

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Edita Norkevičiūtė

Intermedialių literatūros studijų programa

**Antono Čechovo perdirbiniai Viliamo Klimačko
ir Howardo Barkerio pjesėse**

Magistro darbas

Darbo vadovė dr. Neringa Klišienė

Vilnius, 2019

Edita Norkevičiūtė, *Antono Čechovo perdirbiniai Viliamo Klimačeko ir Howardo Barkerio pjesėse*. Magistro darbas, vadovė dr. Neringa Klišienė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2019, 53 p.

Raktiniai žodžiai: perdirbinys (*remake*), Antonas Čechovas, analizė, pjesė, veikėjas.

Anotacija

Magistro darbe „Antono Čechovo perdirbiniai Viliamo Klimačeko ir Howardo Barkerio pjesėse“ siekiama suvokti, kodėl šiuolaikiniams dramaturgams išlieka aktualūs kanoniniai autoriai (šiuo atveju – Antonas Čechovas) ir kokiais būdais šis aktualumas pasireiškia. Ieškant atsakymų į šiuos klausimus remiamasi sąvokos *perdirbinys* samprata, atveriančia plačiausias galimybes nagrinėti pasirinktas pjeses. Darbo tikslas – išsiaiškinti, kaip dramaturgai kuria naujus tekstus ir kokias Čechovo tekstų versijas siūlo Viliamas Klimačekas ir Howardas Barkeris.

Viliamo Klimačeko pjesės „čechovas-boksininkas“ analizės fokusas – perdirbti Čechovo veikėjai, jų virsmas Klimačeko tekste. Dėmesys kreipiamas į konkrečius veikėjų pasakymus, tarpusavio santykius ir besikeičiančią subordinaciją. Analizuojant Howardo Barkerio pjesę „(Dédè) Vania“ keliamas vardo svarbos klausimas, veikėjų gebėjimo iš(si)kalbėti svarba. Akcentuojamas Barkeriui būdingas kalbos laužymas, ardyimas, pateikiamas per raišką.

Pasirinktų pjesių analizė atskleidžia, kokius būdus renkasi dramaturgai ir kokius rezultatus gauna. Abiem atvejais sutampa perdirbimo motyvacija – prakalbinant „autoritetingus“ veikėjus, išnaudojama galimybė aktualizuoti rūpimus istorinius, politinius, kultūrinius kontekstus.

Turinys

Įvadas	3
Perrašymas, adaptacija, perdirbinys: už ir prieš.....	7
Čechovo kūryba. Refleksijų diskursas.....	11
„čechovas-boksininkas“: daugiasluoksnė dramaturginė iliuzija	14
Gydytojų triada ir jų reikšmė.....	15
Trinarė sandara	30
Nesibaigiančios naujų formų paieškos. Politinis diskursas	34
Autorius kūrinyje: ką kritikuoja Čechovas ir kur <i>slepiasi</i> Klimačekas?	36
„(Dédé) Vania“: formos ir turinio lygybė.....	39
Čechovo įgarsinta Barkerio pozicija. Vardo svarba	39
Drama, kurią reikia matyti ir išgirsti. Lingvistiniai ėjimai	45
Autoriaus pasirodymas: Barkerio pozicija Čechovo lūpose.....	47
Išvados.....	49
Literatūros sąrašas.....	51
Summary.....	53

Įvadas

Šio magistrinio darbo **tema** – „Antono Čechovo perdirbiniai Viliamo Klimačko ir Howardo Barkerio pjesėse“.

Darbo aktualumas ir naujumas. Antono Pavlovičiaus Čechovo vardas žinomas visame pasaulyje: kanoninis XIX a. antros pusės rusų rašytojas laikomas vienu iš moderniojo teatro pradininkų. Nors Čechovas garsus ne tik dėl dramaturgijos tekstų, šiame darbe svarbūs būtent pastarieji. Didžiausias dėmesys bus skiriamas pjesėms „Dėdė Vania“, „Ivanovas“, „Trys seserys“ ir „Žuvėdra“ kurios pasitelkiamos kaip kontekstiniai kūriniai.

Daugybei autorių (Richardas Gilmanas¹, Geoffrey Borny², Donaldas Reyfieldas³ ir kt.) nagrinėjant Čechovo kūrybą, gali kilti klausimas, ką naujo, netikėto ar įdomaus galima pasakyti apie Čechovą? Kodėl jis vis dar aktualus? Kodėl praėjus daugiau kaip šimtmečiui po mirties, Čechovas yra vienas iš populiariausių dramaturgų? Šiame darbe bus ieškoma atsakymų į šiuos klausimus.

Moderniojoje literatūroje vis dažniau pasirodo perdarytų (*remade*) kūrinių, todėl nenuostabu, kad sykiu atsiranda poreikis kalbėti ir apie šį fenomeną, ieškant pastarojo atsiradimo priežasčių. Profesorius Davidas Ianas Rabey, parašęs ne vieną studiją apie britų dramaturgo Howardo Barkerio pjeses, ketvirtame knygos „Howardas Barkeris: ekstazė ir mirtis“ skyriuje „Kultūriniai perdirbiniai ir šekspyriškos derybos“ svarstydamas, kodėl kai kuriems rašytojams kanoninių autorių kūryba tampa jų pačių įkvėpimo šaltiniu, prisimena dramaturgės Sarah'os Kane mintį, kad „Menas nėra šokiruojančios naujovės. Tai gebėjimas sena pateikti taip, kad pamatytum tai naujai“⁴. Knygoje profesorius dalinasi įžvalga, jog britų teatre 1980-1990-aisiais „liūdno humanistinės Čechovo komedijos apie pasidavimą ‘neišvengiamybei’, tapo mėgstamiausiu teatralų pasirinkimu klasikos atgimimui, populiarumu nusileidusios tik Šekspyriui“⁵.

Profesorius Donaldas Rayfieldas straipsnyje „Kas yra su Čechovu?“ svarstydamas, kodėl klasiko kūriniai nuolatos atgimsta ne tik teatro scenoje, bet ir kine, pateikia dar vieną įtikinantį argumentą: „Paslaptys slypi motyvacijoje. Žmonės neturi jokios teisės skųstis, kad Čechovui trūksta veiksmo – jo tekstuose daugybė žmogžudysčių, nusižudymų, išdavysčių. Ko iš tiesų trūksta, tai priežastingumo ir pasekmių: Čechovo pjesės trikdo dėl savo panašumo į realų gyvenimą. Mes nežinome, kodėl žmonės daro tam tikrus dalykus, ar kas būtų buvę, jei jie būtų pasielgę kitaip,“⁶ –

¹ Richard Gilman, *Chekhov's Plays: An Opening into Eternity*, Yale University Press, 1997.

² Geoffrey Borny, *Interpreting Chekhov*, ANU E Press: 2006.

³ Donald Rayfield, *Anton Chekhov: A Life*, Northwestern University Press, 2000.

⁴ David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy and Death*, 2009, p. 51.

⁵ *Ibid*, p. 61.

⁶ Donald Rayfield, *What is it about Chekhov?*, „The Telegraph“: 1996 08 10. Prieiga internete: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4703208/What-is-it-about-Chekhov.html>

sako profesorius, pridurdamas, kad gydytojo ir rašytojo kombinacija Čechovo asmenyje neleido jam pateikti vertinimų, prognozių ar tiesių atsakymų. Kita vertus, šis paslaptingo šydas, apgaubęs visą klasiko kūrybą, pasak Rayfieldo ir yra tai, kas masina kūrėjus vis grįžti prie Čechovo tekstų: „Jis mėgo erzinti draugus ir kankinti aktorius. Jo auditorija, ir tada, ir dabar trokšta tikrumo, kurį gali suteikti filmų kūrėjai.“⁷ Nors profesorius čia mini tik filmų kūrėjus, jo mintis ne mažiau tinkama ir dramaturgijai.

Visame pasaulyje aktualus Čechovas lietuviškos literatūros kontekste paskutiniaisiais dešimtmečiais atrodo primirštas. Nereflektuojami ir nauji dramaturginiai tekstai, perdirbiniai, nors poreikis juos kurti byloja ir apie poreikį juos tyrinėti, analizuoti ir suprasti. Būtent todėl šiame darbe buvo nuspręsta rinktis britų ir slovakų dramaturgų pjeses, kurios nepateko į lietuviškos kritikos akiratį ir, analizuojant rečiau pastebimus Čechovo veikėjus, jų pasaulėžiūrą ir santykius, lygiagrečiai stebėti, kaip šie aspektai kinta naujose pjesėse. Perdirbinių temos pasirinkimą lėmė Viliamą Klimačeką ir Howardą Barkerį skaitant atsiradusi intriga: kaip dramaturgai, naudodamiesi tuo pačiu Čechovo tekstu (tekstais), savaip interpretuodami Čechovą, savotiškai apčiuopia ir išryškina vis kitokias marginalijas, sukurdami itin skirtingas pjeses. Pastebėta, kad abiem atvejais būtina kalbėti ne tik apie pjesių turinį, bet ir labai savitą formą, generuojančią pridėtinę reikšmę.

Darbo **objektu** pasirinktos dvi pjesės: slovakų dramaturgo Viliamo Klimačeko dramatis tekstas „čechovas-boksininkas“⁸, rašytas 2004-aisiais ir brito Howardo Barkerio pjesė „(Uncle) Vanya“, parašyta anksčiau – 1991-aisiais.

Viliamas Klimačekas (g. 1958), gydytojas-dramaturgas, atsisakęs mediko praktikos ir pasirinkęs rašytojo kelią. Jis ne tik rašo, bet ir vaidina, kartais – režisuoja paties įkurtame „GunaGu“ teatre Bratislavoje. Svetainėje *Fabulamundi.eu*, vienijančioje teatrus, festivalius ir kultūrines organizacijas iš dešimties Europos šalių, Klimačekas vadinamas vienu iš vaisingiausių dramaturgų, kurio pjesės statomos ne tik Slovakijoje, bet ir visame pasaulyje. „Dramaturginis Klimačeko darbas veikia kaip savotiškas tiltas, jungiantis socialistinį periodą su posocialistine era,“⁹ – sakoma svetainėje. Analizuojant pjesę „čechovas-boksininkas“ aiškiai matomas autoriaus susidomėjimas pasikeitusiu ir tuo pačiu nuolatos besikeičiančiu kultūriniu-socialiniu klimatu bei noras suvokti šios kaitos priežastis ir pasekmes. Teatro kritikas Milošas Mistrikas, kalbėdamas apie absurdo teatrą Slovakijoje, Klimačeką mini kaip vieną iš labiausiai pastebimų postmodernių autorių. „Viliamo

[žiūrėta: 2019 05 10].

⁷ *Ibid.*

⁸ Skaitomas pjesės *čechov-boxer* vertimas į lietuvių kalbą (vert. Andrius Jevsejevas).

⁹ Viliam Klimaček, *Biography*, *Fabulamundi.eu*, prieiga internete: <http://www.fabulamundi.eu/en/viliam-klimacek/> [žiūrėta: 2019. 04.15].

Klimačeko absurdas – bent jau kūrybos formos prasme – pasiekia niūriausias savo pasekmes,¹⁰ – pažymi teatrologas, pridurdamas, kad Klimačeko pjesės yra magiškos ir poetiškos, tarsi savotiška sapnų ir realybės santuoka. „Galiausiai Klimačeko veikėjai paliekami vieni su savo dvasios striptizu, bjaurumu, beširdiškumu ir vulgaria kalba. Daugelis iš jų linkę į savižudybę. Nei jų pačių, nei kitų gyvenimai nieko nereiškia. Jei kas nors numiršta ar yra nužudomas, gauna vos keletą dėmesio akimirky; kai kurie personažai sugrįžta į gyvenimą ir toliau funkcionuoja panašiai kaip kompiuteriniuose žaidimuose, kur galima turėti bent keletą gyvybių,¹¹ – sako Mistrikas. Tai, kaip Klimačeko konstruojami realybės, istorijos, kultūros, politikos, socialinių aktualijų ir tradicijos junginiai persipina su literatūra, bus atskleidžiama tolesnėse šio darbo dalyse.

Kitas šiam darbui svarbus autorius – ekscentriškasis britų dramaturgas Howardas Barkeris (g. 1946). 2010-aisiais kritikės Melanie Jessop pavadintas „vaizduotės, ne aktualumo čempionu“, Barkeris yra ypač provokatyvus: „Barkeris yra rašytojas, kuris iššaukia ekstremalias reakcijas. [...] Jis yra miglotas. Jis elitinis ir iš visų žiauriausias,¹² – pastebi Jessop. Jau minėtoje knygoje profesorius Rabey prisimena, kad Barkeris vadinamas „didžiausiu gyvu Anglijos dramaturgu“ ir „mūsų laikų Šekspyru“, pateikiančiu „savo kūrinis stebinančiai originaliomis formomis, tam, kad sukurtų estetiką ir patirtį, kurias pats vadina *Katastrofos teatru*“¹³. Rabey fiksuoja ir dar vieną Barkerio kūrybai būdingą elementą – kalbinės raiškos subtilybes: „Barkerio, kaip ir Šekspyro, pjesėse apibūdinimai, kalba ir kitos saviraiškos formos, tokios kaip menas, yra bėda ir problema: veikėjų patiriamos ekstremalios situacijos verčia juos susidurti su kalbos ribomis – pasiekiamas laipsnis, kuriame žodžiais įmanoma ‘pagauti realybę’ tuo pačiu suvokiant, kad jų prasmė nuolat išsprūsta,¹⁴ – sako profesorius. Viename iš Barkerio pjesės „(Dèdè) Vania“ analizės skyrių, esančių šiame darbe, taip pat kalbama apie kalbinės raiškos svarbą ir nuolat išbandomas jos galimybes, veikėjams stengiantis pasakyti tai, kas rūpi ir yra svarbu.

„[K]iekvienas skaitymas yra kebli transakcija tarp skaitytojo kompetencijos (jo pasaulio pažinimo) ir tokios kompetencijos, kokios reikalauja pats tekstas, kad būtų geriausiai perskaitytas“¹⁵. Ši filosofo Umberto Eco mintis taikliai iliustruoja santykį su pasirinktomis pjesėmis. Abiejose

¹⁰ Miloš Mistrik, *Theatre of the Absurd in Slovakia*, p. 8. Prieiga internete:

https://www.academia.edu/15113634/Theatre_of_the_Absurd_in_Slovakia [žiūrėta: 2019.04.20].

¹¹ *Ibid.*

¹² Melanie Jessop, *Howard Barker: a champion of imagination, not 'relevance'*, The Guardian, 2010 04 26. Prieiga internete: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/apr/29/howard-barker-playwright-relevance> [žiūrėta: 2019.04.05].

¹³ David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy and Death*, 2009, p. 3.

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵ Umberto Eco, *Tarp autoriaus ir teksto*, in „XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams“ II dalis, Vert. Jūratė Levina, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011., p. 267-268.

kūriniuose aktualūs kultūriniai, istoriniai, politiniai, literatūriniai, socialiniai ir kt. aspektai, kurių išmanymas neišvengiamai modifikuoja analizės kryptis.

Darbo **tikslas** – atliekant detalią minėtų kūrinių analizę, atskleisti, kokius žingsnius daro dramaturgai, kurdami dialogą su žinomomis Čechovo pjesėmis, kokios jų interpretacijos pateikiamos.

Siekiant išsikelti tikslo, ketinama atlikti šiuos **uždavinius**:

1. Laikant, jog *perdirbinys* yra ašinė šio darbo sąvoka, atsižvelgiant į teorinę ir kritinę literatūrą, kuo aiškiau apibrėžti šią sąvoką.
2. Išanalizuoti pjesių formos ir turinio lygmenis, komentuojant, kuris lygmuo konkrečiu atveju įgauna esminę poziciją.
3. Palyginti analizių rezultatus, ieškant Klimačeko ir Barkerio panašumų ir skirtumų.

Darbo struktūra. Darbas susideda iš teorinės ir praktinės dalių, kurios savo ruožtu skyla į smulkesnius skyrius. Pirmoji – teorinė dalis – skirta įgyvendinti pirmąjį uždavinį ir konceptualizuoti pagrindine darbe pasirinktą sąvoką *perdirbinys*. Apžvelgiama teorinė literatūra, siūlanti panašių, bet ne sinonimiškų sąvokų *perrašymas* ir *adaptacija* apibrėžimus, pritaikymo atvejus. Siekiama pagrįsti, kodėl būtent *perdirbinys* – dažniau kino industrijoje vartojama sąvoka – pasirenkama kalbant apie dramaturginius tekstus. Skyrius rašomas remiantis teoretikų Ionut Miloi, Julie Sanders, Lindos Hutcheon, Thomo M. Leitch, Irinos Melnikovos ir kt. veikalais.

Antrajame skyriuje apžvelgiamas Čechovo kūrybos refleksijų diskursas, siekiama sudėlioti pagrindines kritikų siūlomas gaires, padedančias geriau perprasti Čechovo kūrybą. Aptariamoms Haroldo Bloomo, Mohamedo Kowasaro, Erico Bentley, Gabrielės Labanauskaitės ir kt. įžvalgoms.

Praktinė dalis skirta detalioms pjesių analizėms: trečiajame skyriuje analizuojama Viliamo Klimačeko pjesė „čechovas-boksininkas“ – pateikiama išsami lyginamoji Čechovo sukurtų ir Klimačeko perdirbtų veikėjų paveikslų analizė, tokiu būdu aiškinantis, ką konkrečiai keičia, modifikuoja, dekonstruoja Klimačekas ir kokius pasiūlymus teikia savo tekstu. Analizuojamas ir pjesės struktūrinis lygmuo, atkreipiamas dėmesys į kultūrinius ir politinius niuansus bei jų kuriamas reikšmines įtampas. Paskutiniame dalies skyriuje aptariamas paties Klimačeko kaip autoriaus angažavimasis tekste ir veikėjo Čechovo pasirodymas.

Antroje praktinės dalies dėmesio centre – Howardo Barkerio pjesės „(Dédé) Vania“ analizė. Joje keliamas vardo svarbos klausimas, aiškinamasi kaip ir kodėl šį klausimą aktualizuoja Barkeris. Kalbama apie veikėjams suteikiamą laisvę ir galimybę komunikuoti bei šios laisvės pasekmes. Trečiajame skyriuje taip pat keliamas Barkerio, kaip autoriaus, pasirodymas tekste ir jo požiūris į veikėju paverstą Čechovą.

Darbas baigiamas išvadomis ir literatūros sąrašu.

Perrašymas, adaptacija, perdirbinys: už ir prieš

Šis skyrius skirtas apžvelgti ir konceptualizuoti tris artimas, bet ne tapačias sąvokas *perrašymas*, *adaptacija* ir *perdirbinys*, siekiant argumentuoti *perdirbinio* pasirinkimo šiame darbe motyvaciją.

Internetiniame Kembridžo žodyne veiksmažodis perrašyti (*rewrite*) aiškinamas kaip veiksmas norint dar kartą parašyti knygą ar kalbą, siekiant ją pagerinti ar pakeisti, atsiradus naujai informacijai¹⁶. Macmilliano žodyne pateikiama labai panaši šio veiksmažodžio samprata: pakeisti parašytą tekstą siekiant padaryti jį geresniu¹⁷. Oksfordo žodynas siūlo suprasti jį kaip veiksmą norint dar kartą parašyti tekstą, kad jį pakeistumėte ar patobulintumėte¹⁸. Visi trys apibrėžimai skamba beveik identišškai ir siūlo tą pačią idėją: *perrašyti* – tai patobulinti originalų naratyvą.

Šis naratyvo patobulinimas nėra paviršutiniškas, vien techninis teksto atkartojimas, jis (žinoma, priklausomai nuo perrašomo teksto) aktualizuoja skirtingus klausimus. Profesorius Ionut Miloii nuomone, „Perrašymas yra kur kas daugiau nei senų tekstų atkūrimas, tai tampa strategija ardyti, sugriauti, sutrikdyti diskursą. Perrašymo procesas negali būti laikomas atsitiktiniu veiksmu, tai greičiau manifestas, turintis stiprią motyvaciją, kurios tikslas neabejotinai yra paveikti skaitytojus [...]“¹⁹. Tačiau šis perrašymo manifestas labiau aktyvuoja kultūrinio, politinio ir / ar socialinio klimato kaitos požymius, „kalbėdamas“ tik su kanoniniu tekstu, neįtraukdamas jo autoriaus. Būtent todėl šiame darbe *perrašymas* suprantamas kaip originalaus teksto variacija, kai perrašomas tik tekstas, pirminio teksto autoriaus nepaverčiant perrašomojo veikėju. Atsižvelgiant į tai, kad abiejose darbe analizuojamose pjesėse matomas šis dramaturgų žingsnis, nuspręsta, jog sąvoka *perrašymas* nebus pakankama analizėje siekiant atsakyti į visus kylančius klausimus.

Adaptacijos samprata daugeliu atvejų panaši į perrašymo, tačiau esama ir subtilių skirtumų. Literatūros teoretikė ir kritikė Linda Hutcheon sako, kad „vadindami kūrinį adaptacija mes atvirai deklaruojame jo santykius su kitu kūriniumi ar kūriniais“²⁰. Taigi, *adaptacija*, kaip ir *perrašymas*, yra antrinis tekstas²¹, kuriam, kaip ir pastarajam, neišvengiamai būdinga reaguoti ir reflektuoti kultūrinę,

¹⁶ Kembridžo žodynas, prieiga internete: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rewrite> [žiūrėta: 2019.04.16].

¹⁷ Macmillan žodynas, prieiga internete: https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/rewrite_1 [žiūrėta: 2019.04.16].

¹⁸ Oksfordo žodynas, prieiga internete: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/rewrite> [žiūrėta: 2019.04.16].

¹⁹ Ionut Miloii, *The Ideologies of Rewriting*, Studia UBB Philologia, LVII, 2, 2012, p. 169.

²⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, p. 6.

²¹ Šiuo atveju žodis „tekstas“ vartojamas plačiąja prasme, galima turėti omenyje literatūrinį, muzikinį, kino ar kitokį tekstą.

socialinę, politinę aplinkas. Profesorės Hutcheon teigimu, „Istorijos vis perpasakojamos naujais būdais skirtingose kultūrinėse aplinkose, ir, panašiai kaip genai, jos prisitaiko tose aplinkose dėl stiprios mutacijos savo ‘palikuonyse’ arba adaptacijose. Ir jos ne tik egzistuoja, jos žydi.“²² Neabejotina, *adaptacija* nėra naujas reiškinys ir visada buvo itin populiarus, ypač kino industrijoje. Kita vertus, neretai apie adaptacijas rašantys teoretikai neišvengia ir adaptacijos kaip antrinio, todėl prastesnio, net parazitinio kūrinio, išryškavimo. Hutcheon pastebi, kad „Ir akademinėje kritikoje, ir publicistinėse apžvalgose, šiuolaikinės populiaros adaptacijos dažniausiai laikomos antrinėmis, išvestinėmis, ‘pavėlavusiomis, kultūriškai menkesnėmis.’“²³ Vis tik, pati Hutcheon linkusi manyti, kad adaptacijos turėtų būti vertinamos ne kaip antriniai tekstai, bet kaip *adaptacijos* ir šiame vertinime neturėtų likti jokios antrinės, parazitinės, prastesnės kūrinio konotacijos: „[...] adaptacija yra išvestis, kuri nėra išvestinė – kūrinys, kuris yra sekantis, bet ne antrinis (*second without being secondary*),“ – sako Hutcheon. Šiai idėjai pritaria ir profesorė Julie Sanders, manydama, kad „Studijos apie adaptacijas neturi būti kryptingas kokybės vertinimas, o proceso, ideologijų ir metodologijų analizė.“²⁴

Žodynuose pateikiami adaptacijos apibrėžimai nurodo, kad ji beveik visada susijusi su medijos pasikeitimu. Kembridžo žodyne adaptacija tai filmas, knyga, pjesė ir t.t., kuri buvo padaryta iš kito filmo, knygos, pjesės ir t.t.²⁵ Macmilliano žodynas pateikia kiek siauresnį požiūrį, adaptaciją vadindamas filmu, televizijos programa ir pan., padaryta iš knygos ar pjesės.²⁶ Panašų suvokimą siūlo ir Oksfordo žodynas: „Adaptacija – tai filmas, televizinė drama ar spektaklis, kuris buvo pritaikytas (adaptuotas) iš parašyto kūrinio.“²⁷ Apie adaptacijai būdingą medijos pasikeitimą kalba ir Sanders: „Dažnai adaptacija yra procesas, apimantis perėjimą iš vieno žanro į kitą: romano į filmą, dramos į miuziklą, prozinio pasakojimo ar prozinės fikcijos dramatinizavimą, arba atvirkštinį judesį – dramą paverčiant proziniu naratyvu.“²⁸ Hutcheon adaptacijos ir medijos santykį svarsto panašiai kaip Sanders: „Dauguma adaptacijos teorijų sutinka, kad bendras [abiejų tekstų – E.N.] vardiklis yra istorija. Ji yra šerdis to, kas perkeliama per skirtingas medijas ar žanrus; kiekvienas iš jų su šia istorija tvarkosi skirtingais būdais, o aš pridėčiau ir skirtingais režimais: per pasakojimą, atlikimą ar

²² Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, p. 32.

²³ Ibid, p. 2.

²⁴ Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London and New York: Routledge, 2006, p. 20.

²⁵ Kembridžo žodynas, prieiga internete: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/adaptation> [žiūrėta: 2019.04.16].

²⁶ Macmillan žodynas, prieiga internete: <https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/adaptation> [žiūrėta: 2019.04.16].

²⁷ Oksfordo žodynas, prieiga internete: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/adaptation> [žiūrėta: 2019.04.16].

²⁸ Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London and New York: Routledge, 2006, p. 19.

įtraukimą.²⁹ Profesorė Irina Melnikova, kalbėdama apie adaptacijos sampratą pažymi, kad „Adaptacijos studijų istorija rodo vartojamų terminų ir estetiškos komunikacijos vizijos vaidmenį mąstant apie sudėtingus kultūros procesus. Įprastai terminas adaptacija (*adaptation*) ir lietuvių kalba įmanomas siauresnis terminas *ekranizacija*, susijęs su kūrimo ir skaitymo neskiriančiu linijiniu komunikacijos suvokimu, lemia kreipimąsi į vertinimo ar transpozicijos terminus, kurie suponuoja perkėlimo idėją ir, atitinkamai, visada aktualizuoja literatūros pirmumo klausimą kino atžvilgiu.”³⁰ Sąvokos adaptacija kilmė (lot. *adaptare* – pritaikyti, pakeisti), kaip ir apžvelgta teorija, vieningai siūlo idėją, kad dažniausiai (ne visada) adaptacijos atvejai pasireiškia kūrinio „perėjimu” į kitą mediją ar žanrą, tačiau abu šio darbo tyrimo objektai lieka tame pačiame žanriniame lauke, kaip ir pirminiai tekstai. Būtent dėl šios priežasties analizuojant pjeses buvo atsisakyta apsiriboti vien adaptacijos samprata.

Šie svarstymai atveda prie trečiosios sąvokos – *perdirbinys* (*remake*) koncepcijos aptarimo. Internetinis Audiovizualinių medijų žodynas pateikia tokį sąvokos aiškinimą: „*Remake* / nauja versija, perdirbinys / – filmas, sukurtas ankstesnio filmo pagrindu: tas pats siužetas, dažnai ir tas pats pavadinimas. Kartais naujoje versijoje būna techninių naujovių (spalvota juosta, specialieji efektai), pakeistas scenarijus, aktoriai, režisūrinė interpretacija.”³¹ Macmilliano žodyne perdirbinys suvokiamas nedetalizuojant kūrinio žanro, tai veiksmožodis, apibrėžiamas kaip veiksmas, siekiant padaryti kažką dar kartą ypatingai, kitokiu būdu.³² Oksfordo žodynas siūlo šią sąvoką taikyti tik filmui ar dainai, kuris / kuri buvo nufilmuotas arba įrašyta dar kartą³³. Tiesa, perdirbinio, kaip išskirtinai kino industrijoje funkcionuojančio reiškinio sampratą siūlo ir skirtingi literatūros teoretikai, vienas iš jų – profesorius Thomas M. Leitchas, kuris straipsnyje „Dukart papasakotos pasakos: perdirbinių retorika“ užima gana griežtą poziciją teigdamas, kad „Novelės ir romanai dažnai pritaikomi scenai ar ekranui, baletas kartais perkuriamas arba pakeičiama jo choreografija, komiksai kartais atgaivinami naujų menininkų; pjesės kaskart iš naujo interpretuojamos vis kitų kūrėjų ir aktorių; bet tik filmai yra perdaromi.”³⁴

²⁹ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006, p. 10.

³⁰ Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 128.

³¹ *Audiovizualinių medijų žodynas*, redaktorė Neringa Kažukauskaitė, kalbos redaktorė Audra Kairienė, 2006. Prieiga internete: <http://www.lkc.lt/wp-content/uploads/2013/10/Audiovizualiniu-terminu-zodynas.pdf> p. 45 [Žiūrėta: 2019. 04. 19].

³² Prieiga internete: https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/remake_1 p. 45 [Žiūrėta: 2019. 04. 19].

³³ Prieiga internete: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/remake> p. 45 [Žiūrėta: 2019. 04. 19].

³⁴ Thomas M. Leitch, *Twice Told Tales: Disavowal and the Rethoric of the Remake*, in „Dead Ringers: The Remake in theory and Practise“, State university of New York, 2002, p. 37.

Profesoriai Jennifer Forrest ir Leonardas R. Kossas straipsnyje „Peržiūrint perdirbinius: pradžia“ sako: „Perdirbiniai yra svarbi kino industrijos dalis dėl dviejų priežasčių: tai ir ekonominis sprendimas, padedantis sumažinti gamybos kaštus, ir meno forma. Kadangi daugybė perdirbinių atitinka šį dvigubą standartą, [*straipsnio* – E. N.] autoriai siūlo atsisakyti įprastų neigiamų charakteristikų, vietoje to užsiimant rimta filmų kritika.“³⁵ Forrest ir Kossas, kalbėdami apie perdirbinius savaime juos priskiria vien kino medijai, tuo pačiu aktualizuodami ir „antrinio, todėl prastesnio“ kūrinio klausimą. Vis tik autoriai (panašiai kaip Hutcheon ir Sanders, kalbėdamos apie adaptacijas), yra linkę atsisakyti neigiamos perdirbinių kilmės konotacijos ir analizuoti juos kaip rimtus darbus. „Ne visi perdirbiniai yra tos pačios kilmės. Jie atspindi skirtingas istorines, ekonomines, socialines, politines ir estetines sąlygas, kurios ir padaro juos įmanomais,“³⁶ – teigia straipsnio autoriai.

Filosofas Umberto Eco, neatmesdamas įvairių perdirbinių atvejų, sako: „Perdirbinys susideda iš pakartotinio žinomos sėkmingos istorijos pasakojimo. Pažvelkite į nesuskaičiuojamus *Daktaro Džekilo* ar *Bounty maišto* leidimus. Meno ir literatūros istorija yra kupina pseudo-perdirbinių, kurie kaskart sugebėjo kažką papasakoti truputį kitaip. Visas Šekspyras yra jau įvykusių istorijų perdirbinys. Taigi, ‘įdomūs’ perdirbiniai gali išvengti pakartojimo.“³⁷ Eco perdirbinių neapriboja vien kino lauku, tuo pačiu sutikdamas, kad perdirbiniai nebūtinai yra vien prasti, antriniai kūriniai.

Literatūros teorijai nesiskundžiant „nuosavų“ terminų gausa, šio darbo skaitytojui gali kilti pagrįstas klausimas: kodėl pagrindine sąvoka buvo pasirinktas būtent *perdirbinys (remake)*, iš esmės pasiskolintas iš kino industrijos? Kaip galima matyti šiame skyriuje, visiems trims, *perrašymui*, *adaptacijai* ir *perdirbiniui* būdinga reakcija į socialinių, ekonominių, politinių ar kultūrinių įvykių kaitą siekiant paversti kūrinį suprantamesniu ir artimesniu antrinio kūrinio laikotarpio auditorijai, aktualizuojant marginalizuotas arba „nutildytas“ pirminio teksto temas. Vis tik, atsižvelgiant į tai, kad ir Klimačeko, ir Barkerio pjesėse neapsiribojama vien šiuo žingsniu, o perkuriamose pjesėse abiem atvejais atsiranda ne tik originalūs veikėjai, bet ir jų autorius Čechovas, veikiantis kaip personažas, buvo nuspręsta pasirinkti *perdirbinį* kaip plačiausią interpretacinį lauką atveriančią sąvoką. Detalios „čechovo-boksininko“ ir „(Dėdės) Vanios“ analizės atskleidžia, kodėl skirtingus

³⁵ *Dead Ringers : The Remake in Theory and Practice*, edited by Jennifer Forrest, and Leonard R. Koos, State University of New York Press, 2001. ProQuest Ebook Central, p. 3

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Umberto Eco, *Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics*, in: *Daedalus*, Vol. 114, No. 4, The Moving Image (Fall, 1985), p. 167.

literatūrinius tekstus perpinant su biografiniais įvykiais tekstas ne perrašomas ir ne adaptuojamas, o būtent perkuriamas.

Svarbu pažymėti, kad šiame darbe sąvoka perdirbinys suprantama kaip antrinio teksto sukūrimas, remiantis ne tik fikciniais tekstais (šiuo atveju pjesėmis), bet ir biografiniais faktais. Varijuojantys perdirbinio apibrėžimai leidžia pagrįstai manyti, kad jis nebūtinai visada funkcionuoja pereidamas iš vienos medijos (žanro) į kitą. Ne mažiau pabrėžtinas faktas, kad šiame darbe abi analizuojamos pjesės vertinamos kaip rimti kūriniai, atsisakant bet kokios neigiamos konotacijos tiek kalbant apie sąvokos apibrėžimą, tiek ir apie lietuvių kalboje pasitaikantį priešdėlinio daiktavardžio, daromo su priešdėliu *per* pakartojimo veiksma, numatant, kad pirmą kartą jis atliktas prastai. Kadangi *perrašymo*, *adaptacijos* ir *perdirbinio* sąvokos giminingos, kai kurios analizės dalys neišvengiamai panašės į vienos ar kitos nepasirinktos sąvokos teorinį lauką, tačiau galiausiai *perdirbinio* koncepcija yra pagrindinė darbo ašis.

Čechovo kūryba. Refleksijų diskursas

Įvade aptarta šiuolaikinių dramaturgų motyvacija kuriant savuosius tekstus atsižvelgti į istoriją bei „prakalbinti“ tradicinius tekstus ir / ar jų autorius. Barkeris ir Klimačekas renkasi Čechovą. Kuo tokius pasirinkimus motyvuoja patys dramaturgai? Howardas Barkeris savo poziciją išsako tekste, pavadintame „Užrašai naujai Čechovo Dėdės Vanios versijos būtinybei“³⁸: „Mes mylim Vanią, bet ši meilė yra gimusi iš paniekos. Čechovo blogybė yra noras paskatinti savo auditoriją garbinti palūžusią valią. Taip jis verčia mus susivienyti savo pačių neviltyje.“³⁹ – sako Barkeris, pridurdamas, kad perdarė Vanią, nes žavėjosi jo pykčiu, kurį pats Čechovas iššvaistė nuodingam apmaudui⁴⁰. Barkerį vilioja stiprus Čechovo sukurtas charakteris, kurio potencialas, pasak dramaturgo, liko neatskleistas. Čia svarbiausias yra Barkerio santykis su pačiu Čechovo tekstu ir jo galimybėmis.

Viliamas Klimačekas eina kiek kitokiu keliu. Imdamasis žaisti su kanoniniais kūriniais, perdėliodamas akcentus visiškai kitaip, Klimačekas *kalbasi* ne vien su Čechovo tekstais, bet apima žymiai platesnį diskursą. Tai patvirtina ir paties Klimačeko išsakytas komentaras apie savo pjesę: „Nekankinamas išduosiu, kad prieš dvidešimt metų Čechovo nemėgau. Kad anuomet beveik nieko jo parašyto nesu skaitęs – čia jau kitas reikalas. Bet nemėgau jo. Šiandien jau žinau, kad kur kas labiau

³⁸ Howard Barker, *Barker plays six*, Oberon Books, 2010, p. 9.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

nei jo pjesių, negalėjau pakęsti suakmenėjusių jo interpretacijų⁴¹. Nenuostabu, kad kanoniniai tekstai turi per dešimtmečius susiformavusias ir nusistovėjusias interpretacijas, bemaž nepajudinamas taip, kaip ir patys kūriniai. Čechovo perrašymas Klimačekui – tai būdas polemizuoti net ne su pačiu Čechovo tekstu (kas labiau rūpi Barkeriui), o su jo nuomone, pasenusiais ir ribotais jo tekstų aiškinimais.

Profesorius Mohammadas Kowsaras straipsnyje „Deleuzas teatre“⁴², kalbėdamas apie Šekspyro perrašymus, sako, kad perrašantis dramaturgas yra panašus į anatomijos studentą, kuris operuoja literatūros ir teatro tekstus su chirurginiu tikslumu. Šios operacijos rezultatas – pašalinus pagrindinius veikėjus, į pirmą planą sėkmingai ištraukiami kiti, ne mažiau įdomūs ir svarbūs charakteriai, pirmuoju atveju tiesiog neturėję progos sužibėti.

Panašiai nutinka ir Klimačeko pjesėje, kur susitinka ryškūs, žinomi, bet *neatskleisti* personažai – gydytojai. Astrovas iš „Dėdės Vanios“, Čebutykinas iš „Trijų seserų“, Lvovas iš pjesės „Ivanovas“ – visi jie originaliosiose pjesėse, nors ir pakankamai tiksliai charakterizuoti, vis tik yra antraeiliai veikėjai, kuriems neužtenka vietos pasireikšti labiau. Klimačekas savo pjesėje suteikia jiems trūkstantos erdvės ir veikimo galimybę.

Panašus rezultatas pasiekiamas ir Barkerio tekste – jis „prakalbina“ Čechovo veikėjus ir leidžia jiems parodyti, anot jo, „tikruosius“ savo veidus. Tačiau, paties Čechovo tekstuose, atrodo, netrūksta veikėjų kalbėjimo ir pažiūrų atskleidimo. Teatro kritikas Ericas Bentley pastebi: „Pasikliaudamas prielaida, kad veikėjas bus labiau pasitikintis ir sąmoningas nei jo antrininkas realiame gyvenime, Čechovas ‘leidžia savo personažams kalbėti’ daug daugiau nei bet kuris kitas natūralistas, išskyrus nebent Bernardą Šo. Jie kalba visomis temomis nuo buhalterijos iki metafizikos. Ne visada klausantys, ką sako kitas, veikėjai pasauliui kalba apie save. Jie pasakoja tai, kas gali būti pavadinta pasiaiškinimo monologais Ričardo III maniera, išskyrus faktą, kad aplinkiniai ne klauso, o laukia eilės savajam monologui.“⁴³ Barkerio kuriamas skirtumas – susijęs su tuo, ką sako veikėjai: jei Čechovo žmonės kalba apie abstrakčias, kartais net menamas problemas, tai Barkeris jiems „leidžia“ kalbėti apie itin konkrečius ir asmeninius „išgyvenimus“.

Pagrįstas klausimas, kokios tendencijos „populiariausios“ vertinant Čechovo tekstus, į ką kreipiamas didžiausias dėmesys, ir kas akcentuojama, pateikiant skirtingas interpretacijas. Literatūros kritikas Haroldas Bloomas sako: „Jūs turėtumėte žinoti tiesą, o tiesa jus nuvarys į neviltį – tai galėtų

⁴¹ Viliam Klimaček, *čechovas-boksininkas*, p. 1. Lydintis Klimačeko komentaras apie rašymą atsiranda pjesės vertime.

⁴² Mohammad Kowasar, *Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's Richard III*, Theatre Journal, Vol. 38, No. 1, Dramatic Narration, Theatrical Disruption (Mar., 1986), p. 20.

⁴³ Eric Bentley, Chekhov as Playwright, Reconsiderations No XI, in: The Kenyon Review, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1949), p. 241.

būti Antono Čechovo evangelija, tik kad niūrusis genijus visada reikalauja būti linksmas.⁴⁴ Iš tiesų Čechovo dramose vieni veikėjai neretai draskosi, blaškosi skirtingais būdais mėgindami užčiuopti gyvenimo prasmės, teisybės užuomazgas (ryškiausi pavyzdžiai – Vania („Dėdė Vania“), Trepliovas („Žuvėdra“)). Kita vertus, yra ir tokių, kurie tiesiog plaukia pasroviui, susitaikę su gyvenimiška neteisybe ir našta, „tempia savo kryžių“ (kaip Maša („Žuvėdra“), Čebutykinas („Trys seserys“)).

Erico Bentley nuomone, „Čechovo pasaulyje siaubingiausias dalykas yra suvokimas, kad kasdienio gyvenimo paviršius pats iš savęs yra savotiška tragedija. [...] Čechovo paviršius per daug kietas; vulkaninė jo charakterių energija negali prasiveržti lauk.“⁴⁵ Tai iš esmės yra ta pati įžvalga, kuri paskatina Barkerį imtis savosios „(Dėdės) Vanios“ versijos – paskata išlaisvinti šią vulkaninę energiją ir pažiūrėti, kas iš to išeis. Tačiau tai, „kas iš to išeis“, arba kas galėtų būti, rūpi ne tik šiuolaikiniams dramaturgams. Tas pats Bentley įsitikinęs, kad ši mintis glūdi ir Čechovo tekstuose: „Tai, kas galėjo būti, yra Čechovo *idee fixe*. Jo veikėjai nesvajoja apie tai, kas niekada negalėjo įvykti, ar apie tai, kas galėtų nutikti po tūkstančių metų, jie svajoja apie tai, kokie jų gyvenimai galėjo būti iš tikrųjų. Jie sukurti tikro žmogaus potencialo pagrindu – tai atskiria Čechovą nuo tikrųjų moderniosios literatūros mizantropų,⁴⁶ – sako kritikas.

Čechoviškos *pseudo* linksmybės klausimą svarsto ir dramaturgė Gabrielė Labanauskaitė, monografijoje „Dramatika“ remiasi Richardo Gilmano įžvalgomis ir pateikia tokias mintis: „[...] Čechovo sukurti pagrindiniai veikėjai dažnai nepasiekia užsibrėžtų tikslų, yra nusivylę vedybomis, matantys ateitį kaip daug žadančią, ir dabartį kaip savo žmogiškosios esmės eroziją. Jie vartoja daug svaigalų, tinginiauja, dangstosi socialiniais vaidmenimis: daktaro, profesoriaus, žmonos. Dažnai jų gyvenimai nevisaverčiai, be savirealizacijos ir tam tikra prasme moraliai žlugę.“⁴⁷ – sako Labanauskaitė. Šių minčių vedama, autorė iškart kvestionuoja ir dažnai aptariamą paties Čechovo poziciją: teatralų skaitytos „kaip žmogaus nuosmukio ir pralaimėjimo istorijos“, paties dramaturgo pjesės buvo vertintos visiškai priešingai. „[...] autorius su tuo griežtai nesutiko ir vengė savo kūrinčius vadinti rimtais, tragiškais: *Žuvėdrą* (1896) ir *Vyšnių sodą* (1904) vadino komedijomis, *Tris seseris* (1901) – tiesiog drama, o *Dėdė Vanią* (1899) – scenomis iš kaimo gyvenimo. Tokie apibūdinimai atspindėjo ne žanrą, bet tam tikrą požiūrį į veikėjų likimus, siekį išvengti tragiškumo aspekto ir apsaugoti juos nuo tragedijoms būdingo politinio, socialinio ar moralinio vertinimo: moralinis sąmoningumas dėl dualumo, formuojančio kovą ir konfliktą, iš prigimties yra „dramatiškas“ ir

⁴⁴ Harold Bloom, *Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov – New Edition*, New York: Infobase Publishing, 2009, p. 4.

⁴⁵ Eric Bentley, Chekhov as Playwright, Reconsiderations No XI, in: *The Kenyon Review*, Vol. 11, No. 2 (Spring, 1949), p. 231.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁷ Gabrielė Labanauskaitė, *Dramatika*, Lietuvos muzikos ir teatro akademija: Vilnius, 2017, p. 38.

esminis Vakarų teatrui. A. Čechovas, prieštaraudamas šiems moraliniams imperatyvams, kūrė tokią dramą, kurioje svarbiausia ne link kulminacijos vedanti struktūra ar blogio ir gėrio kova, o asmeninė patirtis, kitaip tariant, ne rezultatas, bet procesas⁴⁸ – Gilmaną cituoja Labanauskaitė.

Tai tėra keletas trumpai apžvelgtų aspektų, iš kurių susideda gausi Antono Čechovo kūrybos paletė. Ribota šio darbo apimtis ir sprendimas prioretizuoti dramų analizių svarbą lėmė šio skyriaus glaustumą. Kita vertus, rašant šią apžvalgą stengtasi atsižvelgti į dažniausiai pasitaikančius ir atsikartojančius kritikų pastebėjimus, kuriuos atliepia ir / ar aktualizuoja ir darbe analizuojamų pjesių autoriai.

„čechovas-boksininkas“: daugiasluoksnė dramaturginė iliuzija

Šią darbo dalį sudaro detali Viliamo Klimačeko pjesės „čechovas-boksininkas“ analizė. Pirmajame skyriuje dėmesys koncentruojamas į Čechovo sukurtų ir Klimačeko perdirbtų personažų analizę, kuri atliekama įvairiais pjūviais, siekiant pamatyti kuo tikslesnius ir įvairiapusiškesnius paveikslus. Šiam tikslui pasiekti atsižvelgiama į remarkose nurodomas, pačių arba kitų veikėjų apibūdinamas personažų fizines ir socialines tapatybes, pažiūras, vertinimus, veiksmus. Lyginant Čechovo ir Klimačeko veikėjus siekiama išryškinti ir parodyti, koks buvo pirmasis atvejis, ir kas sukeistinama, perrašoma antruoju, todėl skyrius organizuojamas lygiagrečiai analizuojant abiejų dramaturgų – ir Klimačeko, ir Čechovo – pjeses. Skyriaus pabaigoje pateikiamos trys lyginamosios lentelės, kuriose nurodomi didžiausi abiejų personažo variantų panašumai/skirtumai. Lentelės lydi trumpos išvados.

Antrasis skyrius skirtas pjesės sandaros analizei ieškant atsakymo į klausimą, kaip ši sandara susijusi su teminiu teksto sluoksniu. Pateikiamos schemas, vizualiai (i)rodančios atsikartojantį trinarį struktūros modelį. Trečiajame ir ketvirtajame skyriuose aptariami politiniai, kultūriniai, socialiniai aspektai, kuriuos išryškina, aktualizuoja, ir su kuriais polemizuoja Klimačekas.

⁴⁸ *Ibid.*

Gydytojų triada ir jų reikšmė

Michailas Lvovičius Astrovas

Michailas Lvovičius Astrovas yra vienas ekscentriškiausių Čechovo sukurtų personažų, pasižymintis stipriu, prieštariu kupinu charakteriu. Viliamas Klimačekas šitai fiksuoja savo pjesės pradžioje, ne tik „apdovanodamas“ Astrovą draugyste su Čechovu⁴⁹, bet ir deklaruodamas, kad „savo apimtimi tai svarbiausias Čechovo pjesių personažas-gydytojas⁵⁰“. Klimačeko tekste veikiantis Astrovas iš naujo aktualizuoja meilės-nemeilės, grožio, profesijos temas (kaip Čechovo „Dėdėje Vanioj“), „tęsia“ žemėlapių braižymą. Kurdamas savąjį Astrovą, Klimačekas kviečia pažiūrėti į Čechovo teksto daugiasluoksniškumą, ir siūlo mintį, kad skaitant „Dėdę Vanią“ susikoncentruojama ties pirmu planu (išryškinant pagrindinio personažo Vanios liniją), ne mažesnei dramai vykstant „paraštėse“.

Akivaizdžiausias pasirinkimas pradėti analizę nuo žvilgsnio į Astrovo savirefleksiją. Čechovo Astrovas, svarstydamas apie savo profesiją, sako: „Per dešimtį metų kitokiu žmogumi tapau. O kodėl? Nusidirbau, aukle.⁵¹“. Baimė, kad staiga netektų vykti pas ligonį, įtampa, rodo jo nuovargį dėl nuolatinio keliavimo, atsakomybės už visų apylinkės gyventojų gyvybę. Praradęs motyvaciją dirbti, Astrovas jaučiasi pamažu degraduojantis, asimiliuojantis su atsiskyrėliais kaimiečiais: „Per visą laiką, kai mudu pažįstami, nesu turėjęs nei vienos laisvos dienos. Tai kur čia nepasėnėsi? O ir pat gyvenimas nuobodus, neprasmingas, nevalyvas... Smukdo toksai gyvenimas!“ (p. 82). Nepatenkintas savo gyvenimu, gydytojas renkasi XX a. pradžios visuomenėje priimtina problemos sprendimo būdą – degtinę. Beje, Astrovui alkoholis „padeda“: girtumas jam leidžia pasitikėti savimi, operuoti ligonius, kurti drąsius ateities planus, nepaisyti abejonių savo profesijos prasme ir net tikėti, kad yra labai naudingas žmonijai, kol visi kiti jam atrodo „menki kaip vabalėliai“ (p. 103). Tad alkoholiu slopindamas nepasitikėjimą, Astrovas kone prisiima demiurgo poziciją. „Kažkurioj Ostrovskio pjesėj yra žmogus su dideliais ūsais ir nedidelių gabumų... Tai aš“ (p. 90), – ironizuoja Astrovas. Viena iš pagrindinių alkoholizmo priežasčių – nepasitekinimas savo darbu, negalėjimas pačiam kontroliuoti savo laiko ir poreikių, todėl gėrimas yra ne tik materialus autoironijos pavidalas: Astrovas iš esmės taiso „lūžtančią“ aplinką ateities kartoms, bet ta aplinka, reikalaujama dėmesio,

⁴⁹ Remarkose aprašydamas veikėjus, Klimačekas nurodo jų santykį su pagrindiniu veikėju Čechovu. Astrovas – vienintelis iš visų gydytojų įvardijamas asmeniniu santykiu „jo draugas ir gydytojas“. Išsamesnė šių veikėjų santykių analizė pateikiama tolesniame skyriuje.

⁵⁰ Viliam Klimaček. *čechovas-boksininkas*, vert. Andrius Jevsejevas, Vilnius: Petro ofsetas, 2015, p. 2. Vėliau darbe cituojant analizuojamą Klimačeko pjesę, puslapis nurodomas tekste skliausteliuose.

⁵¹ Anton Čechov. *Vyšnių sodas, Trys seserys, Dėdė Vania, Žuvėdra*, Vilnius: Alma littera, 2006, p. 81. Vėliau darbe cituojant Čechovo „Dėdę Vanią“ puslapis nurodomas tekste skliausteliuose.

neleidžia jam atsikvėpti, todėl jis galiausiai imasi naikinti save, tikėdamas geresnės ateities projekcija, kurioje jo asmeninei laimei vietos nėra. „Atsisėdau, užsimerkiau – štai šitaip, ir galvoju: ar tie, kurie gyvens po mūsų už šimto ar dviejų šimtų metų ir kuriems mes skiname kelius, – ar atmins mus geru žodžiu? Aukle, juk neatmins! (p. 82)“, – sako Astrovas. Neišvengiamas paradoksas: Astrovas teigia nemylintis žmonių, bet jo prielankumas ateities kartoms dirbant jų labui (sodinant miškus) įrodo, kad ši nemeilė galioja dabartiniam – pilkam, nenuovokiam, neišmintingam žmogui, tikintis, kad ateityje situacija pasikeis. Pjesėje yra ir daugiau Astrovo susirūpinimo dėl ainių, ryškėja jo nihilizmas sau pačiam, tačiau viena aišku: Astrovo perspektyvoje ateitis yra daug šviesesnė nei dabartis.

Knygoje „Interpretuojant Čechovą“ šią mintį paliudija ir profesorius Geoffrey Borny: „Nepaisant Astrovo įsitikinimo, kad jam pačiam jau nėra vilties, jis gyvena atsižvelgdamas į ateities kartas. Kaip ir Čechovas, jis praktikuoja mediciną, taip pat, kaip dramaturgas, jis sodina medžius, kad sustabdytų aplinkos būklės blogėjimą, kuris neigiamai paveiktų dar negimusių vaikų gyvenimo sąlygas. Nors atrodo, kad Astrovas netiki jokių pomirtinių gyvenimu, jis išsaugo savo tikėjimą idėja, kad įmanoma sukurti geresnį pasaulį žmonijai.“⁵² Astrovas, nors ir apsigaubęs storu ironijos / sarkazmo sluoksniu, atrodo nusivylęs viskuo, tačiau numiręs pacientas, kurio gydytojui nepavyksta išgelbėti, jam – skaudi patirtis. Ši graužatis – įrodymas, kad gydytojas nėra *visiškai* praradęs tikėjimo gyvenimo prasme, kad gyvybė, nesvarbu kieno, jam vis dar svarbi, o jo kalbos – neretai drąsūs žodiniai pareiškimai, niekada netapsiantys veiksmais.

Klimačekas Astrovas nebesileidžia į ilgus ir sudėtingus apmąstymus dėl savo profesijos, jis „pasirenka“ plaukti pasroviui, tarsi *pagaliau* suvokęs, kad tuščias kalbėjimas ir girtos kalbos niekur neveda. Šis Astrovas taip pat jaučiasi pavargęs nuo savo darbo, bet ironizuoja ne profesiją, o absurdiškas darbo sąlygas, suprasdamas situacijos beprasmiškumą dirbant, taikantis prie to, ką turi: „ką norite išgirsti – kaip nuostabu gelbėti gyvybes – kaip gera miegoti vežime ir operuoti ant kalvio darbatalio – ką reiškia gydyti tik morfinu ir jodu kai ištisi kaimai miršta nuo šiltinės – ar tai nepakankamai baisu kad jus sujaudintų“ (p. 29)⁵³. Klimačekas išlaisvina savąjį Astrovą nuo *čechoviško* letargo ir nors jo gydytojas taip pat nesiima konkrečių veiksmų, jis aiškiai parodo savo ironišką poziciją šiuo klausimu.

Astrovas Klimačekas pjesėje filosofuoja, bet jo filosofija kitokia – ironiška, pašaipi. Nors *originalusis* Astrovas taip pat ironiškas ir linkęs į gilius apmąstymus, išvedžiojimus, tačiau „čechovoboksininko“ gydytojas ironizuoja patį filosofavimą, vingiuotą minties reiškimo manierą, o ne tai, kas

⁵² Geoffrey Borny, *Interpreting Chekhov*, ANU E Press: 2006, p. 179.

⁵³ Pgl.: „[...] Gryčiose žmonių prigulė, vienas prie kito... Nešvara, smarvė, dūmai, asloje veršeliai drauge su ligoniais... Čia pat paršiukai... Plūkiausi visą dieną, nė prisėdęs nebuvau, aguonos grūdo burnoj neturėjau, o parvažiavau namo – neduoda pailsėti: atvežė nuo geležinkelio ieškmininką; paguldžiau jį ant stalo, norėjau operaciją daryti, o jis man ėmė ir numirė chloroformu užmigdytas [...]“ p. 82

bandoma pasakyti. Kitaip tariant – formą, ne turinį. Ypač tai jaučiama jo pokalbiuose su Lika: „dievas visagalis iš savo begalinės malonės mums instinktus suteikė – instinktus – o siela sprogo kaip muilo burbulas“ (p. 30). Taip pat: „daktaras patenka visur – nenorėdamas mato kaip žmonės gyvena – išpasakoja jam dalykus kur nė per išpažintį nepapasakotų **išskleidžia antrą žemėlapi** o čia padėtis gubernijoje prieš dešimt metų – žalios spalvos mažiau – visur išplitusios baltos dėmės – apipeliję veikėjai **išskleidžia trečią žemėlapi** o čia gubernija šiandien – pavieniai žali taškėliai paskendę tuštybės jūroje – veikėjai miršta tyliai – kažkaip baltai“ (p. 32). Tuo pačiu rodomas ir jo atsainumas, atsipalaidavimas. „skinkite vyšniais – marija pavlovna – ir neliūdėkite – nors geriau liūdėkite – jums tas saulėlydis akyse labai tinka“ (p. 10).

Čechovo tekste Astrovo kaip gamtininko pozicija, įdomi tuo, kad rodo kitą – jautrią skeptiško ciniko pusę ir paryškina paradoksalią jo „asmenybę“. Nusivylęs gydytojo (gyvybių gelbėtojo) darbu, meile, Astrovas aistringai kalba apie savo pomėgį, miškų būklės registravimą žemėlapiuose ir pasirenka mylėti abstrakciją (mišką-grožį⁵⁴): „Aš nieko nemyliu ir nebepamilsiu... kas dar pagauna mane – tai grožis“ (p. 107). Atsiskleidžia romantiškasis Astrovo pradas: gamtos „gydymas“, jos išsaugojimas yra prasmingas dėl kitų. Priešindamasis miškų kirtimui („Reikia būti neišmanėliu barbaru, kad kūrėtum savo krosnyje *tą grožį, naikintum tai, ko negali sukurti*“ [kursyvas mano – E.N.] (p. 92); „Žmogus apdovanotas, bet nesinaudoja savo dovana, jis nekuria, o vien tik griaua“ (p. 91)), Astrovas tiki, kad iki šiol vien naikinęs žmogus, iš tiesų gali pradėti kurti. Čia vėl verta fiksuoti Astrovo charakterio paradoksalumą: keikdamas naikinantį žmogų, jis vis tik uoliai dirba dėl to paties žmogaus⁵⁵. Borny šitokią Astrovo poziciją komentuoja: „Neturėdamas jokios išganymo vilties nei šiame, nei jokiame kitame gyvenime, Astrovas sugeba ištvirti dėl savo tikėjimo ateities kartomis.“⁵⁶

Klimačeko tekste Astrovo žemėlapiams tenka nemažas dėmesys, tačiau daug modernesnių problemų kamuojamas gydytojas prisipažįsta, kad miškų žemėlapius braižo iš nuobodumo, kad

⁵⁴ Atkreiptinas dėmesys į tai, kad Astroviui svarbus darbas, kuris žmogų puošia ir taurina. Bet jam neužtenka tik vienos grožio pusės – Sonia yra darbšti, nuolatos pluša dvare, bet yra fiziškai nepatraukli, todėl nevilioja Astrovo; Andrejevna atvirščiai – turi fizinius duomenis, bet nedirbdama neturi nieko gražaus viduje. Astrovas ieško grožio ir fizine, ir dvasine prasme.

⁵⁵ „[...]Štai tu žiūri į mane su ironija, ir viskas, ką aš sakau, tau atrodo nerimta ir... ir galbūt iš tikrųjų tai yra keistuolio darbas, bet kai aš einu pro valstiečių miškus, kuriuos išgelbėjau nuo kirtimo arba kai girdžiu, kaip ošia mano jaunas miškas, sodintas mano rankomis, tai aš jaučiu, kad klimatas truputį ir man pavaldus, ir kad jeigu po tūkstančio metų žmogus bus laimingas, tai čia truputėlį būsiu prisidėjęs ir aš.“ (p. 92).

⁵⁶ Geoffrey Borny, *Interpreting Chekhov*, ANU E Press: 2006, p. 182.

„visiškai neišprotėtų“⁵⁷, o juose vaizduoja ne nykstančius gubernijos miškus⁵⁸, bet žmones, literatūrologės Olgos Yurievnos Bagdasaryan nuomone, Astrovas „tampa moralinės degradacijos kartografu-registratoriumi, o jo žemėlapiai iliustruoja laipsnišką kaimų virsmą į tikras ‘mentales kapines’“⁵⁹. Savotiškai pratęsiant *pirmtako* pradėtą darbą, vietoje natūralios floros ir faunos registruojami žmonės ironiškai iliustruoja idėją, kad Čechovo Astrovo „pranašystė“ išsipildė – „pavieniai žali taškeliai paskendę tuštybės jūroje“ (p.32). Bagdasaryan straipsnyje apie Klimačeką pjesę, pažymi: „Šis biografinis rusų klasiko perdirbinys (*remake*) įdomus tuo, kad dirbama vienu metu dviem kryptimis: siūlomas savas požiūris į svetimą kultūrą ir mėginama apmąstyti tos kultūros įtaką ir reikšmę sau pačiam.“⁶⁰ Klimačekas, pasinaudodamas ta pačia problemika, per savąjį Astrovo kalbą apie tai, kas aktualu jo kultūrinei aplinkai ir joje vykstantiems procesams.

Komentuodamas raudonai pažymėtas saleles, Klimačekas Astrovas puikuoja, kad ši spalva žymi moteris, kai kryželiai šalia jų – audringus romanus. Čechovo Astrovas raudona spalva piešia tinklus ir žymi žvėris – briedžius ir stirnas. Kalbėdamas su Andrejevna, Astrovas ją vadina plėšrūne, gražia švelniakaile žebenkštimi, save įvardindamas senu vilku. Klimačekas tekste gamtinė tematika, kaip ir leksika išlieka, tik grubesnė – Lika Astrovo vadina žvėrimi, o šis ją – medžiotoja. Neatsitiktinai būtent raudona spalva Klimačekas Astrovas žymi moteris, su kuriomis jį sieja romantiški saitai: Likos pastaba apie raudonų salelių daugybę išduoda ne tik Astrovo nuotykių gausą, bet ir laisvą moterų

⁵⁷ Pgl.: „Čia, šiuose namuose, aš turiu savo stalą... Ivano Petrovičiaus kambaryje. Kai esu labai pavargęs, visiškai apkvaišęs, tai metu viską ir bėgu čia, ir va pramogauju prie šito savo veikalo valandą kitą... Ivanas Petrovičius ir Sofija Aleksandrovna taukši skaitytuvais, o aš sėdžiu šalia jų prie savo stalo ir tepioju – ir man šilta, ramu, ir svirplys čirškia. Bet šitą malonumą aš leidžiu sau ne dažnai, kartą per mėnesį...“ p. 117.

⁵⁸ Čechovo pjesėje Astrovas apie miškus sako: „[...] Dabar žiūrėkite čia. Mūsų apskrities vaizdas, kaip buvo prieš 50 metų. Tamsiai ir šviesiai žalia spalva reiškia miškus; pusė viso ploto – miškai. Kur ant žalumos pažymėtas raudonas tinklas, ten buvo briedžių, stirnų... Aš parodau čia ir florą, ir fauną... Šitame ežere gyveno gulbės, žąsys, antys ir, pasak senų žmonių, visokių paukščių buvo aibės, debesys tiesiog. [...] Dabar pažiūrėkime žemiau. Kas buvo prieš 25 metus. Čia miškui tenka jau tik trečdalis ploto. Stirnų nebėr, bet briedžių vis dar yra. Žalia ir žydra spalva jau blyškesnė. Ir taip toliau, ir taip toliau. Pereisime prie trečiosios dalies: dabartinis apskrities vaizdas. Žalioji spalva tik kur ne kur, ir nebe ištisai, o tik dėmėmis; išnykę briedžiai, ir gulbės, ir kurtiniai... Buvusių nausėdijų, viensėdžių, gyvenviečių ir malūnų nė žymės nebėr. Apskirtai, čia matome laipsnišką ir neabejotiną išsigimimą, kuris tikriausiai po kokių 10-15 metų pasidarys visuotinis. Jūs pasakysite, kad čia esą kultūros poveikio padariniai, kad senasis gyvenimas natūralu būdu turįs užleisti vietą naujam. Taip, aš suprantu, jeigu šitų išnaikintų miškų vietoje būtų gamyklos, fabrikai, mokyklos, – žmonės būtų pasidarę sveikesni, turtingesni, protingesni, bet juk čia nieko panašaus nėra! Apskirtyje kaip buvo, taip ir tebėr pelkės, uodai, neišvažiuojami keliai, skurdas, šiltinė, difteritas, gaisrai... Čia mes matome išsigimimą dėl nepakeliamai sunkios kovos už būvį; tai yra išsigimimas dėl nerangumo, dėl tamsumo, dėl visiškos susipratimo stokos, kada nužvarbės, alkanas, ligotas žmogus, gelbėdamas gyvybės likučius, saugodamas savo vaikus, instinktyviai, nesąmoningai griebiasi visko, kuo tikta galima numalšinti badą, sušildyti save, naikina, griaua viską ir nepagalvoja apie rytojaus dieną... Sunaikinta jau beveik viskas; bet vietoj to dar nesukurta nieko.“ p. 117-118.

⁵⁹ О. Юбагдасаян, *Чехов XXI века: Пересоздание биографий классика в современной драматургии России и Словакии*, „Уральский филологический вестник“, 2015, No. 2, 71.

⁶⁰ *Ibid.*

požiūrį į nereikšmingus santykius, o tai – akivaizdi Klimačekio nuoroda į jo dienų visuomenės požiūrį, visiškai prasilenkiantį su Čechovo laikais.

„Dėdėj Vanioj“ meilės tema sieja visus veikėjus, tad Astrovas ne išimtis. „Nieko aš nenoriu, nieko man nereikia, nieko aš nemyliu“, – sako gydytojas, šiam *nemeilės* motyvui driekiantis per visą pjesę. Astrovui meilė – ne įsipareigojimas vienam žmogui iki gyvenimo galo, ne ištikimybė, kurią jam nebyliai siūlo mylinti Sonia. Jis pats labiau domisi Jelena Andrejevna, iš kurios jam reikia ne meilės, o lengvo nuotykių su patrauklia, nematyta moterimi, atvykusia iš naujos, *kitokios* aplinkos. Būtent ši aplinka, kurios ilgisi Astrovas, dusdamas savojoje, paverčia Andrejevną šviežio oro gūsiu – siekiamybe – gydytojo gyvenime. Moralinių priekaištų siekiant suvedžioti ištekėjusią moterį, Astrovas išvengia remdamasis savo teorija: „Moteris gali draugauti su vyriškiu šitokia eile: iš pradžių ji jam draugė, paskui meilužė, o po to jau bičiulė“ (p. 103). Vaniai, mylinčiam Andrejevną, bet ribojamam visuomenėje priimtų normų, lieka tik bičiulystė, tuo tarpu Astrovas nejaučia jokių moralinių suvaržymų ir ne tik deklaruoja savo laisvę, bet ir imasi veiksmų, siekdamas suvilioti Andrejevną.

Klimačekas Čechovo meilės trikampį perdaro kitaip: Sonios meilės atšvaitus Astrovui matome Marijos personaže, jausmui pasireiškiant tais pačiais ženklais: drebančios rankos, nereikalingi prisilietimai („juokais daužo jį kumštukais“ (p. 9)), tuoj pat siūloma degtinė, prašomas pasilikti pietų. Visa tai – ironiškos Čechovo teksto citatos, pasireiškiančios deminutyvais, nereikalinga skuba, pabrėžtinu lipšnumu. Klimačekas nepraleidžia progos pašiepti ir nuolatos akcentuojamą Sonios *negroži*, leisdamas Astrovui pagirti Mariją („kaip jūs išgražėjote“ (p. 9)) ir kurdamas dvigubą skaitymo kodą: arba Marija yra tokia pat negraži kaip ir Sonia, o Astrovas ironizuoja, arba ji iš tiesų yra graži, o Klimačekio Astrovui grožis nėra toks svarbus, kaip Čechovo veikėjui. Grįžtant prie meilės trikampio Klimačekio tekste, jį užpildo Lika, kuri būdama su Astrovu, „atkartoja“ Andrejevnos veiksmus. Astrovui kalbantis su Lika, sukuriamas įspūdis, tarsi būtų perkeliama nežymiai Klimačekio modifikuota „Dėdės Vanios“ scena:

„lika
kažką minėjo apie žemėlapius

astrovas
kad visiškai neišprotėčiau – braižau žemėlapius – o dabar paklauskite – ar galiu juos parodyti

lika
ar galite parodyti – o jūs atsakykite – ar jums tikrai įdomu

astrovas
ar jums tikrai įdomu – o jums nušvinta akys

lika

linkeli o jūs

astrovas

o aš – jums juos parodau **jų veidai artėja vienas prie kito – liktų tik pasibučiuoti – tada astrovas pasitraukia** palikau namuose **išeina žemėlapių – galvą įkiša redaktorė**“ (p. 31)

Liepiamoji nuosaka, atsiradusi abiejų kalboje leidžia manyti, kad toks pokalbis vyksta nebe pirmą kartą, kad visa tai jau vyko anksčiau. Visa scena, išskyrus momentą, kai Astrovas turi pabučiuoti Liką (vietoj to jis apsisuka ir išeina) – tarsi čia pat suvaidinta Čechovo „Dėdės Vanios“ ištrauka. Tačiau bučinį nutraukia netikėtai užėję Marija su Čechovu, puoselėjantys jausmus Astroviui ir Likai. Šįkart perkeisdamas veikėjus⁶¹, Klimačekas ir vėl atkartoja Čechovo siužetą. Vis tik slovaku dramaturgo tekste pastebimas pokytis, susijęs su Astrovo reakcija: „**užsidengia pagalve ausis** nusipelniau jūsų pykčio – prašau nieko nesakykite – negalima – žinau – nužudykite mane bent tyliai“ (p. 35) – sako Astrovas Čechovui. Pirmą kartą draminiame tekste pasikeičia veikėjų santykis – atrodo, kad jis „sugrįžta į vietą“, Astrovas pajaučia Čechovo viršenybę. Iki šio momento Astrovo ir Čechovo santykis buvo atvirkščias: jie kartu svaiginasi kokainu, būtent Astroviui atitenka garbė pjesės pavadinimą ištarti tekste: „antoša tu – boksininkas“ (p. 11). Taigi, Astrovas – tas, kuris suteikia kūriniui vardą. Šiuo atveju turime apvertimą – Astrovas yra kūriny, Čechovas – kūrėjas. Klimačekas perdėlioja veikėjų subordinaciją: atrodo, kad Astrovas, įvardindamas Čechovą, jį „sukuria“. Atkreiptinas dėmesys, kad ir Čechovas pripažįsta jo galią, prašydamas, kad Astrovas po mirties paliudytų jo (menamą) džiova, tarsi pripažindamas – jo kūriny gyvens ilgiau.

Iš pateiktų pavyzdžių matyti, kad Astrovas elgiasi, kalba taip, tarsi jis čia būtų svarbiausias, pagrindinis. Su juo lygiai taip pat elgiasi visi kiti, rodo jam savo pagarbą. Klimačekas sukurtas Čechovas veikėjas atsisako savo, kaip teisiančiojo (kūrėjo) vaidmens („nesu tas avinėlis kuris atleidžia visas pasaulio nuodėmes“, p. 35), tačiau Astrovo prašymas nužudyti jį bent tyliai skamba kaip aliuzija į kitas Čechovo pjeses, kuriose dažniausiai veikėjai miršta nuo garsaus pistoleto šūvio⁶². Po incidento Klimačekas Astrovas išvažiuoja, atsisakydamas Marijos pasiūlymo likti, kaip ir Likos pasiūlymo vykti kartu su ja. Profesorius Borny knygoje „Interpretuojant Čechovą“, remdamasis gausiais šaltiniais (atsiminimais, laiškais, recenzijomis) ir daro išvadą, kad Čechovas ne kartą buvo interpretuotas ir suprastas klaidingai. „Kai režisieriai per daug akcentuoja meilę tarp Astrovo ir profesoriaus žmonos, jie priartina pjesę prie klišinių bulvarinių dramų, kurių Čechovas stengėsi išvengti“⁶³. Konstantino Stanislavskio pasiūlyta ir kitų perimta Astrovo kaip itin aistringo meilužio

⁶¹ Čechovo tekste besibučiuojančius Astrovą ir Andrejevną užklumpa Sonia ir Vania.

⁶² Ivanovas pjesėje „Ivanovas“ nusišauna kaip ir Trepliovas „Žuvėdroje“, Tuzenbachas pjesėje „Trys seserys“ miršta nuo Soliono šūvio, Vania „Dėdėj Vanioj“ taikosi nušauti Serebrekovą.

⁶³ Geoffrey Borny, *Interpreting Chekhov*, ANU E Press: 2006, p. 181.

interpretacija, eliminuoja originalų Čechovo sumanymą, ypač kalbant apie paskutinį veiksma, kuriame, Astrovas turėtų atrodyti įprastai, nerodyti jausmų ar aistros. Šiuo atveju Klimačekas užuot dekonstravęs Čechovo sumanymą, perkuria jį ne keisdamas, o paryškindamas tai, ką pirmuoju tekstu norėjo pasakyti Čechovas.

Ivanas Romanovičius Čebutykinas

Ivanas Romanovičius Čebutykinas, dar vienas Čechovo personažas-medikas, šešiasdešimtmetis karo gydytojas, veikiantis pjesėje „Trys seserys“. Klimačeko tekste Čebutykinas – dvidešimčia metų jaunesnė savo pirmtako versija. Skirtingai nei Čechovo gydytojas, šis kur kas gyvybingesnis ir aistringesnis. Čechovo tekste nuolatos laikraščius skaitantis, pabrėžtinai juos nešiodamasis su savimi, „kalbėdamas dėl kalbėjimo“, Čebutykinas atrodo apgaulingai komiškas⁶⁴. Tačiau daktaro budrumo nereikia nuvertinti – būtent Čebutykinas yra tas, kuris pastebi Natašos ir Protopopovo romaną. Dažnai jo kartojamą mintį *galbūt iš tiesų nieko nėra, gal taip tik atrodo*, galima taikyti ir pačiam Čebutykinui: jis *nėra* toks, koks *atrodo*. Ir štai Klimačeko pjesėje matome iš tiesų praktikuojantį gydytoją – pakviestas sergančių karininkų jis ne tik nueina apžiūrėti pacientų, bet ir diagnozuoja ligą, netgi naudoja liaudiškus metodus (tuos pačius, kuriuos senasis Čebutykinas registruoja savo knygelėje) gydymui, kai Čechovo Čebutykinas teigia pamiršęs, kaip gydyti elementariausius negalavimus.

Čechovo Čebutykinas, panašiai kaip Astrovas⁶⁵ „Dėdėj Vanioj“, iš esmės yra „popierinis“ gydytojas – visiškai neužsiimantis praktika, nejaučiantis savo profesijos aktualumo ir nematantis savo

⁶⁴ Čebutykinas kartoja, kad viską pamiršta arba jau pamiršo, todėl stengiasi užsirašyti į knygelę – liaudies receptus nuo plaukų slinkimo, paskalas apie Balzako vestuves Berdičeke ir pan. Tačiau šios knygelės Čebutykinas niekada neatsiverčia tam, kad paskaitytų (prisimintų) – tik sukuria absurdišką minčių kratinį, kuriame naudinga informacija, susiplakusi su beverčiais niekais, netenka prasmės. Čebutykinas pastabos stebint aplinką veikia panašiai – daugeliu atvejų atrodo, kad jis šneka kvailystes, gyvena jau niekam nebeįdomiais prisiminimais, todėl jo komentarai skamba kaip nevertingas foninis triukšmas.

⁶⁵ Čebutykinas ir Astrovas turi daugiau panašumų, nei gali pasirodyti iš pirmo žvilgsnio, nors neginčytinas jų panašumas pabrėžia ir gana ryškų skirtumą. Nepaisant deklaruojamo ciniško abiejų požiūrio į savo darbą, ir Astrovas, ir senasis gydytojas jaučia pareigą prieš žmogų – ypač tą, kurio gyvybės išgelbėti nepavyksta. Lygiai kaip Astrovas, Čebutykinas sielojasi dėl neišgelbėtos pacientės, bodisi aplinkinių tuštybe ir noru apsimesti geresniais, protingesniais nei iš tiesų yra. Labiausiai Čebutykinas nusivylimą skatina suvokimas, kad pats, nors ir bjaurėdamasis, lygiai taip pačiai apsimitinėja: „Užvakar pokalbis klube; sako, Šekspyras, Volteras... Aš neskaitęs, visai neskaitęs, o nutaisiau tokią miną lyg būčiau skaitęs. Ir kiti taip pat kaip aš. Niekšybė! Šlykštybė!“ (p. 197-198). Alkoholis Čebutykinui kaip ir Astroviui – būdas naikinti save, priemonė pamiršti nesėkmes, nusivylimus ir tai, kas neduoda ramybės („[...]Ir ta moteris, kurią numarinau trečią dieną ir viskas prisiminė, ir pasidarė sieloje šleiva, bjauru, šlykštu... nuėjau, nusigėriau“ (p. 198)). Vienintelis skirtumas tarp Astrovo ir Čebutykinas – pastarasis jau visai praradęs gyvenimo džiaugsmą ir vertę, kai Astrovas, nors ir ironizuodamas, bet dar bando ieškoti grožio ir kažką kurti ir, skirtingai nei Čebutykinas, prisipažįsta, kad dirba daugiau nei visi kiti aplink jį. „Pozityvus požiūris, kuriuo Čechovas apdovanojo šį aktyvų charakterį [Astrovą – E.N.] ryškiai kontrastuoja su neigiamu Čebutykinas požiūriu, kurio reakcija net į šaltakraujišką Tuzenbacho

kaip gydytojo veiklos prasmės⁶⁶. Gyvybė jam praradusi vertę, emocija jam kalbant apie Soliono ir barono dvikovą lieka ironija: „Nieko. Mažmožiai. Solionas ėmė kibti prie barono, o šis iširdo ir įžeidė jį, ir galų gale įvyko taip, kad Solionas turėjo iššaukti jį į dvikovą. (*Žiūri į laikrodį.*) [...] Baronas geras žmogus, bet ar vienu baronu daugiau, ar vienu mažiau – ar ne vis tiek? Tegull! Vis tiek!” (p. 218). Dvikovą vertindamas kaip nereikšmingą vaikų ginčą (adekvačiu požiūriu, dvikovos priežastis primena vaikišką užsispyrimą), lygiai tokį pat vertinimą Čebutykinas palieka ir nebe tokiai lengvabūdiškai dvikovos pasekmei – neišvengiamai kažkurio dalyvio mirčiai. Vertinant ne žmogaus gyvybę, bet jo statusą, nebelieka didelio skirtumo, ar bus vienu baronu daugiau, ar mažiau. Į Andrejaus pastabą, jog „būti dvikovos dalyviu, ir žiūrovu, kad ir gydytojui, stačiai nedora“ (p. 219), Čebutykinas atsako: „Taip tik atrodo... Mūsų nėra, nieko nėra pasaulyje, mes negyvename, o tik atrodo, kad gyvename. Ar ne vis tiek!“ (p. 219). Paskutinis Čebutykino pasirodymas pjesės pabaigoje, kai jam tenka pranešti, kad dvikovoje žuvo baronas, neginčijamai argumentuoja Čebutykino nihilizmą ir iš jo išplaukiančią kapituliaciją⁶⁷.

Čechovo Čebutykinui *nepavyksta* sukurti ir asmeninės laimės – nelaimingai mylėjęs Prozorovų motiną, daktaras taip ir nesiryžta imtis veiksmų. Tačiau, skirtingai nei kiti personažai⁶⁸, Čebutykinas savo neveiksnumo neslepia. Profesorius Borny pastebi, kad Čebutykinas yra vienas iš nedaugelio Čechovo personažų, kuris švaisto savo laiką, ir kalba apie tai garsiai: „Būtent alkoholikas depresuojantis gydytojas Čebutykinas labiausiai pripažįsta savo atsakomybę už nesėkmes“⁶⁹. Apatiškas požiūris į meilę, darbą, iš esmės – visą gyvenimą, Čebutykino suvokiamas kaip jo paties

nužudymą, kurio jis nesustabdė ar net nebandė to padaryti, nusmunka iki letargijos ir nihilistiškos jo pastabos [...] *Ar ne vis tiek.*” – reziumuoja Borny (p. 207).

⁶⁶ Praėjusį trečiadienį Zasyrėje gydžiau moterį – numirė, ir aš kaltas, kad ji numirė. Taip... Šį tą žinojau prie dvidešimt penkerius metus, o dabar nieko nebeatmenu. Nieko. (p. 197).

⁶⁷ **Čebutykinas:** Olga Sergejevna!

Olga: Ką?

Pauzė.

Ką?

Čebutykinas: Nieko... Nežinau, kaip pasakyti jums... (*Šnibžda jai į ausį.*)

Olga (*išsigandusi*): Negali būt!

Čebutykinas: Taip... tokia istorija... Pavargau aš, nusikamavau, daugiau nebenoriu kalbėti... (*Su apmaudu.*) Pagaliau vis tiek!

Maša: Kas atstaitiko?

Olga (apkabina Iriną): Baisi šiandien diena... Aš nežinau, kaip tau pasakyti, mano brangioji...

Irina: Kas atsitiko? Sakykite greičiau, kas? Dėl Dievo meilės! (*Verkia.*)

Čebutykinas: Ką tik dvikovoj nušovė baroną.

Irina (*tyliai verkia*): Aš žinojau, žinojau...

Čebutykinas (*Scenos gilumoje atsisėda ant suolo*): Pavargau... (*Išsiima iš kišenės laikraštį.*) Tegul paverkia... (*Tyliai niūniuoja.*) Ta ra ra bumbija... sėdžiu aš tumboje... Ar ne vis tiek!

⁶⁸ Seserys („Trys seserys“) nepaliaudamos kalba apie utopišką išvykimą į Maskvą, Andrejus užuot tapęs profesoriumi, smarkiai prasilošia, dirba nemėgstamą darbą, vadovaujamas savo žmonos meilužio. Irina dirba pašte telegrafiste, Maša kankinasi dėl nelaimingos santuokos.

⁶⁹ Geoffrey Borny, *Interpreting Chekhov*, ANU E Press: 2006, p. 206.

pasirinkimas likti nuošalyje: „O aš iš tikrųjų niekuomet nieko nedarau. Kai išėjau iš universiteto, tai nė piršto nepajudinau, net nė vienos knygelės neperskaičiau, o skaičiau tik laikraščius...“ (p. 150). Tiksinčio ir veltui švaistomo laiko temą atliepia ir neatsitiktinai minimi laikrodžiai: Čebutykinas nuolat žvilgčioja į kišeninį laikrodį⁷⁰, įvairiomis progomis kalba apie laiką, metus.

Tačiau Klimačekas įgalina savo veikėją iš tiesų veikti: itin atkaklus gydytojas siekia, net kariauja dėl savo laimės; įsimylėjęs Mariją nuolatos prašo jos rankos, nepraleidžia progos priminti apie savo jausmus. Nepavykus iš pirmo karto jis nė neketina trauktis: „pralaimėjimas mano duona kasdieninė – pralošinėju kortose – nuolat pralaimiu su moterimis – marija pavlovna buvo mano šimtas trisdešimt aštuntas fiasko“ (p. 18), – sako Čebutykinas, bet nepraranda optimizmo, ir kaip „tikras kariškis“ yra pasiryžęs bandyti iki pergalės: „artilistas šaudo tol, kol bunkeris sugriūva“ (p. 28).

Marijos ir Čebutykino santuoka – ne vien daktaro noras „pasielgti teisingai“, tai Čechovo „Žuvėdros“ veikėjų Mašos ir Medvedenkos „meilės“ parodija. „Žuvėdroje“ Maša, nelaimingai įsimylėjusi Trepliova, atstumia jai savo meilę ir širdį primygtinai siūlantį kaimo mokytoją Medvedenką. Klimačekas pjesėje Marija (visai kaip „Žuvėdros“ Maša ir Sonia iš „Dėdės Vanios“) slapta myli Astrova, kuris jai nejučia to paties, tačiau turi nenuilstantį gerbėją Čebutykiną. Pastarasis, beje, primena nuobodų, amžinai Mašai iš paskos slankiojantį Medvedenką, lygiai taip pat besistengiantį gyventi kruopščiai suplanuotą, visuomenės normų primestą gyvenimą. Medvedenka, prašydamas Mašos rankos, nusižemina tarsi prašytūsi didžiausios malonės: „[...] Aš myliu jus, ilgesys neleidžia sėdėti namuose, kiekvieną dieną suvaikštau po šešis varstus pėsčias čionai ir šešis atgal ir sulaukiu iš jūsų vien tiktai indiferentizmo. Tai suprantama. Aš neturtingas, mano šeima didelė... Kas norės tekėti už žmogaus, kuris pats neturi ko valgyti?“ (p. 7-8), ir tai, kas turėtų būti romantiška (kasdienis ėjimas pas mylimąją) ar liudyti jaunikio išsilavinimą, Medvedenkos lūpose skamba patetiškai ir desperatiškai. Klimačekas nepraleidžia progos pašaržuoti nelaimingąją įsimylėjęlį, „apdovanodamas“ savąjį Čebutykiną kiek modernesniu, bet iš esmės panašiu romantiką žudančiu racionalizavimu: „tiesa – nesu gražuolis – bet tai mano pranašumas – esu nepavojingas kai kalbame apie kitas moteris – manęs kaip gyva jokia nesuvedžios – aš nekeliu pagundos – todėl esu tobulas situoktinis – būsiu ištikimaisi jūsų – marija pavlovna“ (p. 28). Kreipinys iškalbos pabaigoje vietoje siekto nuoširdumo sukelia priešingą – farso įspūdį. Atrodo, kad šią kalbą Čebutykinas sakė visus nesėkmingus šimtą trisdešimt septynis kartus, o Marijos Pavlovnos vardą reikalui esant galima pakeisti kitu.

⁷⁰ Kulyginas žiūri į sieninį laikrodį, paskui į savo: „Jūsų laikrodis skuba septyniomis minutėmis. Taip, sako, pavargau!“ (p. 163); Čebutykinas paima į rankas porcelianinį laikrodį ir žiūrinėja [...] Išmeta laikrodį, kuris sudūžta (p. 199); Čebutykinas: Greit (Žiūri į laikrodį.) Mano laikrodis senoviškas, muša. (p. 217) ir pan.

Klimačekas Čebutykinas gerokai paprastesnis, žemiškesnis nei Čechovo. Jis nelinkęs į filosofiškus gyvenimo apmąstymus ir išvedžiojimus, neslepia savo neišmanymo ir nejaučia dėl to jokio diskomforto. Kalbėdamas su Lvovu, dideliame pastarojo pasipiktinimui „Žuvėdrą“ išvadina „Varnu“, domisi televizija ir paskalomis⁷¹. Čebutykinas supranta, kad yra iš kitokio sluoksnio nei išsilavinę, menu besidomintys ir juo gyvenantys kolegos: „**kariškai sumuša kulnais** kariuomenė sveikina menininkus“ (p. 7). Nejaudina jo ir švaistomas gyvenimo laikas: jeigu Čechovas savo Čebutykinui laikrodį įduoda kaip materialų laiko simbolį, tai Klimačekas Čebutykinui laikrodis yra laikrodis ir niekas daugiau: daiktas, kurį reikia prisukti, kuriuo gali pasigirti Marijai, atiduoti lokininkei. Čebutykino praktiškumas ir žemiškumas atsiskleidžia ir jo bandymu numalšinti įsiplieskusį Čechovo ir Lvovo ginčą, vedantį prie dvikovos: „garbė yra garbė – suprantu vyrai – bet ir jūs mane supraskite – man vestuvės – žmogus nebejaunas – pirmą kartą gyvenime – o ką žmonės kalbės – pas jį svečiai šaudėsi – ak paviršutiniška – paviršutiniška – bet jei vietoj dvikovos sumestumėte partiją – turim naujutėlaitį biliardo stalą – ko čia šaudytis“ (p. 47).

Klimačekas ne tik įkvepia Čebutykinui optimizmo ir noro veikti, jis paverčia daktarą tipiniu provincialu, gyvenančiu pagal nerašytas, bet aiškias ir visiems *privalomas* socialines taisykles. Daugiau nei šimtas nesėkmingų bandymų gauti moterį liudija ne šimtą meilės atvejų, bet žūtbutinį norą/pareigą susirasti antrą pusę, baimė dėl skandalo per vestuves („ką žmonės kalbės“), paskalos (rūpinasi ne sergančiu Čechovu, bet jo fiasko Maskvoje) ir, žinoma, visažinė linksmintoja televizija – tipiškas XX a. pabaigos provincijos gyventojų paveikslas. Tiesa, Marijos Čebutykinas iš tiesų taip pat nemylė – jam ši reikalinga dėl tos pačios socialinės programos (antrojo veiksmo pradžioje, kalbėdamas su Lvovu apie skenduolių statistiką, Čebutykinas nejautriai juokauja, nors jo „mylimoji“ ką tik mėgino pasiskandinti).

Čechovo Čebutykinas kišenėje visada turi laikraštį – kaip paskalų šaltinį, „portalą“ į kitą pasaulį. Klimačekas Čebutykinui šituo pramogų, paskalų ir gyvenimo faktų „portalą“ tampa televizorius: neatsitiktinai du iš trijų pjesės veiksmų prasideda Čebutykino klausimu Lvovui ar šis matęs vakarykštes laidas, antro veiksmo pabaigoje būtent Čebutykinas atneša „archajišką televizorių“, kviesdamas visus linksmintis, sakydamas, kad „Melichove prasideda tikras gyvenimas“. Trečiasis veiksmas prasideda Čechovui vienam žiūrint televizorių.

⁷¹ čebutykinas
prieš savaitę grįžo iš peterburgo – iš savo pjesės – varnas
lvovas

pasibaisėjęs žuvėdra
čebutykinas

žodžiu kažkoks paukštis – ir televizija rodė – teatras švilpė kaip šimtas virdulių – baisi gėda – antonas pavlovičius pirmu traukiniu išvažiavo į melichovą – ir nuo laiko guli (p. 4)

Tačiau pjesei baigiantis net ir optimistiškasis Klimačekas Čebutykinas „sueda ginklus“ ir pamažu suvokia, kad jo gyvenimas nėra iš tolo neprimins „ilgai ir laimingai“, net jei Melichove visi žiūrės televizorių, o jis pagaliau turės žmoną. Vestuvėms vis labiau panašėjant į tragikomediją, jaunamartei į jaunavedžių lovą paguldžius svetimą moterį ir atmetant bet kokį familiarumą, Čebutykinas supranta, kad vestuvių naktis nebus tokia, kokios jis tikėjosi. Šventinei nuotaikai pamažu sklaidantis, Čebutykinas sako: „**lokininkei** aš irgi buvau čekėnijoje – su batalionu – nenorėjom šaudyt – mano – tačiau turėjome **duoda jai savo kišeninį laikrodį** še – generolas dovanojo“ (p. 48). Atiduodamas generolo dovanotą laikrodį, turėjusį liudyti drąsą ir gerus ryšius, padaryti įspūdį Marijai (tokiais pat žodžiais giriasi jį turintis pirmame veiksmė), Čebutykinas simboliškai pripažįsta savo kapituliaciją.

Jevgenijus Konstantinovičius Lvovas

Pjesėje „Ivanovas“, Lvovas yra jaunas gydytojas, besirūpinantis sergančia protagonisto Ivanovo žmona Ana. Lvovas yra bene vienintelis Čechovo sukurtas personažas-gydytojas, kuris gydo ligonę, tačiau Lvovo rūpestis peržengia ribas, kai jis imasi kištis į Ivanovo ir Anos santykius: „[...] Jūsų elgesys ją žudo (*Pauzė.*) Nikolajau Aleksejevičiau, leiskit man manyti apie jus geriau!“⁷² Dar pjesės pradžioje veikėjas pasirodo esąs arogantiškas, stokojantis subtilumo, pagarbos. Ivanovo apibūdintas kaip „jaunas ir žvalus“⁷³, visai neseniai baigęs mokslus, Lvovas gal ir galėtų demonstruoti jaunatviškam maksimalizmui būdingą perdėtą pasitikėjimą savimi, tačiau nuolatiniai jo išsišokimai yra labiau charakterio savybė nei patirties trūkumas. Būtent tai daro Lvovą nepatraukliu personažu.

Klimačekas, pristatydamas savąjį Lvovą, akcentuoja ne jo profesinį išsilavinimą (kaip Čechovas), bet didelę simpatiją, jaučiamą Čechovui-veikėjui. Apibūdintas kaip „jo gerbėjas ir provincijos gydytojas“, Lvovas kartu su Čebutykinu pasirodo pirmajame veiksmė, iškart garsiai deklaruodamas savo „padorumą“: jis renkasi knygas vietoj televizijos (leisdamas suprasti, kad knyga yra *padoresnis*, vertesnis informacijos šaltinis), šlykštisi paskalomis ir liežuvautojais, nepraleidžia progos paminėti, jog yra varžomas duotos „asklepijaus“ priesaikos.

Antipatiją Lvovui jaučia ne tik žiūrovas/skaitytojas. Čechovo pjesės personažai taip pat negaili kritikos jaunam gydytojui. Saša, būdama jaunesnė už Lvovą, vadina jį „vaikščiojančiu

⁷² Antonas Čechovas, *Vyšnių sodas*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 15. Vėliau darbe cituojant Čechovo „Ivanovą“ puslapis nurodomas tekste skliausteliuose.

⁷³ Klimačekas tekste panašias, tačiau labiau išgrynintas savybes, fiksuoja Atsrovas: „supratingas jaunuolis – tačiau nesavas – įsitempęs kaip styga“ (p. 11)

padorumu⁷⁴, grafui Šabelskiui užkliūva manieringas ir nelankstus Lvovo deklaruojamas nuoširdumas⁷⁵. Įdomu tai, kad Ivanovas, kuriam Lvovas negaili kritikos, pats nejaučia gydytojui antipatijos, o įsisiautėjus diskusijai net mėgina užstoti Lvovą, ieškodamas pateisinimų nepakenčiamam jo charakteriui. Bet net ir Ivanovas galiausiai nebegali pakelti Lvovo išsišokimų: „Kankynė... Daktare, jūs per daug prastas gydytojas, jei manote, kad žmogus gali valdytis iki begalybės. Man reikia baisių pastangų neatsakinėti jums į jūsų užgauliojimus.“ (p. 70). Anos pastaba Lvovui iškalbingai liudija, kad net tada, kai žiūrovas/skaitytojas nemato tiesiogiai kalbančio gydytojo, jis tęsia savo nepasitenkinimo tiradas: „Klausykite, ponas padorus žmogau! Nemandagu lydėti damą ir visu keliu kalbėti su ja tik apie savo padorumą! Gal šitaip ir padoru, bet mažų mažiausia, nuobodu. [...] Jūs geras žmogus, bet nieko neišmanote.“ (p. 51)

Šventai tikėdamas savo teisumu ir didžiuliu Ivanovo niekšišku, Lvovas prisiima Dievo-teisėjo poziciją: „[...] Ne, aš išvilksiu tave į dienos šviesą! Kai aš nuplėsiu nuo tavęs prakeiktąją kaukę ir kai visi pamatys, kas tu per paukštis, tu man nulėksi iš devintojo dangaus stačia galva į tokią duobę, iš kurios neištrauks tavęs ir pats nelabasis! *Aš doras žmogus, aš turiu užsistoti ir praplėsti akis neregiams.*“ (. 81) [kursyvas mano – E. N.]. Lvovas jaučiasi esantis morališkai aukščiau už kitus ir net jaučiantis pareigą juos pamokyti, atvesti į doros kelią. Didaktinis Lvovo monologas baigiasi svarstymu iškviesti Ivanovą į dvikovą, kol galiausiai jo teisuoliškumas priveda veikėją prie sprendimo nusižudyti. Perdėtas Lvovo padorumas, skirstymas į „gerus“ ir „blogus“ bei bandymas viską suvaldyti, atsisuka ne tiek prieš jį patį, kiek apskritai atveda prie nereikalingos tragedijos: Saša netenka mylimo žmogaus, o Ivanovas (nors ir ne ypatingai moralus, bet iš esmės ne vien blogas „žmogus“), nusižudo.

Profesorius Borny, analizuodamas Čechovo pjesę pažymi, kad „Nors daug kas gali nemėgti moralizuojančio gydytojo Lvovo asmenybės, sunku paneigti, kad jo kritika Ivanovui atrodo pagrįsta, kadangi ‘herojaus’ elgesys su žmona yra nepateisinamas⁷⁶. Kita vertus, vertinant Lvovo elgesį, sunku jausti šiam personažui simpatiją dėl jo pernelyg teisuoliško požiūrio skirstant žmones į šventuosius ir nuodėminguosius: „[...] Neapkenčiu šito Tartiufo, kilnaus sukčiaus, visa širdimi... Štai išvažiuoja... Nelaimingai žmonai visa laimė, kad jis būtų prie jos, ji gyva vien juo, maldauja jį praleisti

⁷⁴ „Saša: Mano antipatija. Vaikščiojantis padorumas. Vandens nepaprašys, popiroso neužsirūkys, neparodęs savo nepaprasto padorumo. Ar vaikščioja, ar kalba, vis jam kaktoje parašyta: aš padorus žmogus! Nuobodu su juo.“ (p. 42).

⁷⁵ Šabelskis: Siauro proto, stačios kalbos gydytojielis! [...] Geras nuoširdumas! Prieina vakar prie manęs vakare ir nei iš šio, nei iš to: ‘Jūs, grafe, man didžiai nesimpatingas!’ Še tau, kad nori. Ir visa tai ne šiaip sau, o su tendencija: ir balsas dreba, ir akys žėri, ir gyslos virpa... Kad jį velniai, tą medinį nuoširdumą! [...] Netaleingas, nuožmus padorumas!’ (p. 42-43).

⁷⁶ Geoffrey Borny, *Interpreting Chekhov*, ANU E Press: 2006, p. 115-116.

su ja nors vieną vakarą, o jis... jis negali. [...] O, aš žinau, ko tu kas vakaras važinėji pas tuos Lebedevus! Žinau!” (p. 20).

Klimačeko Lvovas, kaip ir jo prototipas, iškart skirto žmones pagal jų statusą, vienus beatodairiškai garbindamas, kitus nereikalingai niekindamas: „neleisiu kad čechovą gydytų karo felčeris“ (p. 4). Niekinti intonacija, skambanti žodyje *felčeris*, kategoriškas „neleisiu“ rodo, kad Lvovas čia yra didelė ir svarbi persona, tačiau visa jo puikybė pamažu sklaidosi, kai pasirodo daugiau veikėjų. Atėjusiai Marijai Lvovas padlaižūniškai suokia apie visas perskaitytas Čechovo knygas („tai didis žmogus – sakau jums – didis” (p. 6)), Čebutykinui suabejojus Čechovo sprendimu gydyti mešką tuoj pat reiškia palaikymą, dar kartą paniekindamas Čebutykiną: „juk serga reikia padėti – atvėskit – artileriste“ (p. 6), o pasirodžius pačiam Čechovui demonstruoja besąlygišką prielankumą⁷⁷.

Galiausiai gavęs progą pasilikti vienas su Čechovu, jis dalina komplimentus, kurie visai nežavi rašytojo: „dreba šaltas prakaitas išpylė – snarglys bėga – o jūs čia – meistre” (p. 14). Galiausiai Lvovas net ir Čechovui leidžia suprasti, besijaučiantis geresnis už jį: paklaustas, kur Marija laiko konjaką, Lvovas atsako: „šiaip jau aš negeriu“ (p. 15). „O aš geriu“ – atsako išeidamas Čechovas, aiškiai parodydamas, kad Lvovas jam nėra svarbus autoritetas. Ši drąsi Lvovo deklaracija Klimačeko tekste – aliuzija į Čechovo pjesę, kurioje Lvovas neslepia savo dramtizmo ir nepakantumo jo įsivaizduojamų standartų neatitinkančiai aplinkai: į kandų Šabelskio klausimą dėl itin dažno sergančios Anos lankymo, atsako vien „paniekinamu judesiu ir išeina“.

Antrasis veiksmas puikiai iliustruoja veikėjų – Čebutykino ir Lvovo – subordinaciją: pastarasis aiškiai niekina Čebutykiną, įsivaizduodamas esantis geresnis už jį, tačiau vos pasirodžius Astrovui ir Čechovui, Lvovas iškart pasikeičia, rodydamas savo nuolankumą ir klausydamas Čechovo komandų⁷⁸, kol galiausiai paaiškėja, kad perdėtą aistrą Lvovas jaučia ne (tik) Čechovui-kūrėjui, bet ir Čechovui-vyriui. Bėgiodamas ir bučiuodamas Čechovo pagalvę jis fiziškai demonstruoja savo jausmus, kol galiausiai prisipažįsta: „[...] aš – myliu jus antonai pavlovičiau – myliu – jūsų judesius – balsą – tuos pirštus smuikininko – leiskite man bučiuoti – ne ne neišsigąskite dėl dievo – tik plaukus – plaukus – broliška bučiuoti” (p. 34). Čechovo atstumtas Lvovas jaučiasi paniekintas ir lengvai pasiduoda Likai, čia pat įvertinusiai Lvovo ištikimybę: jam iš esmės nėra didelio skirtumo, kam tarnauti, ką sekoti iš paskos ir ką „ginti“ – svarbu apskritai turėti *tą kažką*. Štai kodėl Lvovo nekankina jokios dvejonės, nėra jokio moralinio kazuso, kuris šiaip jau turėtų iškilti

⁷⁷ Lvovas: „žemai lenkiuosi – antonai pavlovičiau // **išsigandęs** jei mūsų per daug // tik palinkėti sveikatos // **išsitraukia knygą** antonai pavlovičiau – pasirašykite man // pavaduosime jus – antonai pavlovičiau“ p. 6-7-8

⁷⁸ čechovas

eikit prie jos durų – prašau – kai prabus – pakvieskit mane

Lvovas

net neatsitrauksime nuo jos **išeina kartu su čebutykinu** (p. 19)

išeinant iš mylimo žmogaus namų su tą žmogų išdavusia jo mylėta moterimi. Neatsitiktinai būtent Lvovas Klimačekas tekste išvyksta su Čechovo mylimąja Lika. Jei dramaturgas, kurdamas trikampį Čechovas-Lika-Astrovai, perdaro „Dėdės Vanios“ siužetą, tai trikampyje Čechovas-Lika-Lvovas atsiranda aiški nuoroda į Antono Čechovo gyvenimo įvykius. Oficialioje dailininko Isaco Levitano svetainėje rašoma, kad jis buvo „artimiausias Čechovo draugas ir vyras, kuris giliausiai suprato jo darbą“. Draugystė tarp menininkų buvusi itin stipri, tačiau ją užtemdė Čechovo publikuotas kūrinys, kuris Levitanui pasirodė labai įžeidžiantis, šis „netgi šaukė Čechovą į dvikovą“. Tiesa, vėliau ginčas buvo pamirštas ir abu draugavo iki Levitano mirties⁷⁹.

Klimačekas pjesėje po metų sugrįžęs į Melichovą kartu su Lika, Lvovas laikosi senų įpročių: nepriekaištingai atlieka pastumdėlio darbą, tik šįkart vietoj Čechovo pagalvės bučiuoja Likos batus. Ir nors Lvovas vadina Liką savo sužadėtine, jūdvių santykiai rodo, kad jis veikiausiai yra Likos liokajus. Tačiau tai jam nesutrukdo iškviesti Čechovą į dvikovą (kaip Levitanui Antono Pavlovičiaus): „**įeina ir judina liką – rėkia orkestrui tylos įeina visi kiti – muzika nutyla – šaukia ant čechovo** – pone – jūs įžeidėte mano sužadėtinę – jūs arogantiška kiaule – noriu dvikovo“ (p. 46). Lvovo kreipinyje, adresuotame Čechovui, nelieka nei nuolatos pagarbiai kartoto pilno vardo (Antonai Pavlovičiaus), nei „meistro“, tik įžeidimas. Šis Lvovo kvietimas į dvikovą – tai būdas ne tik atkeršyti Čechovui už įžeistą Likos garbę, bet ir proga atsisteisti už tai, kad pats Lvovas buvo pavarytas.

Palyginti su kitais dviem analizuotais veikėjais Astrovu ir Čebutykinu, matyti, kad Klimačekas Lvovą perkeičia mažiausiai (jo ir Čechovo Lvovai turi daugiau panašumų nei skirtumų), susitelkdamas į perdėtą veikėjo meilės šaržą. Taip išryškėja Lvovo charakterio paradoksas: vertybėmis ir padorumu „apsiginklavęs“ jaunuolis turėtų būti patikimas ir stabilus, tačiau jo pozicija greitai pasikeičia negavus, ko nori, o dievintas Čechovas visiškai paprastai virsta priešu, kurį *sukurtasis veikėjas* pasiryžta nužudyti.

Čechovo Astrovas vs Klimačekas Astrovas

Čechovo Astrovas	Klimačekas Astrovas
Remarkose apibūdinamas kaip gydytojas	Apibūdinamas kaip Čechovo draugas ir gydytojas, „savo apimtimi svarbiausias Čechovo pjesių personažas-gydytojas“
Nerasdamas prasmės darbe, aplinkoje, dažnai geria, tarsi niokodamas save, bet pats to nepasako	Aiškiai pasako, kad „žudosi“ degtine

⁷⁹ Prieiga internete: <http://isaak-levitan.ru/chehov.php> [žiūrėta 2019.02.03].

Dažnai geria degtinę	Vartoja kokainą / geria degtinę
Filosofuoja apie gydytojo praktiką, jaučia atsakomybę už gydomus žmones, bet praradęs tikėjimą savo darbo prasme	Filosofuoja ne apie savo darbą, bet tyčiojasi iš paties filosofavimo. Pavargęs nuo darbo, ironizuoja darbo sąlygas.
Meilė – ne įsipareigojimas, o nuotykis	Meilė – atsakomybė prieš kitą
Imasi iniciatyvos vilioti Andrejevną, kurią myli Vania	Nedrįsta vilioti Likos, nes ji „priklauso draugui“ – Čechovui
Blaivus protas lygus nepasitikėjimui savimi, jaučiasi esantis keistuolis tarp keistuolių. Apšvaigęs pasitiki savimi, nebe keistuolis, beveik Dievas	Suteikiama galia įvardinti pjesės pavadinimą, suteikti pavidalą Čechovui. Tarsi būtų kūrėjas – demiurgas
Astrovai plėšrūne vadina Andrejevną	Lika Astrovą vadina plėšrūne
Vaniai užklupus jį bučiuojant Andrejevną nepasimeta, pakomentuoja orus, išeina	Čechovui pamačius bučiuojantis su Lika iškart nori aiškintis, atsiprašo
Draugų pora – vyriška tvirta draugystė, išardyta moters: Astrovai ir Vania	Draugų pora – vyriška tvirta draugystė, išardyta moters: Astrovai ir Čechovai
„Jeigu jūs liktumėt, tai nuniokojimai būtų milžiniški. Ir aš pražūčiau, ir jums... geruoju nesibaigtų“ – sako Andrejevnai	Marijai pasako, kad jam likus abudu pasigailėtų tokio sprendimo
„Aš nevalgau mėsos“	„Aš vegetaras“
Nelabai paiso Sonios, nepastebi jos	Pagarbiai elgiasi su Marija, rūpinasi ja, pastebimai flirtuoja su ja
Kiti veikėjai laiko jį lygiu	Kiti veikėjai jaučia jam pagarbą
Skundžiasi, kad atvažiavus Andrejevnai niekas nebedirba, visi dykinėja	Atvažiavus Ellen skundžiasi, kad namuose visiška beprotybė, negalima dirbti.
Sudaromas įspūdis, kad turi daug patirties meilės nuotykiuose (<i>teorija</i> apie moters ir vyro bičiulystę), bet apie tai nekalba	Didžiuojasi ir giriasi Likai savo meilės nuotykiams
Kalbina Andrejevną susitikti kažkur kitur, likti	Likai pasakius, kad taip pat išvažiuoja, pasako, kad jam „į kitą pusę“
Aistringas, jautrus atsisveikinimas su Andrejevna	Šaltas, skubotas atsisveikinimas su Lika
Pomėgis – piešia žemėlapius su nykstančiais miškais, nes gamtos sukurtame grožyje mato prasmę, piešia atsipalaidavimui	Žemėlapius piešia iš nuobodumo, kad neišprotėtų. Vaizduoja nykstančius gerus žmones

Čechovo Čebutykinas vs Klimačekovo Čebutykinas

Čechovo Čebutykinas	Klimačekovo Čebutykinas
Remarkose apibūdinamas kaip karo gydytojas	Apibūdinamas kaip karo gydytojas, „ten šešiasdešimtmetis, čia keturiasdešimtmetis“
Filosofuoja apie gyvenimą	Realistiškai vertina įvykius
Kupinas nihilizmo	Optimistiškai nusiteikęs
Kalba apie švaistomą laiką, tai fiziškai iliustruoja jo turimi laikrodžiai	Kalba apie laikrodžius, giriasi kišeniniu dovanotu, bet niekaip nereflektuoja bėgančio laiko, juo labiau kaip švaistomo
Negydo žmonių, sako nieko nedirbęs	Gydo žmones, diagnozuoja ligas, žino receptus, sako, kad jo pareiga padėti žmogui

Erzinasi, kad aplinkiniai, o kartu ir pats, apsimeta esą išprusę inteligentai. Nuolatos skaito laikraščius	Neslepia savo storžieviškumo, neišmanymo, nekompleksuoja dėl to. Itin domisi ir tiki televizija
Nesistengia dėl asmeninės laimės, nesiekia savo mylimos moters	Užsispyręs siekia Marijos, kol gauna jos ranką, nepasiduoda
Nesistengia numalšinti aistrų dėl dvikovos, net nebando jos užbaigti	Perkalbinėja Čechovą ir Lvovą atsisakyti idėjos apie dvikovą, stengiasi ją pakeisti žaidimu, kad išvengtų aukų

Čechovo Lvovas vs Klimačekas Lvovas

Čechovo Lvovas	Klimačekas Lvovas
Remarkose apibūdinamas kaip jaunas zemstvos gydytojas	Apibūdinamas kaip „jo gerbėjas ir provincijos gydytojas“
Jaučiasi pranašesnis už kitus, skirsto žmones į „šventuosius ir nusidėjėlius“	Vienus garbina, kitus niekina, jaučiasi geresnis už kitus
Bando atkurti „teisybę“, kviečia į dvikovą Ivanovą	Bando atkurti „teisybę“, kviečia į dvikovą Čechovą
Asistuoja „svetimai moteriai“ Anai	Asistuoja „svetimai moteriai“ Likai
Ižeidinėja aplinkinius	Ižeidinėja aplinkinius

Šiose lentelėse aiškiai matosi skirtingi Klimačekas žingsniai perdirbant Čechovo tekstus socialiniu, kultūriniu, laikiniu aspektais. Kiekvienu atveju autorius siūlo savo įvykių versiją remdamasis pirminiu tekstu: hiperbolizuodamas, paversdamas marginalija, perkeisdamas arba, kai kuriais atvejais, palikdamas originalius pjesių momentus. Turėdamas bendrą vardiklį, galiojantį visiems trimis veikėjams, Klimačekas sukuria tris skirtingus variantus to, kas galėtų būti viena. Atgaivindamas Čechovo tekstus, Klimačekas tuo pačiu juos paverčia aktualesniais ir tematiškai bei kultūriškai artimesniais savo skaitytojams / žiūrovams.

Trinarė sandara

Klimačekas pjesėje yra aštuoni veikėjai, tačiau ankstesniame skyriuje analizuojami „tik“ trys iš jų. Tai – ne atsitiktinumas, bet apgalvotas sprendimas ir pirmas žingsnis trinarės pjesės struktūros analizės link. Visus šiuos personažus sieja ta pati mediko profesija ir savitas santykis su Čechovu-personažu. Įdomu tai, kad pats Čechovas, turėjęs būti pagrindiniu pjesės veikėju⁸⁰, Klimačekas tekste virsta centrine, bet statiška ašimi, aplink kurią sukasi (*veikia*) likę personažai. Būtent jie, kalbėdami apie save ir savo interesus, tarsi netyčia įpina Čechovo istorijos – patirto fiasko, atvykimo į

⁸⁰ Pjesės pavadinimas „čechovas-boksininkas“ leidžia manyti, kad istorija bus apie Čechovą, netikėtai atsiradęs klasiko vadinimas boksininku kuria prielaidą, kad pjesėje bus kalba apie tai, kaip Čechovas pavirto boksininku.

Melichovą, virtimo boksininku – fragmentus, apie kuriuos pats Čechovas nekalba, arba kalba visai mažai.

Pjesės veikėjų sąrašė matome, kad vienintelis Čechovas yra savarankiškas „rašytojas ir gydytojas“, likę septyni apibūdinami per santykį su kažkuo, keturiais atvejais – su pačiu Čechovu⁸¹, pabrėžiant savybinį įvardį „jo“. Trys likusieji – Čebutykinas, lokininkė ir Ellen Homerovna Dorn – atitinkamai yra *karo* gydytojas, *čečėnų* menininkė ir carinės *televizijos* redaktorė. Taigi, taip pat *kazkieno*. Sukurdamas iliuziją, kad būtent Čechovas yra pagrindinis veikėjas, iš tiesų Klimačekas į pirmą planą išveda antraeilius klasiko personažus – Astrovą, Čebutykiną ir Lvovą – ir leidžia jiems „groti pirmaisiais smuikais“.

Trys Čechovo sukurti gydytojai yra vieninteliai trys Klimačeko „pasiskolinti“ veikėjai – likusieji yra arba paties sukurti, arba realios istorinės asmenybės. Taigi, trys gydytojai ir trys visiškai skirtingi santykiai, steigiantys tris poliūs. Siekiant analizės aiškumo, svarbu pastebėti, kad pjesėje skirtingais būdais artikuliuojamos ir trys temos: medicina, kūryba (rašymas/menas), karas⁸². Astrovas, Lvovas ir Čebutykinas, nors ir veikdami tame pačiame lauke, reprezentuoja vieną konkrečią temą. Ir tai glaudžiai siejasi su kiekvieno jų santykiu su Čechovu.

Astrovas, apibūdintas kaip „jo, [Čechovo], draugas ir gydytojas“, turi glaudžiausią ir adekvačiausią santykį⁸³ su Čechovu-veikėju. Santykio glaudumas pasireiškia Čechovo pasitikėjimu (kartu vartoja kokainą, prašo paliudyti jo mirtį nuo džiovos), adekvatumas – lygiaverte draugyste ir abipuse pagarba (net viliojamas Likos, Astrovas bando jai atsispirti, sakydamas „o kas man lieka – priklausote mano draugui“ (p. 30)). Tačiau, be draugo „pareigos“ Astrovas turi kitą – gydytojo, kuria visiškai nesidomi, nes jam artimesnė kūryba, arba žemėlapių piešimas.

Antroji pjesės dalis, pavadinta „lika“ gali būti laikoma Astrovo reprezentuojama dalimi, kurioje jis pasakoja apie savo kuriamus žemėlapius, o veiksmas fokusuojamas taip, tarsi jis būtų pagrindinis personažas.

Lvovo pristatyme akcentas tenka ne jo profesijai, bet būtent santykiui su Čechovu – apibūdinamas kaip jo gerbėjas, ilgainiui Lvovas išduoda, kad itin ryškus žavesys Čechovu kaip rašytoju iš tiesų yra meilė Čechovui kaip vyrui. Klimačekas hiperbolizuoja šią meilę, rodydamas „nukrypimą nuo normos“ ir kartu atskleisdamas, koks iš tiesų yra padorumo kauke užsidengusio

⁸¹ lika stachijevna mizinova – *jo* gyvenimo meilė

marija pavlovna čechova – *jo* sesuo

michailas lvovičius astrovas – *jo* draugas ir gydytojas

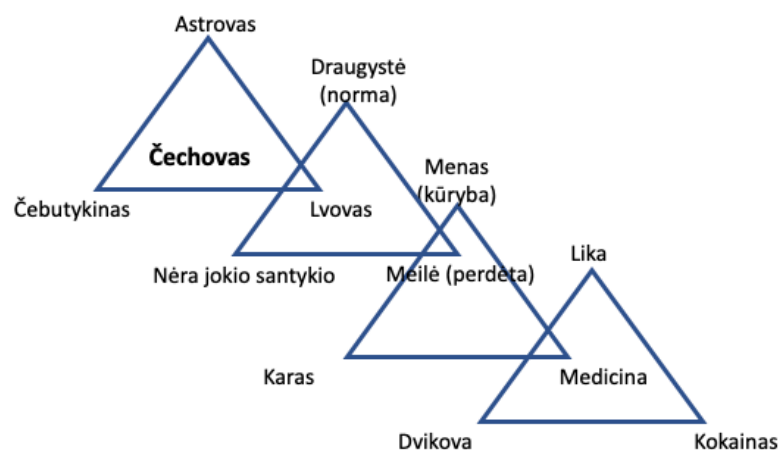
jevgenijus konstantinovičius lvovas – *jo* gerbėjas ir provincijos gydytojas (p. 2) (kursyvas mano – E. N.)

⁸² Medicina: pusė veikėjų – gydytojai, kalbantys apie ligas, gydymą. Kūryba: kalbama apie Čechovo kūrybinį fiasko, naujų formų paieškas, Astrovo kuriami žemėlapiai. Karas: Čebutykinas yra karo gydytojas, kalba apie karą Čečėnijoje, „kariauja“ dėl meilės, galiausiai – veikėjų nesutarimai, pasibaigiantys dvikova.

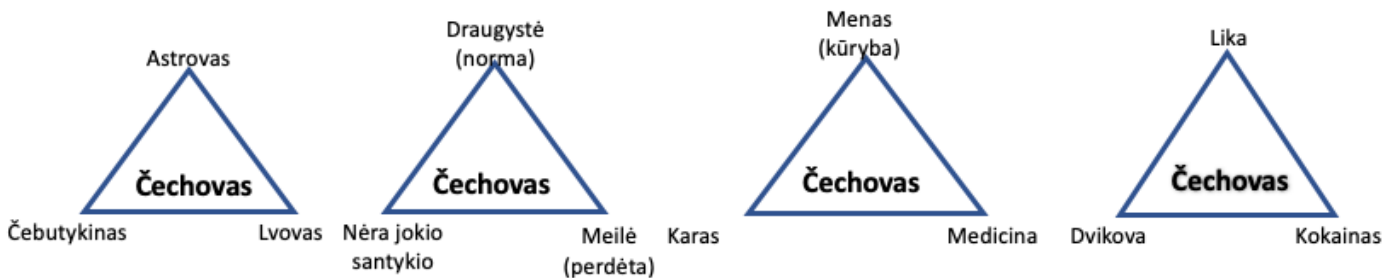
⁸³ Šis santykis detaliam analizuotas ankstesniame darbo skyriuje.

Lvovo veidas. Šiam perspaudimui veikėjo „prigimtis“ neprieštarauja – jau aptartas jo prototipo polinkis skirstyti aplinkinius į šventuosius ir nusidėjėlius. Klimačeko Lvovas, siekiant sustiprinti efektą šį skirstymą paliko vienam ir tam pačiam Čechovui – pjesės pradžioje šventasis „meistras“ pabaigoje virto kulkos verta „kiaule“. Tačiau nors Lvovas gydytoju įvardijamas kaip ir Astrovas – tik po jo santykio su Čechovu, šis, skirtingai nuo kitų likusių pjesėje vaizduojamų gydytojų, ne tik prisimena duotą „asklepį“ priesaiką, bet ir rimčiausiai, atsakingiausiai vertina savo darbą. Negana to, Čechovo pjesėje Lvovas taip pat yra vienintelis iš visų kurtų gydytojų, kuris pjesėje rodomas iš tiesų gydantis. Taigi, visiškai teisinga sakyti, kad teminiu atžvilgiu medicinos reprezentacija ryškiausiai siejama su Lvovo personažu. Kalbant apie pjesės dalis, pirmoji („Kokainas“) yra ta, kurioje Lvovas kalba apie savo gydytojo priesaiką, nerimauja dėl sergančios meškos. Ir nors jis nevartoja kokaino, šis čia rodomas kaip *vaistas*, taigi, taip pat turi sąsają su Lvovu.

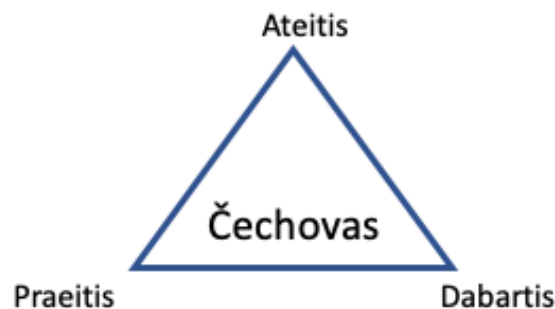
Trečiasis gydytojas, Čebutykinas, apibūdinamas kaip „karo gydytojas“. Eliminuos savybinis įvardis *jo* signalizuoja, kad Čebutykino ir Čechovo santykis bus kitoks nei aptartųjų kolegų. Kitoks, arba joks – pjesėje šie veikėjai iš tiesų neturi jokio santykio, palaiko minimalų kontaktą. Turint omenyje jau aptartus Astrovo ir Lvovo ryšius su Čechovu, Čebutykino atveju turime kitą nukrypimą nuo santykio normos; brėžiant skalę šiuo atveju turėtumėme nulinę fazę. Čebutykinas užbaigia teminį trikampį akivaizdžiai aktualizodamas karo temą: įvardijamas karo gydytoju, dalinasi prisiminimais apie dalyvavimą kare, demonstruoja pabrėžtiną grubumą, storžieviškumą, stereotipiškai būdingą karininkams. Paskutinė pjesės dalis – „dvikova“ – aiškiai reprezentuojama Čebutykino ne tik dėl tiesioginę nuorodą turinčio pavadinimo, bet ir dėl veikėjo pasirodymo šioje dalyje: jo vestuvių dieną išplieskia ginčas, kurį jis bando numalšinti ir išvengti kovos. Įdomu tai, kad Čebutykinas čia tarsi elgiasi priešingai – karo gydytojas, reprezentuojantis karo/kovos temą, atkakliai kovojantis dėl meilės, nusiteikęs taikiai. Įspūdį sustiprina ir jo žodžiai „**lokininkei** aš irgi buvau čečėnijoje – su batalionu – nenorėjom šaudyti – mano – tačiau turėjome [...]“ (p. 48). Ši dviprasmybė – perdaryta tos pačios Čechovo Čebutykino idėjos variacija – *niekas nėra taip, kaip atrodo*.



Aptarus pasikartojančias trinares struktūras, verta dar kartą sugrįžti į pjesės pradžią, kur esantis paratekstas *Faraonui – kapų plėšikas* steigia skaitymo ir interpretacijos galimybę. Trys pjesės dalys reprezentuojamos trijų Čechovo sukurtų ir Klimačeko perkuriamų gydytojų, turinčių tris skirtingus santykius su Čechovu. Aktualizuojamos trys temos. Nuolatos besikartojanti trinarė struktūra, grafiškai vaizduojant, susijungia į trikampį (verta prisiminti ir Klimačeko nuolatos kuriamus meilės trikampius, kuriuos jis „skolinasi“ iš Čechovo) arba piramidę. Piramidę, kurioje ilsisi palaidoti faraonai arba jau numiręs klasikas, literatūros pasaulyje pelnytai galintis gauti metaforišką faraono titulą. Interpretuojant šią metaforą, Klimačekas, drįsęs perdirbti Čechovo tekstus, šiuo atveju būtų tikras „kapų plėšikas“. Prisiminus minėtą Čechovo-veikėjo kaip ašies, apie kurią sukasi visas veiksmas, mintį ir sujungus ją su veikiančiais perdarytais gydytojais, vizualiai gauname trikampį (piramidę), kurio viduje „ilsisi“ Čechovas:



Galiausiai ši nuolatos besikartojanti trinarė struktūra primena praeities-dabarties-ateities perspektyvą, kurioje senasis Čebutykinas (karas) liktų praeityje, Lvovas (medicina) dabarties reprezentacija, o ateities kartomis besirūpinęs Astrovas, atstovaudamas menui kaip nemariam būtų ateities „atstovas“.



Nesibaigiančios naujų formų paieškos. Politinis diskursas

Naujos formos buvo aktualios ne tik rašytojui Antonui Pavlovičiui Čechovui, bet ir garsiajam jo pjesės „Žuvėdra“ veikėjui Konstantinui Trepliovui. Esther J. Lee straipsnyje „Žuvėdra: pjesė apie meilę be atsako ir naujas formas“ sako, kad Trepliovas užsispyręs surasti, sugalvoti kažką netikėto, kol visi seka pusėtinomis, tradicinėmis meno formomis: „Jo [Trepliovo – E. N.] charakteris išreiškia tą pačią kritiką, kurią Čechovas jautė tradiciniam rusiškam savo laikų teatrui ir įdomu, kad pjesėje jis pasirinko aiškiai aptarti temą, su kuria pats susidūrė“⁸⁴ – svarsto Lee. Knygos „Rinktinės Antono Čechovo istorijos“ įžangoje žinomas Čechovo vertėjas Richardas Pevearas taip pat mini naujų formų svarbą: „Jis [Čechovas – E. N.] išrado naujas pasakojimų formas, kurios atvėrė visiškai naujas, rusų literatūroje netyrinėtas gyvenimo galimybes. Tolstojus tai pastebėjo. Jis sakė, kad ‘Čechovas yra neprilygstamas menininkas... gyvenimo menininkas. Čechovas sukūrė naujas rašymo formas, mano nuomone visiškai naujas, visam pasauliui – tokių aš dar nesu matęs. Čechovas turi savo ypatingą formą, visai kaip impresionistas’“⁸⁵ – klasiką cituoja Pevearas.

Nieko stebėtino, kad Klimačekas pjesėje Čechovas-veikėjas taip pat kalba apie naujas formas, tačiau jų neieško – šios pačios „ateina“. Naujos formos – televizorius – atnešamas Čebutykino antrojo veiksmo pabaigoje, taip ir pasilieka Melichove, o Čechovas, po patirto fiasko negalėdamas nieko rašyti (būtent todėl jis ir mūvi boksininko pirštines – kaip materialų, fizinį savo „negalios“ simbolį), ne tik džiaugiasi naujomis formomis⁸⁶, bet ir neabejoja pastarųjų sėkme ir moraline nauda visiems žiūrovams:

„[...] tokia nuostabi nauja forma – ji gali iš vidaus atgimti – norėčiau gyventi po šimto metų – pavydžiu ateities kartoms tos jų televizijos – ji bus protingų žmonių rankose – bus lyg įkvepianti ir pamokanti ugnis – iš ekranų kalbės didžiausi to laiko mąstytojai – kompozitorių simfonijas klausys milijonai žmonių vienu metu – ir tolimiausių rytų dykynės nušvis žydra šviesa – eskimai džiaugsis turgenevo apsakymais puškino geraširdiškumu, tolstojaus išmintimi – televizijos paveikta žmonių giminė bus kuo toliau tuo laimingesnė – pasaulyje bus milijonai išsilavinusių žmonių – todėl kad tas kurį kartą apšvies grožis iš ekrano – tas jau nebegalės gyventi niekšiška“ p. 39.

Klimačekas, turėdamas modernios kultūros patirties pranašumą ir žinodamas, kaip iš tiesų televizija neišnaudoja savo potencialo, tapusi vien menkaverčių laidų transliuotoja, entuziastingu Čechovo tikėjimu ir naivumu sukuria ironišką kontrastą tarp didelių lūkesčių ir jų nesiekiančios

⁸⁴ Esther J. Lee, *The Seagull: a Play About Unrequited Love and New Forms*, Arts connection: 2014. Prieiga internete: <http://www.artsconnectionnetwork.org/news/item/502-the-seagull-a-play-about-unrequited-love-and-new-forms> [Žiūrėta: 2019 kovo 30].

⁸⁵ Larisa Volokhonsky, Richard Pevear, *Selected stories of Anton Chekhov*, New York: Modern Library, 2000, p. VIII.

⁸⁶ „naujos formos **paima televizorių iš čebutykino rankų ir šoka su aparatu ratu po pavėsinę** – šaukia naujos formos – naujos formos“ p. 36.

realybės⁸⁷. Tuo pačiu, kalbėdamas apie nuolatos artikuluojamą Čechovo novatoriškumą, Klimačekas sukuria farsą, kurį glaustai apibūdina Bagdasaryan: „Tai yra gausių studijų, akcentuojamų kaip estetinių naujovių, šaltinis, parodija. Farsas pasirodo, kur tariami moksliniai tyrimai carinės televizijos archyvuose leido aptikti Čechovo įdirbį televizijos formų evoliucijai ir nurodoma, kad iš dalies būtent Čechovas buvo sėkmingiausias autorius, kuris kūrė Realybės šou. Čechovui priklauso įrašyto juoko atradimas vystant situacijų komedijos žanrą.“⁸⁸

Neatsitiktinai pjesėje atsiranda ir paslaptingoji veikėja Ellen Homerovna Dorn – Klimačeko teigimu jos pavarde dramaturgas „užbaigia didžiąją Čechovo gydytojų ketveriukę“⁸⁹. Tačiau pjesėje aktualiame televizijos ir situacijų komedijų (*sitcom*) kontekste, kuris savo ruožtu kelia Čechovo pjesių žanro klausimą, susijusį su neretai neteisinga jo tekstų interpretacija⁹⁰, Ellen vardas aktyvuoja šiuolaikinės popkultūros kodą, nurodydamas į garsiąją *stand-up* komedijos profesionalę, aktorę, prodiuserę ir televizijos laidų vedėją Ellen DeGeneres, kuri savo karjerą televizijoje pradėjo vaidindama situacijų komedijoje, pavadintoje „Ellen“, o vėliau pradėjo vesti itin sėkmingą ir vis dar rodomą TV pokalbių laidą „Ellen DeGeneres Show“. Negana to, moteris žinoma ne tik kaip viena iš pirmųjų pramogų pasaulio atstovių komikių (šis užsiėmimas gerokai populiariesnis tarp vyrų), bet ir viena pirmųjų garsenybių, išdrįsusių prabilti apie netradicinę seksualinę orientaciją. Klimačeko tekste atsiradę homoseksualūs Lvovo jausmai Čechovui tampa ir neišvengiama popkultūros atributika, madingu akcentu. Tiesioginė sąsaja su Ellen DeGeneres ir situacijų komedija, kurią parodijuoja Klimačekas atsiranda ir per Čechovo „bandymą“ paversti „Tris seseris“ situacijų komedija. „Čechovas mėgino įtilpti į sumažintą televizinės programos biudžetą, dėl to jo komedijos trys veikėjos buvo priverstos sėdėti kambaryje – iš čia ir kilo sutrumpinimas „sitkom (sėdėti-kambaryje (*sidet v komnatje*), žodžių žaismas), vėliau po kažkokio lingvistinio nesusipratimo transformavosi į angliškąjį *sitcom*“⁹¹ – sako Bagdasaryan.

Politinės aktualijos lygiai taip pat neprasprūsta pro Klimačeko akis, ir nors Čechovo tekstuose Bagdasaryan nuomone „niekada nebuvo aktyvaus politinio kodo, Klimačekas jį

⁸⁷ Turimas mintyje televizijos programų banalumas, surežisuotos „gyvenimiškos“ istorijos, rodomas kaip „tikros“, meninės vertės neturintys komerciniai projektai, realybės šou, ir panašūs reiškiniai, užimantys didžiąją dalį eterio laiko ir žiūrovą veikiantys priešingai, nei tikisi Klimačekas Čechovas.

⁸⁸ О. Юбагдасаян, *Чехов XXI века: Пересоздание биографий классика в современной драматургии России и Словакии*, „Уральский филологический вестник“, 2015, No. 2, 72.

⁸⁹ Tačiau iš tiesų garsiąją ketveriukę Klimačekas užbaigia kur kas subtiliau: pjesėje iš tiesų veikia keturi gydytojai, ketvirtasis šiuo atveju – pats Čechovas.

⁹⁰ Vienas iš garsiausių pavyzdžių – „Vyšnių sodas“, kuris Čechovo pavadintas ‘Keturių veiksmų komedija’, Stanislavsko pastatytas kaip tragedija, vėliau dažiausiai taip ir vertinamas“. D. C. Greetham, *Theories of the Text*, Oxford University Press, 1999, p. 31.

⁹¹ О. Юбагдасаян, *Чехов XXI века: Пересоздание биографий классика в современной драматургии России и Словакии*, „Уральский филологический вестник“, 2015, No. 2, 72.

suaktyvina⁹². Čečėnų menininkė pasirodo pjesėje kartu su sergančia meška. Meškos, kaip Rusijos įvaizdis, paplitęs visame pasaulyje, atsispindi animaciniuose filmuose, literatūros kūriniuose, karikatūrose. Vaizdinys siejamas su Rusijos imperija, su Sovietų Rusija ir su dabartine Rusijos Federacija. Knygos „Lyja katėmis, šunimis ir kiti pabaisiški posakiai“ autorė Christine Ammer sako, kad „Jau XVI amžiuje meška buvo laikoma Rusijos simboliu [...]“.⁹³ Zviodočka (žvaigždute) vadinama meška, kurią slaugo Čechovas ir kiti gydytojai, atsivesta lokininkės – čečėnų menininkės – aiški aliuzija į 1994-aisiais prasidėjusį karinį Rusijos ir Čečėnijos konfliktą, trukusį beveik dešimt metų ir pasibaigusį Čečėnijos prisijungimu prie Rusijos Federacijos. Asociaciją su istoriniu faktu liudija Čebutykinas, kuris tvirtina buvęs būtent Čečėnijos kare. „Aišku, kad čečėniški šokiai ir riaumojimas pjesės pabaigoje įgyja politinį niuansą, scenos veiksmą priartinant prie politinės satyros“⁹⁴ – sako Bagdasaryan. Negalima pamiršti ir Čechovo vokalio „Meška“, kuris buvo itin sėkmingas ir pelningas. Kartu šis meškos vaizdinys tampa nuoroda į „Trijose seseryse“ Čebutykino kartojamą frazę „Jis aiktelt nesuspėjo, o jau meška ant jo sėdėjo“ (p. 220). Visos šios nuorodos, pasak Bagdasaryan, „Čechovišką mešką paverčia labai plačiai pasklidusia Rusijos alegorija, suteikiant socialinę-politinę prasmę Čechovo kūrinių citatoms“⁹⁵.

Autorius kūrinyje: ką kritikuoja Čechovas ir kur *slepiasi* Klimačekas?

Jau minėta, kad Klimačekas pjesėje, nors ir pavadintoje „čechovas-boksininkas“, Čechovas veikia yra gana pasyvus. Jis pasirodo apatiškas, nusivylęs ir ironiškas aplinkai, besirūpinantis vien sužeista meška: „**ateina apsivilkęs naktinius marškinius – ant rankų bokso pirštinės** marija – nunešk meškai košės – ak turime svečių – nesvarbu jog neturim ant dujų ir telefono – svarbiausia jog turime svečių“ (p. 6). Dėmesio sutelkimas į mešką (Rusijos metafora), sudaro įspūdį, kad Klimačekas Čechovui rūpi tėvynė, tačiau nesveikstanti ir pabaigoje riaumojanti meška rodo, kad jos ligos procesas ilgas ir sudėtingas, o pagydyti ją nėra taip paprasta.

Kiti Čechovo interesai – Lika, kuri galiausiai jį išduoda, kokainas, kurio jis negauna (galima suprasti iš to, kad pirmajame veiksmo šio atsineša Astrovas, kuris po barnio išvyksta iš Melichovo), ir muštynės su apylinkės gyventojais veikėją daro panašų į savo paties sukurtus gydytojus. Čechovas lyg ir rūpinasi ligoniu (meška), bandydamas praktikuoti mediciną (=Lvovas), lyg ir galvoja apie ateitį,

⁹² *Ibid*, p. 73.

⁹³ Christine Ammer, *It's Raining Cats and Dogs and Other Beastly Expressions*, Paragon House, 1989, p. 76.

⁹⁴ О. Юбагдасаян, *Чехов XXI века: Пересоздание биографий классика в современной драматургии России и Словакии*, „Уральский филологический вестник“, 2015, No. 2, 73.

⁹⁵ *Ibid*.

ieškodamas naujų formų, tačiau tuo pat metu svaiginasi (=Astrovas), kol galiausiai, apimtas visiško nihilizmo, pasiduoda „gyvenimo“ tėkmei, negalvodamas apie savo veiksmų padarinius (=Čebutykinas). Piramidė, kurioje Čechovas „uždaromas“, apsuptas trijų *savo* gydytojų, nėra hermetiška: tai atspindžiai, kuriais Klimačekas patobulina savo trinarę struktūrą.

Nusivylęs patirtu fiasko, Čechovas vienintelis lieja tulžį ir negaili kritikos niekam aplinkui, kritikuodamas / ironizuodamas net „neabejotiną“ Rusijos galybę: „žinote kodėl rusui patinka pirtis – dėl beržinių vantų – ne dėl jokios higienos – tai nacionalinis paminklas flagelacijai – perkis ir kentėk – po to jau niekas nenustebins [...]“ (p. 10). Arba: „didžiausias rusų pesimizmo šaltinis yra pati rusija – tačiau man labiausiai liūdna – ponai – dėl to kaip rusija švyti – kaip juoda saulė – kažin ar europai pakaktų antikūnų“ (p. 11). Remianti profesorės Lindos Hutcheon įžvalga, kad „diskurse pasirodžius ironijai, scena bus socialinė arba politinė“⁹⁶, nesunku suprasti, kad Klimačekas leidžia savo Čechovui ne tik kritikuoti ir socialines, ir politines aktualijas, bet ir apskritai jas ištarti garsiai. Vien šis faktas jau skamba kaip drąši provokacija. Tačiau ir Klimačekas Čechovas drąsus *tik* kalbėti: visai kaip klasiko sukurtas Astrovas, besidalinęs savo apmąstymais, įžvalgomis ir skambiomis deklaracijomis, garsiausiai sakomomis prie taurelės, Čechovas irgi tik garsiai demaskuoja Rusijos ydas, bet yra bejėgis ką nors keisti.

Pastebėtina, kad Klimačekas nekuria Čechovo parodijos ir tai liudija ne vien jo žodis remarkoje: „Pjese čechovas-boksininkas norėjau nuoširdžiai pagerbti Antoną Pavlovičių: manykite apie tai, ką panorėję“ (p. 2). Čechovo personažui kartais atrodant komiškai, kartais apgailėtina, savo pagarbą Klimačekas išreiškia kur kas subtiliau: „dalindamasis“ autoryste su klasiku. Klimačekas kupina aiškių nuorodų, lygiai kaip ir subtiliau paslėptų ir užmaskuotų aliuzijų į žymiausias⁹⁷ Čechovo pjeses. Tekstas kuriamas bent dviem kodais: veikėjai susikalba kurdami naują dialogą, tačiau sykiu didžioji dalis jų ištariamų frazių yra „paskolintos“ iš Čechovo pjesių. Šis žingsnis – nebylus tvirtinimas, kad Klimačekas iš tiesų nė neabejoja Čechovo talentu, skolindamasis Čechovo parašytas frazes nemato reikalo jas tobulinti, o jo perdirbinys (*remake*) kur kas daugiau nei autoriaus noras pasinaudoti kito, šiuo atveju žinomo dramaturgo šlove. Knygoje „Adaptacija ir pasisavinimas“ profesorė Julie Sanders, kalbėdama apie literatūrinių adaptacijų kilmę sako, kad kartais autoriai, perdarydami žinomus kūrinius jaučiasi turintys galimybę „pasikalbėti“ su klasikais kaip „konservatyviais praėjusio amžiaus politikos, imperializmo ir patriarachato įsikūnijimais“⁹⁸. Panašiai ir Klimačekas *diskutuoja* su Čechovu, iš naujo aktualizuodamas ir kartu savo laikams, savo

⁹⁶ Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York: Routledge, 1994, p. 4.

⁹⁷ „Žuvėdra“, „Dėdė Vania“, „Vyšnių sodas“, „Trys seserys“, „Ivanovas“.

⁹⁸ Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation*, London and New York: Routledge, 2006, p. 46.

kultūriniam kodui pritaikydamas rašytojo keltas problemas. Sanders nuomone, „Šekspyro perdirbimas visuomet paverčia jį ‘tinkamu’ naujiems kultūriniais kontekstams ir skirtingoms politinėms ideologijoms, aktualioms autoriaus laikams.“⁹⁹

Vis dėl to, Klimačekas reveransas Čechovui „dalinantis“ pjesės autoryste – labiau simbolinis gestas. Įprastai dramos autoriui „pasitraukiant į šoną“, palikus minimalias, labiau technines pastabas aktoriui / režisieriui, Klimačekas kaip autorius angažuojasi pjesėje, savo komentarus ir buvimą perkeldamas į beveik kiekviename puslapyje atsirandančius didaskalinius epizodus, kuriuos literatūrologė Neringa Klišienė apibrėžia kaip „tokį dramatinio rašymo atvejį, kai šie epizodai ima savarankiškai funkcionuoti kaip naratyviniai ‘paveikslai’, įsiterpdami į dramatinį veiksmą, jį nutraukdami ar net visai užgoždami.“¹⁰⁰ Tame pačiame straipsnyje Klišienė aiškina, jog „Didaskalinių epizodų, pagrįstų žaidybine teatriškumo ir naratyvumo jungtimi, įtraukimas į dramos kūrinį leistų išskirti atraminius tokios sąveikos analizės aspektus: sakymo aspektą – išryškinantį autorystės pėdsaką, ir naratyvumo – atkreipiantį dėmesį į tekstinę autoriaus bei suvokėjo (skaitytojo, žiūrovo) funkcijų ir jų santykio su dramos fabula raišką“¹⁰¹.

Pagrindiniame Klimačekas tekste raiškos lygmenyje visi lygūs: nėra skyrybos ženklų (išskyrus brūkšnius, kurie vizualiai irgi brėžia liniją, viską sulygindami), nes nėra ką skirti, kitaip tariant viskas ir visi yra lygūs. Nėra ir didžiųjų raidžių: vardai, tikriniai pavadinimai, naujų sakinių pradžios rašomi iš mažųjų raidžių (vienodai). Čechovas niekuo nesiskiria nuo savo personažų, priešingai – tampa panašus į juos. Tuo tarpu didaskalijose pasirodantis komentuojuantis Klimačekas rodo kaip pranašesnis: jo „aplinkoje“ žodinė raiška išlaiko normatyvą, *pagarbą* – didaskalijose atsiranda skyrybos ženklai, didžiosios raidės, nuorodos. Taigi, *kapų plėšiku* pasivadinęs autorius, susikuria visai malonią aplinką ir iš tiesų nelaiko savęs nusikaltėliu, kaip galima manyti iš pradžių. Ir vėl Klimačekas cituoja senąjį Čebutykiną: „Ne viskas yra taip, kaip atrodo“.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Neringa Klišienė, *Didaskaliniai epizodai juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus dramaturgijoje*, „Literatūra“ 2016–2017 58(1)–59(1), p. 114.

¹⁰¹ *Ibid.*, 115.

„(Dèdè) Vania“: formos ir turinio lygybė

Šioje darbo dalyje analizuojama britų dramaturgo Howardo Barkerio pjesė „(Dèdè) Vania“. Dalis susideda iš trijų skyrių, kuriuose siekiama išsiaiškinti, ką transformuoja ir akcentuoja Barkeris. Pirmajame skyriuje analizuojama, kaip gerai pažįstami Čechovo veikėjai keičiasi naujoje aplinkoje, kas lemia jų pokyčius. Atsižvelgiant į pjesės pavadinimo siūlomą idėją atsisakyti socialinių statusų ir su jais primetamų standartinių formų, mėginama suprasti, kokius naujus įvaizdžius bando prisiimti veikėjai. Kartu keliamas ne tik socialinio statuso, bet ir vardo svarbos klausimas.

Antrasis skyrius skirtas išanalizuoti netradicinę pjesės lingvistinę lygmenį, aiškinantis, kaip lingvistinė raiška padeda geriau atskleisti turinį. Svarbu suprasti, kad pilnaverčiam šios pjesės suvokimui būtinas ir vizualus jos teksto matymas, kuris atskleidžia svarbius turinio niuansus.

Trečiajame skyriuje keliamas Barkerio, kaip pjesės autoriaus „pasirodymo“ tekste klausimas. Ieškoma jo buvimo pėdsakų, analizuojant veikėjų žodžius ir elgseną, reakcijas, pateikiami pavyzdžiai.

Čechovo įgarsinta Barkerio pozicija. Vardo svarba

Perdirbdamas vieną geriausiai žinomų Čechovo pjesių „Dèdè Vania“, Barkeris, nors ir sukurdamas naują siužetą, nenutolsta nuo originalios pjesės dvasios, savąjį tekstą paversdamas gerokai aštresne pirmojo versija, funkcionuojančia kaip paralelinis pasaulis¹⁰². Barkerio „(Dèdès) Vanios“ veikėjai įsitempę, laviruojantys ant savotiškos beprotybės ribos, pavargę nuo metų metus kauptos pagiežos – aplinkai, vieni kitiems ir net sau. Tai, kas vyksta šioje pjesėje galima apibūdinti paties Barkerio žodžiais: „Būtina pademonstruoti valios egzistavimą pasaulyje, kuriame ji nužeminta iki komiškumo arba neišmanymo.“¹⁰³ Šios valios demonstravimas britų dramaturgo pjesėje labiausiai reiškiasi per kitoniškų atspalvių agresiją, kurią personažai lieja vieni kitiems.

Kokie gi yra Barkerio veikėjai? Pristatydamas juos, dramaturgas beveik „laikosi“ Čechovo eilės tvarkos, tačiau jo sąrašė paskutinįjį bevardį darbininką, esantį pirmajame tekste, pakeičia pats Čechovas, tapęs vienu iš personažų. Dramaturgo pasirinkti veikėjų apibūdinimai ne mažiau iškalbingi: aiškiai matosi, kad vardo ir įvardijimo tema, atsakant į klausimą „kas aš esu?“ yra viena iš aktualiausių. Barkeris ironizuoja tradicinę ir Čechovo dramose atsikartojantį veikėjų aprašymą, kai

¹⁰² Soniai pasmaugus Astrova, Marina „prisimena“ rytą iš Čechovo pjesės – ji atkartoja tą patį pokalbį, kuriuo prasideda „Dèdè Vania“: „Kiek jau laiko, aukle, kai mudu pažįstami?“ (p. 81) – klausia Astrovas Marinos, kuri atsako, kad apie vienuolika metų. Barkerio tekste Marina atkartoja pokalbį: „Aukle, kiek laiko mes pažįstami? Vienuolika metų, atsakiau. Jis tikriausiai žinojo, kad miršta“ p. 54

¹⁰³ Howard Barker, *Barker plays six*, Oberon Books, 2010, p. 9. Toliau cituojant Barkerio pjesę tekste po citatos nurodomas puslapio numeris.

pateikiamos itin lakoniškos, dažniausiai socialinius santykius arba statusą nurodančios „charakteristikos“. Taip prie Vanios vardo vietoj nieko nesakančio statuso „jos sūnus“ Barkerio tekste atsiranda žymiai iškalbingesnis apibūdinimas „nugalėtas žmogus“, Astrovas iš „gydytojo“ tampa „sąžine be galios“, Sonia vietoje „jo duktės iš pirmos santuokos“ pristatoma kaip „senmergė su stipriomis rankomis“, Jelena, Čechovo tekste buvusi „jo žmona, 27 metų“, Barkerio be didelių užuolankų apibūdinama kaip „patirties ieškanti moteris“ ir pan. Visi šie kandūs, bet kartu tikslūs įvardijimai yra drąsus Barkerio kvietimas daiktus (šiuo atveju – veikėjus) vadinti tikraisiais vardais. Kitaip tariant, dramaturgas tarsi garsiai pasako tai, ką skaitytojas galvoja / pastebi / įžvelgia, bet nedrįsta apie tai kalbėti. Panašios drąsos Barkeris įkvepia ir savo veikėjams: jie prabyla apie savo norus, jausmus, tačiau naujos patirtys reikalauja daugiau ryžto, nei atrodo. Štai todėl kalbai pasisukus nepatogia linkme, veikėjai vieni kitus primygtinai tildo, tarsi jausdami diskomfortą kalbėti (nori, bet tuo pačiu ir bijo) ir stengiasi išvengti nereikalingų kibirkščių, galinčių įžiebti konfliktą.

Kaip „tiesą“ eskaluoja Barkeris? Nelaiminga Sonios meilė ir begalinis darbštumas iš tiesų nėra niekas daugiau nei nuo darbo komiškai sutvirtėjusios rankos (neturėdama vyro, pati suvyriškėja – taip meilės trūkumas susisieja su nuolatinio darbu); romantiškas Astrovo polinkis rūpintis ateities kartomis iš tiesų tėra, Vanios žodžiais tariant „paprasčiausias pasiteisinimas vengiant gyventi savo gyvenimą“ (p. 15), įtartinais nuoširdi jaunosios Jelenos meilė senam, ligotam profesoriui, kurią ji pripažįsta Vaniai Čechovo tekste, neįtikina Barkerio – jo dramoje Jelena tiesiog ieško naujų patirčių. Visus šiuos veikėjus vienija tai, kad Barkeris juos išlaisvina leisdamas išlieti apmaudą, bet neišleidžia iš savo „prigimtinės“ problematikos lauko. Ir tik Vaniai pavyksta bent trumpam paimti iniciatyvą į savo rankas, galiausiai užimant autoriteto poziciją. Tačiau, profesoriaus Rabey pastebėjimu, šitai netrunka ilgai: „Vienintelis Vania emociškai skausmingai ir vaizdingai sugeba išlipti iš veiksmo rėmų, išsakyti kankinančias savo aistras publikai, ir net jei jis gali pristabdyti ar komentuoti pjesės veiksmą, vis tiek atrodo bejėgis pakeisti savo būvį.“¹⁰⁴

Būtent autoriteto klausimas Vaniai yra skaudžiausias ir reiškiasi skirtingais būdais. Jau Čechovo tekste atsiranda Vanios statuso neaiškumas – pjesė pavadinta jo vardu, nurodant, kad jis yra protagonistas, tačiau veikėjų sąrašė pirmasis pasirodo Serebriakovas, o likusieji veikėjai pristatomi būtent per santykį su juo, tarsi svarbiausias būtų profesorius. Serebriakovas iš esmės yra ir pagrindinis Vanios antagonistas: motina akiai seka kiekvieną profesoriaus judesį, Sonia neabejoja tėvo žodžiu, senas ir nuobodus profesorius gauna jauną žavią žmoną, visi sunkiai uždirbti dvaro pinigai leidžiami jo išlaikymui mieste. Vania nesitveria pykčiu ir apmaudu, kad visas dvaro pasaulis sukasi aplink

¹⁰⁴ David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy and Death*, 2009, p. 62.

Serebriakovą, sunkiai dirbant ir nieko negaunant mainais, net pagarbos, kurios šeimoje jam niekas nejaučia.

Barkeris jau pavadinime suskliaudžia Vanios socialinę tapatybę, leisdamas numanyti, kad šioje pjesėje Vania bus daugiau nei dėdė arba išvis nebus dėdė. Pats Vania tekste vis skiemenuoja šį žodį, tarsi nujausdamas, kad yra perdarytas, kitoks, vis bandydamas „pasimatuoti“ šį statusą, kol kategoriškai jo atsisako. Ir ne tik jo – naujasis Vania nori nusikratyti ir deminutyvinės savo vardo formos, kuri, pasak jo, buvo jo nelaimių priežastis: „Ivanas. Žodis dėdė mane iškastravo. Aš draudžiu šį žodį“ (p. 29). Motinai pašaukus jį Žanu, Vania dar labiau supyksta: „Ne, tai prancūziškai. O Vania yra mažiškas variantas. Daugiau jokių mažiškas variantų, meilėnė, trumpinimų ar / DALYKŲ ANT KURIŲ GALITE PASIKABINTI / MANO VARDAS YRA IVANAS.“ (p. 29). Vanios įsitikinimu, nelaimingas ir neteisingas jo gyvenimas yra nuolatinio buvimo dėdė Vania padarinys, todėl tapdamas Ivanu jis pakeičia ne tik savo vardą, bet ir elgesį, o kartu ir kitų požiūrį į jį. Verta pastebėti, kad ne tik Vanią Barkeris išlaisvina iš socialinių vaidmenų, leisdamas veikėjams pasirinkti, kuo jie nori būti. Jau minėta, kad Čechovo tekste visi veikėjai gyvena santykiuose su kažkuo: mama, žmona, dėdė, dukterėčia ir pan. Barkeris griauja šį socialinių atsakomybių / santykių tinklą, rodydamas, kaip smarkiai jis riboja ir determinuoja veikėjus, o suardytas veikia priešingai – įgalina būti kuo nori.

Pasikeitęs Vania „demaskuoja“ visų aplinkinių ydas ir tuštybę, drąsiai žerdamas į akis ne tik užgaulius, bet ir grubius komentarus apie kitų elgesį. Draugiškas ir artimas jo santykis su Astrovu Barkerio tekste deformuojasi į atvirą Vanios neapykantą naiviam ir, jo nuomone, apsimestinai herojiškam gydytojo siekiui koncentruotis į ateities kartas: „[...] Aš nekenčiu tavo pažiūrų bet tšk. Medžiai ir taip toliau. Aš nekenčiu tavo pasiaukojimo tavo nesavanaudiškumo tavo meilės negimusios kartoms [...]“ (p. 15). // „Tu esi toks modernus / TOKS / LABAI / SKAUSMINGAI / IR / APGAILĖTINAI / MODERNUS“ (p. 16). Negana to, Vania mato Astrovą kaip savo konkurentą siekiant Jelenos meilės (nors pastaroji Barkerio tekste nerodo jokio domesio gydytoju) ir, jausdamasis nepilnavertis ir mažiau vyriškas nei Astrovas, ketina jį nužudyti. Barkeris pabrėžia vyrų konfrontaciją, išryškindamas tai, kas Čechovo pjesėje gali būti pastebėta arba ne (ankstesniame skyriuje esanti Čechovo pjesės analizė, kurioje aptariamas Vanios ir Astrovo santykis rodo, kad abu variantai visiškai įmanomi). Su tokiu pat pasimėgavimu ir ironija Vania atrėžia Soniai, kad Astrovas jos niekada nemylės: „Ne. Jis taip pat yra per daug lėkštas, kad atsimokėtų tau meile. Jis yra pasibaisėtinais paviršutiniškas idealistas, tuo tarpu Jelenos tuštybė bent jau nuoširdžiai sukoncentruota į ją pačią. Astrovo tuštybė yra idealisto, su kuriuo net neįmanoma nesutikti.“ (p. 21).

Barkeris suteikia Vaniai galimybę paimti iniciatyvą į savo rankas ir parodyti, kad nėra tik pastumdėlis – todėl jis vaikšto po namus su ginklu (valdžios, galios simboliu¹⁰⁵), „įduotu paties Čechovo, kuris dėl to labai gailėjosi“ grasindamas nušauti tuos, kurie jo neklausys. „Aš turiu ginklą. Jau taip ilgai aš turiu ginklą. Dažniausiai aš jį valau naktimis. Mėnesienos šviesoje valau jį su alyva. Tai neabejotinai žudiko įprotis,“ (p. 14) – sako Vania su beveik infantiliu pasigėrėjimu. Galiausiai jam pavyksta nušauti nekenčiamą Serebriakovą (Čechovo pjesėje Vania nepataiko), jis net išdrįsta „pasiimti“ trokštamą Jeleną („Nusirenk“ (p. 30), tačiau net visa tai turėdamas Vania nepasijaučia laimingesnis. „Aš vaikščiojau aukštyne ir žemyn, sunaikinau savo smegenis ir sudaužiau savo atsiminimus / Bet / KAS / KAS TAI / Galbūt aš laimingas? Ar tai laimė? Neatrodė, kad laimė, nebent laimė yra rūkas galbūt tai rūkas, galbūt rūkas, taip ir turėtų būti“ (p. 79). Barkeris, suteikęs Vaniai visišką veikimo laisvę parodo, kad jo pabaiga mažai skiriasi nuo tos, kurią „pasiūlė“ Čechovas: nušovęs Jeleną jis galiausiai išeina iš kambario nežinodamas kur tiksliai eiti („KUR AŠ EINU / KUR AŠ (p. 85)), ir nors Sonia tvirtina, kad jis sugrįš, remarkos išduoda, kad Vania negrįžta. Galiausiai paaiškėja, kad laimė nepriklauso nuo vardo ir socialinės padėties taip, kaip atrodė Vaniai.

Beveik groteskiškai Barkeris perkuria Sonios ir Vanios duetą, kurio santykiai jo tekste kelia atsargų įtarimą, kol galiausiai pasidaro nepatogūs – ypač provokuojantis dukterėčios ir dėdės bučinys. Kita vertus, šis bučinys yra dar vienas Vanios transformacijos iš dėdės į Ivaną (nebe Sonios dėdę) įrodymas. „Nusimetus“ giminystės ryšius, veikėjai nepameta savo glaudaus bendradarbiavimo – Čechovo tekste abu uoliai dirbo petys petin mėgindami vadovauti ūkiui, o Barkerio pjesėje Vania ir Sonia tampa bendrininkais. Tiksliau tariant, Sonia greitai perima karingą ir pokyčių trokštančią Vanios nuotaiką, pati beveik akiai jį kopijuodama: Vaniai prakalbus apie savo jausmus Jelenai, Sonia taip pat imasi veiksmų dėl mylimo Astrovo. Vaniai nužudžius Serebriakovą kaip savo varžovą dėl Jelenos rankos, Sonia nesiima žudyti Jelenos, kaip tos, kurios trokšta Astrovas, bet galiausiai nužudo jį patį. Stebint Sonią ir Vanią atrodo, kad ji tarsi šešėlis kartoja Vanios sprendimus, jo veiksmus pritaikydama savo situacijai. Tačiau jai ne viskas vyksta sklandžiai: jei Jelena klauso Vanios komandų ir atsako į jo meilę, tai Astrovas visiškai ignoruoja Sonios imperatyvą:

Sonia: „NUSIRENK, MICHAILAI.“

Astrovas: „Tikrai ne.“ (p. 42-43).

Savo vyriškai stipriomis rankomis smaugdama gydytoją, Sonia tuo pačiu išsilaisvina iš meilės Astroviui ir visiškai lengvai pasiruošia sutikti naują: „Ivanas teisus, bet (*Pauzė.*) Man reikia vyro. (*Pauzė.*) Galbūt tai yra vyras, kurį aš mylėčiau. Poetas. Arba žvejas. NE NE POETAS KAS

¹⁰⁵ Vania prisipažįsta Soniai, kad neturi drąsos nusižudyti, tačiau paklaustas, kam jam reikalingas ginklas, neslepia: „Kad galėčiau šantažuoti kitus“ (p. 24).

NORI POETO ne, tai žvejas, kurį susvirduliuavusį paplūdimyje aš apkabinsiu, sutraiškysiu jį savo nepasotinama meile! (*Pažiūri į savo rankas.*) Šios rankos žudė, bet jos taip pat gali būti skydu... jose vaikas galėtų slėptis kaip miestas slepiasi už sienų. Aš jau myliu jį!“ (p. 59). Kaip ir Vania, Sonia suvokia savo galimybes, kad gali imtis iniciatyvos ir kovoti už tai, ko iš tiesų nori, ir ragina tai daryti kitus. Sonia žino ir tai, kad ši laisvė egzistuoja tik tol, kol nėra Čechovo, kuris ir supančiojo savo veikėjus: „Jei įsileisi Čechovą jo tyloje ir laikrodžio tikslėjime – ar supranti mane – tai tavo gitara, tai tuštuma ir nevaisingumas, AR TU TO NORI?“ (p. 45).

Drąsos stoti į akistatą su Čechovu netrūksta ir Jelenai, kurios transformacija pjesėje viena iš akivaizdžiausių. Pirmame veiksme Jelena atrodo ir elgiasi kaip lėlė – tingi, lėta, graži, nieko neveikianti. Net kalbėdama ji beatodairiškai sutinka su viskuo, kas sakoma, pritaria bet kokiai nuomonei, tarsi dresiruota antrina visoms Vanios idėjomis. „Aš esu netikra, Ivanai! O tu?“ klausia Jelena (p. 56). Barkeris, prisimindamas Jelenos savirefleksiją Čechovo tekste¹⁰⁶ išryškina grožio idealo sampratą, idėją, kad graži moteris neprivalo turėti savo nuomonės, kad buvimas gražia yra pakankamas būti trokštama ir sėkminga. Tačiau dramaturgas jokių būdu to neteigia – išlaisvindamas Jeleną iš šio grožio vakuomo, trečiame veiksme Barkeris leidžia jai prabilti iš grožio perspektyvos tuo pačiu suteikdamas progą pasijusti Jelenai kažkuo daugiau, nei epizodinis personažas: „Aš kalbu apie grožį. AR KAS NORS SUVOKIA KAD AŠ ŽINAU KAIP NEPATOGIAI JAUTIESI grožis tave liūdina grožis tave erzina tavo nervai yra tokie NEDEMOKRATIŠKI GROŽIS yra neatleistinas dalykas TAČIAU AŠ JĮ TURIU ir visa susiveda į mano kūną kas yra dar be kūno VISKAS SUSIVEDA Į KŪNĄ įtraukia fiziką matematiką lingvistiką KUR DAR JIE GALĖTŲ SUSIVESTI įtraukiant psichologiją higieną ir pratybas su ginklais PAKLAUSK STUDENTO TRAUKINYJE KURIS ATRODO SUVARTOTAS SKAIČIŲ kur veda jo pastangos mano kūnas yra minčių pabaiga paskutinė racionalumo ir instinktų stotelė mano vyras galvojo tą patį bet negalėjo to pasakyti tai jį slėgė žemino bet tikrai ne tave AŠ ESU PASAULIO kuris drįso tai pasakyti pats TIKSLAS ir tai tikrai yra NUODĖMĖ, negi tai ne nuodėmė?“ (p. 77-78). Jelenos žodžiai suteikia galimybę į jos situaciją pažvelgti per prizmę, kuri atskleidžia visai kitus aspektus. Visų garbinamas ar pavydimas grožis jai pačiai yra beveik prakeiksmas, determinuojantis ją kaip daiktą. Tačiau Barkerio pjesėje tai suvokusi Jelena šiame tekste jaučiasi vis geriau, o jos transformacija pasireiškia pozicija, kurią ji pasiruošusi ginti: „Aš noriu pasakyti / Su savitvarda / Jei tai įmanoma be mažiausio heroizmo atspalvio / Netgi be ambicijos kalbėti tiesą kuri yra tik dar viena vulgarybė / Pasakyti / Aš nesu tokia kokia buvau / Iš tiesų / Aš buvau niekas o dabar esu bent jau kažko galimybė / Ir tai / Aš ginsiu“ (p.

¹⁰⁶ Pagal „[...] O aš esu nuobodis, aš epizodinis asmuo... Ir muzikoje, ir vyro namuose, visuose romanuose aš buvau tik epizodinis asmuo. Tiesą sakant, Sonia, aš esu labai nelaiminga!“ (p. 111).

66). Nebijodama ir paties Čechovo, Jelena ryžtasi ginti savo viltį ir laisvę, tardamasi perpratusi Čechovą, net bando įkvėpti Vanią nepasiduoti jo žodžiams:

Jelena: „Ivanai, jis verčia tave vaiku. Prašau, nepasiduok jam.

Vania: Aš praradau savo charakterį.

Jelena: Žinau. Ir tai yra jo anga. Tai yra atviras stoglangis į tavo sielą. Tai yra kiaurymė tavo tobulybėje, per kurią jis įeina.

Vania: Taip –

Jelena: Ir apvagia tave. Ir paverčia tave jovalu – tave taip sunkiai užsidirbusį save –

Vania: Taip –

Jelena: Tu esi nuostabus ir negali būti sugadintas. (*Atsisuka į Čechovą.*) MES NESAME SUGADINTI”. (p. 68).

Kai pasirodžius Čechovui Vanios ryžtas ir valia pamažu blėsta, iniciatyvos imasi Jelena, taip susikeisdama su juo vietomis: Vaniai *robotiškai* pritariant visiems Čechovo žodžiams, Jelena stengiasi „mąstyti“ ir ginti savo poziciją. „Jei Vanios kelionė per pjesę gali būti pavadinta savęs tyrinėjimu, kuris pasireiškia per troškimą, tai Jelenai šitai taip pat galioja, ir panašu, kad ji tame labiau patyrusi. Vania suvokia, kad Jelena moka išreikšti akistatos ir atskleidimo alkį, kaip ir orumo ir reikalavimo žiaurumą, kurie kartais viršija ir jo paties jausmus bei įsitikinimus apie įsivaizduojamą jo viršenybę ir beveik paauglišką keršto troškimą paverčia (pagal šiuos terminus Jelena kartais panašėja į trofėjų ar vyriškos galios simbolį) svarstytais meilės pavojais,¹⁰⁷ – teigia profesorius Rabey.

Vis tik Jelenos, kaip ir Vanios, Sonios ir kitų ryžtas pjesės pabaigoje sklaidosi, o nelauktas, bijotas ir nekęstas Čechovas po „mirties“ reikalingas labiau, nei atrodė iš pradžių. Rabey nuomone: „[...] kai Čechovas miršta, kitiems veikėjams atrodo būtina jį susikurti ir įtraukti į savo kasdienius įpročius (kaip Marijos pastaba ‘Manau mums visiems reikia puodelio arbatos’) ir laisvės baimę; net Sonia sugrįžta į baugų determinizmą ir susitaiko su neviltimi.”¹⁰⁸ Taigi, iš esmės Barkerio veikėjai, pradėję pjesę garsiais pareiškimais ir drąsiomis laisvės deklaracijomis, baigia ją parodydami, kad taip trokšta galimybė kalbėti ką nori ir laisvė nuo bet kokių įsipareigojimų ar atsakomybių, reiškia, kad lieki pats su savimi, o tai ne visada lengva. Pykdami, kad jiems nuolatos pasakoma, ką sakyti ir daryti, veikėjai suvokia, kad nelikus kam paliepinėti, savo veiksmus ir žodžius, tenka sugalvoti patiems. Pasirodo, kad šis, iš pažiūros toks natūralus ir suprantamas savarankiškumo jausmas yra kur kas sudėtingesnis. Teatro kritiko Paulo Tayloro žodžiais tariant: „Barkerio ironija slypi tame, kad kalbėdamas apie visą tą išlaisvinimą, jis laiko savo personažus griežtoje kontrolėje, kai tuo tarpu Čechovas, pasinaudodamas subtekstų turtingumu ir neišsardamas tam tikrų dalykų garsiai, sukuria

¹⁰⁷ David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy and Death*, 2009, p. 63.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 65.

galimybių lankstumą, kuris suteikia jo veikėjams svarbią laisvę: laisvę būti atviriems įvairioms interpretacijoms.¹⁰⁹

Drama, kurią reikia matyti ir išgirsti. Lingvistiniai ėjimai

Barkerio „(Dédè) Vania“ yra viena iš tų dramų, kurių matymas itin svarbus siekiant suprasti tekstą. Šis žodžių žaismas gali suklaidinti skaitytoją: drama iš prigimties skirta būti pamatyta (suvaidinta). Tačiau šiuo atveju kalbama apie teksto pamatymą ir jo raišką, kurios suvaidinti scenoje neįmanoma.

Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad tekstas užrašytas pagal visas gramatikos taisykles: netrūksta skyrybos ženklų, didžiųjų raidžių. Daugiau klausimų, susijusių su raiškos aktualizacija ir jos svarba gali kelti nebent kartais tekste pasirodančios didžiosios raidės, kuriomis rašomi žodžiai, rečiau – pilni sakiniai, taip pat kai kurių žodžių skiemenavimas. Bet pažvelgus atidžiau nesunku pastebėti tai, kad veikėjams skubant kalbėti (tarsi nujaustų, kad laisvė sakyti tai, ką nori, netrukus pasibaigs), šis skubėjimas atsispindi ne tik jų kalbos turinyje, bet ir formoje: pasimeta kableliai, taškai, nutrupėjusios sakinių pradžios ir pabaigos sukuria minčių srauto įspūdį. Tokiu būdu Barkeris „išlaisvina“ ne tik veikėjus, bet ir jų kalbą, atverdamas daugybę galimybių skirtingai perskaityti ir suprasti tuos pačius žodžius bei jų junginius.

Jau minėta, kad Vania, kuris pasirodo pirmame veiksmė skiemenuodamas savo vardą, atrodo tarsi matuotųsi identitetą, kuris niekaip nebetinka.

Vania: „Dè – dè
Va – nia (*Pauzė.*)
Dè – dè
Dè – dè
Va – nia“ (p. 13)

Tačiau šis primygtinis kartojimas, besitęsiantis per visą pjesę, gali būti suprantamas ir kaip savotiški Vanios kalbos pratimai, dainininkų praktikuojamas apšilimas, daromas prieš lipant į sceną dainuoti. Kitaip tariant, siekiant parodyti savo balsą ir būti išgirstam. Bet juk Vanios tikslas toks pats – jis turi ką pasakyti, nori tai padaryti ir būti išgirstas.

Kitas būdas veikėjams išbandyti naujas kalbėjimo laisvės galimybes yra mėginimas kartoti tuos pačius žodžius bent keletą kartų, mėginant įsiklausyti į jų skambesį, o tuo pačiu ir nešamą svorį, bandant susieti veiksmą su jį apibūdinančiu žodžiu: „Aš einu į sodą aš einu į sodą aš einu į sodą

¹⁰⁹ Paul Taylor, *Chekhov calls the shot*, „The Independent“: 1996 06 19. Prieiga internete: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/chekhov-calls-the-shots-1337794.html> [žiūrėta: 2019. 04.30].

mažiau melagių sode“ (p. 22). Tačiau ne visais atvejais bandymas susivokti reiškia proceso egzistavimą. Kartais šis žodžių kartojimas primena užsikirtusios plokštelės traškėjimą, kai kartojama ne judant į priekį ir bandant suprasti, bet stovima vienoje vietoje, tuščiai kartojant žodžius ir gaudant jų skambesį. Ne veltui fone atsiranda ir Telegino gitaros muzika, kuri lygiai kaip kalba, apibūdinama kaip čirpinama, netolydi, nutylanti ir vėl skambanti fone. Įdomu tai, kad Vanią muzika erzina, o gitara grojantį Teleginą jis keiksnoja grasindamas nušauti.

Gitaros buvimas ir muzikos skambėjimas šioje pjesėje simbolizuoja veikėjų išsilaisvinimą iš čekoviško pasaulio – tai įrodo faktas, kad Teleginas ja padrikai groja tik kol nėra Čechovo – pasigirdus kalboms apie jo atsiradimą, Teleginas gitarą sudaužo į skeveldras, tačiau Čechovui mirus jo gitara bene stebuklingai atsiranda ir remarkos išduoda, kad fone skamba prastai grojama gitaros muzika. Tuo tarpu pats Teleginas nustebęs rodo savo „nesunaikintą“ gitarą ir atsisėdęs pradeda ja groti, kartu mušdamas arbatos virtuvą (*urn*). Verta prisiminti, kad prieš Čechovui pasirodant, prie namų netikėtai atsiranda jūra, kurioje matomas arbatos virtuvas, antrame veiksmo pasakoma, kad iš jūros išlipo Čechovas, o jam numirus jūra dingsta, bet paplūdimyje lieka tik arbatos virtuvas. Angliškai žodis *urn*, reiškiantis virtuvą, turi ir kitą reikšmę – tai urna, skirta laikyti mirusiojo pelenams. Barkeris šiuo žingsniu sukuria keliasluoksnį žaismą: jis simboliškai „palaidoja“ Čechovą arbatos virtuve (urnoje), kuri tampa tiesiogine nuoroda į rusišką kultūrą ir kartu tą kultūrą geriausiai atspindėjusią Čechovo pjesę „Trys sesrys“. Tuo pačiu urnos likimas po Čechovo mirties rodo, kad jis niekada iki galo neišnyks iš savo veikėjų gyvenimo, o jo pėdsakas visada bus jaučiamas, esantis jų kasdienybėje. Telegino „grojimas“ mušant urną kaip būgną apjungia abi šias būsenas – Čechovo buvimą ir jo nebuvimą – į vieną visumą.

Apie dainuojančią ir ritmingą Barkerio kalbą, kuri turi daug panašumų į muziką kalba ir aktorė Julieta Stevenson, kurią savo studijoje apie dramaturgą cituoja profesorius Rabey: „Nesuvokiamai gražu tarti žodžius, kuriuos parašė Barkeris: jo rašymo ritmas yra išskirtinis, jis turi poeto ir muziko suvokimą apie kalbos ritmus ir kaip visa tai siejasi su mūsų vidiniu pasauliu: kaip lengvai kalba plaukia arba yra sulaužoma, nutraukiama, *staccato* ar priešingai – visiškai sklandžiai, kaip tiesiogiai mūsų kalbos ritmai siejasi su tuo, ką mes galvojame, kuo kvėpuojame, kas esame“¹¹⁰. Pats profesorius, antrindamas Stevenson minčiai, sako: „Barkeris prisotina savo charakterius artikuliacija ir kalbos sklandumu, kuris yra poetiškai ekspresyvus, nesusijęs su kasdienės šiuolaikinės kalbos atkūrimu.“¹¹¹ Svarbu pažymėti kad „(Dėdės) Vanios“ kalba yra nevienalytė: nei ištiesai sklandi

¹¹⁰ David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy and Death*, 2009, p. 12.

¹¹¹ *Ibid.*

ir lengvai plaukianti, nei vien kapota, nutrūkstanti. Teisingiausia būtų sakyti, kad pjesėje matoma abiejų polių samplaika, iškalbingai atspindinti veikėjų būseną.

Autoriaus pasirodymas: Barkerio pozicija Čechovo lūpose

Čechovas kaip veikėjas Barkerio pjesėje atsiranda tik antrame veiksmo, nors būsimas jo pasirodymas nujaučiamas gerokai anksčiau. Barkeris, veikėjų valiai suteikęs laisvę ir leidęs sukelti maištą, nepaleidžia įvykių rutuliotis savaime ir suteikęs progą išsakyti vieniems, Čechovo, kaip kito karo fronto atstovo, nepalieka pakraštyje. Profesorius Rabey pastebėjimu, Serebriakovo ir Astrovo šmėklos, tarsi dvi eumenidės (keršto personifikacija graikų mitologijoje, kurias deivė Atėnė pavertė visada teisingai besielgiančiomis) ruošia dirvą tiesioginiam Čechovo veikėjo sugrįžimui tam, kad šis galėtų atsiimti savo trumpam prarastą kontrolę. „Čechovas suvokia, kad veikėjų bandymas kelti revoliuciją tebuvo paaugliškas maištas,“ – tvirtina Rabey.

Mirę gydytojas ir profesorius tampa savotiškais mediumais, per kuriuos Čechovo bendravimas su savo veikėjais pasidaro įmanomas jam net nepasirodžius tiesiogiai, lygiai kaip ir jo idėjų, minčių persakymas: Serebriakovas: „Jis manė kad paslaugumas kabėjo tarp troškimo ir veiksmo bet kultūra –“ (p. 55); Astrovas: „Žmogus yra gražus bet pjesė klausia kokiomis sąlygomis kokiomis aplinkybėmis mes galime paleisti savo širdis plakti neviltyje pjesė sako ir aš sutinku“ (p. 60). Kiti veikėjai suvokdami, kad Serebriakovas ir Astrovas gali komunikuoti su Čechovu, liepia jiems perduoti savo žinutes. Nušautas Serebriakovas, veiksmo sumaištyje labiau sau, nei kitiems pradėjęs „transliuoti“ čechoviškas mintis, sulaukia tokios Vanios replikos: „PAsAKYK JAM KAD MAN NEREIKIA UŽUOJAUTOS. (Pauzė.) Įmanoma kad aš ne žmogus. Aš buvau komiškas o dabar esu nežmoniškas. Juokingumas, apgailėtinumas, impotencija pavertė mane mylimu, bet po visu tuo aš nebuvo žmogus. Nė vienas iš mūsų nėra. Po visu tuo. Žmogus. PAsAKYK ČECHOVUI!“ (p. 36). Vanios pyktis liejasi nevaldomai ir nušovęs savo pagrindinį priešą profesorių bei Soniai pasmaugus varžovą Astrovą, jis savo apmaudą perkelia į Čechovą, nuolatos kartodamas visiems, kad įkaitų drama, prasidėjusi namuose (Vania grasina visiems ginklu, neleisdamas išeiti iš kambario) yra Čechovo kaltė, nes tai jis šiam įdavęs ginklą („Čechovas man davė ginklą. Aš juo tik pasinaudojau“ (p. 33)).

Ir nors veikėjai jaučia pyktį Čechovui – net Marina, liepta atnešti arbatos, atsisako tai padaryti – kaip minėta anksčiau, visa veikėjų (ypač – Vanios, Sonios ir Jelenos) drąsa dingsta su Čechovo pasirodymu. Jie supranta, kad gali kalbėti tai, ką nori tik tol, kol jo nėra šalia, nes šiam atsiradus viskas „stos į savo vietas“: Vania praras savo autoritetą, Sonia – galimybę mylėti Astrovą

ir susilaukti vaikų. „Čia ir tik čia mes galime būti laisvi“ (p. 49) – sako Vania, kalbėdamas ne apie vietą, namus. Jo „čia“ yra ši Barkerio pjesė. Sąmoningi Barkerio veikėjai supranta ir dar vieną momentą – Čechovui „mirus“ (Barkeris sukuria Čechovą-gydytoją, kuris serga ir negali savęs išgydyti), Jelena sako Vaniai, kad jie niekada nebus tokie, kokie buvo.

Dviejų autorių (Barkerio ir Čechovo) akistata atsiranda Barkeriui darant tris žingsnius: viena, jis leidžia Čechovo veikėjams paprieštarauti savo kūrėjui ir išsakyti visas nuoskaudas; antra – Barkeris įgalina savo veikėjus suvokti, kad jie yra kitame kūrinyje ir tik kito autoriaus sukurtame tekste (pasaulyje) gali būti laisvi; trečia, Barkeris savąją Čechovo, kaip autoriaus, pažiūrų interpretaciją, suvokimą apie jį „paskolina“ Astrovui ir Serebriakovui (Serebriakovas: „Mes visi žinome kas yra pjesė, bet kas yra autorius? Autorius irgi nusideda. Autorius nėra labai švarus. Ar jis švarus? Aš dažnai svarstau“ (p. 63)).

Tačiau reikia nepamiršti ir dar vieno itin svarbaus momento: pats Čechovas Barkerio tekste irgi kalba, o dramaturgas, suteikdamas klasikui žodį, savotiškai jį pagerbia, leisdamas „prisikėlusiam“ Čechovui apsvarstyti savo svarbą: „[...] Bet, rodos, aš esu neužgesinamas. Aš esu anapus nuotaikos ir atmosferos kaitos, ir kaip laivui nuskendus kamštis iššauna ramiose įlankose, aš taip pat iškyly į viršų, kodėl, kas man tai suteikia – / Šią amžinybę? Aišku, aš esu reikalingas. Manyje glūdi didžiulė reikšmė. Nemanau, kad perdedu ar pataikauju! Aš esu mažiausiai nuodėmingas iš visų, bet.“ (p. 63). Šiais Čechovo veikėjo žodžiais Barkeris kartu nurodo ne tik į savo, bet ir į kitų dramaturgų, režisierių, rašytojų darbus, kuriuose jie lygiai taip pačiai perdaro (perrašo, adaptuoja) Čechovo tekstus.

Kodėl kūrėjams kyla šis noras vėl ir vėl sugrįžti prie Čechovo? Profesorius Rayfieldas siūlo metaforišką, bet itin taiklią pastabą: „Nuolatinės Čechovo tekstų re-interpretacijas įkvepia paslaptina jo siužetų prigimtis. Ibseno pjesėse mes turime spintą, pilną skeletų: ir žinome, kad iki paskutinio veiksmo pabaigos spintos turinys bus parodytas visiems. Čechovas mums parodo spintą, bet niekada neleidžia pažiūrėti į skeletus,¹¹² – sako Rayfieldas. Ši Barkerio pjesė – tai galimybė pirmiausia pačiam, o vėliau ir skaitytojui / žiūrovui praverti vieną iš daugybės galimų Čechovo spintų ir pažiūrėti į jos galimą turinį.

¹¹² Donald Rayfield, *What is it about Chekhov?*, The Telegraph: 1996 08 10. Prieiga internete: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4703208/What-is-it-about-Chekhov.html> [žiūrėta: 2019 05 10].

Išvados

1. Viliamo Klimačeko pjesėje „čechovas-boksininkas“ veikiantys perdirbti Antono Čechovo gydytojai nuo savo prototipų skiriasi išryškintais charakterio bruožais, susivedančiais į vieną konkrečią temą. Klimačekas sukuria skirtingose teminėse plotmėse atsikartojančią trinarę struktūrą, kurioje „uždaro“ Čechovą, apjuosdamas jį savo paties veikėjais: Astrovas tampa „normalaus“ santykio su Čechovu (draugystė) pavyzdžiu, meno (kūrybos) atstovu, kuriam „skirta“ antroji pjesės dalis. Laiko perspektyvoje Astrovas reprezentuoja ateitį. Čebutykinas įkūnija nulinį arba labai mažą santykio su Čechovu egzistavimą, tampa karo temos simboliu, geriausiai atsiskleidžiančiu trečioje pjesės dalyje. Laiko požiūriu Čebutykinas – praeitis. Lvovui tenka medicinos reprezentacija, jo santykis su Čechovu gerokai viršija normalų bendravimą ir perauga į homoseksualią meilę. Lvovas atstovauja dabarties perspektyvą. Kurdamas šias trinares struktūras, Klimačekas pateisina ir savo „kapų plėšiko“, vardą, paversdamas Čechovą faraonu, besiilsinčiu savotiškoje „piramidėje“.
2. Klimačekui svarbūs pakitę kultūrinis, politinis, socialinis kodai, kuriuos lygindamas su Čechovo laikais jis veda savotišką paralelę ir iki skaudaus aiškumo, kartais virstančio šaržu, ryškina Čechovo mintis, sluoksniuoja jo veikėjus į vieną, supina skirtingus likimus. Visa tai Klimačekas daro atlikdamas savotišką kultūros „auditą“, kuris padeda suvokti savos ir svetimos kultūros santykį, pokytį, ir iš viso to gimstančius bendrumus bei skirtumus.
3. Howardo Barkerio pjesėje „(Dédè) Vania“ rodomas veikėjų virsmas „gyvenant“ naujomis sąlygomis. Ryškiausią transformaciją patiria Jelena, Čechovo tekste buvusi „antraeiliumi personažu“, Barkerio pjesėje „užaugusi“ iki savo teises ginti pasiruošusios moters. Jelena aktualizuoja Čechovo artikuliuotą grožio temą, tačiau apsuka ją iš kitos pusės – atveria paties grožio perspektyvą tiems, kurie jį akiai garbina, nesuvokdami jo kainos. Ne toks ryškus Vanios pokytis parodo jo virsmą kaip įdomią pačiu procesu, bet niekuo nesiskiriančia pabaiga versiją – net gavęs viską, apie ką svajojo Čechovo tekste, atsikratęs visų determinuojančių socialinių pančių, Vania galiausiai baigia lygiai taip pačiai – nežinodamas, kas yra ir kur link judėti toliau. Pjesės pradžioje jaučiamas veikėjų pyktis Čechovui dėl valdingumo, jam „mirus“ suteikia ne tik laisvę, bet ir įpareigoja imtis atsakomybės už savo veiksmus. Šiai pasirododžius esant sunkia ir slegiančia, sugrįžta ir Čechovo buvimo kasdienybėje poreikis.
4. Barkerio pjesėse formos lygmenyje vykstantis nuolatinis žaidimas su kalba – būdas išlaisvinti veikėjus iš čechoviškos stagnacijos. Nutrupėjusios sakinių pradžios ir pabaigos sukuria sąmonės srauto įspūdį, kurį lydi būtinybė skubiai kalbėti. Veikėjams beveik mėtantis žodžiais ir sakinių

skeveldromis, Barkeris sukuria ne vieną skaitymo galimybę ir atveria daugybę skirtingų interpretacinių kelių.

5. Abu dramaturgai perdirba Čechovo tekstus tiek formos, tiek turinio lygmeniu. Rinkdamiesi skirtingus kelius, abu nusprendžia, kad jų tekstuose reikalingas „gyvas“ Čechovas-veikėjas: abiejose pjesėse Čechovas suvokia save kaip talentingą kūrėją, tačiau lygiai taip supranta ir savo laikinumą, kuris pasireiškia per mirties nuojautą (Klimačekas atveju) ir ligą, pasibaigiančią mirtimi (Barkerio atveju). Vis tik, dramaturgai pagerbia klasiką, savo pjesėmis nemėgindami tyčiotis, ironizuoti, ar abejoti Čechovo talentu. Nors eidami skirtingais keliais, ir Klimačekas, ir Barkeris pasitelkia Čechovą kaip kultūrinį pamatą, ant kurio kloja naujus „čia ir dabar“ aktualius kultūrinius sluoksnius.

Literatūros sąrašas

Šaltiniai

1. Anton Čechov. *Vyšnių sodas, Trys seserys, Dėdė Vania, Žuvėdra*, vert. Sigitas Parulskis, Motiejus Miškinis, Balys Sruoga, Jurgis Talmantas, Vilnius: Alma littera, 2006.
2. Antonas Čechovas, *Vyšnių sodas*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961.
3. Howard Barker, *Barker plays six*, London: Oberon Books, 2010.
4. Viliam Klimaček. *čechovas-boksininkas*, vert. Andrius Jevsejevas, Vilnius: Petro ofsetas, 2015.

Literatūra

1. Ammer Chr., *It's Raining Cats and Dogs and Other Beastly Expressions*, Paragon House, 1989.
2. *Audiovizualinių medijų žodynas*, redaktorė Neringa Kažukauskaitė, kalbos redaktorė Audra Kairienė, 2006. Prieiga internete: <http://www.lkc.lt/wp-content/uploads/2013/10/Audiovizualiniu-terminu-zodynas.pdf> [žiūrėta: 2019. 04. 19].
3. Bentley E., *Chekhov as Playwright, Reconsiderations No XI*, in: *The Kenyon Review*, Vol. 11, No. 2, Spring, 1949.
4. Bloom H., *Bloom's Modern Critical Views: Anton Chekhov – New Edition*, New York: Infobase Publishing, 2009.
5. Borny G., *Interpreting Chekhov*, ANU E Press: 2006.
6. Eco U., *Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics*, in: *Daedalus*, Vol. 114, No. 4, *The Moving Image* (Fall, 1985),
7. Eco U., *Tarp autoriaus ir teksto*, in „XX amžiaus literatūros teorijos: chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams“ II dalis, vert. Jūratė Levina, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.
8. Forrest J., Koos L. R., *Dead Ringers : The Remake in Theory and Practice*, State University of New York Press, 2001.
9. Greetham D. C., *Theories of the Text*, Oxford University Press, 1999.
10. Hutcheon L., *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.
11. Hutcheon L., *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London and New York: Routledge, 1994.
12. Jessop M., *Howard Barker: a champion of imagination, not 'relevance'*, „The Guardian“, 2010 04 26. Prieiga internete: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2010/apr/29/howard-barker-playwright-relevance> [žiūrėta: 2019.04.05].
13. *Kembridžo žodynas*, prieiga internete: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/rewrite> [žiūrėta: 2019.04.16].
14. Klimaček V., *Biography*, „Fabulamundi.eu“, prieiga internete: <http://www.fabulamundi.eu/en/viliam-klimacek/> [žiūrėta: 2019. 04.15].
15. Klišienė N., *Didaskaliniai epizodai juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus dramaturgijoje*, „Literatūra“ 2016–2017 58(1)–59(1).
16. Kowasar M., *Deleuze on Theatre: A Case Study of Carmelo Bene's Richard III*, *Theatre Journal*, Vol. 38, No. 1, *Dramatic Narration, Theatrical Disruption*, Mar., 1986.
17. Labanauskaitė G., *Dramatika*, Lietuvos muzikos ir teatro akademija: Vilnius, 2017.
18. Lee E. J., *The Seagull: a Play About Unrequited Love and New Forms*, Arts connection: 2014. Prieiga internete: <http://www.artsconnectionnetwork.org/news/item/502-the-seagull-a-play-about-unrequited-love-and-new-forms> [žiūrėta: 2019 03 30].

19. Levitano I. gyvenimas. Prieiga internete: <http://isaak-levitan.ru/chehov.php> [žiūrėta: 2019.02.03].
20. *Macmillan* žodynas, prieiga internete: https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/rewrite_1 [žiūrėta: 2019.04.16].
21. Melnikova I., *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.
22. Miloi I., *The Ideologies of Rewriting*, *Studia UBB Philologia*, LVII, 2, 2012.
23. Mistrik M., *Theatre of the Absurd in Slovakia*, prieiga internete: https://www.academia.edu/15113634/Theatre_of_the_Absurd_in_Slovakia [žiūrėta: 2019.04.20].
24. *Oksfordo* žodynas, prieiga internete: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/rewrite> [žiūrėta: 2019.04.16].
25. Rabey D. I., *Howard Barker: Ecstasy and Death*, New York: Palgrave Macmillan, 2009.
26. Rayfield D., *What is it about Chekhov?*, „The Telegraph“: 1996 08 10. Prieiga internete: <https://www.telegraph.co.uk/culture/4703208/What-is-it-about-Chekhov.html> [žiūrėta: 2019 05 10].
27. Sanders J., *Adaptation and Appropriation*, London and New York: Routledge, 2006.
28. Taylor P., *Chekhov calls the shot*, „The Independent“: 1996 06 19. Prieiga internete: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/chekhov-calls-the-shots-1337794.html> [žiūrėta: 2019. 04.30].
29. Volokhonsky L., Pevear R., *Selected stories of Anton Chekhov*, New York: Modern Library, 2000.
30. Юбагдасян О., *Чехов XXI века: Пересоздание биографий классика в современной драматургии России и Словакии*, „Уральский филологический вестник“, No. 2, 2015.

Summary

The Master thesis 'Anton Chekhov remakes in Viliam Klimacek's and Howard Barker's plays' aims to understand why modern dramatists are still looking for an inspiration in canonical authors texts, in this case – Anton Pavlovich Chekhov. It is also important to find out in what ways this topicality manifests itself. Finding answers to these questions is based on the concept of remake, which opens up the widest opportunities to examine selected plays. The aim of the thesis is to find out how playwrights create new texts and what kind of Chekhov's texts versions are offered by Villiam Klimaček and Howard Barker.

The focus of Villiam Klimaček's play 'Chekhov-Boxer' is the remake of the original Chekhov's characters, their transformation in Klimaček's text. Attention is focused on specific characters' statements, interrelationships and changing subordination. Analyzing Howard Barker's play "(Uncle) Vania" brings up the issue of the importance of the name, as well as the importance of the ability to speak and tell your thoughts loudly. Emphasis is placed on Barker's characteristic breaking of the language, which is presented through expression.

The analysis of the selected plays reveals what the playwrights choose and what results they get. In both cases, the motivation for remake is the same – using 'authoritative' characters and making them speak exploits the opportunity to actualize the historical, political, and cultural contexts of concern.