę, kurioje tarpusavyje turėtų pintis dialogas ir sceninės nuorodos. K. Ostrauskas tiesioginį aktorių ištariamą tekstą, vieną iš dramatinio kūrinio elementų, eliminuoja, tačiau išlaiko kitus, taip nurodydamas šio teksto priklausomybę teatrui. Ją liudija tipografinis kodas – autorius neatsisako tradicinio sceninių nuorodų žymėjimo kursyvu, grafiškai išskiria ir veikėją – Piktąją akį bei palieka dramatinio vyksmo užuominas (Piktoji akis atlieka veiksmus: „girgždėdama žvelgia“, „net kraujuoja“, „žiūri“, „smeigia žvilgsniu“). Grafinis išdėstymas (jis būdingas visoms ciklo „Spec(tac)ulum mundi“ mikrodramoms), grupuojant kiekvieną frazę ar žodį į atskirą eilutę, lemia intonacinę ritmiką, o ši kuria perdėm dramatišką kalbėjimo situaciją. Tačiau kokią? – turint omenyje, kad remarkos yra sceninės reprezentacijos metu neištariamasis tekstas⁴⁷.

⁴⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris: Éditions Belin, 1996, 17–18.

K. Ostrauskas neslepia, kad ciklas „Spec(tac)ulum mundi“, kuriam priklauso šis tekstas, yra skirtas tik skaitytojui, nors nepamiršta pridurti, kad ir čia „esama sceninių galimybių“⁴⁸. Ši dramaturgo pastaba atliepia J. Laillou Savona teiginį: sceninės nuorodos yra priminimas to, ką įprastai vadiname mizanscena⁴⁹, tačiau ši egzistuoja tik potencialiai⁵⁰. Didaskalinės pjesės atveju svarbu *sukurti* realią⁵¹ ar įsivaizduojamą *sceną*. Ostrauskas kuria *įsivaizduojamą*. Žmogiškojo pasaulio ir teatro scenos vaizdiniai (neatsitiktinai mikrodrāmų ciklo pavadinimas „Spec(tac)ulum mundi“ gali būti perskaitomas dvejopai: tai ir „pasaulio veidrodis“, ir „spektaklio pasaulis“, ir kartu tai vienas kito atspindžiai) sukuriama žodžiais, jei turėsime mintyje, kad esminis didaskalinės pjesės paradoksas glūdi, anot teatrologės Ariane Martinez, „popierinėje mizanscenoje“, kai vaizdas čia tampa tea-

⁴⁸ „Gyvenimas ir kaukės“: dramaturgą Kostą Ostrauską kalbina literatūrologės Elena Bukelienė ir Loreta Mačianskaitė, *Metai*, 2006, Nr. 5, 85–88. Šaltinis internete: <http://www.tekstai.lt/buvo/metai/200605/ir/kaukes.htm> (Žiūrėta: 2014 08 03).

⁴⁹ Prancūzų teatro tradicijoje „mizanscenas“ terminas apibrėžia ne tik dekoracijų išdėstymą, bet ir draminio teksto transponavimą į sceną, vizualinę ir tekstinę priešpriešą, galiausiai semiotinę prasmės sistemą, kurią implicitiškai perduoda sceninė reprezentacija.

⁵⁰ Jeannette Laillou Savona, „La Didascalie comme acte de parole“, in: Josette Féral, Jeannette Laillou Savona, Edward A. Walker (slđ), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, La Salle, Québec, Éditions Hurtubise, 1985, 237.

⁵¹ Anot A. Ubersfeld, netgi pantomima, kuri gali būti laikoma tik teatrinio reiškiniu, nėra teatras be teksto. Tarkime, S. Becketto drama „Vaidinimas be žodžių“ – sceninių nuorodų tekstas, kuriame žodžių nebuvimas vis tiek išlaiko išorinio ar vidinio kalbėjimo pėdsaką. Tam tikru būdu žiūrovas į artikuliuotą kalbą išverčia pantomimos etapus ar pagrindines vaizdo struktūras. Tad žodinis (kalbos) teatras, tarpininkaujant režisūrai, iš didaskalinio plano juda žiūrovo sąmonės link, aktoriui nepratariant nė žodžio (Žr. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris: Éditions Belin, 1996, 13).

trinio diskurso objektu⁵². Jo sukūrimo būdas K. Ostrausko mikrodrāmose visuomet toks pat – žodinė partitūra: tam tikros frazės ar žodis išskiriamas brūkšniais, taip pabrėžiant pastarųjų svarbą. Analizuojamoje mikrodrāmoje tai – abstrakti vietos nuoroda („iš pačių pykčio vidurių“) ir nuostaba, išreikšta žodeliu „nejaugi“. Galime manyti, kad šiomis remarkomis kuriamas scenovaizdis peržengia sceninės reprezentacijos galimybę, nes vietos nuoroda kiekvieno gali būti suvokiama skirtingai, beje, kaip ir efemeriška (gal tiksliau, *fikcinė*) veikėja-figūra – Piktąji akis. Dėmesį patraukia ir emocinį atspalvį suteikiantis „nejaugi“, atsiduriantis prieš jungtuką „ir“ – savotišką intonacinį, dramaturginį požiūrių – kulminacinį slenkstį. Kyla klausimas: kam priskirtina ši reakcija – sceninių nuorodų sakymo subjektui (kitai pat – autoriaus balsui) ar numanomam skaitytojui? Atsakytume: ir tam, ir tam, kadangi ši *didaskalė* užima skaitytojo-įsivaizduojamo žiūrovo (su juo tapatinasi ir sceninių nuorodų teksto „aš“) poziciją, sukurdamą reginio įspūdį, lyg „žiūrovai“ stebėtų jį užgniaučę kvapą.

Taigi sceninių nuorodų tekstas tarsi nutrūna realios scenos kontūrus (juk nelenkva scenoje realizuoti „ašarojančią Piktąją akį, žvelgiančią iš pačių pykčio vidurių“), bet kartu juos ir atgaivina – tik skaitytojo vaizduotėje. Remarkos šiuo konkrečiu atveju virsta save demonstruojančia teatrine kauke, nurodydamos į „įsivaizduojamą teatriškumą“, tad yra žymiai paveikesnės, tapybiškesnės už funkcinio pobūdžio nuorodas, reikalingas realizuoti vaizdinius

⁵² Ariane Martinez, „Reste dans l’image: La pièce didascalique au XX^e siècle“, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l’impossible*, textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 2007, 186.

scenoje. Drauge leidžia apmąstyti ir galios santykius tarp dviejų – teksto ir sceninės reprezentacijos – autorių. K. Ostrauskui, regis, rūpėjo ši įtampa, tačiau ne konkurencijos – kas viršesnis? – požiūriu, o įsitikinimo, kad dviejų pažiūrų (teksto ir sceninės reprezentacijos) sankirta beveik niekada neišvengs prieštaros. „Jeigu režisierius, užuot interpretavęs tekstą ir kooperavęs su autorium (gyvu ar mirusiu), nori pats būti toks kūrybingas, kad tekstas tēra jam tik-tai tramplynas nerti į savo išmones ir pamaivas, tai kam jam išvis reikia kažkieno teksto – tepasirašo savo paties dramą ir ją terežisuoja“⁵³ – ši K. Ostrausko ištara aki-vaizdžiai oponuoja įsigalėjusiai nuomonei, kad „[...] režisierius yra teksto ir sceninių nuorodų komentatorius, jis vienintelis kriti-

⁵³ Kostas Ostrauskas, „Iš pokalbių, 1961, 1964 ir 1983: II“, *Ketvirtoji siena*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996, 96.

nės kūrinio metakalbos interpretatorius“⁵⁴. Veikiausiai neatsitiktinai K. Ostrausko kūryboje atsiranda mikrodrاما „Paskutinis monologas“, kuri remiasi principu – kraštutine redukcija, kai vienas po kito išnyksta visi dramatinės kalbos elementai, kai lieka viena *tylos* nuoroda. Šį kūrinį taip pat galima priskirti draminiam pokštui, bet kartu tai yra ir kūrybinė laikysena. Panai-kindamas dialogą, dramaturgas naikina ir komunikacinį „kanalą“ su režisieriumi ir aktoriumi, tarsi patvirtindamas, kad „[...] tekstas yra patvaresnis už spektaklį – jis išlieka, – jeigu to vertas“⁵⁵.

⁵⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Édition Sociales, 1980, 205.

⁵⁵ Kostas Ostrauskas, „Drama – literatūra – teatras“, *Ketvirtoji siena*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996, 104.

KOSTO OSTRASKO KNYGŲ SANTRUMPOS:

K – *Kvartetas*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1971.

KS – *Ketvirtoji siena*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996.

SM – *Spec(tac)ulum mundi*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2003.

KM – *Kaliausės mirtis*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996.

ČK – *Čičinskas ir kiti*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.

PK – *Paskutinis kvartetas*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2014.

LES DIDASCALIES CHEZ KOSTAS OSTRASKAS OU LA MISE EN QUESTION DES CONVENTIONS THÉÂTRALES

Neringa Klišienė

R é s u m é

Cet article concerne la problématique des didascalies et de leur rôle, qui a été jusqu'ici très peu, voire pas du tout analysée dans la critique dramaturgique lituanienne. L'analyse est fondée sur les textes dra-

maturgiques de K. Ostrauskas. En rejetant le cadre d'un seul genre et d'une seule composition, en abandonnant le registre soutenu et rhétorique, en remplaçant un enchaînement cohérent d'événements par un

principe de collage, l'auteur donne plus de poids aux didascalies. Les couches textuelles différentes insérées dans les didascalies, telles que des citations, des notes bibliographiques, des commentaires, dévoilent l'originalité de la stratégie que choisit K. Ostrauskas pour créer son texte dramatique, où les didascalies dépassent le cadre d'un simple « texte de service ». La présence d'auteur qu'on n'essaie pas de dissimuler (voire qu'on manifeste expressément parfois) aide à créer une relation de tension, de provocation ou même d'opposition avec le texte énoncé (le dia-

logue). Les didascalies de K. Ostrauskas sont destinées aussi bien à la visualisation sur scène du texte dramatique qu'à la lecture, car elles gardent des signes de théâtralité qu'il est difficile de transférer sur scène. Elles révèlent une stratégie spécifique de création de signification qui est inséparablement liée à la polémique dialectique entre le texte et la scène. En élargissant les fonctions des didascalies, le dramaturge met en question l'idée propre au théâtre traditionnel selon laquelle les didascalies ont pour rôle essentiel de servir la mimesis théâtrale.

Gauta: 2013 09 11

Priimta publikuoti: 2013 11 14

Autorės adresas:

Vilniaus universitetas

Lietuvių literatūros katedra

Universiteto g. 5, LT-01513 Vilnius, Lietuva

El. paštas: nklisiene@gmail.com