

# Trumpoji dramatinė forma Kosto Ostrausko ir Juozo Erlicko kūryboje

Neringa Klišienė

Lietuvių literatūros katedra  
Literatūros, kultūros ir vertimo tyrimų institutas  
Vilniaus universitetas  
El. paštas: [neringa.klisiene@flf.vu.lt](mailto:neringa.klisiene@flf.vu.lt)  
<https://orcid.org/0009-0008-1215-5970>

**Santrauka.** Trumposios dramatinės formos yra tapusios nelengvai identifikuojamais teatro objektais, konvencinės dramos pamatų kvestionavimo, apskritai, refleksijos apie dramos žanrą simboliu. Straipsnyje susitelkiama į du svarbiausius aspektus: nevienareikšmišką jos sampratą ir aktualizavimą šiuolaikinėje lietuvių dramaturgijoje. Mikro-drama, miniatiūra, vieno šūvio drama ar „sudramintos“ patarlės ir priežodžiai – tai pačių dramaturgų įvardijimai, rodantys XX a. pabaigoje išryškėjusią ne tik tokio pobūdžio tekstų gausėjimą, bet ir dramaturgų individualizacijos tendenciją, mažų mažiausiai – originalaus termino ar žodžio paieškas. Kartu ši pastanga signalizuoja ir apie trumpo formato draminių tekstų įsirašymą į literatūros ir teatro terpę, o ši, visų pirma, traktuojama kaip tam tikras sandėrio su skaitytoju ženklas. Į trumpo formato tekstus žvelgiama ne tiek per teatro evoliucijos prizmę, kiek susitelkiant į *trumposios formos* rašymo mechanizmą. Svarstoma, ar (ir kaip) tokios draminio rašymo „mutacijos“ išlaiko specifinį teatrinio veikimo būdą (fabulą, personažą ir pan.), kai jos patenka į *trumposios formos* dinaminį lauką. Daroma išvada, kad *trumposios formos* mechanizmas susijęs su maksimaliu lakoniškumu ir kalbos ekonomija, o pasitelkus minėtos dramatinės triados redukciją, ekstremaliai suaktyvinama suvokėjo funkcija ir jo interpretacinis darbas.

**Reikšminiai žodžiai:** šiuolaikinė dramaturgija, trumpoji forma, Kostas Ostrauskas, Juozas Erlickas, fabula, dialogas, personažas, trukmė.

## The Short Dramatic Form in the Works of Kostas Ostrauskas and Juozas Erlickas

**Abstract.** Short dramatic forms have become theatrical objects that are not easily identifiable. They act as a symbol of questioning the foundations of the conventional drama and a reflection on the dramatic genre in general. The article focuses on its ambiguous treatment and its actualisation in the context of contemporary Lithuanian dramaturgy. *Micro-drama*, *miniature*, *one-shot drama*, or ‘dramatized’ proverbs and sayings – these are the playwrights’ own denominations indicating a kind of tendency which emerged at the end of the 20th century, or, at least, the search for an original term or word. At the same time, however, this effort also signals the inscription of short-format dramatic texts into a certain mediatic area of literature and theatre, which is primarily seen as a sign of a certain bargain with the reader. The article does not look at short-form texts so much through the prism of theatrical evolution, but rather focuses on the mechanism of *short-form* writing. The question is whether (and how) such ‘mutations’ of dramatic writing maintain a specific theatrical mode of operation (the plot, the character etc.) when they enter the dynamic field of the *short form*. It is concluded that its mechanism is related to maximum cost-effectiveness and economy of language, and, through the reduction of the aforementioned dramatic triad, the function of the perceiver and his/her interpretative work are radicalised.

**Keywords:** contemporary dramaturgy, short form, fragment, Kostas Ostrauskas, Juozas Erlickas, fabula, dialogue, character, duration

Received: 10/07/2023. Accepted: 30/07/2023

Copyright © Neringa Klišienė, 2023. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

## Įvadinės mintys

„Drama yra (ir) literatūra – vienas iš jos žanrų“ (Ostrauskas, 1996, p. 101). Būtent šis Kosto Ostrausko teiginys su ironiškai įskliaustu jungtuku „ir“ signalizuoja, kad, kalbėdami apie dramą (straipsnyje – apie *trumpąją* dramos formą<sup>1</sup>), susiduriame su įtampa tarp dviejų prasmės laukų – teksto ir scenos, o kartu – su neabejotina jų sąsaja. Daug ironiškiau yra pasakęs prancūzų dramaturgas Philippe’as Minyana – jo teigimu, rašyti glaustai, vadinasi, rašyti teatrui blogai<sup>2</sup> (Castang, 2002, p. 2). Ne tiek svarbu, kad šių skirtingų, tačiau trumpajai draminei formai dėmesingų autorių ištaros formuluotos savotiškai priešingantis istoriškai nulemtam scenocentristiniam požiūriui, daug svarbiau, kad jose palikta potekstė apie periferinę, arba marginalinę, trumpųjų draminių tekstų padėtį<sup>3</sup>, kas šio tyrimo kontekste leistų kelti klausimą: ar atsidėjimas trumpajai (arba ultratrumpajai) draminei formai yra literatūrinių ir teatrinių ambicijų atsisakymas, ar priešingai – tam tikra provokacija, veikiau numatanti slaptą sandėrį su skaitytoju, o ne su sceninės reprezentacijos žiūrovu? Tai tik keletas išryškėjančių aspektų, atveriančių trumposios dramatinės formos keliamą problematiką, visų pirma, susijusią su trumposios dramatinės formos samprata.

Probleminis trumposios dramatinės formos laukas lietuvių akademiniam kontekste nėra plačiau tyrinėtas<sup>4</sup>, juo labiau lengvai apibrėžiamas ir aiškiai atpažįstamas, ypač kai susiduriama su terminologijos problema, mėginant nusakyti, kas tą trumpąją dramatinę formą specifiskai apibūdina. Vienas iš retų bandymų ją konceptualizuoti – Gabrielės Labanauskaitės monografija *Dramatika* (2017), kurioje yra skyrius „Mažieji naratyvai“. Pagal Hugo Bowleso „naratyvinių epizodų“ analogiją sukurti mažieji naratyvai autorės analizuojami kaip dramos sudėtinė dalis, atliekanti sustiprinimo arba bendro dramos konteksto keitimo funkcijas (Labanauskaitė, 2017, p. 156). Tačiau teatrologė Bowleso minties apie „naratyvinius epizodus“ (analogiškai „mažuosius naratyvus“), kaip galinčius egzistuoti savarankiškai, neplėtoja, nors, jos teigimu, jie turi „mažosios“ dramatinės formos ypatybių. Lietuvių dramaturgijai skirtuose tyrimuose kaskart pasitaiko sąvokos „mažoji dramaturgija“, „mažoji forma“. Nedidelė apimtis tampa ją apibrėžiančiu modusu, tačiau kartu palieka ir dviprasmybę, nes implicitiškai įtraukia kokybinį jos nuvertinimą „didžiosios“ (ar „ilgosios“) dramos atžvilgiu<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Jau iš straipsnio pavadinimo matyti, kad bus kalbama apie tam tikromis ypatybėmis pasižyminčius įvairiausių formų nedidelės apimties draminius tekstus. Vis dėlto trumposios dramatinės formos apibrėžtis yra gana komplikuota, todėl šiame straipsnyje jai bus skirtas atskiras poskyris.

<sup>2</sup> „Nuo maksimalizmo perėjau prie minimalizmo, nuo [žodinės] logorėjos – prie lakoniškumo. Radikaliai pakeičiau savo stilių, o kai jį pakeitė, tampa sudėtinga, nes žmonės ima galvoti: „Na, vargšas Minyana, nebegeba rašyti“ (Castang, 2002, p. 2).

<sup>3</sup> Tai istoriškai susiję su trukmės klausimu: „rašyti teatrui“ – tai rašyti turint mintyje sceninę reprezentaciją, kuri turi tęstis tam tikrą laiką tarpą, kad dramatinis tekstas legitimuotų savo teatrinę vėrę.

<sup>4</sup> Į lietuvių literatūrologų (Neringos Klišienės, Giedrės Smolskaitės, Irinos Melnikovos, Aušros Martišiūtės) akiratį yra patekusių Kosto Ostrausko ir Juozo Erlicko trumposios dramatinės formos, tačiau jos pasitelktos tik kuriai nors nagrinėjamai sričiai suprasti, pernelyg neprobleminant klausimo, kas tas trumpasias dramines formas apibrėžia.

<sup>5</sup> Toks įsitikinimas grindžiamas faktu, kad trumpieji draminiai tekstai istorinės teatro raidos požiūriu beveik išimtinai priklausė komizmo sričiai (Chauchadis, 2012, p. 111–121; Sarrazac, 2021, p. 8). Pavyzdžiui, tarpukario Lietuvoje draminiai vaizdeliai, vienaveiksmės pjesės, teminės inscenizacijos, dažniausiai atliekamos mėgėjų, būdavo komiškos, turėjo divertimentinę funkciją. Tuo jos skyrėsi nuo vadinamosios „rimtosios“ dramaturgijos, atliepusios Lietuvoje vyravusią tautinio judėjimo padiktuotos archaizacijos (gręžimosi į didingą praeitį) tendenciją – pabrėžti valstybės galią ir

Padėtį komplikuoja ir pačių dramaturgų įvardijimai, nurodantys šių tekstų, kurie išsprūsta iš normatyvinių kategorijų tinklo, nevienalytiškumą: trumpa pjesė, vienaveiksmė drama, mikrodrama, miniatiūra, intermedija, „dar kai kas“ (apimantis sudramintas patarles ir priežodžius – Ostrauskas). Erlickas „trumpumu“ varijuoja dar išradingiau: „trijų puslapių ištrauka iš Šatkaus buto“, „vieno veiksmo vieno paveiklo psichoneurologinė drama“ ar „vieno veiksmo rėmai“. Originalių paantraščių paieškos leidžia manyti, kad tekstas pačių autorių laikomas tarpiniu dalyku tarp perkeltinės prasmės žodžių (Erlickas) ir bent iš dalies apibrėžiamo žanrinio termino (Ostrauskas). Vis dėlto visais atvejais pabrėžiama, kad tai trumpas dramatis formatas. Prancūzų teatrologo Josepho Danano (2002, p. 195) nuomone, tokie dramatiniai tekstai „[...] ne šiaip užginčija ar silpnina savo dramatinį pobūdį, kaip dauguma šiuolaikinių tekstų, bet galiausiai jį anuliuoja – anuliuoja savo kaip draminių tekstų specifika, vadinasi, ir ribą, kuri [juos] skiria nuo pasakojimų, net nuo eilėraščių ar oratorijų ar nuo bet kokių nedraminių formų“.

Žinoma, šie tik padėtį „zonduojantys“ pastebėjimai probleminių trumposios dramatinės formos klausimų arsenalo neišsemia – priešingai, jie tyrėjui numato daug daugiau iššūkių, negu iš pirmo žvilgsnio galėtų pasirodyti. Juo labiau, kad, peržvelgę šiam tyrimo objektui skirtus Vakarų Europos akademinis darbus (Alexandre'o Koutchevsky'io, Federico Bravo, Gérard'o Dessons'o, Johno M. Muse'o ir kt.), pastebėsime, jog jie taip pat neturi vieno teorinio pagrindo, nes trumposios dramatinės formos samprata yra tarsi „pakibusi“ teoriniame lauke tarp teksto (literatūros) ir scenos (teatro), kuris apima laiko ir trukmės, recepcijos, struktūros, neišbaigtumo estetikos ir kt. interpretacinės analizėsodus. Ši dramatinė forma nuolat kvestionuoja tiek metodologinį, tiek teorinį aiškumą, nes ji motyvuoja ir save pačią kaip savarankišką darinį, ir iš dalies *tarpus*<sup>6</sup>, atsirandančius tarp atskirų teorinių požiūrių, – literatūriškumo ir teatriškumo, kuriuos sąlygoja dar ir skirtingų laikotarpių arba šalių kontekstai.

Dramaturgijai skirtuose teoriniuose svarstymuose trumposios dramatinės formos problematikos užuomazgas aptinkame jau Peterio Szondi *Moderniosios dramos teorijoje* (1956). Būtent užaštrinti simbolistų klausimai apie vienaveiksmės pjesės trukmę buvo

---

savarankiškumą. Skeptiškas vertinimas tebevyrauja ir šiuolaikinėje dramaturgijoje, neretai latentiniu lygmeniu. Vienas iš akivaizdesnių pavyzdžių – 2000 m. žurnale *Les Cahiers de Prospéro* publikuotas prancūzų dramaturgo Roland'o Fichet ir teatrologo Danielio Lemahieu disputas apie trumpąsias dramines formas („teatro nuotrupas“ ir pan.). Priešingai negu Fichet, kuris jose įžvelgia teatrinio rašymo sėkmės, atsinaujinimo galimybes, Lemahieu jas suvokia veikiau kaip „modernistinį gadžetą“, „beždžionišką išsidirbinėjimą rašikliu“, tačiau kartu daro išlygą, pripažindamas, kad „pačios paveikiausios trumposios pjesės dažniausiai būna komiškos“ (Fichet et al., 2002).

<sup>6</sup> Gana ilgai laikyta kūrybos „humusu“ vadinamajai *didžiajai* dramai rastiis, trumpoji dramatinė forma ir šiais laikais glaudžiai siejama su „fragmentu“, nurodančiu metoniminę savo kaip „nuotrupos“, „nuolaužos“, „skeveldros“, „nuoskilos“, t. y. atskiros, bet nebūtinai savarankios kūrinio dalies, reikšmę. Prie jo prisijungia ir „eskizo“, „etiudo“, „škico“ ir pan. terminai, daugiau ar mažiau išlaikantys tą pačią reikšmę, inertiškai priskiriamą ir trumpo formato draminiams tekstams (Dort, 1988, p. 160; Fichet et al., 2000). Įprastai „fragmentas“ reiškia užbaigtumo stokojančią kūrinių. Ši istoriškai susiformavusi nuostata vis dar gajai, laikantis veik vadovėlinio požiūrio į fragmentišką rašymą kaip į „akivaizdžiai prieštaraujantį esminiam klasikinei dramaturgijos, t. y. progreso ir sekos, principui, reikalaujančiam, kad scena niekada neliktų tuščia ir kad viskas vyktų ta pačia kryptimi“ (Ryngaert, 2002, p. 13). Tačiau Ryngaert'as (2002, p. 15) nurodo šiuolaikinei dramaturgijai aktualesnį trumposios dramatinės formos (kuriai, beje, fragmento klausimas – esminis) perspektyvos pokytį: „[f]ragmento esmė susijusi ne su tuo, kas mūsų nepasiekė, ji glūdi ten, ko jame trūksta. Paradoksalu, bet mūsų epocha tai, kas buvo nesėkmės, praradimo ar nepakankamumo pripažinimas, pavertė estetinio pasirinkimo patvirtinimu.“

viena iš paskatų Szondi (1983 (1956), p. 78–80) „suaktualinti“ tradicinės dramos formos krizę. Šiame tyrimo kontekste prisimintini ir avangardiniai judėjimai, provokatyviai kvestionavę tradicinę dramą, o draminiį rašymą redukovę iki kelių minučių trukmės (Muse, 2017, p. 53–90), ir, žinoma, šiuolaikinė XX a. pabaigos–pirmųjų XXI a. dešimtmečių dramaturgija, sintetinti pačias skirtingiausias dramatinio rašymo strategijas. Draminio teksto transformacijos būdų yra gausu: epizacijos procesas, montažo ir koliažo technika, personažų metamorfozių gausėjimas ar jų nykimo tendencija, didaskalių virtimas „verbaline kūryba“ – tai tik labiausiai krintantys į akis pavyzdžiai, susiję su tradicinės dramos formos iš(si)centravimu. Kaip tik įvairiausias dramatinio teksto modifikacijas žymintys poslinkiai, anot prancūzų režisieriaus ir teatrologo Alexandre'o Koutchevsky'io (2009, p. 84), tyrusio trumposios prancūzų dramatinės formos (1980–2007) pavyzdžius, šiuolaikiniam teatrui *vis dar* aktualūs. Šiai jo ištarai bene penkiolika metų, tačiau, žvelgiant į šiuolaikinės (ypač lietuvių) dramaturgijos kontekstą, matyti, kad ji vis dar aktuali, nes „net ir pati menkiausia instancijų [...] perturbacija *visada* pasirodo kaip nuokrypis nuo teatro. Šis ‚visada‘ šiuo atveju reiškia ‚dar‘, ‚šiandien‘“ (*ibid.*), turint mintyje nuolat kintantį šiuolaikinio teatro (vadinasi, ir dramaturgijos) foną. Trumpoji dramatinė forma ši nuokrypį ne tik patvirtina, bet ir savaip įkūnija. Tai skatintų pasvarstyti, kaip šiuolaikinio dramatinio rašymo „mutacijos“ išlaiko specifinį teatrinio veikimo būdą (fabula, personažas, dialogas ir pan.), kai jos patenka į *trumposios formos* dinaminį lauką.

Tyrimė pagrindinis dėmesys sutelktas į Juozo Erlicko ir Kosto Ostrausko trumpus ar ultratrumpus draminius tekstus. Šių autorių atrankos kriterijai remiasi ne tik kokybiniu, bet ir kiekybiniu masteliu<sup>7</sup> – analizės požiūriu pakankama tokio pobūdžio tekstų sankaupta, turint mintyje, kad šiems autoriams gerai žinoma ir dramatinio rašymo, t. y. „ilgosios“ dramos, specifika.

## Trumposios dramatinės formos sampratos reliatyvumas

Neretai trumpas dramatinis tekstas nusakomas gana aptakiai, pažymint, kad jam būdinga ypatinga struktūra ir veikimo būdas, teatriškai išnaudojantis trumpą laiko atkarpą ir apribotą erdvę. Vis dėlto išlieka klausimas, kokiais kriterijais remiantis nusakyti trumpumą, turint mintyje literatūrologo Alaino Mantandono (2013, p. 2) pastabą, kad šis iš esmės „persekioja“ įvairios apimties ir žanrų tekstus? Mantandono teigimu, „[I] abai trumpuose tekstuose beveik visada laikomasi glaustumo praktikos, nes to reikalauja lapidarinė forma. Šių trumpųjų formų (tam tikra jų dalis istoriškai susiformavo kaip žanras) taksonomija yra sudėtingas uždavinys, nes trumpumas gali įgyti daugybę skirtingiausių formų.“ Būtent į trumpųjų formų įvairovę ir neapibrėžtumą dėmesį atkreipęs prancūzų literatūrologas Gérard'as Dessons'as savo tyrime daro skirtį tarp žodžių „trumpas“ (*court*) ir „glaustas“ (*bref*). Tyrėjo nuomone,

<sup>7</sup> Pažymėtina, kad tokių tekstų amplitudė iš tiesų plati – nuo žaismingo *Baltų lankų* stovyklos apibendrinimo dramine forma (Deimantas Saladžius, Augustas Sireikis) iki Herkaus Kunčiaus, Mariaus Buroko, Gintaro Beresnevičiaus, Tomo Dirgėlos, Gintauto Lesevičiaus ir kt. trumpų „pasižaidimų“ *Literatūroje ir mene* ar kituose leidiniuose. Vis dėlto nuosekliai atsidėjusiųjų trumpajai draminei formai, t. y. išleidusiųjų knygas ar publikavusiųjų spaudoje bent keliolika trumpų draminių tekstų, Lietuvoje galima suskaičiuoti ant vienos rankos pirštų.

žodžio *trumpas* vartosenos laukas daug platesnis negu su specifine kalbos (*langage*) sritimi sietino žodžio *glaustas*. Be to, „[t]rumpas ir *glaustas*, taikomi kalbai, pasiskirsto pagal tai, ar kalbėtojas įsitraukia, ar neįsitraukia į diskursą. *Glaustas* implikuoja kalbėtoją, priskirdamas jam vidinę vietą jo diskurse, priešingai nei *trumpas*, kuris implikuoja, jog į diskursą, kaip į subjektyvų išpildymą, žvelgiama iš išorės“ (Dessons, 2015, p. 49).

Panašiais niuansais pasižymi ir lietuvių kalbos sinonimai *trumpas* ir *glaustas*; pravartu juos apžvelgti trumposios dramatinės formos sampratos reliatyvumui perprasti. Būdvardis „trumpas“ įvardija neilgo tęsimosi (vietos ir laiko atžvilgiu) ypatybę, jis etimologiškai siejamas su „trupėti“ („trupinti“, „trupinys“, „truputis“) šeimos žodžiais. Trumpumo reikšmę turintys žodžiai indoeuropiečių kalbose rodo, kad jie atsiradę iš sąvokų „nupjautas“, „atkirstas“ arba „nulaužtas“, „sudaužytas“ (isp. *corto*, pranc. *court* – kilę iš lot. *curtus* – „strumpintas“, „apipjautytas“ (Urbutis, 1966, p. 131–132). Šio tyrimo kontekste svarbūs keli dalykai: daikto ypatybė gali būti ir kokio nors veiksmo, mažinančio daikto ilgį, rezultatas; žodžio „trumpas“ reikšmė išlaiko objektyvų kriterijų – kiekybinį mastelį, galintį nurodyti (straipsnyje nagrinėjamu atveju) ir draminio teksto *formatą* (pavyzdžiui, tam tikras žodžių skaičius – trys eilutės, trys puslapiai ar daugiau). Ši ypatybė skiria žodį „trumpas“ nuo žodžio „glaustas“ reikšmės, iškeliančios kokybinį aspektą. „Glaustumas“ nurodo „sakymo būdą“, siejamą ne su ilgiu ar trukme, o su turinio talpumu, su reikšmių santykių tinklu<sup>8</sup>.

Į trumposios dramatinės formos tekstus žvelgdami per kiekybinę prizmę, neišvengsime klausimo – koks proporcinis kriterijus lemia, kad tekstas būtų laikomas trumpu? Prisiminus Dessons'o įžvalgą, kad „trumpas“ (*court*) reiškia, jog į diskursą žvelgiama iš išorės, aiškėja, kad kalbama apie *kitų* nustatomą formatą (apimtį). Turint mintyje šiuolaikinę trumpąją dramatinę formą, minėtas proporcinis kriterijus yra itin subjektyvus, išsisklaidantis tarp skirtingų poreikių, kuriais remiantis bandoma nustatyti trumpo teksto ribas. Pavyzdžiui, knygų ar kultūrinių dienraščių leidėjai autoriams nurodo (dažniausiai dėl techninių priežasčių) tekstų apimtį, neretai palikdami „trumpos pjesės“, „mikrodramos“, „minuskulinės pjesės“ ir pan. paantraštes; teatro institucijų atstovai, konkursų ar festivalių sumanytojai nustato teksto ar reginio laiko limitą; patys autoriai savo draminiams tekstams suteikia originalias paantraštes, nurodančias, kad susiduriama su trumpu formatu; veikia ir skaitytojų ar žiūrovų recepcija, susijusi su vertinimu (tarkime, ar jiems pasiūlytas formatas pasirodė trumpas, ar ne). Vis dėlto subjektyvūs požiūriai neturi bendro, jų trukmę apibrėžiančio<sup>9</sup> vardiklio. Tai patvirtina ir Mireille Losco (2010, p. 85), teigdama, kad

<sup>8</sup> Teksto stiliaus ypatybė – glaustumas – gali būti analizuojamas pasitelkiant pasakojimo vyksmą, kuris kuriamas žaidžiant elipse, potekste, ritmu (pertrūkiais ar stabdymo trikščiais) ir t. t., taip pat pagal teksto struktūrinį mechanizmą, autoriaus perspektyvą, netgi suvokėjo lūkesčių horizontą.

<sup>9</sup> Johno Muse'o (2017, p. xiv), visas trumpasias dramines formas vadinančio *mikrodramomis*, požiūriu, „[m]ikrodrama – tai pjesė, sukurta taip, kad jos trukmė būtų gerokai trumpesnė nei tikėtinas žiūrovų laiko horizontas. Dauguma mano apklaustųjų žiūrovų mano, kad trumpesnės nei dvidešimties minučių trukmės pjesės yra trupos. [...] [t]rumpo draminio formato teatro tyrinėjimai per daugiau nei 125 metus pabrėžia trumpumo sąvokos subjektyvumą ir istorinį sąlygiškumą. Trumpumas tampa įskaitomas kiekvienu konkrečiu atveju dėl emocijų reakcijų ir perimtų lūkesčių, kurie priklauso nuo asmeninių, kontekstinių ir istorinių veiksnių. 1880 m. Prancūzijoje ketvirčio valandos spektaklių žiūrovai buvo taip pripratę prie laikrodžių, skambėjusių kas penkiolika minučių, kad žodžių junginį „ketvirtis valandos“ vartojo kaip akimirkos sinonimą. Dabar, kai mūsų laiko pojūtis susietas su sekundės rodykle, penkiolikos minučių pjesės, kurios Augustui Strindbergui atrodė momentinės, Čikagoje nuo 1985 m. rodomų dviejų minučių trukmės neofuturistinių pjesių žiūrovams gali atrodyti perdėm ilgios.“

„[t]rumposios formos keliami problematika susijusi ne tiek su trukme, kiek su optika ir kompozicija. Skamba paradoksaliai, bet trumpumas, jį suprantant kaip apribojimą laiku, – beje, šio apribojimo neįmanoma apibrėžti kiekybiškai *stricto sensu* – nėra reikšmingas trumposios formos kriterijus.“ Taigi kompozicija ir optika – šiuolaikinei trumpajai draminei formai svarbūs Losco išskirti elementai (dramaturgijoje vartojama *optikos* sąvoka suvokiama kaip pagrįsta „skopiniu impulsu“ (Rykner, 2010, p. 142) ir kur kas labiau negu savo ištakas siekiantis *theatrum*<sup>10</sup>. Turint mintyje įsivaizduotiną, t. y. „potencialią mizansceną“, sudarytą iš dėmesį atkreipiančių žodžių, tam tikros tipografijos, vizualinių intarpų (net puntuacijos ar jos nebuvimo), galima kalbėti apie tekste optiškai koreguojamą žvilgsnio projekciją, išprovokuojančią suvokėjo stabtelėjimą ties žodžiu, kad atsiskleistų dramaturgo jame paslėptų prasmių tinklas.

## Mažiau visada yra daugiau?

Europinio teatro istorija rodo, kad egzistuoja artimas ryšys tarp trumpumo ir tradicinės dramos komponentų išstruktūrinimo. Radikaliausi tradicinės dramos reformatoriai, sukėlę „atomizacijos“ bangą dramaturgijoje, be abejo, buvo futuristai, aistringai atsidedę „hipersintetinei dramai“. Provokatyvi laikysena konvencinio teatro atžvilgiu deklaruojama jau bendrame Filippo Marinetti ir „Negatyvaus akto“ autorių Bruno Corros ir Emilio Settimelli manifeste „Futuristinis sintetinis teatras“ (*Il teatro futurista sintetico*, 1915), kuriame trumpo (arba ultratrumpo) formato teatras vadinamas idealia priemone dekonstruoti laiko ir erdvės konvencijas, kuriomis grindžiamas miesčioniškas teatras, ir kurti jei ne ateitį, tai pagreitintą ir įkrautą dabartį (Marinetti et al., 2015)<sup>11</sup>. Turint mintyje šiuolaikinių autorių (ne išimtis ir lietuvių) trumpąsias dramines formas, svarbus tampa dramatologų (Patrice'o Pavisio, Jeano-Pierre'o Sarrazaco, Didier Plassardo ir kt.) pastebėjimas, kad joms neteikiamas anuomet avangardistų prisiimtas perdėm destruktivinis, itin provokatyvus vaidmuo – tiesiog nėra prieš ką imtis provokacinių veiksmų, nes *dabartiniame* difuziniame dramaturgijos pasaulyje nėra tokio teksto, kurį būtų galima laikyti pavyzdiniu (kanoniniu) dramos žanro modeliu. Tačiau avangardistų deklaruota idėja, kvestionavusi anų laikų „buržuazinę“ dramos trukmę<sup>12</sup>, ilgainiui šiuolaikinių dramaturgų buvo „absorbuota“ ir tai paskatino pakeisti požiūrį į dramos formato užginčijimą. Į jį žvelgiama ne kaip į provokaciją, o kaip į šiuolaikinės dramaturgijos „atomizacijos“ galią, kurios pagrindiniu generatoriumi, anot Losco (2010, p. 86), tampa trumpoji dramatinė forma – „ne kuklus ar net nedrąsus dramos požanris, o veikiau ją sprogdinanti galia“, iš esmės koreliuojanti su pasakojamos istorijos organišką visumą nugūnčijimu,

<sup>10</sup> Etimologiškai teatras siejamas su „vieta, iš kurios matoma“ (*theatron*), tad jis suvokiamas kaip tam tikras mechanizmas ar sistema, nukreipianti žiūrovo žvilgsnį. Antikos laikų vieta ar klasikinio teatro salė pasižymi atrankos principu, ką publika turi žiūrėti, kartu prinesdama jai, į ką ji turi *privaleti* žiūrėti (Rykner, 2010, p. 138).

<sup>11</sup> Keturvėjininkų dėmesys trumpajai draminei formai apsiriboja Stasio Šermerio eksperimentiniu tekstu „Mirties mirtis“, publikuotu 1924 m. pirmame žurnalo *Keturi vėjai* numeryje.

<sup>12</sup> Henrikas Ibsenas, Maurice'as Maeterlinckas, Leonidas Andrejevas, Paulis Claudelis, George'as Bernardas Shaw – tai futuristų manifeste pasitelkiami pavyzdžiai; jų spektaklių žiūrovai „nuryja kančią ir gailestį stebėdami lėta ant grindinio kritusio arklio agoniją“, o pasibaigus spektakliui „ovacijų atodūsis išlaisvina žiūrovų skrandį nuo viso nesuvirškinto laiko, kurį jie prarijo“ (Marinetti et al., 2015).



vadinasi, leidžianti šiuolaikinei dramaturgijai ne tik atsisakyti būtinybės išnaudoti draminių veiksmą, bet ir liudijanti apie dideles dramaturgines autorių ambicijas.

Pastanga išskaidyti ar dekonstruoti tradicinius pjesės elementus (t. y. iš esmės destabilizuoti tai, kas kolektyvinėje vaizduotėje susiję su tradicijos nulemtu suvokimu, kaip kuriamas teatras), visų pirma, leidžia kelti klausimą apie trumposios dramatinės formos fabulą ir personažą, atsižvelgiant į dramatinio teksto trukmę. Mūsų laikais fabula nėra būtina sąlyga pjesei sukurti, tačiau, pasak Sarrazaco (2010, p. 77–78), draminiuose tekstuose, kuriuos galbūt galima priskirti „žodžio teatrui“, *vis dar* yra fabula, kaip ir *vis dar* yra personažas (ši teatrologo įžvalga svarbi mūsų tyrimui). Esmė tai, kad Sarrazaco pasitelktas laiko adverbialas reiškia, jog *a priori* suformuotos fabulos, kaip ir iš pat pradžių atpažįstamo personažo nebėra, tačiau šis *vis dar* įgalina suvokimą, kad, tyrinėdami trumpąją dramatinę formą, susiduriame su mikrokonfliktinio būvio, mikroveiksmaus situacija, tiesiogiai jausta į dramatinio teksto audinį. Šis besitęsiantis procesas vienaip ar kitaip susijęs su „kirpimu“, „apipjaustymu“, t. y. redukcija kalbinėje medžiagoje, pasitelkiant stilistines kondensacijos, intensyvinimo priemones. Išskirtinos kelios trumposioms dramatinėms formoms būdingos tendencijos. Viena jų – būdinga daugeliui autorių – įsirašo į minėtą tradiciškiausių dramatinio teksto (personažas, dialogas, remarkos) triados formulę, kai šie sandai vienaip ar kitaip yra išlaikomi. Antroji rodo įvairialypę triados išskaidymą (fabulos nunykimą, epizacija, personažo „aptrupėjimas“ ir pan.). Pastarąją atliepia Ostrauskas, Erlickas, tik kiekvienas jų renkasi skirtingus kelius tikslui pasiekti.

Specifinė personažo (*tekstinės figūros* ar personažo-figūros) ir jo kalbos artikuliacija, steigianti teatrinį pasakymą, – vienas svarbesnių trumposios dramatinės formos dėmenų. Tekste personažas arba įvardijamas (vardu, raide, skaičiumi ir pan.), arba pažymimas tipografiškai, neįvardijant. Vis dėlto visais atvejais personažas susiejamas su replika ar replikų suma, kuri jį ir sukuria arba iš karto nurodo šią tekstinę figūrą apibrėžiantį kontekstą. Vis dėlto, kai nėra atpažįstamo<sup>13</sup> personažo (tai ypač būdinga trumpajai draminei formai), vienas kito akivaizdoje paradoksaliai atsiduria dvi – autoriaus ir suvokėjo (skaitytojo) – instancijos. Abu jie veikia ir žaidžia užimdami personažo vietą, o prireikus ir prisiimdami laikinus „veikėjo“ instancijos ženklus, kurie periodiškai turi būti atgaivinami pagal fikcijos poreikį. Pavyzdžiui, Ostrausko iš keleto frazių sudarytoje „Beckettianoje“ kalbantieji nėra įvardyti, tačiau tampa aišku, kad „kalba“ ne tik Becketto kūrybą (pasitelkiamos jo romano *Neįvardijamasis* citatos), bet jo ir pašnekovo *kūrybinę būseną* įprasminantys, kartu ir ją atliepiantys komentarai:

I

„I can't go on. I'll go on.“

– Kad aš jau nepaeinu...

<sup>13</sup> Turimas mintyje personažas, kuris afektiniu lygmeniu sukelia skaitytojo ar žiūrovo simpatiją ar antipatiją. Pojūčiai proporcingi turimoms žinioms apie šį personažą. Juo labiau, kad šiuolaikinis personažas vienaip ar kitaip gali būti susijęs su suvokėjo atmintimi, vienokiais ar kitokiais lūkesčiais, koduojamais kolektyvinės vaizduotės, modelių ar tipų (Ryngaert et al., 2006, p. 141).

## III

„I only wish they would stop making me say  
more than I want to say.“

– Tačiau aš vis dėlto norėčiau,  
kad jie pirma išgirstų ir girdėtų,  
ką aš sakau. (Ostrauskas, 2014, p. 267–268)

Taigi kalbantysis, grafiškai brūkšniu išskirtas kaip „anoniminis kitas“, vis dėlto neišnyksta teksto prasmės grandinėje. Jis yra skaitymo procese kūną įgaunančio kalbėtojo fantomas, net jei tai būtų pats teksto autorius, Becketto žodžiuose atpažinęs save kaip kūrėją, besigalynėjantį su Žodžiu:

*Tad pasitelkęs vėl tą didįjį optimistą Becketą, sukandi dantis ir su juo kartoji: ...you must go on, I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me. [...] I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on. Nors nelengva, kartais labai sunku. Antra vertus, o kodėl reikia? Kodėl būtinai reikia? Pagaliau, ar iš vis verta? Iš kur, žmogau, gali žinoti. O jeigu žmogus nežino, tad ir rašytojas negali pretenduoti, kad žino.* (Ostrauskas, 1996, p. 169)

Dramaturgijoje vardų parinkimas ypač reikšmingas, nes jiems suteikiama privilegija ne tik nuvilti arba patenkinti mimetinius suvokėjų lūkesčius, bet ir daryti įtaką išivaizduojamai (fikcijos režimas) ir veiksmingai (teatriškumo režimas) reprezentacijoms (Ryngaert et al., 2006, p. 48). Trumpojoje dramatinėje formoje toks tikslas nėra itin svarbus, čia veikia kiek kitokie dėsniai. Kuo retesni tekste atpažįstamo personažo pėdsakai, tuo labiau skaitytojas kviečiamas užpildyti teksto spragas, ištraukti į prasmių iškodavimo procesą. Personažas čia jau nebėra veiksmo vektorius ar mimezės garantas (nes jis kaip Roberto Musilio veikėjas – *be savybių*, t. y. *be charakteringų* bruožų: neturi praeities, emocinio, psichologinio būvio, galimos jo kaitos ir kt.), todėl jo funkcija yra akimirksniu išskleisti dramatinę situaciją, autoriui vieną reikšminę sistemą transponuojant į kitą, ir kartu parodyti situacijos ambivalentiškumą. Antai Ostrausko tekste „All's Well That Ends Well“ Šekspyras ir jo personažai „persimeta“ keliomis replikomis, kurios savaiame nieko nereikštų, jei neišryškėtų trinarė jo schema, jungianti Šekspyro komedijos pavadinimą (tad ir neįvardytus jos personažus, galiausiai sulaukusius komedijos žanro koduojamos laimingos pabaigos), tragiškos lemties ištiktus jo veikėjus ir Ostrausko tekstą, išryškinantį ir semantinę, ir žanrinę Šekspyro komedijų bei tragedijų priešpriešą:

ŠEKSPYRAS. Viskas gerai...

OTHELLO ir DESDEMONA, ROMEO ir JULIJA,  
MACBETHAS ir LADY MACBETH, KARALIUS  
LYRAS, HAMLETAS, ETC. Gerai?

ŠEKSPYRAS (*sumišęs*). ...kas baigias neblogai?

TIE PATYS. Neblogai? (Ostrauskas, 2003, p. 154)



Personažų vardai Ostrausko ir Erlicko trumposiose dramatinėse formose veikia ne vien kaip intertekstinės nuorodos, ženklinančios tai, kad, pereidami iš vieno kūrinio į kitą, personažai su savimi atsineša kūrinių, iš kurių originaliai atkeliauja, kontekstus (juose koduojamos jų charakteringos ypatybės, likimai ir pan.), bet ir, anot Wolfgango G. Müllerio (1991, p. 103), pakeisdami savo pasirodymo kontekstą, jie „yra linkę sukelti įtampą ar konfliktą“. Ostrauskas „embleminius“ personažus, nors ir šiek tiek pakeisdamas jų tapatybes, parodijuoti kiek privengia – jam svarbiau įtampa, semantinės priešpriešos, o štai Erlicko atvejis nėra tipinis. Trumpųjų Erlicko draminių formų personažai (pavyzdžiui, „Karaliaus visa Kariauna“, „Visi Žmonės priešai“, „Didysis Medžiotojas Mikas Pupkus“ („Svečių kambarys“) nepaklūsta identifikuojamai verbalinei implikacijai, nes jie abstrahuoti – nurodo ne galimas personažų tapatybes, bet literatūros kūrinių pavadinimus. Nekonvenciniai personažai arba *personažai-figūros*<sup>14</sup> (neretai jie periferiniai, pasirodantys išplėstame didaskaliniame tekste) – tai antraštinės Richardo Aldingtono, Roberto Penno Warren, Vytauto Petkevičiaus kūrinių pavadinimų charakteristikos, kuriuos apibrėžia ne referentinė, o vien tekstinė realybė<sup>15</sup> (Erlickas, 1987, p. 71–73).

„Kuo glaustesnis tekstas, tuo labiau matomi efektai“ (Kautchevsky, 2009, p. 168), o juos lemia ne tik pavadinimas, nurodantis sąsają su personažais, bet ir, kaip jau minėta, jų įvardijimas: Ostrausko kalbantieji gali būti ir sudramintų patarlių ar priežodžių subjektai (Čebato aulas, Pilvas, Katė, Durnius ir pan.), ir smulkausios lietuvių kalbos dalelytės („Taip“, „Ne“, „Tačiau“), kuriose, anot dramaturgo, glūdi visas žmogaus, jo gyvenimo ir jo pasaulio poliariškumas. Pastebėtina, kad abu dramaturgai iš esmės laikosi tos pačios schemas: sąlytis su suvokėju užmezgamas pateikiant tiek „embleminių“, t. y. plačiai žinomą literatūrinį kontekstą nurodančių personažų vardus, tiek personažų-figūrų įvardijimus, kurie gali patraukti skaitytojo dėmesį – sukelti netikėtumo lūkestį. Viena vertus, šis gestas gali veikti kaip stimuliavimas, kuris remiasi originaliu kūrinio kontekstu, tačiau dažniausiai užsibaigiantis suvokėjui netikėta pabaiga; kita vertus, atlieka veikiau dėmesio atkreipimo funkciją, aktualizuojančią literatūrinės sakymo subjekto intencijas. Tad sugestyvūs ar neutralūs personažai (veikiantieji) trumpojoje dramatinėje formoje atlieka skaitytojo vaizduotės, mąstymo „išjudintojų“ vaidmenį – jie priverčia skaitytoją lygiomis teisėmis dalyvauti kūrybiniame procese.

Trumpojoje dramatinėje formoje implikuojamas glaustumas reiškia ir tai, kad apskritai ieškoma reikšmės – kaip „istoriją“ perteikti per stokos pojūtį, t. y. dramaturgui sužaidžiant numanomybe, nepasakymu, potekste, leidžiant skaitytojui pačiam aptikti nepilnumo mechanizmus ir padaryti tam tikrą išvadą. Minėjome, kad „kurti teatrą“ – tai visada remtis dramaturgine triada (personažas, dialogas, remarkos). Trumposiose dramatinėse formose šie

<sup>14</sup> Tai labiau su šiuolaikine, o ne konvencine dramaturgija susijusi sąvoka, tačiau ji taip pat siejasi ir su „kritine“ personažo būkle, mėginant įvardyti fikcines būtybes, kurios išsprūsta iš žodžio „personažas“ reikšmių lauko: „Kitaip nei tradicinis personažas, kuris gimsta iš estetinės ir prasminės pilnatvės, figūra neturi homotetinių ryšių su pasauliu. Kadangi ją kuria eskizinė, schematiška, montažo, elipsės dramaturgija, tai ir personažo-figūros paveikslas yra tekstinio filtro iškreiptas, deformuotas, transformuotas, jis tik iš dalies ir tik punktyriškai primena „tikrovę“: scenoje ima įsitvirtinti naujos vaizdavimo formos, kurios pabrėžia disjunkcijas, fragmentacijas, citavimo fenomenus“ (Ryngaert et al., 2006, p. 164).

<sup>15</sup> Išsamiau apie Erlicko nekonvencinius personažus žr. Klišienė, 2017, p. 113–128.

elementai, kad ir kiek būtų redukuojami, vis dėlto išlieka nenuginčijami, nes atlieka „žymeklio“ vaidmenį, rodantį tokio pobūdžio tekstų priklausomybę teatrui. Visų pirma, pasitelkiamas tipografinis kodas – kursyvas, veikiančiojo (personažo) išskyrimas, grafinis išdėstymas, lemiantis intonacinę ritmiką ir pan. Pavyzdžiui, Ostrausko „Patarlės ir priežodžiai“ kelia susidomėjimą, nes *Spec(tac)ulum mundi* knygoje – veikiausiai jo paties sudarytoje – dramaturgas šį skyrių atskiria nuo trumpųjų draminių formų, kurių paskirtį taip pat subtiliai paslepia po sudvigubintu pavadinimu – knyga skirta skaitytojui, tačiau paliekama išlyga ir scenos praktikui. Knyga pasižymi griežta struktūra, jos sudarymo logiką motyvuoja, viena vertus, noras įtvirtinti hermetiškas ribas tarp trumpo formato tekstų, suteikiant galimybę skaitytojui ir scenos praktikui juos traktuoti kaip autonomiškus, nereikalaujant laikytis eiliškumo; kita vertus, noras įtraukti suvokėją į prasmingo skirtingų tekstų suliejimo procesą, pavyzdžiui, kad ir dėl palyginimų sąveikos, nepaisant pastangos atskirti tekstus vieną nuo kito (pavadinimais, skirtingomis temomis, situacijomis, veikėjais):

### **Pelė po šluota**

*Po ŠLUOTA tupi PELĖ*

*Tupi ir tyli.*

ŠLUOTA. Ko tu tyli?

*PELĖ*

*tebetyli.*

ŠLUOTA. Ko tyli? – (*nusikvatoja*) – kaip pelė po šluota.

PELĖ (*drebančiu balseliu*). Kad aš neturiu ką pasakyti. (Ostrauskas, 2003, p. 124)

### **Audiatur et altera pars**

ANTROJI PUSĖ. Kad aš neturiu ką pasakyti.\*

---

\* ... kaip ir ta pelė po šluota? (p. 124) (*ibid.*, p. 158)

Iš pirmo žvilgsnio šiuos autonomiškus, vienas nuo kito nutolusius veik per 30 puslapių tekstus sieja pasikartojantis sakinytis, kuris nurodo skirtingus kontekstus užkoduotais, tarpusavyje nieko bendra neturinčiais pavadinimais. Pirmasis tekstas išryškina lietuviškos patarlės situaciją („kaip pelė po šluota“), antrasis įprasmina vieną esminių teisės į gynybą principų: „Tebūnie išklaudyta ir antroji pusė.“ Taigi semantinė patarlės reikšmė pakartojama naujame prasmės lygmenyje, paliekant tik išnaša-komentarą, kaip užuominą į ankstesnį tekstą. Būtent ši užuomina ir tampa abi trumpąsias dramines formas jungiančia gija – remarkose atsiskleidžia paradoksali tiesos prigimtis galios santykių („nusikvatoja“ vs. „drebančiu balseliu“) atžvilgiu. Išnaša-komentaras išryškina numanomą sakinio „kad neturiu ką pasakyti“ priežastį, nes dramaturgas pasitelkia skirtingas, iš pirmo žvilgsnio niekuo nesusijusias situacijas.

Ostrauskui svarbu apimti tai, kas susikuria paties rašymo proceso metu, kai modelius „skolinamasi“ iš literatūrinio (prozos, poezijos) ar tautosakinio žanrų. „Įvilkdamas“

patarles į draminę formą, dramaturgas kartu kuria ir intrigą<sup>16</sup>. Išbandydamas skirtingiausius variantus, paversdamas patarlių ir priežodžių subjektus „veikėjais“ ar jų turinio „komentatoriais“, Ostrauskas sukuria paradokso efektą – šis atsiranda dėl komentuojamos patarlės poveikio ir leidžia perskaityti originalą pagal išgalvotą modelį, kurį vis dėlto grindžia pats skaitytojas, skaitymo metu patiriantis (vadinasi, interpretuojantis) formaliai tiesos ženklų paženklinatą absurdiško teiginio situaciją.

Pastanga sudaryti sąlygas geriausiai išryškinti norimų pabrėžti žodžių reikšmę čia itin svarbi, susijusi su tinkamų žodžių atranka. Kuo mažiau žodžių, tuo kiekvienas iš jų svarbesnis, nes adresatas turi maksimaliai išnaudoti tai, ką autorius jam siūlo perskaityti. Maksimalaus efektyvumo išgavimas taupiausiomis priemonėmis teksto prasmės lygmenyse siejamas su priartinimo (angl. *zoom*) ir greitinimo (lėtinimo) efektais (tikslas – teksto sekoje sukurti pertrūkį, išryškinti reikalingą žodį ir pan.). Šiuos terminus trumposioms draminiams formoms analizuoti pritaikė Koutchevsky'is. Tyrėjo teigimu, rašytinio teksto plotmėje *zoomo* efektas, gaunamas kintamojo židinio objektyvu, „išdidina“ būtent tuos žodžius, kurių skaitytojui reikia prasmei suprasti. Trumpojoje draminiėje formoje jie gali būti pakartojami, tačiau kitomis, nuo konteksto priklausančiomis reikšmėmis. Kontekstas kaip tik gali būti nenurodytas, nors ir numanomas:

MUSĖ (*desperatiškai plakdama sparnais*).

Skanu tai skanu,  
Bet kad aš pripust baigiu.  
BARŠČIAI. Ir pripusi.

*Ir pripunta.*

(„Musė barščiuose“; Ostrauskas, 2003, p. 58)

Pirmiausia, kas krinta į akis, tai kartojamas žodis „pripusti“. Veikia priartinimo principas, išskiriantis žodį iš kitų, kad atkreiptume dėmesį į žodžių žaismą, kurio esmė – vienalaiskis dviejų fonologiškai sutampančių prasių pasirodymas. „Pripusti“ – tai ir „privalgyti“, „priesti“, „prigerti“, ir „paskęsti, prigerti vandenyje“. Panašiai skambančių žodžių garsinės formos Ostrausko trumposiose draminiuose formose turi atitikti esminę sąlygą – sukelti į skaitytoją orientuotą neišspręstą komunikacinę įtampą. Skaitytojas tai gali priimti kaip pokštą arba kaip savotišką draminių rebusą, apimančių lietuviškų priežodžių (patarlių) „Kaip musė barščiuose“ ar „Išmetė kaip musę iš barščių“ ambivalentiškumą, kuris grindžiamas homonimais – netikėtu leksinių semantinių žodžio variantų realizavimu, jį suvokiant kaip kūrybinį akstiną suvokėjui – užpildyti tarpus tarp eilučių.

Dar vienas svarbus elementas – remarkos (arba didaskalinis tekstas), kurioms trumposiose draminiuose formose neretai tenka vienas įdomiausių vaidmenų, neatsižvelgiant į tai, kad jos funkcionuoja skirtingiausiais būdais ir nebūtinai priklauso nuo kalbėtojo (replikos) poros, nors yra su ja susijusios. Pavyzdžiui, Erlicko (1987, p. 70) „Vieno veiksmo vieno

<sup>16</sup> Prisimintina pati seniausia prancūzų literatūrinės tradicijos trumpoji draminė forma *proverbe* („patarlė“). Seniau tai buvo labai trumpa pjesė, išryškinanti patarlės prasmę. Patarlė dažnai figūruodavo pjesės pavadinime, bet kartais žiūrovams reikėdavo ją atspėti (TLFi, 1994).

paveikslu psichoneurologinėje pjesėje „Vakaras“ intrigą sukelia emocinis neatitikimas tarp dialogo dalyvių replikų ir remarkų, kurias tarsi motyvuoja priešingi kalbos strategijų poliai:

*Pakyla uždanga. Scenoje jaukus, gerai išvėdintas kambarys. Ant sienos kabo vienas paveikslas, kuriame dvylika žmonių valgo vakarienę.*

JIS (*žiauriai*). Ką šiandien vakarienei valgysim?

JI (*sausai*). Arbata su cukrumi. Daugiau nieko neturim.

JIS (*verdamas Ją plieniniu žvilgsniu*). Nesvarbu. Užteks to, ką turim.

JI (*kimiai*). Rytoj penktadienis ar ketvirtadienis?

JIS (*apdujęs iš sielvarto*). Nieko, pasitaiko.

JI (*tulžingai*). Tai gerai. O man kažkodėl vis atrodo, kad ketvirtadienis.

JIS (*apdujęs iš sielvarto*). Nieko, pasitaiko.

JI (*nervingai*). Tai gal važiuojam ryt vakare kur nors į gamtą?

JIS (*lediniu balsu*). Gerai sakai, galim ir nuvažiuoti. Pailsėsim...

JI (*kreivai šypsodama*). Arbata jau, atrodo, užvirė. Einam, pavakarieniausim.

JIS (*žiūrėdamas klaidžiojančiu žvilgsniu į erdvę*). Einam.

*Abu nueina į virtuvę. Dvylika žmonių iš paveikslu baigia valgyti ir padeda šaukštus.*

U ž d a n g a

Jei nekreiptume dėmesio į kiekvieną repliką perdėm emocionaliai palydinčias remarkas, sakytume, kad tai įprastos vakarienės situacija, tačiau ji vyksta neįvardytos „paskutinės Kristaus vakarienės“ paveikslu, kuris kaba ant sienos dviejų „sovietikų“ bute, akivaizdoje. Kaip įprastai, konfliktas trumposiose dramatinėse formose sutelktas į situaciją, o ši žymi ne tiek dialogu išreikštą būtinių Jo ir Jos šeiminį konfliktą, kiek jo priežastį, kuri, pasirodo, glūdi *paveiksle*: ten valgoma nerauginta duona, Velykų avinėlis ir geriamas vynas, o ant „sovietikų“ stalo, ypač pasninko metu, ne degtinė (jei turime mintyje vieną iš Katalikų bažnyčios kanono teisių – abstinenciją pasninko metu), o tik arbata.

Trumposiose dramatinėse formose didaskalinis tekstas neretai „uzurpuoja“ dialogui skirtą vietą, skaitytoją labiau orientuodamas į popieriaus lape kuriamą mizansceną (pavyzdžiui, Ostrausko „Piktoji akis“, „Atbulas kupranugaris“, Erlicko „Svečių kambarys“ ir pan.). Kiek įdomesnis atvejis, kai pasitelkiami cituojami tekstai, įsprausti į kabutes, ir iš jų gimsta trumpoji dramatinė forma. Kabučių vartojimas draminiame tekste turi dvigubą reikšmę, nes įspėja apie būtinybę naudoti specifinį toninį moduliatorių, kuris atitraukia cituojamą fragmentą nuo įprasto dialogo, o trumpojoje dramatinėje formoje neretai gali pasitarnauti ir kaip „veiksmo“ greitinimo funkcija, stimuliuojanti staigų peršokimą iš priežasties į padarinių. Pavyzdžiui, Ostrausko diptiko „Lietuviškos metamorfozės“ antrasis tekstas „Bernelis ir mergelė“ sudarytas iš dviejų trumpučių dalių. Šio vien iš citatų sudaryto teksto pagrindas – Donato Saukos monografija *Tautosakos savitumas ir vertė* ir Antano Vienuolio apsakymas „Paskenduolė“<sup>17</sup>. Tautosakoje idealizuojamos bernelio ir mergelės santykių peripetijos Ostrausko (1996, p. 281) tekste tampa „prologu“, pagal

<sup>17</sup> Cituojamo kūrinio autorystė ir pavadinimas nėra nurodyti, nes Veronikos vardas Ostrausko tekste tampa „embleminiu“. Prisimintina, kad trumpųjų draminių formų autoriai tinkamiausias žodžių, vardų ir kt. prasmės išdėstymo sąlygas sukuria tam, kad pasiektų aukščiausią kontekstinės žodžio priklausomybės tašką.

visus dramaturgijos dėsnius nuteikiančiu „publiką“ būsimiems įvykiams: „Abejoju, ar kam nors teko matyti, kai dzūkų bernas pagauna į glėbį merginą. Be blogos intencijos, šiaip sau. [...]. Dzūkė nebėga, jėga nemėgina išsprukti, nes žino, kad bernas skriaudos jai nepadarys. Ji ir pati noriai prisiglaudžia, ir kai ilgai bernas glamonėja, dzūkė randa kitą išeitį.“ Ta išeitis pristatoma veikiantiesiems apsiukeičiant trimis replikomis-citatomis, o bręstančios erotinės situacijos „kulminacija“, kaip ir dera, paklūsta patriarchalinės bendruomenės nustatytoms normoms, tad veikėjai, „paspaukę vienas kitam šiltas rankas, nueina savais keliais“ (*ibid.*, p. 281). Vis dėlto ostrauskiška intriga glūdi vadinamajame didaskaliniame „epiloge“, numatant priešingą ir ne tokį idealizuotą slapto susitikimo „padarinį“ – Vienuolio „Paskenduolės“ atomazgą. Atsisakoma pauzių, tolydaus perėjimo, tiesiog pateikiama visiems žinoma kūrinio citata, koreliuojanti su jo pavadinimu:

...Veronika pamažėl pradėjo bristi į vandenį...  
 Kai po pusvalandžio iš po debesėlio išlindęs mėnulis  
 apšvietė žemę,  
 tylu ir ramu buvo... (Ostrauskas, 1996, p. 182)

Vienuolio kūrinio fragmentas ir juo baigiamas tautosakinis pasakojimas, nors iš pirmo žvilgsnio neturi jokio semantinio ryšio (skirtingi žanrai, skirtingi kontekstai), Ostrausko tekste ne tiek kontrastuoja, kiek susilieja, nes citatose dėmesį atkreipiantys žodžių junginiai („šiltas rankas“, „tylu ir ramu buvo“) užkliudo temas, kurios viena kitą užkloja. Vis dėlto čia svarbiau ne tiek kontekstai, kiek jais koduojami skirtingi likimai. Būtent „kulminacinis“ sakiny, nepriklausantis veikiančiųjų „dialogo“ sričiai („[jie] nueina *savais* keliais [paryškinta – N. K.]“), įgyja ironijos prieskonį. Patriarchalinės bendruomenės idealai, kuklumo, saikingumo normos, tautosakoje neretai stelbiančios rupesnę realios buities klodą, tampa ir nepakeliamais asmenybės (net jei ši ir fikcinė) varžtais. Ostrauskas Veronikos istorijos nepasakoja, ji „iškerpama“, tačiau autorius priverčia skaitytoją suvokti kur kas daugiau, negu tiesiogiai teigia: pasako tik priežastį, o suvokiame padarinį.

## Vietoje išvadų

Apibrėžti tai, ką šiame straipsnyje mėginome įvardyti *trumpąja dramine forma*, apimdami įvairesnius jos variantus, – tik vienas iš bandymų surasti įvairialypių formų, įgyjančių patarlės, aforizmo, mikrodramos, vienaveiksmės pjesės, eskizo ir pan. pavidalus, bendrą vardiklį. Esminė tokio pobūdžio tekstų ypatybė – trumpumas – šiuolaikinės dramaturgijos lauke nebegali būti suvoktas tik kiekybiškai, kadangi trukmės apribojimas priklauso nuo subjektyvių suvokėjų požiūrių ir yra istoriškai sąlygotas. Svarbesnis tampa kokybinis aspektas, susijęs su glaustumu, nurodantis „sakymo būdą“ ir trumpajai draminei formai būdingas kondensuojančiasias, redukuojančiasias, intensyvinančias priemones, sietinas su turinio talpumu ir reikšmių santykių tinklu.

Išsiveržusi iš griežtai (istoriškai) nustatytų ribų, šiuolaikinė trumpoji dramatinė forma nuolat keičia savo pavidalus: nepakludama taisyklėms pati save reprodukuoja, nuosekliai

„hibridizuodamasi“ ji ne tik perima ir draminei, ir prozinei naracijai būdingus registrus, bet ir įkūnija nuokrypį nuo tradicinės („didžiosios“) dramos struktūros redukuodama ar net eliminuodama kai kuriuos jos komponentus – fabulą, personažą, dialogą ir pan. Ostrausko ir Erlicko trumposios dramatinės formos tema išryškinama be fabulinės raiškos, be ekspozicijos, koncentruojamasi į situaciją ar įvykį, pasitelkiamas kontrastinis gretinimo ar išdėdinimo, greitinimo principai; dialogas arba maksimaliai redukuojamas, arba atlieka tik komentaro (neretai citatos pavidalu) funkciją; trumpųjų draminių tekstų „personažai“ (intertekstinės nuorodos, patarlių ar priežodžių subjektai ir kt.) dažniausiai apibrėžiami ne referentinės, o vien tekstinės realybės. Abiem dramaturgams būdingas trumposios dramatinės formos mechanizmas susijęs su maksimaliu kalbos išteklių našumu ir žodžių ekonomija. Būtent jis leidžia įžvelgti savitas Ostrausko ir Erlicko draminių tekstų reikšmės kūrimo strategijas, kurios, viena vertus, nėra atskiriamos nuo dialektinės teksto ir scenos polemikos. Šių dramaturgų tekstai balansuoja tarp literatūriškumo bei teatriškumo ir šis *tarp* sukuria pagrindą konvencinio teatro (vadinasi, ir konvencinės dramaturgijos) dviprasmybei. Trumpoji dramatinė forma tampa išcentrine jėga, kuri išklubina koherentišką dramos struktūrą laikančias jungtis, sankabas, ryšius ir kartu išryškina kitus jos prasmės centrus, atveria įvairias jo suvokimo perspektyvas. Kita vertus, aktualizuojama suvokėjo funkcija ir jo interpretacinis darbas leidžia skaitytojui ne tik tapti kūrybinio proceso „dalyviu“, bet ir reflektuoti save kaip interpretatorių, savotišką įsivaizduojamos „mizanscenos“ režisierių.

### Literatūros sąrašas

- Castang, J., 2002. L'écriture de Philippe Minyana / Transcription de L'Échange entre Philippe Minyana et le public. *Revue de théâtre Coulisses*[e-journal], 25, pp. 37–55. Available at: <<https://doi.org/10.4000/coulisses.5987>> [Accessed 14 June 2023].
- Chauchadis, C., 2012. Le théâtre bref au siècle d'or. *Europe / Le théâtre espagnol du siècle d'or*, 1002(10), pp. 111–121.
- Danan, J., 2002. Écrire pour la scène sans modèles de représentation? *Études théâtrale / Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000): L'avenir d'une crise*, 24–25, pp. 193–201.
- Dessons, G., 2015. *La voix juste. Essai sur le bref*. Paris: Éditions Manucius.
- Dort, B., 1988. *La représentation émanicipée. Essai*. Arles: Le temps du théâtre.
- Erlickas, J., 1987. *Raštai ir kt.: humoreskos, humoristiniai eilėraščiai ir pjesės*. Vilnius: Vaga.
- Fichet, R., Lemahieu, D., 2000. Du bref et de la forme: dispute. *rolandfichet.com* [blog], 1 Janvier. Available at: <<http://www.rolandfichet.com/blog-rf/telecharger/wz004.pdf>> [Accessed 3 October 2022].
- Klišenė, N., 2017. *Didaskaliniai epizodai Juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus dramaturgijoje. Literatūra*, 59(1), p. 113–128.
- Koutchovsky, A., 2009. *À l'échelle des mots: l'écriture théâtrale brève en France (1980–2007)*. DEd. Université Rennes 2. Available at: <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00370565/fr/>> [Accessed 8 December 2022].
- Koutchovsky, A., 2012. Zoomer / dézoomer (dans le style). *rolandfichet.com* [blog], 27 Juillet. Available at: <<http://follepenh.cluster020.hosting.ovh.net/blog-rf/rf/index.php?author/alexandre>> [Accessed 17 December 2022].
- Labanauskaitė, G., 2017. *Dramatika*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Losco, M., 2010. *Forme brève. Lexique du drame moderne et contemporain*. Sous la direction de J. P. Sarrazac: Les éditions Circé, pp. 84–88.
- Marinetti, F., Corra, B., Settimelli, E., 1915. *The Futurist Synthetic Theater*. Available at: <<https://391.org/manifestos/1915-futurist-synthetic-theatre-marinetti-settimelli-corra/>> [Accessed 11 December 2022].



- Montandon, A., 2013. Formes brèves et microrécits. *Les Cahiers de Framespa*, 14. Available at: <<https://doi.org/10.4000/framespa.2481>> [Accessed 22 November 2022].
- Muse, J. M., 2017. *Microdramas: Crucibles for Theater and Time*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Müller, W. G., 1991. Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures. *Intertextuality*. Vol. 15. Ed. by Heinrich F. Plett. Berlin, New-York: Walter de Gruyter, pp. 101–121.
- Ostrauskas, K., 1996. *Kaliausės mirtis*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Ostrauskas, K., 1996. *Ketvirtoji siena*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.
- Ostrauskas, K., 2003. *Spec(tac)ulum mundi*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.
- Ostrauskas, K., 2014. *Paskutinis kvartetas. Du dramų ir dar kai ko rinkiniai ir drama*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Ryngaert, J. P., 2002. Le fragment en question. *L'avenir d'une crise / Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000)*, 24–25, pp. 13–17.
- Ryngaert, J. P., Sermon, J., 2006. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales.
- Sarrazac, J. P., 2021. Qu'est-ce qu'une poétique des écritures dramatiques contemporaines? *Pratiques*. Available at: <<https://doi.org/10.4000/pratiques.11040>> [Accessed 3 January 2022].
- Szondi, P., 1983 (1956). *Théorie du drame moderne 1880–1950*. Lausanne: Editions l'Age d'Homme.
- Trésor de la langue française informatisé*. ATILF – CNRS & Université de Lorraine. Available at: <<http://www.atilf.fr/tlfi>> [Accessed 3 January 2022].
- Urbutis, V., 1966. Žodžio *trumpas* etimologija. *Kalbotyra*, 14, p. 131–138.