

Lietuvių dramaturgija ir jos „krizės“

Neringa Klišienė

Vilniaus universiteto
Literatūros, kultūros ir vertimo tyrimų instituto
Lietuvių literatūros katedra
Department of Lithuanian Literature
Institute for Literary, Cultural and Translations Studies
Vilnius University
neringa.klisiene@flf.vu.lt

Santrauka. Po Lietuvos Nepriklausomybės atgavimo jau trisdešimt metų trunkanti lietuvių kultūros slinktis susijusi su sparčiai kintamu teatru – apimančio ir tekstą, ir sceną – vaidmeniu. Šie pokyčiai dažniausiai buvo reiškiami „krizės“ diskurso teikiamomis retorinėmis formulėmis. Ne išimtis, kad šis žodis įprastai taikytas ir lietuvių dramaturgijos situacijai apibūdinti. Straipsnyje aptarus skirtingus tuometinių *logos*’o teatre gynėjų ir sceninės praktikos šalininkų santykių aspektus, konstatuojama, kad per Lietuvos istorijos kryptį pakeitusį pereinamąjį laikotarpį, sykiu implikavusį teatro krizės sąvoką, atsiskleidė vienokių ar kitokių perturbacijų išstinkamas Lietuvos teatro pasaulis. Atskleidžiamas sąvokos „krizė“ daugiabriauniškumas: Nepriklausomybės pradžioje šiuo terminu bandyta įvardyti kompleksinę lietuvių draminių tekstų vakuumo problemą, po dešimties metų – aktualių šiuolaikiškų pjesių stygių, o šiandien – menką šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos tekstų prieinamumą. Daroma išvada, kad draminių tekstų sklaida – viena iš sąlygų ne tik nuslopinti ilgai tvyrojusią įtampą tarp teksto ir scenos autorių, bet ir imtis svaresnių šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos raidos tyrimų.

Reikšminiai žodžiai: lietuvių dramaturgija, teatras, krizė, viešoji erdvė, dramaturgas, režisierius.

Lithuanian Dramaturgy and Its “Crises”

Summary. The cultural shift that has been taking place over the thirty years since Lithuania regained its independence is bound up with the role of a rapidly changing – in terms of both stage and text – theatre. These changes were mostly expressed through rhetorical formulations of a discourse of “crisis”. It is no exception that this word has been used as a usual descriptor of the state of Lithuanian dramaturgy. Through a discussion of the differing aspects of the relationships between the defenders of the *logos* theatre and the proponents of stage praxis, this article argues that during the transitional period that changed Lithuania’s history, and which also supplied the concept of “crisis”, the world of Lithuanian theatre, afflicted with constant perturbations, revealed itself. The multifariousness of “crisis” is also elucidated: at the start of the period of independence the term was used to describe the vacuum problem of Lithuanian drama, after ten years – the lack of current relevant plays, today – the limited access to contemporary dramaturgical texts. The conclusion is thereby drawn, that the dissemination of dramatic texts is not only a prerequisite of lessening the long-lived tensions between text and stage authors, but also of deeper studies of the development of contemporary Lithuanian dramaturgy.

Keywords: Lithuanian dramaturgy, theater, crisis, playwright, stage director

Po Nepriklausomybės atgavimo Lietuvos teatre vykstančius procesus viešojoje erdvėje lydėjo nuolat atsinaujinančios diskusijos apie vadinamąją lietuvių dramaturgijos krizę. Viena vertus, ją galime įvardyti kaip bene tris laisvės dešimtmečius trunkančių permainingų dramatinio teksto ir sceninės reprezentacijos santykių simptominę išdava¹. Kita vertus, „krizė“ (Andrašūnaitė 1993, 11), „įsiopėjusi problema“ (Jevsejevas 2014²), „bloga“ ar net „jokia padėtis“ (Koršunovas 2010) – tai ne tik įprasti epitetai ar frazės, pasitelkiami dramatinio teksto situacijai apibūdinti, bet ir kompleksinis reiškinys, per laiką integravęs Lietuvos teatrų repertuaro, dramatinio rašymo transformacijos, dramaturgijos viešinimo ir sklaidos, kritikos, institucinio finansavimo ir kitų problemų spektrą. Krizės sąvoka daugiabriaunė, o nuo jos įvairių aspektų neatsiejamas ir požiūris į dramatinio teksto statusą. Anot olandų teatrologo Matthijso Engelbertso, „[k]rizė yra reali, kai konstatuojame, koku lygmeniu santykiai tarp *logos* 'o teatre gynėjų ir sceninės reprezentacijos šalininkų buvo įtempti ir tebėra tokie, kokie yra“ (Engelbertsas 2010, 87). Būtent ši įtampa³, per laiką paskatinusi teatrinės ir sceninės praktikos pokyčius Vakarų Europoje, Engelbertso nuomone, paprastai yra akademinų svarstymų ar diskusijų objektas, išryškinantis sceninį dramatinio teksto aspektą ir tyrimų parašėse paliekantis jo *literatūrinę* egzistenciją. Peržvelgę pastarųjų trijų dešimtmečių lietuvių teatrologų (Martišiūtės, Bielskio, Vengrio ir kt.), teatro kritikų (Jansono, Rutkutės, Šabasevičienės ir kt.) publikacijas, pamatysime panašią tendenciją – akademiniai tyrimai, kritinės recenzijos, diskusijos daugiau ar mažiau remiasi scenocentristiniu požiūriu, kai apie dramatinį tekstą kalbama remiantis scenine reprezentacija. Tad šiame tyrime daugiausia dėmesio skiriama lietuvių dramaturgijai ir esminėms jos kaitos ypatybėms, mėginama pasvarstyti, ar pereinamasis laikotarpis, pakeitęs Lietuvos istorijos kryptį su visais šalį ištikusiais socialiniais ir kultūriniais padariniais ir implikuojantis teatro krizės sąvoką, šiandien išsirutuliojo į padėtį, kurią įmanu analizuoti pasitelkiant minėtą žodį, mažai ką pasakantį apie lietuvių dramaturgijos raidos prasmę, struktūrinius dramatinio teksto pokyčius ir apie galimą išeitį iš „kritinės“ keletą dešimtmečių trukusios (ar tebetrunkančios?) situacijos.

* * *

Šiam užmojui neišvengiamai reikia išryškinti ir iškylančias tokio tyrimo problemas, susijusias su krizės samprata ir jos traktuotėmis teatro sferoje.

Bendriausiu požiūriu, krizė gali kilti kiekvienoje visuomenės gyvenimo srityje, t. y. tam tikroje susiformavusioje sistemoje (kad ir kas tai būtų – šeima, visuomenė, politinė, ekonominė ar kultūros sistema ir pan.), jei ši netikėtai nustoja deramai funkcionuoti dėl vieno kokio nors neaiškaus sutrikimo ar jų gausos. Ji signalizuoja apie būvį, kuris negali

¹ Prieš dešimtmetį kai kuriuos šios problemos aspektus išsamiai aptarė teatrologė Rasa Vasinauskaitė. Žr. Vasinauskaitė 2010.

² „Net neabejoju, kad didžiausios lietuvių jaunojo teatro ydos yra tiesiogiai susijusios su seniai įsiopėjusia šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos problema. Ir čia pristatytų režisierių kūrybinėse biografijose beveik nesama lietuvių autorių pavardžių“ (Jevsejevas 2014).

³ Kalbama apie Žodžio (literatūrinio teatro) devalvacijos tendenciją, susijusią su Antonino Artaud idėjomis, kurios XX a. 7 dešimtmetyje Vakarų Europoje įgijo antrąjį kvėpavimą ir paskatino teatrinės bei sceninės praktikos pokyčius.

ilgai trukti, tad reikalauja skubaus sprendimo, susijusio su pokyčiais, priverčia nedelsiant reaguoti. Šiuo atveju krizė gali būti suvokiama ir kaip postūmis imtis veiksmų. Kaip tik tokias krizės sampratos reikšmes rodo ir šio žodžio (gr. *κρίσις* – sprendimas, lemiamas įvykis, staigus pasikeitimas) etimologija (Lidell, Scott 1940). Medicininė šio termino reikšmė taip pat nurodo svarbų žodžio „krizė“ aspektą, traktuotiną kaip momentą, tam tikrą *laikiną suveržimą*, kuris lemia staigų pokytį į gerą arba blogą pusę. Mūsų tyrimo atveju ją galima suvokti kaip įvykių eigos katalizatorių, skatinantį perėjimą iš vienos būsenos į kitą.

Kiek komplikuota kalbėti apie dramaturgijos krizės traktuotes, nurodančias ne tiek bendrumus Vakarų Europos teatro istorijos lauke, kiek specifinius ypatumus, būdingus buvusiai sovietinio bloko šaliai, kai savaiminė lietuvių dramaturgijos raida patyrė pusšimčio metų pertrūkį. Juolab kad ir kalbamą trijų dešimtmečių laikotarpį apimančiose lietuvių teatrologų publikacijose šia tema galima išvėlgti gana skirtingų požiūrių ir nuostatų; jų svarstymų (ar lūkesčių) centre atsидuria minėtas žodis, apibendrintai taikomas plačiąja reikšme „teatru“, kurio funkcionavimas apima ir draminių tekstą, ir sceną, nelygu kam tada buvo teikiama pirmenybė.

Tuomet, kai Vakarų Europos teatras natūraliai išgyveno lemtingiausius pokyčius – turint mintyje ir dramos figūrų per(si)komponavimo proceso etapus XX a. pabaigoje⁴, ir H.-T. Lehmanno pasiūlytą postdramiško sąvoką, skirtą „atlikimo tekstui“ (arba „spektaklio“ dramaturgijai) įvardyti, ir naująją dramaturgiją, susitelkusią „prie kalbos ir formalių kūrinio uždavinių sprendimo“ (Vasinauskaitė 2010, 317), kaip tik aktualizuojančią būtent *literatūrinę* dramatinio teksto pusę etc. – Lietuvos teatro pasaulį, sovietinio režimo atskirtą nuo pasaulio kūrybinių įtakų, ištiko „tektoniniai“ lūžiai. XX a. pabaigoje politinės permainos ir pokyčiai, iš pagrindų išjudinę bet kokius sovietinės sistemos įtvirtintus pamatus, visų pirma buvo paženklinanti instinktyvaus bandymo prisitaikyti prie nepaprastai greitai kintančios tikrovės. Staiga atsiradusi laisvė leido skleistis, anot filosofo A. Sverdiolo, tam, „ko jau būta *in nuce*, kam buvo padėti pamatai, bet kas negalėjo atvirai pasirodyti vadinamojo realaus socializmo sąlygomis“ (Sverdiolas 2006, 90). Anuomet deklaruojamas atsinaujinimo poreikis, turint mintyje pirmojo laisvės dešimtmečio pradžioje viešosios erdvės diskursus, šakojosi bene dviem pagrindinėmis kryptimis, kurias galima apibūdinti itin talpiomis metaforomis, įmančiomis ir savaip varijuojamus – „lūžio, kitybės ir naujybės momentus“ (Sverdiolas 2006, 90). Tai „tautiškumo / nacionalinės tapatybės įtvirtinimas“ ir „vijimasis“ – „atsilikimo“ reikšmę savaime implikuojantis žodis, grįstas noru mąstyti ar įtvirtinti save taikant Europos, o ne sovietinės kultūros kategorijas. Tačiau, kalbant apie tuometį Lietuvos teatrą, reikia pažymėti, kad laisvės pojūtis sovietinės sistemos užslopintų galimybių proveržio nepaskatino. Priešingai, Nepriklausomybės priešaušris ir jos valstybinio įtvirtinimo metas (1988–1992) apibūdinamas kaip Lietuvos teatro dezorientacijos laikotarpis (Vasinauskaitė 2000, 62), kitaip – krypties praradimas, vienų įvardijamas „krize“, kitų – „persirikiavimo“, „kristalizavimosi“ ar „apsivalymo“ etapais. Nenuostabu, kad, pasigirdus pirmiesiems Nepriklausomybės šūkiams, teatro

⁴ Turima mintyje dar XX a. šeštojo dešimtmečio viduryje Peterio Szondi išvėlgtą „dramos krizė“, paremta klasikinės ir modernios dramos priešprieša, ir konceptualus jo išvėlgtų verifikavimas (Sarrazacas, Pavis, Plassardas ir kt.).

kritikas Egmontas Jansonas, gana ironiškai teigdamas, jog „[...] teatro krizę Lietuvoje (ir ne tik joje) konstatuoja visi“, suformulavo esminius klausimus: „Koks gi tas teatro krizės fonas – kultūrinis, socialinis, politinis, dorovinis? Kokie jos laiko parametrai? Kuo toji krizė reiškiasi? Kas ją mato – teatralai ar teatrinio „daikto“ vartotojai?“ (Jansonas 1990, 11). Iš laiko perspektyvos pridurtume: kokios jos priežastys?

Ne vieno lietuvių teatrologo (Jevsejevo, Vasinauskaitės, Mareckaitės, Klivio ir kt.) pažymėta, kad teatras, sovietmečio Lietuvos kultūroje ir visuomenėje turėjęs ypatingą reikšmę (publikos sąmonėje teatro scena buvo tapusi išskirtine lūkesčių „materializavimo“ vieta, draugėn suėmusi dvi itin ryškias „kultūrinės atminties“ ir tikrovės vaizdavimo kryptis (Vasinauskaitė 2014, 290–295⁵), savo kaip dvasiškai ir morališkai angažuoto meno statusą ėmė prarasti. Išnykus konspiracinei publikos–scenos praktikų komunikacinei grandinei, grindžiamai Ezopo kalbos teikiamomis galimybėmis, teatras, vengdamas tautiškai ideologizuotų temų ir problemų redukavimo, bandė išsaugoti savo kūrybinės laisvės lauką – pasuko meninio elitarizmo, iškėlusio režisieriaus asmenybės kultą, keliu. Tačiau „[m]enas rizikuoja būti paliktas meno liūtams“ – dar 1996 metais perspėjo teatro kritikas Vaidas Jauniškis, teigdamas, kad tebetrunkantis užsisklendimas savo „dramblio kaulo bokšte“ byloja ne apie ką kita, o apie „teatrinio mąstymo nebuvimą ir paties teatro atrofiją“ (Jauniškis 1996, 60)⁶. Nors šis kelias, iš laiko perspektyvos žvelgiant, buvo neišvengiamas ir pozityvus kaip savo savasties suvokimas („teatro vizualumas išaugo iki stebinančių subtilybių“ (Jauniškis 1996, 60)), vis dėlto, Lietuvos teatrologų nuomone, jis turėjęs didžiulę įtaką gilėjusiam, trukusiam bene dar dešimtmetį, problemiškam teatro ir gyvenimo realybės atotrūkiui (Vasinauskaitė 2000, 63). Jį 1999 m. aiškiai įvardijo Oskaras Koršunovas: „Teatras tapo nevisuomenišku, nesocialiu menu, skirtu gurmanams. [...] Deja, tai, kas su mumis vyko ir vyksta – gana skaudūs procesai – teatro buvo apeita“ (Koršunovas 2000, 6).

Grįžtant į Nepriklausomybės atgavimo pradžios laikotarpį, šis „posūkis“ buvo ir fiksuojamas, ir nekart mėgintas reflektuoti, karštligiškai ieškant įvairiausių „receptų“ atkurti jo buvusį *status quo*. Pasiūlymų, mėginant apibrėžti teatrą nauju raidos etapu, būta įvairiausių – nuo bandymų įvardyti jo „misiją“, išgryninti „tautinio teatro idėją“ iki vadinamųjų *nuo-iki* reformų. Kaip tik tuo metu dėmesys nukrypsta į lietuvių dramaturgiją – visų pirma kaip į galimą scenos meno at(si)naujinimo šaltinį, sykiu konstatuojant jos „krizę“. Verta pažymėti, kad toks matymo ir jutimo būdas išties kyla iš artėjančios *krizės nuojautos*, kuri, beje, staiga neatsirado. Jos simptomų galima išžvelgti maždaug dešimčia metų anksčiau, nei suskambėjo Atgimimo varpai. Dar 1984 m. svarstydamą apie lietuvių dramaturgiją Irena Aleksaitė išžvelgė problemą, teigė, kad po Just. Marcinkevičiaus, J. Glinskio, S. Šaltenio ar dar anksčiau K. Sajos pjesių, kurios „pasirodė gana seniai, neatsirado nei tų pačių autorių

⁵ Plačiau žr. Vasinauskaitė 2010; 2014.

⁶ Tai, kad Jauniškis tuometinio teatro „krizės“ situacijai apibūdinti nestokoja apokaliptinių vaizdinių, rodo jos rimtumą, tačiau teatrologas išėitęs iš susidariusios padėties nesvarsto: „Kaip administracinis vienetas, jis [teatras] egzistuoja ne tik telefonų knygoje, ir jo administracija puikiai darbuojasi klinikinės mirties išiktame kūne. Šis kūnas sugeba vien tysoti ir tylėti. Jis jau senokai tapo uždaru organizmu, savyje reprodukuojančiu patį save iki visiško supuvimo. Klinikinė mirtis jį išitko tuomet, kai teatras neteko aiškaus suvokimo, kas jis toks yra, o iš jo organizmo pasitraukė žaidybiškumo ląstelės, leidusios gimti spektakliams, vertiems *homo ludens* vardo“ (Jauniškis 1996, 60).

naujų dramos kūriniių, nei – o tai dar liūdniau – naujų vardų dramaturgijoje [...]. Šiandien tas atokvėpis gerokai užsitęsė, o stojusi tyła darosi nejauki“ (Aleksaitė, Vengris 1986, 3–5). Vis dėlto susidariusį draminių tekstų vakuumą, keliantį iššūkių modernesnei režisūrai, Aleksaitė ir Vengris tuomet traktavo dar kaip normalų ir objektyvų reiškinį, neišvengiamą situaciją, periodiškai susiklostančią Lietuvos teatre. Tačiau ir laisvos raiškos sąlygomis situacija nepakito: nepaisant kelių išimčių⁷, dramaturgija nebando peržengti sovietmečiu įtvirtintų *psichologinės* dramos ribų, įsiveržti į tuometę „nesusitūpėjusio“ gaivalo sritį iki pat 1995 metų – tuomet scenoje pasirodo lietuvių dramaturgijoje lūžio tašką žyminti Sigito Parulskio pjesė „Iš gyvenimo vėlių“ (rež. V. V. Landsbergis), trumpai tariant, „atstovaujanti kitam rašymo stiliui ir kitam teatro modeliui“ (Vasinauskaitė 2007, 44).

Akivaizdžiai išryškėjusi tuometė takoskyros tarp dramaturgijos ir sceninės reprezentacijos problema bei jos sprendimų paieškos teatro kritikoje įžiebė bene visą XX amžiaus paskutinį dešimtmetį trukusią poleminę ugnį, padalijusią teatrologus į priešingas stovyklas, kas iškėlė į viešumą skirtingus požiūrius į lietuvių dramaturgiją, jos pobūdį ir netgi misiją⁸. Galima išskirti pagrindinius šio diskusinio ginčo akcentus: drama – kūrybinė medžiaga režisieriaus sumanymui įgyvendinti; drama – ne tik scenos praktika, bet ir literatūros srities objektas. Apie kiekvieną paeiliiui.

Impulsas, paskatinęs spręsti įsisenėjusią lietuvių dramaturgijos problemą, glaudžiai susijęs su nacionalinio (tautinio) teatro sukūrimo / steigimo idėja, kuri rėmėsi gana paprastais kriterijais; vienas jų – lietuvių drama, nes juk „pjesės *kadaise* [kursyvas – N. K.] aktyvino režisūrą“ (Aleksaitė, Vengris 1986, 3–5). Taigi, ko tikėtasi iš dramaturgų kūrybos? Teatro kaip „lietuvybės forposto“ idėjos šalininkai buvo tos nuomonės, kad nacionalinė dramaturgija turi puoselėti tautos tradicijas, akcentuoti etinį ir ugdomąjį pradą ir t. t.⁹ Šie lūkesčiai atliepė mėginimą išlaikyti romantinės heroikos kryptį nubrėžusio tarpukario teatro¹⁰ tęstinumą. Nenuostabu, kad teatro kritikos senbuviai, gyvi tarpukario Lietuvos teatro reminiscencijomis – Antanas Vengris, Gražina Mareckaitė, Rasa Andrašiūnaitė, Petras Bielskis ir kt. – teatrą linkę sudvasinti, suteikia jam *šventumo* aureolę. Į „šventumo“ prasminį kontekstą integruota ir psichologinė (imitacinė) vaidybos maniera, besiremianti

⁷ Kaip vienas įdomiausių savo tuometiniais dramatiniais tekstais minėtinas Juozas Erlickas (turima mintyje 1990 m. išleista jo pjesių knyga „Gyvenimas po sniegu“).

⁸ Požiūrių įvairovė (viešoje erdvėje dažniausiai nuomonės susijusios su vertinimo kriterijais) daugiau ar mažiau kyla iš to, kaip *homo theatralis* suvokia teatrą, jo tikslus, socialinį statusą.

⁹ Tokiu romantizuotu požiūriu pasižymėjo ir 1988 m. Šiauliuose organizuotas lietuvių dramaturgijos festivalis „Atgaiva“ (sumanytojas rež. Gytis Padegimas). Jo programinė orientacija rėmėsi kartiniais žodžiais – „ugdyti, nepasiduoti, išlikti, išlaikyti amžinąsias vertybes“. Pokyčių laukimo kontekste ieškant savo tautinės tapatybės (pa)tvirtinimo, tautinio-patriotinio renesanso procesas buvo svarbus žingsnis, tačiau, akivaizdu, tai nebuvo itin palanki terpė skleisti individualesniems, savitesniems meniniams teatrinės kūrybos ieškojimams. Aiškiai įvardydama lietuvių teatre anuomet besiklostančias tendencijas, teatro kritikė R. Oginskaitė pažymėjo, kad tautinėmis aspiracijomis grindžiama teatrinė kūryba, tradiciškai reiškiamas abstraktus poetiškumo kalba ar ritualizuota simbolika, nejučiomis įgijo taikomąjį pobūdį: „O tautiškumas teatre taip ir lieka mįslė. Panašu, kad tai tik lietuvių teatro poza. Ką beveiksi, jei teatras, labai trokšdamas būti tautinis, panėši į gailų vaiduoklį, traukiantį kampe liaudies dainas apie sunkią lietuvių dalią. Kol neatklydo nauja to žanro pamėklė, siūlau pagalvoti: jeigu scenoje sukuriama kokia nors vertybė, tai ar ji gali būti kategoriškai tautinė, kartu nebūdama bendražmogiška, net jei tą vertybę kuriantį teatrą labai kamuoja tautiškumo ilgesys?“ (Oginskaitė 1990, 14).

¹⁰ Apie tai plačiau ir išsamiau rašė Gražina Mareckaitė (Mareckaitė 2004); Rasa Vasinauskaitė (2000, 60–66; 2010) ir kt.

Konstantino Stanislavskio psichologinio realizmo mokykla, o dramaturgijoje akcentuojamas moralinėmis vertybėmis pasižymintis žmogus, atsidūręs ribinėje pasirinkimo situacijoje. Jos riboženkliai – istorinė atmintis ir tikrovė, „grindžiamos laikine ir *utopine laisvės* perspektyva, formavusia vertybių sistemą, iš kurios pozicijų buvo analizuojama žmogaus būtis“ (Vasinauskaitė 2010, 309). Tad simptomiška, kad teatro kritikė Dana Rutkutė, išskeldama „amžinai aktualią“ originalios dramaturgijos Lietuvos teatruose problemą, iš jos tikisi moralinio poveikio, kuri, anot autorės, lemtų mūsų kraštui būdingų specifinių temų, problemų, konfliktų, kylančių iš lietuviško mentaliteto, išryškėjimas („Tokia ir būtų lietuviškos, neturinčios pasaulinio užmojo, dramaturgijos ir dar neišėjusios į Europą mūsų režisūros priedermė: statyti spektaklius lietuviams“ (Rutkutė 1998, 22)). Su tautiškumo, lietuviškumo ideologizavimo konceptais susijusios lokaliaios tematikos akcentavimas, regis, leidžia apeiti progresyvesnes dramaturginės formos paieškas, o meniškumo kriterijai (vienas iš jų – „meniškumui neturėtų trūkti etiškumo“ (Vengris 1995, 39)) paliekami režisūros išmonei, draminiame tekste jiems pernelyg daug reikšmės neteikiama.

Režisieriaus asmenybę, o sykiu ir jo atstovaujamą kūrybinės autonomijos idėją („Režisierius yra Dievas, sutvėrėjas, o dramaturgas – tik menkas pretekstas sukurti šį tą genialaus“ (Parulskis 1997, 39) įtvirtinusio režisūrinio teatro šalininkai lietuvių dramaturgijos indėlio neignoruoja, tačiau yra tos nuomonės, kad meniškumo, originalumo ir kt. prerogatyva yra ne tiek dramaturgija, kiek nacionalinė režisūra ir aktorystė¹¹. Išties ne vienas Lietuvos teatro kritikas buvo atkreipęs dėmesį, kad lietuviškoji autorinė režisūra, nors ir nenutraukia ryšių, vis dėlto deklaruoja „nepriklausomybę“ nuo dramatinio teksto¹², ir ši nuostata, anot Audronio Liugos, kalbamu laikotarpiu buvo įgijusi griežčiausias formas: dramaturgija ne tik kad prarado savo iki tol turėtą išskirtinumą, tapdama kūrybine medžiaga režisieriui (Liuga 1996, 2), bet ir neretai buvo redukuojama į garsinį sceninės dekoracijos būvį¹³. Scenocentristinę nuostatą atspindėjo ne tik kūrybiniam lietuvių dramaturgijos procesui aktyvinti įsteigtų premijų¹⁴, bet ir anuomet organizuotų nacionalinės dramaturgijos konkursų (Algio Samulionio geriausio lietuviškos pjesės spektaklio konkursas (1995), „Kaitos taško“ forumas (1996), „Naujosios dramaturgijos akcija“ (1998–2012), Nacionalinės dramaturgijos „Versmė“ festivalis (nuo 2005) ir kt. sąlygos. Nors būta įvairiausių

¹¹ „Lyrizmas, realizmas, natūralizmas ir kiti „-izmai“ [...] yra ir lietuvių, ir kitų (rusų ar prancūzų) teatrų, apskritai teatro, prigimtiniai bruožai. Nacionaliniais teatro ypatumais tie „-izmai“ tampa tik konkretaus režisieriaus dėka“ (Jansonas 1997, 6).

¹² Teatrologė R. Vasinauskaitė, jau iš laiko perspektyvos aptardama Lietuvos teatro raidą po 1990 metų, daro išvadą, kad „[a]utorinį režisūrinį diskursą stipriai veikia literatūrinis tekstas (autorius, jo poetika, temos ar problematika), tačiau, režisieriui kuriant sceninį / vizualųjį tekstą, literatūrinis praranda viešpatuojančią padėtį, tampa vienu iš sceninių intertekstų“, kartu pabrėždama, kad toks interpretacinis santykis su draminiu tekstu būdingas ir vyresniosios, ir jaunesniosios kartos režisieriams. Tai, anot tyrėjos, rodo mūsų teatro autorinės režisūros vienkryptiškumą ir tęstinumą keičiantis kartoms (Vasinauskaitė 2014, 300).

¹³ Ši tendencija nėra išskirtinė lietuvių teatro ypatybė. Viena vertus, ji susijusi su dramatinio teksto specifškumu, primygtinai akcentuojant jo laikinį būvį, „laukiantį“ sceninės reprezentacijos. Antra vertus, 7-ame dešimtmetyje Vakarų Europos teatruose vykstantys kaitos procesai beveik eliminavo dramaturgiją, teikdami pirmenybę „scenos“ tekstui.

¹⁴ Pavyzdžiui, Dalios Tamulevičiūtės premija, Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos įsteigta 2009 m., siekiant inicijuoti scenos meno kūrinių pagal klasikinę ir šiuolaikinę lietuvių literatūrą ištraukų sukūrimą, skatinant scenos meno kūrėjų iniciatyvą ir meninę saviraišką, ugdyti lietuvių literatūros ir teatro tarpusavio ryšius.

formuluočių ir tikslų, pabrėžiamas svarbiausias jų aspektas – „galimybė dramaturgines idėjas įgyvendinti scenoje“ (Šabasevičienė 2010). Dėmesio sutelkimas į pastatymus neprieštaravo ir tuometės Kultūros ministerijos strategijai – pirkti tik tas lietuvių dramaturgų pjeses, kurias stato teatrai, skirti premiją geriausio spektaklio kūrėjams, o teatrui – lėšų avansu kitam nacionalinės dramaturgijos veikalui statyti. Tad ir teatro kritika, pirmaisiais nepriklausomybės dešimtmečiais susitelkusi į sceninę reprezentaciją, draminiam tekstui dėmesio skirdavo tiek, kiek jo režisūrinė traktuotė neprieštaravo pastatymus vertinančio kritiko teatro sampratai, suponuojančiai savus vertinimo kriterijus¹⁵. Žinoma, dramos ir spektaklio santykio aptarimai, atskleidę skirtingus požiūrius į besikeičiantį teatro lauką (jį lėmė išryškėjusi slinktis nuo draminio į „sceninį / vizualųjį“ tekstą), buvo paženklininti ir tam tikrų sofistinių išvedžiojimų, ir netgi konfrontacijų („Kam sukti galvą, jeigu [lietuvių] dramaturgija teatre tiek mažai tesverianti“ (Vengris 1995, 40), *versus* spektaklio vertę nebūtinai lemia literatūrinė medžiaga (Jansonas, Vasinauskaitė, Aleksaitė ir kt.)). Šiaip ar taip, tai viena iš priežasčių scenos meno nutolimą nuo dramos anuomet susieti su lietuvių dramaturgijos „krize“. Šiuo žodžiu bandyta įvardyti būtent *aktualių*, dabarties realijas ir jose esančio žmogaus jausenas atliepiančių draminių tekstų stygių.

Teisybės dėlei, minimu laikotarpiu (1988–1994) draminių tekstų „deficito“, jei turėtume mintyje santykinę kiekybę, lyg ir nebuvo: pjeses tuo metu rašė (bet nebūtinai visos jos sulaukdavo publikavimo ar sceninės raiškos) G. Jankus, A. Lapukas, G. Aleksa, A. Juozaitis, G. Mareckaitė, J. Erlickas, T. Šinkariukas, o K. Sajos pjesės 1989 m. buvo išleistos net dviem rinkiniais. Tačiau kaip įprasminantį taip geidžiamą „aktualumą“ teatro visuomenė pripažino, kad ir kontroversiškai, tik 1995 m. pasirodžiusį spektaklį pagal S. Parulskio pjesę „Iš gyvenimo vėlių“ (rež. V. V. Landsbergis), o po kelerių metų – ir „P. S. Bylą O. K.“ (rež. O. Koršunovas). Įdomu tai, kad teatro kritikams ir teigiamų¹⁶, ir neigiamų¹⁷ reakcijų sukėlė būtent draminiai tekstai, išties ženklinę transformacijas patiriančią lietuvių dramaturgiją, kuri tradicinės draminės formos ar modelio jau nei atkartojo, nei remiksavo, o angažavosi kitai meninei sistemai, grįstai polisemantiškumu, fragmentacija, draminių elementų marginalizacija ir išstruktūrinimu, provokacija, literatūrinių stilių samplai-

¹⁵ Pačiau apie tai rašo Evelina Drobyšaitė (2000, 9–42).

¹⁶ Daiva Šabasevičienė: „Iš gyvenimo vėlių“ – tai tas retas atvejis, kai tekstas tampa režisūros elementu, viso ko pradžia. Pasirodo, kad savų dramaturgų ne tik ieškoma, bet norintieji juos ir suranda“ (Šabasevičienė 1996, 34); Ramunė Marcinkevičiūtė: „Sigito Parulskio tekstus „Iš gyvenimo vėlių“ Vytauto V. Landsbergio spektakliui Šiaulių dramos teatre gal irgi derėtų priskirti prie „galabijančios“, tai yra *kitokios* [kursyvas – N. K.], orientacijos tekstų. Tiesa, su išlygomis, turint omenyje lietuviškosios pjesės kontekstą, ir ne dėl jų teminio aktualumo (čia sunkiau, kai reikia atsakyti, ką norėjai pasakyti), bet dėl jų netradicinės formos ir leksikos. Tekstuose pažeista chronologinė seka, juos valdo ekspresionizmui būdingas tempo-ritmas, veik dramaturginė sinkopė. Tiesiog stebėtina, kaip taikiai čia sugyvena Basanavičiaus ir šių dienų chaotiško miesto ironišką leksiką ir intonacijas. „Iš gyvenimo vėlių“ – sezono investicija. O sezono moralas: kiekvienam jaunam režisieriui po Parulskį, kitaip nieko nebus. Tiksliau – lietuviškų „Galabyk europietį!“ nebus“ (Marcinkevičiūtė 1996, 37). Panegirikos sulaukė ir „P. S. Byla O. K.“, tačiau, skirtingai nuo S. Parulskio pirmosios pjesės, ši tapo akstinu įsižiėbti aštriai polemikai, šįkart apnuoginusiai ir radikaliais priešpriešas, nesusikalbėjimo problemas, tvyrančias tarp senosios ir jaunesnės kritikų kartų (Šabasevičienė 1997, 29–33).

¹⁷ Aptardami S. Parulskio „P. S. Byla O. K.“, A. Vengris su R. Andrašūnaitė ir dramaturgui, ir režisieriui prikišo neapibrėžtumą, siužeto neaiškumą: „Spektaklio autorius [S. Parulskis] nėra į nežinią. Jo bendraautoris O. Koršunovas (jie abu didumą teksto kūrė per repeticijas, iki šiol niekur jo neįmanoma pamatyti) taip pat ejo apgrauzomis“ (Andrašūnaitė 1997, 10).

ka, intertekstualumu ir pan.¹⁸ Trumpiau tariant, šiems tekstams buvo iškart priklijuota „postmodernių“ pjesių etiketė. „Šioje dramaturgijos ir teatro dvikovoje laurai *trumpam* [kursyvas – N. K.] atiteko literatūrai“ – pagrįstai teigta Dalios Cidzikaitės 1998 m. parašytame straipsnyje, skirtame abiejų S. Parulskio draminių tekstų fenomenui atskleisti (Cidzikaitė 2001, 75). Mūsų tyrimo kontekste šiame teiginyje didžiausias prasminis krūvis tenka būtent prieviksiui „trumpam“, nes po to trejų metų tarpsnis dramaturgijos baruose iš pirmo žvilgsnio įvairove nepasižymėjo. Tad vis dar juntama „krizės“ būsena („Kodėl mūsų teatre sunkiai prigryja šiuolaikinė dramaturgija, siūlanti naują esamojo laiko kvėpavimo ritmą?“ (Liuga 2000, 1) skatino imtis sprendimų, nes ši signalizavo apie būvį, kuris negalėjo ilgai trukti, žadino reakciją – postūmį veikti. Pastangos akivaizdžios – ir jau ne kalbų, o konkrečių veiksmy lygmeniu: 1997-aisiais teatrologo Audronio Liugos ir jo bendraminčių iniciatyva buvo įsteigtas Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras (TKIEC), organizuotas *Naujos dramaturgijos* konkursas (pirmasis po 1990-ųjų), imtas leisti žurnalas *Lietuvos teatras*. Tačiau, nepaisant iniciatyvų, 1999 metų rudenį surengtoje diskusijoje apie šiuolaikinę lietuvių dramaturgijos padėtį¹⁹ nuskambėjęs Liudviko Jakimavičiaus teiginys „Šio dešimtmečio dramaturgijos panorama man primena tundrą“ (Jakimavičius 1999, 67–68) buvo daugiau nei iškalbus – ne tiek savo drastiškumu, kiek požiūriu į susiklosčiusią situaciją jau ne iš sceninės reprezentacijos, o iš dramos kaip literatūros žanro perspektyvos. Paminėjęs keletą lietuvių dramaturgijos lauke iškilusių „beržų keružių“ pavardes (S. Parulskio, H. Kunčiaus, A. Juozaičio, o M. Ivaškevičius, matyt, buvo paminėtas „tarp kitų“)²⁰, L. Jakimavičius bene pirmasis atkreipė dėmesį į keletą svarbių tarpusavyje susijusių problemų, kurios būtent ir sudaro sąlygas „dramaturgijos krizei“ tęstis. Pirmoji – tai dramatinio rašymo tradicijos (čia neturima mintyje konvencinės dramos modelio) nebuvimas:

Norint kažką moderninti, reikia turėti tradiciją. [...] Dalykas, galintis suvienyti į vieną kartą net labai skirtingo braižo kūrėjus, yra maištas prieš tradiciją, prieš nusistovėjusį ir adoruotą, tačiau išsisėmusį kanoną ar stilių plačiausia prasme. Poezijoje ir prozoje tas konfliktas nuolat juntamas. [...] Paties žanro pastanga ir sugebėjimas save reflektuoti, aprėpti ne tik gyvybiškai svarbiausias zonas, bet ir paraštes (Jakimavičius 1999, 67–68).

Išplėskime šią mintį keletu pastebėjimų. Dramaturgų (arba išbandančių save šiame *amplua*) matomumo problema yra susijusi ne vien su konkursais ar organizuojamais viešais skaitymais, bet ir su draminių tekstų publikavimu bei sklaida. Būtent šis procesas – kultūros eiga, „jos turininio laiko slinktis kristalizuojasi teksta pačia plačiausia šio žodžio prasme, kūriniais, kurie vienas po kito nugula klodais. Nepaliaujamas tam

¹⁸ Žinoma, su dramatinio teksto transformacija susijusių ženklų būta gerokai anksčiau. Vienas iš ryškiausių pavyzdžių – Juozo Erlicko pjesės, publikuotos knygoje *Raštai ir kt.* (1987). Plačiau žr. Neringa Klišienė, „*Didaskaliniai* epizodai Juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus dramaturgijoje“, *Literatūra*, 2016–2017, nr. 58 (1)–59 (1), p. 113–128.

¹⁹ Paminėtina, kad 1999-ieji buvo paskelbti ir lietuviškos dramaturgijos metais, o metais anksčiau Akademišiam Vilniaus teatrui suteiktas nacionalinio teatro statusas.

²⁰ Kalbamu laikotarpiu S. Parulskis jau buvo parašęs 6 pjeses, H. Kunčiaus „Genijaus dirbtuvės“ (rež. A. Nakas) sulaukė sceninės premjeros, o M. Ivaškevičius kaip debiutuojantis dramaturgas – atitinkamo dėmesio: jo pjesės „Kaimynas“ ištraukos publikuotos 1999 metais *Lietuvos teatro* žurnale.

tikrų sluoksnių augimas virsta tuo, kas vadinama tradicija“ (Sverdiolas 2006, 96). Tačiau jei nėra pakankamos draminių tekstų sankaupos, ar galima kalbėti apie draminio rašymo proceso at(si)naujinimo, modifikavimo, transformavimo galimybes? Juolab kad „buksuojant“ draminių tekstų sklaidai (iki šiol ji daugiau ar mažiau palikta asmeninei rašančiųjų iniciatyvai), nelabai įmanu konceptualiai kalbėti apie naujus draminio kūrinio modalumus, eksperimentavimo erdvę, sąsajas su Europos ar pasaulio dramaturgijos kontekstais, kritinio diskurso apie šiuolaikinę dramaturgiją plėtotę. L. Jakimavičiaus teiginį, kad „[t]arp literatūros rūšių dramaturgija – tikrų tikriausia podukra“ (Jakimavičius 1998, 40–41), patvirtina ir straipsnio autoriaus pastebėjimas, kad kalbamu laikotarpiu šiuolaikinei dramaturgijai skirtų rinkinių ar almanachų pasigesta nuo pat Nepriklausomybės pradžios (jei neminėsime dviejų lietuvių dramų serijos *Naujos lietuvių dramų '90 ir '91* rinkinių, kuriuose naujesnis buvo tik G. Mareckaitės tekstas, ir gal dar tuomet į L. Jakimavičiaus akiratį nepatekusį TKIEC kelerius metus leista „Naujosios dramaturgijos biuletenį“). Prisimintinas ir bendrą tendenciją žymėjęs S. Parulskio atvejis. Sulaukusios pastatymų pjesės „Iš gyvenimo vėlių“ ir „P. S. Byla O. K.“ buvo publikuotos tik 2006 m. (nors pastarosios ištraukos po itin kritiško A. Vengrio atsiliepimo, kad pjesės neįmanoma pamatyti, netrukus buvo išspausdintos 1997 m. „Teatro“ žurnale). Verta paminėti, kad tada S. Parulskis savo draminiame „bagaže“, be minėtųjų, turėjo keturias lietuvių skaitytojams neprieinamas pjeses (apie keletą jų viešojoje erdvėje tik užsiminta)²¹, nors viena jų – 1998 m. parašyta „Selenos skylė“ – sulaukė užsienio leidyklų susidomėjimo: buvo išversta ir išleista²². Tad publikuotas draminis tekstas šiuo požiūriu dažniau iliustruoja pastatymą, tačiau pas mus (nors yra išimčių) nefunkcionuoja kaip nuo savo sceninės realizacijos nepriklausomas literatūrinis tekstas. Tiesa, tai nebūtinai specifinis ypatumas, būdingas lietuviškajam teatro kontekstui, o veikia istoriškai susiklostęs teorinis požiūris²³ į draminių tekstą kaip sceniniam atlikimui skirtą tekstinę „partitūrą“:

Kai kuriems gali atrodyti, kad tokie žodžiai jau pasenę arba kad jie – provokacija, bet aš nemanau, kad per vėlu kalbėti apie draminę literatūrą. Žinoma, su sąlyga, kad šis objektas – teatrinis tekstas literatūrinio pavidalu – niekada nebus atskirtas nuo to, ką jau seniai pavadinau jo „sceniniu tapsmu“, – nuo to, kas jame nurodo į teatrą, į sceną. Iki tokio lygio, kad tai, kas sudaro to teksto esmę, t. y. drama – draminė forma apskritai – gali tapti antriniu dalyku, palyginti su jo scenine egzistencija [kursyvas – N. K.]. Pirandello vartoja posakį „pastatydintina pjesė“, turėdamas omenyje šiuolaikiniam teatrui būdingą mintį, kad drama įvykti tikrąja to žodžio prasme gali tik ant scenos (Sarrazac 2012, 11).

Prancūzų teatrologo Pierre'o Sarrazaco citata šiam tyrimui svarbi tuo, kad joje įrašytas teiginys apie dramą kaip antrinį dalyką jos sceninio atlikimo atžvilgiu, leidžia kelti ben-

²¹ Žr. Martišiūtė 2000, 54–59.

²² *Deux dramaturges lituaniens / pièces traduites du lituanien par Akvilė Melkūnaitė ; avec la collaboration de Laurent Muhleisen. Caen : universitaires de Caen, 2003. Turinys: Solitude à deux; Le Trou de Séléne / Sigita Parulskis; Le Voisin / Marius Ivaškevičius; Selenes Loch: Stück in einem Akt / Sigita Parulskis ; Übersetzt aus dem Litauischen von Jurate Pieslyte. Paris : Union des Théâtres de l'Europe, 2004.*

²³ Žr. Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre* (1943, 1968), Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique* (1972), Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I et II* 1996 [ketvirtas leidimas], Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre* (1988) etc.

dresnį, su sociokultūrine padėtimi sietiną klausimą: kokios dar priežastys, turint mintyje mūsų realijas, sudaro sąlygas iki šiol kalbėti apie lietuvių dramaturgijos „krizę“? Būtent – ar rašantysis pjeses mano esąs *homo theatralis* ir tik antroje vietoje angažuojasi kaip rašytojas ar poetas? Ar, atvirkščiai? Pavyzdžiui, po savo debiuto (pjesė „Artimas“, 1998) praėjus beveik 20 metų, M. Ivaškevičius jau užtikrintai teigia, kad šiuo metu labiausiai esąs dramaturgas (Švedas, Ivaškevičius 2018, 40–49), o jo bendralaikė Laura Sintija Černiauskaitė save kaip draminių tekstų kūrėją apibūdina kitaip: „[n]e kartą esu sakiusi, kad į savo dramaturginę avantiūrą žiūriu kaip į drąsų, bet naivų žaidimą, kurio man iki šiol truputį gėda. [...] Jaučiuosi esanti tikra prozininkė (čia bent kontroliuoju procesą ir atsakau už kiekvieną žodį), bet netikra dramaturgė“ (Labanauskaitė 2016, 53). Matoma tendencija, kad anksčiau ar panašiu laiku dramaturgijos ėmėsi autoriai „nudreifavo“ į prozos ar poezijos žanrus ir juose įsitvirtino (R. Šerelytė, L. S. Černiauskaitė, J. Keleras ir kt.). Esmė ta, kad neretai atsidėjimas dramaturgijai susijęs su gana apibrėžtu teksto kaip scenai skirtu *produkto* projektu, tad galutinė draminio teksto paskirtis – *pasitarnauti* sceninei reprezentacijai²⁴, – anot M. Ivaškevičiaus, atbaidė daugelį kūrėjų: šie, „pabandę dramaturgiją, ją meta, nes nesulaukia rezultato. Tikrai nerašys antros pjesės, jei nepastatė pirmos. Ne vienas lietuvių autorius dėl to metė dramaturgiją“ (Lavaste, Ivaškevičius 2017). Kita vertus, tik nedaugelis išmėginę dramos žanrą autorių priskiria save rašytojų gildijai – būtent tuo požiūriu, kad draminių tekstą traktuoja ir kaip literatūros objektą, turintį autonominę, nuo sceninės reprezentacijos nepriklausomą egzistenciją. Lietuvių dramaturgijoje tokių pavyzdžių esama (K. Ostrauskas – teksto ir scenos / dramaturgo ir režisieriaus įtampą pavertęs viena iš svarbiausių savo vėlesnės draminės kūrybos temų, J. Erlickas, iš dalies – H. Kunčius, P. Pukytė ir kt.). Šis dramos žanro implikuojamas dualumas akivaizdžiai susijęs su draminio teksto autoriaus (dramaturgo) matomumo problema, visų pirma su jo kūrybos „i(si)rašymu“ į sociokultūrinę – teatro ir (ar) literatūros – erdvę:

Aistė Ptakauskė: „[...] egzistuoja du pasauliai – tas, kurį galima išvysti Lietuvos teatro scenoje, ir tas, kurį galima pažinti skaitant tekstus, kuriuos man atsiunčia kolegos arba paviešina įvairios dramaturgijos akcijos ar konkursai. Šie du pasauliai labai skirtingi. Pirmasis – masinėje žiniasklaidoje aptariamų, kanoninio viešojo diskurso suformuluotų temų atspindys ir užtvirtinimas, o antrasis – žymiai įvairesnis, kupinas skirtingų balsų ir požiūrių, atliepiančių įvairių mūsų visuomenės grupių patirtis“ (Labanauskaitė 2016, 53).

²⁴ Nereikėtų išleisti iš akių fakto, kad sėkmingas draminio teksto ir scenos autorių bendradarbiavimas neretai priklauso nuo Lietuvos teatruose dominuojančių režisierių-autoritetų, kurie daro poveikį ir lietuvių dramaturgijos kūrėjų likimui. Kartais pjesės yra rašomos konkreitiems režisieriams, kurie yra jau susikūrę savo vardą, turi savo kritikus, žiūrovus, tarptautinį įvaizdį, prodiuserį. Tokie spektakliai tampa ne tik vaisinga kūrybine veikla, bet ir tam tikra kultūros verslo dalimi: jie apdovanojami, apkeliauja Lietuvą, pristatomi užsienio publikai (O. Koršunovo režisuotas M. Ivaškevičiaus „Išvarymas“; R. Tumino režisuotas M. Ivaškevičiaus „Madagaskaras“, J. Vaitkaus režisuota G. Grajausko „Mergaitė, kurios bijojo Dievas“ ir kt. – minimi tie spektakliai, kurie vis dar žiūrovų gausiai lankomi). Žinoma, veikia ir atvirkštinė schema, kai turinčio vardą dramaturgo tekstai tampa tam tikru kokybės ženklu ir yra paskata imtis jų sceninės interpretacijos (pvz., M. Ivaškevičiaus pjesė „Artimas“, tik kartą paties autoriaus pastatyta 2005 m., pagal skaitymus ir pastatymus užsienyje yra lyderė; jo pjeses stato garsūs užsienio režisieriai K. Serebrenikovas, A. Sokurovas, M. Karbauskis ir kt.; draminė kūryba verčiama į užsienio kalbas, o jo pavardė figūruoja 2017 m. išleistame naujamajai Europos dramaturgijai apžvelgti skirtame leidinyje *Théâtre/Public n° 223. Nouvelles écritures dramatiques européennes*).

Belieka dvi išeitys: arba kurti užsidarius savo literatūriniame „dramblio kaulo bokšte“ (6 pjesių knygas išleidusio T. Šinkariuko atvejis), arba mėginti priklausyti tokiai institucijai, kuriai nesvetimas dramaturginis eksperimentavimas (anuometis S. Parulskio ir O. Koršunovo, M. Ivaškevičiaus ir R. Tumino, vėliau ir O. Koršunovo kūrybinis tandemas).

Tad kiek prieš dvidešimt metų išsakytas L. Jakimavičiaus komentaras, kad lietuvių dramaturgija neturi nei savo centrinio, nei periferinio apskritimo (Jakimavičius 1999, 68), šiandien aktualus? Žvelgiant iš šiudienės perspektyvos, neįmanoma nepastebėti naujų dramaturgijai užsiangažavusių vardų, pagal jų tekstus pastatytų spektaklių gausos (jie minimi kasmetinėse teatro / dramaturgijos apžvalgose, anketose). Aktyvesnį susidomėjimą lietuvių dramaturgija patvirtina ir 2019 m. publikuotas statistiniais duomenimis pagrįstas Monikos Jašinskaitės Lietuvos teatro situacijos tyrimas, kuriame yra poskyris optimistiniu pavadinimu „Tegyvuoja lietuvių dramaturgija!“ Ženklių lietuvių draminių tekstų šuolį – 2015 m. pagal lietuvių pjesę buvo pastatytas vienas spektaklis, o 2018 m. jau 14 spektaklių – straipsnio autorė pagrįstai sieja su kompleksinėmis pastangomis ugdyti naują dramaturgų kartą (Jašinskaitė 2019). Galbūt ryškiausias (gal labiau viešinamas) minėtų pastangų vaisius – nuo 2005 m. LNDT iniciatyva organizuojamas dramos festivalis „Versmė“, išlaikantis savo tikslus, kurių svarbiausias – puoselėti nacionalinę lietuvių dramaturgiją. Tačiau nuo 2014-ųjų šis festivalis, viręs „Naujosios dramos dienomis“, pakeitė ir savo strateginę kryptį dramaturgijos požiūriu: svarbi tampa ne pjesė (užbaigtas autonominis kūrinys), o jos idėja, kuri vėliau, padedant lietuvių ar užsienio mentoriams, gryninama kolektyvinio kūrybos proceso metu, kad būtų pasiektas ir užsitikrintas sceninis rezultatas (Brukštutė 2015, 79). Būtent šis pokytis, perkeičiantis ir hierarchiškai apibrėžtas dramaturgo kaip teksto kūrėjo funkcijas, ir jo vaidmenį teatre, atliepia Vakarų Europos teatruose įsitvirtinusių strategijų (svarbiau ne tekstas, bet „medžiaga“ spektakliui), kuri sėkmingai diegiama pas mus. Krinta į akis tai, kad toks persirikiavimo procesas pastaruoju metu prislopino ir kalbas apie lietuvių dramaturgijos „krizę“, nes draminio teksto pradžios tašku tampa judri materija, iš kurios pagaminamas „vienetinis“, „vidiniui“ tekstu besiremiantis spektaklis. Tad ir dėmesio skiriama ne tiek pjesės autoriui, kiek *teatro dramaturgui* (angl. *stage writer*, pranc. *écrivain de plateau*), išmanančiam draminių ir sceninių struktūrų komponavimo meną, t. y. tampančiam vienu iš kūrybinio proceso partnerių (jis ir kultūrų tarpininkas, informacijos tyrimų vadybininkas, medijų analitikas, tarpdisciplininis derybininkas, socialinių medijų strategas (Vasinauskaitė 2018, 4–7). Nors tokia nacionalinės dramaturgijos skatinimo strategija yra savalaikė, tačiau M. Brukštutės pastaba, kad aukojama savaiminė dramaturgų kūryba (Brukštutė 2014, 2)²⁵ dėl pastangos „išrasti“ naują dramą ir naują jos kokybę Lietuvoje (Brukštutė 2015, 79), verčia atkreipti dėmesį ir į dramaturgų nuomones, atskleidžiančias kiek kitokią požiūrį į situaciją:

Dramaturgė, aktorė Daiva Čepauskaitė: *Meluočiau, jeigu tvirtinčiau, kad su mano pjesėmis nebuvo galimybės susipažinti. Visos jos buvo pastatytos ir kažkiek pagyveno vienoje ar kitoje scenoje.*

²⁵ „Vis dėlto po šių skaitymų atrodo, kad tarp šio sumanymo ir jo įgyvendinimo žioji nemenkas plyšys. Visų pirma todėl, kad vietoje šiuolaikinės vokiškos dramaturgo sampratos, remiantis kuria jis iškeliamas aukščiau už paprastą pjesės autorių, susidūrėme su dramaturgo išstūmimu, paverčiant jį tik paviršinės informacijos rinkėju, ne kūrėju, o savotišku temos vadybininku“ (Brukštutė 2014, 2).

Tačiau spektaklis turi savo galiojimo laiką, anksčiau ar vėliau jis nustojamas vaidinti, ir kartu su aktoriais nuo scenos nulipa ir pjesė. Tada atrodo, kad ji lyg ir nebeegzistuoja, t. y. ji tyliai tūno kompiuterio failuose, graužiama elektroninių virusų, patvirtinama visiems žinomą tiesą – Lietuvoje dramaturgijos nėra (Striogaitė 2016, 12).

Dramaturgas, režisierius Aleksandras Špilevojus: *Sykį viename moksleivių skaitovų konkurse komisija pareiškė, kad mokinys pasirinko netinkamą tekstą [...]. Pirmiausiai komisijos nariai galvojo, kad Aleksandr Špilevoj yra Rusijos pilietis ir rašo rusų kalba, o po to jie ištarė dar „galingesnę“ frazę: ar ši pjesė yra atspausdinta knygoje ir parduodama knygynuose bei parduotuvėse? Jei ne, reiškia tai nėra literatūra (2020, iš asmeninio pokalbio).*

Dramaturgas, prozininkas Herkus Kunčius: *Aš renkuosi dramą kaip vieną iš literatūros formų. Gimsta idėja, ir pradėdi galvoti, kokia forma ją geriausia išsakyti. [...] Aš manau, kad net jei turi puikių idėjų ir net jei teisingai jas sudėdi į pjesę, ji nebūtinai turi būti pastatyta teatre. Aš, pavyzdžiui, labai mėgstu skaityti pjeses, mėgstu jas kaip literatūros žanrą. Jei pjesėje dramaturginiu požiūriu viskas gerai sudėliota, tikrai bus įdomu ir skaityti. [...] Taigi galimi įvairūs dramos gyvavimo būdai ir keliai (Šatkauskienė 2019, 64).*

Dramurgė, teatrologė Dovilė Zavedskaitė-Statkevičienė: *Man dramaturgija visų pirma yra literatūra [...]. Tikrai gera pjesė, manau, turėtų būti savarankiška, tokia, kurią galima skaityti ir vien iš skaitymo pajusti pilną jos gyvenimą. Tačiau šiandien dramaturgija dažniau suprantama kaip pretekstas vaizdai, kaip vaizdo dalis, kaip savotiška vaizdo koja. Koją niekaip negali būti savarankiška, bet tai – nieko blogo ir šiuo metu absoliučiai įprasta. Kaip sakant, kojų amžius (Statkevičienė 2018, 81).*

„Kojų amžiaus“ metafora – iškalbi, nepaisant to, kad Lietuvoje dabar ryškiausiai skleidžiasi žodžio teatras ir režisieriai, kad ir ką sakytum, yra priklausomi nuo draminių tekstų kūrėjų – ar tai būtų individualus kūrybos aktas, ar kolektyvinis. Kyla klausimas – ar šiuolaikinė lietuvių dramaturgija, jos formų įvairovė veikia teatro procesus? Ar galima bent kiek nuosekliau kalbėti apie lietuvių dramaturgijos raidą, kuri remiasi naujos meninės sistemos įtvirtinimu, yra įvairiakryptė, netelpanti į vienos kategorijos apibrėžtus rėmus ir pan., jei draminiai tekstai, net jeigu jie yra „medžiaga“ spektakliui, nėra pasiekiami? Ar vis dar bus minimi trys lietuvių dramaturgai, kurių tekstai prieš dvidešimt metų žymėjo lietuvių dramaturgijos atsinaujinimą, tačiau nebus pastebimos „paraštės“, ta akumuliacinė dirva, iš kurios išaugo ar auga savito, įdomaus braižo dramaturgai – jų tekstai jau dabar skina laurus tarptautiniuose dramaturgijos konkursuose, nominuojami „Auksinio scenos kryžiaus“ apdovanojimui ir pan., bet jų kūryba dažnai nėra taip lengvai pasiekiamo. Pavienės publikacijos žurnaluose ar mėnraščiuose ne tik kad neperteikia to, kuo alsuoja nūdienos dramaturgija, bet ir neatskleidžia, kokias galimas kryptis ar tendencijas ji brėžia.

Pasižvalgę po gretimas šalis, matome, kad, pavyzdžiui, Estijoje kaupiama kompiuterizuota šiuolaikinės dramaturgijos duomenų bazė, geriausios pjesės verčiamos į užsienio kalbas. Latvių šiuolaikinės dramaturgijos raida pradėta fiksuoti nuo 2001 m.: Teatro sąjungoje kaupiama biblioteka, kartą per savaitę galima pasinaudoti jos medžiaga, norintiesiems trumpai pristatomi siužetai, pjesių veikėjai ir kt., sukaupia per 700 pjesių. O štai Lietuvoje, norint susivokti šiuolaikinėje dramaturgijoje, tektų įdėti kur kas daugiau pastangų – trumpiau tariant, leistis į paieškas – arba nenustoti kartojus, kad lietuvių

dramaturgiją yra ištikusi „krizė“, susijusi jau ne su draminių tekstų stygiumi, o su jų prieinamumu²⁶. Galbūt reiktų pasidžiaugti, kad nuo 2018 m. šiuolaikinės dramaturgijos festivalis „Dramokratija“ viešai pristato šiuolaikinių pjesių archyvą (kuriamą nuo 2016 m.), tačiau jis, deja, nebūtinai apima visus į festivalio dirbtuves besikreipiančius dramaturgus.

Taigi apžvelgus trijų Nepriklausomybės dešimtmečių lietuvių dramaturgijos situaciją galima teigti, kad ji įprastai apibūdama daugiabriaune krizės sąvoka. Šio tyrimo kontekste krizę galima traktuoti kaip „laikinių suveržimą“ ir sykiu kaip įvykių eigos generatorių, kai Lietuvos teatro pasaulį išstinka vienokios ar kitokios perturbacijos. Nepriklausomybės priešaušryje susidariusiam lietuvių draminių tekstų vakuumui įvardyti žodžio „krizė“ dar neprisireikė, nes vienaip ar kitaip teatro kritikų buvo įsisąmoninta, kad sovietinės ideologijos tikrovėje bet kokios dramaturginės idėjos ideologiškai filtruojamos, tad ir į lietuviškų pjesių stoką žvelgta kaip į laikinį kūrybinį nuosmukį. Pirmuoju Nepriklausomybės dešimtmečiu krizės sąvoka bandyta įvardyti jau kompleksinę, R. Vasinauskaitės žodžiais tariant, „ištuštėjusio dramaturgijos peizažo“ problemą, kuri išryškino ir vertybinę skirtį tarp nevienodai teatro (vadinasi, ir dramaturgijos) misiją suvokiančių teatro bendruomenės narių, ir dar po dešimties metų atsivėrusį aktualių šiuolaikiškų pjesių stygių, susijusių su teatro repertuaru. Reflektuotos ne tik susidariusios krizės priežastys, bet ir keltas klausimas, kokia turi būti lietuvių dramaturgija. O šiandien, kai draminius tekstus kuria skirtingos patirties turintys aktoriai, režisieriai, literatai, poetai, kritikai, studentai, kai XXI amžiuje nebeįmanoma kalbėti apie jokių kanoninių pjesių modelį, nes nebesvarbu, kaip ir kokia forma gali užgimti puikus tekstas, iškyla kita problema – tekstų prieinamumas. Draminių tekstų sklaida – viena iš sąlygų ne tik nuslopinti ilgai tvyrojusią įtampą tarp teksto ir scenos autorių, bet ir imtis svaresnių šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos raidos tyrimų. Būtent draminių tekstų prieinamumo didinimas yra tas kelias, kuris gali išvesti lietuvių dramaturgiją iš savo aspektus vis keičiančios, bet veikiausiai vis dėlto – krizės, net jei šiuo metu probleminė padėtis taip neįvardijama.

Literatūra

- Aleksaitė, Irena, Vengris, Antanas. 1986. Apie mūsų originaliąją dramaturgiją ir režisūrą. *Teatras: režisūra ir dramaturgija*. Vilnius: Mintis.
- Andrašūnaitė, Rasa. 1993. Krizė. *Literatūra ir menas*, 1993 11 27.
- Andrašūnaitė, Rasa. 1997. Ir mane durną / Rasos Andrašūnaitės pokalbis su A. Vengriu. *Literatūra ir menas*, 1997 03 20.
- Brukšutė, Milda. 2014. Temos vadybininkai. Naujosios dramos dienos Lietuvos nacionaliniame dramos teatre. 7 *meno dienos*, 2014 11 21. Prieiga per internetą: <https://www.7md.lt/teatras/2014-11-21/Temos-vadybininkai>.
- Brukšutė, Milda. 2015. Kraštutinumų kryptys. *Krantai* (2), 78–79.
- Cidzikaitė, Dalia. 2001. Du S. Parulskio bandymai kurti naują dramaturgiją lietuviškam teatrui, *Metmenys* (80), 65–91. Prieiga per internetą: https://www.epaveldas.lt/vbspi/showImage.do?id=DOC_O_205726_1&biRecordId=114997.

²⁶ Prieš trejus metus vienas iš *Teatro žurnalo* numerių buvo skirtas šiuolaikinei dramaturgijai ir jos autoriams („ne tiek dramos teorijai, kiek spektaklių ir tekstų kūrimo praktikai“). Negalima nesutikti su Redakcijos skiltyje pateikta nuomone, kad dramaturgų yra, o kalbos apie dramaturgiją kaip problemą dabartiniu metu išsisėmė, tačiau entuziastingam raginimui be jokių išankstinių lūkesčių ir nuostatų imtis apžvelgti, kokia ji šiandien, kol kas nėra palankių sąlygų (*Teatro žurnalas*, 2018, 2–3).

- Drobyšaitė, Evelina. 2000. Lietuvos teatro kritikos tendencijos (1990–1997). *Teatrologiniai eskizai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla. 9–42.
- Engelberts, Matthijs. 2010. Hors genre: le texte de théâtre contemporain et la littérature. *Revue d'Histoire du Théâtre* 245, 87–98. Paris: Société d'Histoire du Théâtre.
- Jakimavičius, Liudvikas. 1998. Kodėl jie nešoka? *Lietuvos teatras* 1, 40–41.
- [Jakimavičius, Liudvikas]. 1999. Lietuvių dramaturgija vakar ir šiandien. *Lietuvos teatras*, 1998 m. ruduo – 1999 m. žiema.
- Jansonas, Egmontas. 1990. Teatras – laikas – visuomenė. *Teatras* 6. Vilnius: Vaga.
- Jansonas, Egmontas. 1997. Mūsiškio teatro tradicijų baubas ir gegutė. *7 meno dienos*, 1997 11 04.
- Jansonas, Egmontas. 2000. Nacionalinės dramaturgijos teatre ypatumai, *Lietuvos teatras*, 1999 ruduo – 2000 žiema, Vilnius: Teatro ir kino informacinis edukacinis centras.
- Jašinskaitė, Monika. 2019. Lietuvos teatras skaičiais – ar galime sakyti, kad esame teatro šalis? *Menų faktūra*, 2019 08 21. Prieiga per internetą: <http://menufaktura.lt/?m=1052&s=68980>
- Jauniškis, Vaidas. 1996. Teatro kūnas. Tyla dykumoje. *Krantai* (1), 60–61.
- Jevsejevas, Andrius. 2014. Naujoji lietuvių režisūra ieško savo tapatybės. Prieiga per internetą: <http://kamane.lt/Kamanes-tekstai/Scena/Naujoji-lietuviu-rezitura-iesko-savo-tapatybes>
- [Koršunovas, Oskaras] 2000. Teatras laiko verpete. *Lietuvos teatras, 1999 ruduo – 2000 žiema*. Vilnius: Teatro ir kino informacinis edukacinis centras. 4–11.
- [Koršunovas, Oskaras]. 2010. Teatras gelbsti nuo alkoholio ir susinaikinimo. *Šiaulių naujienos, 2010 08 09*. Prieiga per internetą: <http://www.snaujienos.lt/kultura-ir-pramogos/9633-o-korunovas-teatras-gelbsti-nuo-alkoholizmo-ir-susinaikinimo.html>
- Labanauskaitė, Gabrielė. 2016. JOS: kita šiuolaikinės dramaturgijos pusė. *Teatro žurnalas* (3), 52–61.
- Lavaste, Laima. 2017. Marius Ivaškevičius dramų iš popieriaus į gyvenimą neperkelia. Laimos Lavaste pokalbis su Mariumi Ivaškevičiumi. *Lietuvos rytas*, 2017 11 25. Prieiga per internetą: <https://www.lrytas.lt/stilius/stiprioji-lytis/2017/11/25/news/marius-ivaskevicius-dramu-is-popieriaus-i-gyvenima-neperkelia-3503595/>
- Liddell, H. G. and Scott, R. A. 1940. Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones, with the assistance of Roderick McKenzie. Oxford. Prieiga per internetą: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=kri/sis>
- Liuga, Audronis. 1996. Agresyvaus vaizdo teatras. *7 meno dienos*, 1996 08 02.
- Liuga, Audronis. 2000 [Redaktorius skiltis]. *Lietuvos teatras* 1, 1999 m. ruduo – 2000 m. žiema.
- Mareckaitė, Gražina. 2004. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre: nuo XIX iki XXI amžiaus*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- Oginskaitė, Rūta. 1990. Naujos trupės su senom garantijom. *Kultūros barai* (1), 12–15.
- [Parulskis, Sigitas]. 1997. Teatras kaitos taške / Teatro forumo „Kaitos taškas“. *Kultūros barai* (1), 35–40.
- Rutkutė, Dana. 1998. Ar lietuviams reikia lietuviškų pjesių? *Kultūros barai* (2), 21–24.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2012. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil.
- Statkevičienė, Dovilė. 2018. „Teatro žurnalo“ anketa: Dešimt klausimų dešimčiai dramaturgų. *Teatro žurnalas* (11), 68–87.
- Striogaitė, Enrika. 2016. Trys pjesės apie žmogų. *Kauno diena*, 2016 09 12. Prieiga per internetą: <https://kauno.diena.lt/naujienos/laisvalaikis-ir-kultura/kultura/trys-pjeses-apie-zmogu-770385>
- Sverdiolas, Arūnas. 2006. *Apie pamėklinę būtį*. Vilnius: Baltos lankos.
- Šabasevičienė, Daiva. 2010. Nacionalinės dramaturgijos festivalis „Versmė“. Prieiga per internetą: <https://www.bernardinai.lt/2010-10-01-nacionalines-dramaturgijos-festivalis-versme>.
- Šabasevičienė, Daiva, Marcinkevičiūtė, Ramunė. 1996. Koks šių metų teatro sezonas. *Kultūros barai* (8/9), 34, 37.
- Šabasevičienė, Daiva. 1997. Spektaklis klaustukų liūtyje su perkūnija. *Kultūros barai* (6), 29–33.
- Šatkauskienė, Nomedą. 2019. (Ne)kintantys dramaturgijos dėsniai. *Krantai* (1), 62–67.
- Švedas, Aurimas. 2018. Nesimokykime istorijos iš literatūros. Su rašytoju Mariumi Ivaškevičiumi kalbasi istorikas Aurimas Švedas. *Kultūros barai* (7–8), 40–49.

- Vasinauskaitė, Rasa. 2000. Kas slypi už romantizuotos realybės kaukės, *Lietuvos teatras*, 1999 ruduo – 2000 žiema. Vilnius: Teatro ir kino informacinis edukacinis centras. 60–66.
- Vasinauskaitė, Rasa. 2007. 1990–1999 m. lietuvių teatras sociologijos požiūriu. *Kultūros barai* (5), 37–44.
- Vasinauskaitė, Rasa. 2010. *Laikinumo teatras: lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
- [Vasinauskaitė, Rasa]. 2014. Autorinės režisūros fenomenas: scena kaip heterotopija. *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 290–295.
- Vasinauskaitė, Rasa. 2018. Dramaturgija kaip dialogas, mąstymas, kritika. *Teatro žurnalas* (11), 4–7.
- Vengris, Antanas. 1995. „Barbora Radvilaite“ – vienintelis lietuviškas sezono spektaklis. *Kultūros barai* (12), 39–41.