

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
HUMANITARINIS FAKULTETAS
LITERATŪROS TEORIJOS IR ISTORIJOS KATEDRA

BERNADETA RAMANAUSKIENĖ
Literatūrologijos II kurso magistrantė

Juozo Glinskio drama: tarp realizmo ir modernizmo

MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovė
doc. dr. D. Jakaitė

Šiauliai, 2009

Turinys

Įvadas.....	3
I.Realizmo ir modernizmo sampratų įvairovė ir sąveikos problema moderniosios dramos akiratyje	6
II.Modernioji žaidimo estetika: tarp absurdo ir socialinio bei psichologinio realizmo.....	10
1.Depersonalizacija.....	10
2.Karnavališkumas	13
III.Magiškasis realizmas.....	16
1. Magiškasis realizmas – tikėjimas, pagrįstas mitu ir tautosaka.....	16
2. Magiškojo realizmo sklaida per erdvės ir kūno destrukciją.....	20
IV.Modernistinis ir realistinis religijos negatyvumas (misterijos žanro apraiškos)	24
V.Dramų kalba abipusėje modernizmo ir realizmo sąveikoje.....	34
VI.Psichologinis, istorinis realizmas ir socialistinio realizmo avangardistinė įveika	39
Išvados.....	45
Santrauka	48
Summary.....	49
Šaltiniai.....	51
Literatūra	52
Anotacija.....	54

Ivadas

Darbo objektas – sovietinio laikotarpio ir šiuolaikinė Juozo Glinskio dramaturgija. Dvi pjesės: „Grasos namai“ ir „Kingas“ įeina į rinkinį „Balsas“, išleistą 1983 metais dar sovietinėje Lietuvoje. Nagrinėjama ir kiek vėliau, 1988 metais, jau laisvėjančioje visuomenėje sukurta pjesė „Baltos lelijos“ ir 1990 metais į rinkinį „Mėnesienoje“ įėjusios pjesės „Nelabųjų raisto repeticija“ ir „Mėnesienoje“. Dramos: „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, „Gudragalviai“, „Vieno tėvo vaikai“, „Muzikėlė“, „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“ priklauso 2004 metais pasirodžiusiam rinkiniui „Fokas“.

J. Glinskio drama suvokiama pagal realizmo ir modernizmo estetikos principus. Tokią tyrimo kryptį paskatino tai, kad šio dramaturgo pjesės iki šiol dažniausiai būdavo nagrinėjamos arba vienos, arba kitos teorijos pagrindu, atskiriant realizmą ir modernizmą. J. Glinskio dramose dažniausiai persipina abi literatūros srovės, o tai leidžia suvokti šio autoriaus problematikos ir kalbos specifiką. Viena ir kita srovė J. Glinskio dramose priartėja prie konkrečios krypties, turi psichologinio realizmo ar absurdo bei žiaurumo teatro (modernizmo kontekstas) bruožų. Konkrečios realizmo ir modernizmo ypatybės ar šių srovių sąveika išreiškia pliuralistinį šio autoriaus kūrybos vaizdą. Tai ir yra pagrindinė darbo problema.

Pagrindinės teorinės atramos – José Ortega y Gasseto ir Hanso Georgo Gadamerio žaidimo teorija, Antonin Artaud žiaurumo teatro samprata, Jeano – Pierre'o Sarrazaco dramų kalbos estetikos idėjos. J. Glinskio dramų realizmo ir modernizmo apraiškos suvokiamas XX a. Vakarų dramos kontekste. Analizei pagilinti pasirinkti šių autorių kūriniai: Paulio Claudelio, Samuelio Becketto, Jeano Anouilh'o, Alfredo Jarry. Darbas atliekamas moderniosios dramos žanrinės ir estetikos analizės principu. Ypatingas dėmesys metodologiniu požiūriu skiriamas realizmo ir modernizmo estetikos istorijai bei teorijai ir intertekstualumo problemai.

Palyginti su kitais lietuvių dramaturgais, Juozo Glinskio dramoms nėra labai analizuotos. Šiuolaikinės lietuvių literatūros kritikoje nemažai dėmesio skiriama Kosto Ostrausko dramaturgijai, šiuolaikinio prozininko ir dramaturgo Juozo Erlicko kaip parodijų meistro ir kitų autorių kūrybos analizei. Vakarietiško modernizmo akiratis kritikoje atpažįstamas ne tik Vakaruose gyvenančio Kosto Ostrausko absurdo kūrybai, bet ir lietuvių autorių dramose. Anot literatūros kritikės Aušros Martišiūtės, „absurdo dramoms poetika dominavo daugelyje aštuntuoju dešimtmečiu sukurtų pjesių, perteikiančių stagnacijos atmosferą (...). Vienas ryškesnių pavyzdžių – (...) Arvydo Ambraso (...) dramaturgija (...). Pjesėje „Duobė“ (...) atpažįstama S. Becketto „Belaukiant Godo“ bevaisio laukimo situacija, pasirinkta kaip homo sovieticus tikėjimo iliuzijomis ir šio tekėjimo krizės atspindys“ (18, 233). Dar sovietiniais laikais pasirodžius jo biografinei pjesei „Grasos namai“, o

vėliau ir pjesių rinkiniui „Balsas“ (1983), pakito lietuvių dramos suvokimo estetika, įvedami nauji terminai, tokie kaip tragiškas groteskas ar hiperbolizuota grimasa (16, 39), iškeliamas laisvės idėja absurdiškoje visuomenės santvarkoje. Jono Lankučio straipsnyje pripažintas kaip socialistinio realizmo atstovas, vėlesnių, jau Nepriklausomos Lietuvos literatūros kritikų, tokių kaip Aušra Martišiūtė ar Gražina Mareckaitė, J. Glinskis laikomas šios srovės paneigėju. Iš tiesų jau pjesių rinkiniuose „Balsas“ ir „Baltos lelijos“ atsiskleidė J. Glinskio socialistinio realizmo kritika. Neseniai pasirodžiusiame Juliaus Kelero interviu „Kaip jaučiasi dramaturgas, kai jam 75-eri?“ dramaturgas teigia: „buvau tikrai įžūlus taip stropiai statomo socializmo rūmo griovėjas“ (13, 88). Tai primena Jeano Paulio Sartre'o ir kitų prancūzų autorių kūrinuose vyraujančias žmogaus egzistencijos, būties ir nebūties išraiškas.

J. Glinskio modernizmas atpažįstamas jau sovietinėje kritikoje. Anot Jono Lankučio, pirmosios J. Glinskio pjesės „ypač patraukia dėmesį tuo, kad jose siekiama originaliai išryškinti kritiškai mąstančios asmenybės pasaulėjautą, kurti kontrastingą žiaurumo atmosferą, o kartu ir formuoti atitinkamą dramos poetiką (15, 623). Šio dramaturgo kūrybai įtaką daro ir ankstesni lietuvių autoriai: Juozas Grušas, kurio dramoms „Švitrigaila“, „Barbora Radvilaitė“ būdingas „žiaurumas, kaip struktūrinis principas“ (15, 624) bei Kazys Saja, kurio triptike „Oratorius – Maniakas – Pranašas Jona“ susiduriame su grotesko poetika: „laisvai deformuotais tikrovės vaizdais“, „totalitarinių režimų įsigalėjimo psichologija“ (15, 594). Iš Vakarų atklystanti prancūzų modernių dramų kontekstą sovietinio laikotarpio J. Glinskio dramoje akcentavo išeivių kritikai. Anot Algirdo Landsbergio J. Glinskis „naudoja Artaud bjaurumo teatro įrankius, kurdamas apčiuopiamus blogio garsus, kvapus ir pavidalus“ (14, 124). Vėliau pasirodęs rinkinys „Fokas“ (2004) skiriasi nuo kūrybinės pradžios: personažai labiau nuasmeninti, pastebima gilesnė gyvenimo absurdo raiška bei transcendentinės pasaulyje be Dievo problemos.

Minėtame interviu „Kaip jaučiasi dramaturgas, kai jam 75-eri?“ Juozas Glinskis pats apibendrina savo kūrybos įnašą lietuvių dramaturgijoje: „Gražina Mareckaitė pateikė tokį raktažodžių sąrašą: modernizmas, siurrealizmas, pašamonė, deheroizacija, konstrukcija. (...) išorinį bjaurumą, Fransua Rable šiurkštų juoką, markizo de Sado ritualus akcentavo Ilona-Gražytė Maziliauskienė (...). Valdonė Kučinskienė, aptardama „Baltas lelijas“, rašė: J. Glinskio dramos pasaulis – be vizijų, dominuoja žiaurūs vaizdai, farsas, groteskas čia artėja prie absurdo, personažai šokiruoja nužmogėjimu, žiaurumu, iškrypimais, aukščiausių vertybių degradacijos laipsniu. Štai jums ir „Glinskio teatras“. Prieš jį joneskai, beketai, net pats A. Arto – nykštukai“ (13, 95).

Pagrindiniai šio darbo uždaviniai – J. Glinskio dramą aptarti šiais pasirinktais realistinės ir moderniosios dramos akiračių išreiškiančiais magistro darbo aspektais:

- J. Glinskio dramų modernioji žaidimo estetika tarp absurdo, socialinio bei psichologinio realizmo. Remiantis J. Ortega y Gasseto, H. G. Gadamerio teorijomis aiškinamas realizmui ir

absurdui artimos šios žaidimą kuriančios formos: depersonalizacija, karnavališkumas. Akcentuojamos dramaturgo pjesės: „Kingas“, „Vieno tėvo vaikai“, „Baltos lelijos“, o jų žaidimo estetikos pateikimo ištakų ieškoma Vakarų dramose: S. Becketto „Belaukiant Godo“, „Ne aš“, A. Jarry „Karalius Juoba“.

- Magiškojo realizmo sklaida J. Glinskio pjesėse nagrinėjama per psichologinį, socialinį realizmą ir konkrečias modernizmo kryptis bei formas, pasitelkiant mito bei tautosakos intertekstus. A. Artaud žiaurumo teatrui artima erdvės bei kūno destrukcija nagrinėjama kaip magiškojo realizmo forma. Šioje magistrinio darbo dalyje pjesės: „Nelabųjų raisto repeticija“, „Mėnesienoje“, „Grasos namai“, „Muzikėlė“ analizuojamos Vakarų dramų kontekste.

- Modernistinis ir realistinis religijos negatyvumas. Religinio pasaulio problematika šioje darbo dalyje interpretuojama remiantis J. Derrida bei J. Onimus samprata apie transcencijos ir kitas religines problemas, kurios išreiškiamos absurdo bei žiaurumo teatrui artimomis išraiškos priemonėmis. Modernistinis religijos negatyvumas tampa priemone, demaskuojančia socialistinį realizmą. Aptariami šie J. Glinskio kūriniai: „Grasos namai“, „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“.

- Dramų kalba abipusėje modernizmo ir realizmo sąveikoje. Šioje magistro darbo dalyje J. Glinskio pjesės nagrinėjamos ir lyginamos pagal tokias modernizmo srovei artimas kalbos raiškos formas: dialogai ir monologai, stilistinis kalbos pobūdis (sintaksinės inversijos, nutylėjimai, pakartojimai), kalbos vizualumas ir kita. Modernizmo dramatinė kalba išlaisvina socialistinio realizmo imperatyvus, peržengia juos, demaskuoja šio stiliaus ir juo išreiškiamo mąstymo ar gyvenimo ydas. J. Glinskio pjesės „Grasos namai“ ir „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“ lyginamos šių prancūzų dramų akiratyje: S. Becketto „Belaukiant Godo“, A. Jarry „Karalius Juoba“.

- Psichologinis realizmas ir avangardistinė socialistinio realizmo įveika. Analizuojama psichologinio, istorinio realizmo sąveika, tampanti priešprieša socialistiniam realizmui. Realizmo modernizavimas nagrinėjamas tokiomis estetinėmis formomis, kaip istorinių įvykių, stereotipų kritika ar psichologinė ir fizinė paribio patirtis (liga, negalia). Šiai idėjai pagrįsti pasirenkamos J. Glinskio pjesės: „Grasos namai“, „Baltos lelijos“, „Kingas“.

Šie momentai ir jų specifika leidžia suvokti J. Glinskį kaip savitą dramaturgą, savo kūryba išreiškiantį pliuralistinį socialistinio, psichologinio, istorinio, magiškojo realizmo bei modernizmo, grįsto absurdo ir žiaurumo teatro idėjomis, vaizdą.

I. Realizmo ir modernizmo sampratų įvairovė ir sąveikos problema moderniosios dramos akiratyje

Realizmas Vakarų pasaulio mene ima reikštis XIX amžiuje. Pirmiausia ši meno srovė savo pozicijas įtvirtina tapyboje, nes yra siejama su tiksliai tikrovės vaizdų perteikimu. Apie realizmą literatūroje pirmą kartą viešai prabylama Fernando Desnoyerso manifeste „Apie realizmą“. Pagrindinis šios srovės estetikos principas tampa vaizdavimas to, kas „egzistuoja ir yra matoma“: pasaulis atkartojamas per išsamius detalių aprašymus, tiek veiksmo, tiek veikėjų charakterių ar erdvės (5, 103). Kintant filosofinėms, estetinėms vertybėms ima keistis ir pats realizmo kūrimo principas, jau nebepakanka juo perteikti tiksliai, kaip veidrodžio atspindys, tikrovę, ji pasirodo daug sudėtingesnė. Jau XIX amžiaus pabaigoje išryškėja skirtingos realizmo atšakos.

Realizmo skaidimosi į daugelį šakų principą akcentuoja Henri Thulie žurnale „Realisme“ (1856-1957). Jis, atvirksčiai nei Fernando Desnoyerso, atsisako manifestacinio pobūdžio realizmo aiškinimų, ir išsamiai imasi analizuoti šios srovės teorijos kūrimo pagrindus. „Thulie teigia, kad realistiniame mene charakteris yra svarbiausias kūrinio elementas: vaizduoti reikia ne tipą, o individą, pasižymintį specifiniais bruožais, kurie atitinka jo socialinę padėtį ir aplinką; apie tipą galima kalbėti tik tada, kai individo bruožai reprezentuoja kokią nors visuomeninę klasę; be to, personažai turi būti rašytojo amžininkai iš įvairių visuomenės sluoksnių. Deramas yra tas aprašymas, kuris padeda charakterizuoti: peizažas, dekoras, interjeras, fizinė išvaizda, drabužiai – visa tai turi kuo tiksliau apibūdinti charakterį. Pasakojimo stilius turys būti paprastas, aiškus, rašytojas privalo ieškoti „taiklaus žodžio“ ir vengti perifrazių“ (5, 103). Šiame teiginyje pastebime realizmo tapsmą psichologiniu realizmą, kuris giliai analizuoja žmogaus charakterio, jo patyrimų realybę.

XX amžiuje realizmo tradiciją provokuoja modernizmo formavimasis. Modernizmas ima plisti XX a. pradžioje. Menas siekė nutraukti sąsajas su XIX a. kūrybos nuostatomis: nemaža dalimi vyraujančiu realizmu, jam ar kitoms meno kryptims būdingu tikrovės imitavimu, iš kitos pusės – su romantinėmis meno tendencijomis, klasikine gėrio ir grožio samprata, su daugiau ar mažiau aiškia vertybine hierarchija, tiesioginiu meilės ir kitų dorybių šlovinimu. Modernistams būdingas ypatingas tragiškas požiūris į pasaulį, atskleidžiantis aplinkinės tikrovės nuosmukį, subjektyvios vidinės tikrovės dramatiškumą, neretai – neišsprendžiamus prieštaravimus. Modernistinį požiūrį į pasaulį charakterizuoja išpuoliai prieš tradicines vertybes, pavyzdžiui, vis labiau suabejojama žmonių bendravimo, susikalbėjimo ir panašiomis galimybėmis. Svarbia modernizmo estetikos raiškos priemone tampa Antonin Artaud idėjos. Savo 1938 metais išleistoje studijoje „Teatras ir jo antrininkas“ jis teigia, kad teatras yra labai subanalintas, kad reikia išplėsti pjesės skaitytoją iš sustabarėjusių normų, išjudinant skaitytojo sąmonę žiaurumo elementais. Svarbu, kad šis autorius

pakeičia supratimą į dramos kalbą, į ją siūlo pažvelgti iš ypatingos pusės: „sugrįžti prie etimologinių kalbos ištakų, kurios, prasiskverbusios pro abstrakčias sąvokas, visada pakiša konkrečią mintį“ (1, 8). Moderniajai dramai pasitarnauja ir absurdo teatras. Pirmosios absurdo pjesės pasirodo apie 1950 metus, praslinkus dviems Pasauliniams karams. Neviltis, nuopuolis, pasikeitusi vertybių skalė - būtent tai ir paskatino tokio teatro kūrimąsi. Pagrindiniai absurdo teatro principai buvo paneigti klasikinės dramos formas, tokias kaip komedija ir tragedija. Pirmąkart absurdo teatro sąvoką pavartojo prancūzų literatūros kritikas Martin'as Esslin'as. Jis apibrėžė pagrindinius absurdo teatro estetikos raiškos būdus: „kalba atskleidžia ne bendravimą, o nesusikalbėjimą, žmogaus tuštumą“, „žmogaus gyvenimo absurdiškumas“ ir kt. (9, 18) Dramaturgai savo pjesėse įreikšminę moderniojo teatro idėjas: Samuelis Beckettas, Alfredas Jarry, Paulis Claudelis.

Moderniosios dramaturgijos estetinės minties raidoje pastebima ir realizmo estetikos tradicija arba jos provokacija. XX amžiaus modernizmo ir realizmo sąveika ryški epinio teatro tradicijoje. Žymiausias epinio teatro atstovas Bertoldas Brechtas savo samprotavimuose „Apie realizmą“ teigia, „kad dialogai, veiksmai ir scenos rekvizitai pasako daugiau nei suvokia personažai“ (3, 279). Tad epinis teatras sąveikauja su psichologiniu realizmu, pastarąjį praturtindamas gilesniu žmogaus psichologijos supratimu, įrodydamas, jog ne visada žmogaus idėja, troškimas yra stipresni už realybės diktuojamas sąlygas. Pagrindine B. Brechto epinio teatro atrama tampa iššūkis pasaulio trūkumams, pastangos juos įveikti. Epiniame teatre nebeužtenka ankščiau buvusio veikėjų situacijos realaus perteikimo. Sprendžiant problemas, psichologinis realizmas pasitelkia modernizmo priemones, tokias kaip sapno, haliucinacijos erdvė.

Magiškojo realizmo terminą pirmasis Vakarų literatūros istorijoje 1923 m. pavartojo vokiečių teoretikas Frantzas Roo, bandydamas apibrėžti postekspresionistinę kryptį tapyboje, dar kitaip vadintą „naujuoju daiktiškumu“ (25). Anot A. Ptakauskaitės magiškojo realizmo kūrėjams ypač svarbus „sugebėjimas iš naujo sujungti išsiskaidžiusį ir išsifragmentavusį šiuolaikinio žmogaus pasaulį, suteikti jam prasmę ir atstatyti pirminį kosminį žmogaus santykį su visata“ (25). Magiškojo realizmo autoriai, norėdami, kuo tiksliau perteikti vaizduojamo pasaulio tikrovę, semiasi idėjų iš „tautos gyvenimo būdo“ (4, 429). Įvairių realybės perteikimo niuansų siūlo tautosakos ir tikėjimų tikrovė. Ši realizmo srovė siejama ir su šventumu, o jei paanalizuotumėme giliau, pastebėtumėme, kad tarp realizmo ir šventumo yra stiprus ryšys. Jį akcentuoja Pierre'as Chartier: „Žodžio realizmas kilmė siekia viduramžių ir scholastikos laikus. Šio laikotarpio žodyne realus reiškė bendrybes ir universalijas, kurios buvo siejamos su sakraline sfera – realus (tikras) yra tas, kas betarpiškai susietas su sacrum sfera“ (5, 103). Magiškasis realizmas – tai viena modernizmo srovių, provokuojanti realizmą, užmaskuojanti tikrąsias gyvenimo realijas, pavyzdžiui, tokias kaip totalitarinės valdžios ribojama pavergtos tautos laisvė. Gilesnei veikėjo sąmonei atskleisti

magiškasis realizmas naudojasi skirtingomis modernizmo estetikos formomis: „specifinė laiko kategorijos samprata, psichologiškai determinuoto žmogaus elgesio aprašymo atsisakymas, paviršinės ir suvokiamos bei giluminės ir nepaaiškinamos realybės sintezė ir erdvės kaip savarankiško veikėjo išskyrimas”(25). Šią realizmo kryptį padeda suvokti Birutės Ciplijauskaitės, Martino Esslino, A. Ptakauskaitės teorijos. Remiamasi ir senaisiais XVI amžiaus Prancūzijoje verstais Jacques Kereur misterijų pavyzdžiais.

Magiškasis realizmas siejamas ir su mito sąvoka, o pastaroji turi glaudžią sąsają su senaisiais pasakojimais, vadintais misterijomis. Pastebima tik žanro pavadinimo kaita, o pagrindiniai principai lieka tie patys- atsigręžti į savo tautos praeitį. Mito sąvoka pradeda įteisinti XIX a. pabaigos enciklopedijose. „Meyerio enciklopedinis žodynas 1877 metų leidime žodžiui *mythus* (su lotyniška galūne) pateikia nuorodą į antraštinį žodį „mitologija“. Tačiau čia aiškinama: „žodžiu *Mythus* vadinamas apskritai kalbėjimas, vėliau padavimas, suprantant jį siaurąja prasme kaip padavimą iš priešistorinių laikų, (...) moderniojoje mokslinėje kalboje jis reiškia pasakojimą, kurio centre veikia dieviškoji esybė (...)“ (19, 193). Tačiau laikui bėgant išryškėja visiškai naujas „mitiškumo“ vertinimas: „(...) mitą iš naujo atranda religijų ir senovės laikų tyrinėtojai, filosofai ir psichologai“ (19, 194). Mito sąvoka vis dar nėra aiškiai apibrėžta, tačiau joje slypi visos žmonijos, viso pasaulio atsiradimo paaiškinimas. Šie nauji mito sąvokos supratimai įtakoja ir tuo metu atsirandančią moderniąją dramaturgiją. XX amžiaus pradžioje dramose slypinčių mitų užuomazgų atsiradimą paskatino žiaurumo teatro įkūrėjas A. Artaud. Jis naujos teatro formos ima ieškoti senųjų tautų liaudiškajame teatre. Šis posūkis nagrinėjamas A. Artaud studijoje „Apie baliečių teatrą“. Teigiama, kad metafizinė teatro prigimtis, jai būdingos ritualinės formos, žiūrovui „objektyviai atskleistų paslaptingas tiesas, aktyviais gestais iškeltų į dienos šviesą už formų, turinčių sąlytį su tapsmu, slypinčią tiesos dalį“ (21, 26).

Ne vienas modernizmo teorijos ir meninės kūrybos kontekstas pasižymi religijos negatyvumu. XX amžiaus pradžioje atsinaujinusios misterijos išsaugo Viduramžiais susiformavusio žanro tradiciją, pozityvų santykį su Biblija. Tačiau šiuolaikinėje dramoje yra ir negatyvios šio žanro provokacijos. Religijos kritiškumas dramose ima ryškėti XX amžiaus antroje pusėje, kuomet pasaulį sudrebinę du pasauliniai karai iš žmonijos atima jos atramą – religiją. Pjesėse įsivyrąja nihilizmas, blasfemija, vertybių perkainojimas. Visa tai ryšku S. Becketto statiškose pjesėse.

Analizuojant misterijų sklaidą dramose pastebimas šio žanro universalumas. Misterijomis vadintos ne tik Viduramžių spektakliai, bet ir mitai, atpasakojimai apie pasaulio tvarką, ar tikėjimą. Toronto universiteto bibliotekoje aptinkamas XVI amžiaus egiptiečių misterijų acque Kereur vertimas senąja prancūzų kalba. Įvairūs tikėjimų paaiškinimai knygoje vadinami „šventomis misterijomis“ (12, 2).

Modernizmo estetikoje ypač ryški žaidimo teorija. Žaidimo teorijai pagrįsti pasirinktos José Ortega y Gasseto ir Hanso-Georgo Gadamerio teorijos ir šios pagrindinės jį kuriančios formos: depersonalizacija, karnavališkumas, kaukės, teatras teatre, mozaikiškumas (atskirų kūno dalių akcentavimas). Žaidybinį dramų pobūdį ryškiausiai parodo psichologinio realizmo ir absurdo estetikos susijungimas.

Realistinė ir modernistinė dramų kalba analizuojama remiantis prancūzų literatūrologu Jeanu-Pauliu Sarrazacu, Jeanu-Pierru Thibadaut. Pagrindiniais moderniosios draminės kalbos principais jie laiko nesusikalbėjimą, monologų ir dialogų krikimą, nutylėjimus. Svarbus ir realizmo dramų kalbos įveikimas moderniosios principais.

Socialistinis realizmas – apie 1934 m. įvestas sovietinės literatūros terminas, kuris tapo ideologine norma, reikalavusi aukštinti sovietinę tikrovę, ją vaizduoti tik teigiamai, juodinti praeitį bei Vakarų pasaulio politinę sistemą, rašyti melagingus, tikrovę iškraipančius kūrinius..Anot Jūratės Važgauskaitės „socialistinio realizmo literatūrinė praktika buvo griežtai susijusi su komunistų partijos doktrina bei bendrai priimtomis realizmo vaizdavimo technikomis”(28). Socialistinio realizmo kritikoje imama norminti realizmo estetika, tad kūrėjai norėdami nuo to išsivaduoti ima kurti ezopine kalba: modernizmo principais, tokiais kaip depersonalizacija, tautosakos elementai kreipiama link užslėpto ir socializmo neleidžiamo parsiveržti nacionalizmo.

II. Modernioji žaidimo estetika: tarp absurdo ir socialinio bei psichologinio realizmo

1. Depersonalizacija

Žaidimą ir teatro meną sieja genetinis ryšys. Teigiama, kad vaidinimas, o tuo pačiu ir skaitymui skirta drama yra svarbi žaidimo atmaina. Jo kilmė atklysta nuo antikos laikų: „savotiška pradinė teatro forma yra imitacinis vaikų žaidimas. Pasak Aristotelio, „iš pat vaikystės žmonės yra linkę mėgdžioti, be to mėgdžiodami visi žmonės patiria ir tam tikrą malonumą“. Tai nesuinteresuotas malonumas (...). Šis prigimtinis žmogaus polinkis kristalizuojasi kultūriniais istoriniais pavidalais“(26, 89). A. Sverdiolas, analizuodamas fikcinę imažinacinę tikrovę žaidime – vaidinime, užsimena apie istorinių dramų absurdiškumą: istorinės asmenybės kūrinuose tampa tik negyvoji marionetėmis, neatitinkačiomis tikrovės, nes „tikrovės ir meninės tikrovės santykis esmiškai yra netiesioginis“(26, 103). Istorines asmenybes vaidinime galima pavadinti farsu, kitaip sakant, apgaule. Be šios apgaulės neįmanomas įsiliėjimas į žaidimo-vaidinimo tikrovę: „žaidimas-vaidinimas pirmiausia pagrindinis žmogaus būdas bendrauti su tuo, kas galima ir netikra“(26,103). Anot J. Ortega y Gasseto „žmogaus gyvenimas negali būti „išskirtinai“ rimtas, žmogaus gyvenimas yra, retsykiais turi būti „pokštas“, farsas; tam egzistuoja teatras, ir jo buvimas nėra grynas atsitiktinumas ar nenumatytas įvykis. Farsas, teatro esmė (...) yra viena iš mūsų gyvenimo esmių, vadinasi, kaip pagrindinė mūsų gyvenimo dimensija yra ir būtina teatro realybė, ir substancija, jo būtis ir tiesa“(23, 406). Vėl grįžtame prie tos pačios vaidinimo naudos, kad ir žaisdami, t. y. stebėdami vaidinimą, mes pratinamės prie gyvenimo tikrųjų staigmenų, jo „fardo“.

Svarbus žaidybiškumo principas - depersonalizacija. J. Glinskio pjesėje „Vieno tėvo vaikai“ iš mirusiųjų prikelti veikėjai fantasmagoriški, primenantys šešėlius, paklūstantys modernizmo vaizdavimo principui ir prieštaraujantys įprastam racionaliam mąstymui, bet visa tai išplaukia ne iš sudirgintos autoriaus vaizduotės, bet iš tikros realybės. M. Esslin studijoje „Absurdo teatras“ pateikiami dramaturgo E. Ionesco vaikystės prisiminimai, iš kurių vėliau ir gimsta tokios dramos kaip „Pamoka“, „Kelionė pas mirusiuosius“. Dramaturgas prisimena Vaugirard skverą Paryžiuje, kuriame jis dar būdamas vaikas stebėdavo praeivius, o tiksliau „haliucinacinius“, „fantasmagoriškus“(9, 127) jų šešėlius: „aš galvoju, jos beveik visi šie žmonės šiandien yra mirę“(9, 127). Šie realybės paveikslai, sukelti absurdo teatrui būdingą nerimą, gyvuosius paverčia mirusiais, ir atvirksčiai. Depersonalizacija aktualizuojama J. Glinskio psichologinio ir socialistinio realizmo estetikoms idėjoms paklūstančioje dramoje „Kingas“. Nusikaltėlių paauglių internato budintieji Rokas ir Alius Rauckiai įsimintini tuo, kad jų charakteriai išdyla, jie supaprastinami, o, tiksliau, depersonalizuojami. Nuasmeninimas pasitarnauja ezopinei kalbai – vienam iš būdų

demaskuoti totalitarinės sistemos trūkumus. Rauckiai vaizduojami kaip tam tikros, nemąstančios, aklai paklūstančios valdžiai mašinos. Pjesėje „Muzikėlė“, kuri ironizuoja pirmuosius Nepriklausomos Lietuvos metus, XX amžiaus pabaigą, veikėjai taip pat supaprastinami. Tai suprantame net nepradėjus skaityti pjesės, o tik susipažinus su veikėjų apraše esančiais vardais: Pirmas šuo, Antras šuo, Bevardis šuniukas. Toks charakterių blukimas ryškiau pateikia to meto santvarką, kuomet žmonės tampa vienodomis figūromis tam tikros tvarkos, šiuo atveju socialistinės, rėmuose. Depersonalizuojami charakteriai ir ryškaus prancūzų autoriaus S. Becketto statiškoje dramoje „Belaukiant Godo“. Du veikėjai Estragonas ir Vladimiras neturi savo ryškių charakterių, jų kalba padrika, neatskleidžianti gilesnio jų dvasinio pasaulio. Abu veikėjai panašūs, neturintys jokių esminių skirtumų. Realistinės tikrovės vaizdas tampa ryškesnis, kai „išsitrina“, yra depersonalizuojami charakteriai. Taip aiškiau suvokiama gyvenimo beprasmybė, autoritetų, jau nebeatitinkančių savo padėties išaukštinimus, vertybes.

J. Glinskio dramose veikėjai primena negyvas lėles, manekenus ar iškamšas. Tragiškame farse „Baltos lelijos“ Liucijos ir Augusto Žmudų vaikas Dvynys turi psichinę negalią. Ilgai slėptas nuo išorinio pasaulio jis įvedamas į dramos veiksmą tam, kad išryškintų ištaigingoje viloje gyvenančių ir išoriškai „blizgančių“ tėvų paslėptas ydas. Scenoje, kur Dvynys sėdi su savo tėvu, jo psichinė negalia išryškinama šalia pastatant manekoną, taip pastebimas vieno ir kito panašumas: „*Dvynys, pageltęs, sustingęs, atrodo ir nealsuojantis, sėdi greta didžiagalvio, gan kvailai besišypsančio manekeno*“ (III, 103). Tik seniui Žmudui pajutus meilę savo sūnui Dvyniui, pastarasis atgyja. Šis jausmas dar nėra tiek tyras, kad Dvynys, veikėjų vadinamas ir „berniuku“, visiškai supanašėtų su normaliu žmogumi. Senio Žmudo kilnių jausmų proveržį jo žmona Liucija apibūdina kaip žaidimą, taip sukeliant tik dar didesnę įtampą, sukuriant vaizdą jog nieko nėra amžino, tikro ir patikimo: „*Senelis Augustas sugalvojo pažaisti katiną... Mūsų berniukas sužavėtas*“ (III, 106).

J. Glinskis savo dramų veikėjus paverčia marionetėmis. Vienodos kaukės ar marionetės, kurias dažniausiai suprantame kaip pavaldžias, tampomas už virvučių, suvienodina personažus kaip ir depersonalizacijos principas, atskleidžia to meto realybę, žmonių ribotumą, paklusnumą valdžiai. Kaip pavyzdį galime vėl paminėti J. Glinskio pjesės „Kingas“ veikėjus – internato budinčiuosius brolius Rauckius. Pasitelkiamas veidrodžio principas: du panašūs broliai atspindi vienas kitą taip sukeldami įspūdį, jog tokių kaip jie, paklusnių „įstatymui“ „brolių Rauckių“ pilna to meto Sovietinio režimo santvarka. Taip modernistinėmis priemonėmis pasiekiami realistiniai tikslai – santvarkos demaskavimas.

A. Jarry avangardinė drama „Karalius Juoba“, pasirodžiusi Paryžiuje XIX amžiaus pabaigoje – ryškus marionečių teatro pavyzdys. Anot dramos vertėjo T. Venclovos, „veikėjų psichologija „minimali“, stilizuota, sukarikatūrinta“ (VI, 67). Veikėjai panašūs vienas į kitą kaip

lėlės tiek savo nemotyvuotu elgesiu, tiek ir vardų juokingumu: Ožislavas, Šiukšlius, Katytis. J. Glinskio pjesėje, kuri anot paties autoriaus yra skiriama vaikams, kas dar labiau kreipia žvilgsnius į infantilinę erdvę, lėliškumą. „Muzikėlės“ veikėjų vardai artimi „Karaliui Juobai“: Murkulis, Beuodegis, Didžgalvis. Pjesių pasaulis primena vaikiškąjį, tai labai artima žaidimo sampratai, nes būtent vaikai daugiausia ir žaidžia, jų susikurta iliuzija stipresnė už realybę. Apie vaikišką, naivų pasaulį ir jo supriešinimą su niekingu jau subrendusių ir sugebančių priimti sprendimus žmonių pasauliu, taip išryškinant vieno ir kito skirtumus, užsimena M. Esslin studijoje „Absurdo teatras“. Kalbėdamas apie A. Jarry pjesę jis taip aprašo „Karaliaus Juobos“ sceninius atributus: „kostiumai rodėsi išdrožti iš medžio ir priešpastatantys publiką vaikiško dekoro naivumu priešais jos gryną šlykštumą“ (9, 336). Groteskiškai perteikiamoje realybėje slypi iš lėlių pasaulio atklydęs naivumas, kuris tarsi vaiko akimis ragina į pasaulį žvelgti kaip į žaidimą, kaip į kažką, kas mūsų negali skaudinti. Kad ir koks vaizduojantis realybę žaidimas būtų, jis negali kelti nei pasidarygėjimo, nei nuolankaus prisitaikymo, o tik malonumą. Tai patvirtina Aristotelio mintis, jog žmonija visuomet bandė žaisti ir tame patirdavo malonumą.

XX amžiaus antros pusės Vakarų dramos siejamos su siurrealizmo ir jo atšakos kubizmo judėjimu, kurio pagrindinis atstovas yra dailininkas Pablas Picaso. Atskirų detalių akcentavimas, mozaikiškumas dailininko paveiksluose kuria žaidimo įspūdį. Dramų kūrėjai taip pat pasinaudoja šia idėja, taip išryškėja menų sąveika. Pavyzdžiui, S. Beckettas savo pjesėje „Ne aš“ akcentuoja vieną žmogaus kūno dalį: „*matyti tik LŪPOS - jos gilumoje, dešinėje (žvelgiant iš žiūrovų salės), pakilusios maždaug tris metrus virš scenos, blankiai apšviestos iš arti ir iš apačios taip, kad likusi veido dalis būtų šešėly. (1) Prie LŪPU stovi nematomas mikrofonas (2)*“ (I). Žinoma, jog neturint vieno kurio nors iš penkių pojūčių paastrėja visi kiti, tad lūpų akcentavimas tarsi priverčia užslopinti visus likusius keturis susikoncentruojant į vieną - klausą. Atskiros kūno dalys gali būti išryškinamos arba ignoruojamos taip, kaip J. Glinskio pjesėse „Baltos lelijos“ ar „Vieno tėvo vaikai“. „Baltos lelijos“ šeimos galva Augustas Žmudas - invalido vežimėlio prikaustytas senis, priklausomas nuo kitų malonės: „*Rasa prieina, užmauna seniui rankogalius, užriša servetėlę, įpila arbatos, pristumia valgį*“ (III, 86), tačiau invalidumas nesukelia gailesčio, o tik dar labiau sukelia antipatiją šiam veikėjui. Augustas Žmudas nemalonus tiek išoriškai, tiek ir savo vidinėmis savybėmis: pripučia pipirų į akis jaunai merginai Rasai, tai pačiai, kuri jam patarnauja prie stalo. Analizuojant vieną ar kitą kurios nors kūno dalies ar apskritai fizinės savybės trūkumą pasitelkiami įvairūs modernūs raiškos būdai. Tai pastebi A. Martišiūtė: „Glinskis pasitelkia ir kitą Artaud koncepcijos argumentą - dramos prasmę išreiškia ne tik verbaline kalba, bet ir kitomis teatro kalbos priemonėmis: tragiškame farse „Baltos lelijos“ artima kalbos dovaną įvykius lemiančiam personažui Dvyniui, dramoje „Šokantys berniukai“ veikėjų emocinę būseną perteikia trimitu grojama melodija ir berniukų šokiu, antiutopijoje „Nelabųjų raisto repeticija“ aktorių drenažo

scenose – muzikos ir judesio sintezėje – režisierius bando aktorių sugebėjimą išsaugoti žmoniškumą ekstremaliomis aplinkybėmis“ (18, 237). Sovietinės okupacijos metais pjesėse „Kingas“ ar „Grasos namai“ visuomenės mentalitetą autorius perteikdavo A. Artaud „žiaurumo teatro principu“, išreiškdamas fizinę prievartą. A. Martišiūtės paminėtos J. Glinskio dramos parašytos XX amžiaus pabaigoje, pirmaisiais Nepriklausomybės metais. Jose žiaurumo apraiškos vaizduojamos subtiliau, pasitelkiant jau ne fizinį, o psichologinį žiaurumą, agresiją. Tiek „Baltų lelijų“ veikėjo Dvynio nebylumas, tiek Žmudo Augusto negalėjimas vaikščioti – daugiau psichologinis trūkumas, nei fizinis, išreiškiantis vieną ar kitą negebėjimą: pavyzdžiui, Dvynio meilės, motiniškos šilumos ilgesį ar Augusto despotiškumą.

2. Karnavališkumas

Kitas magiškajam realizmo ir misterijoms paklūstantis principas – karnavališkumas. Karnavališką eiseną, kupiną groteskinių, sukeliančių baimę ir nepasitikėjimą realybe kaukių, aptinkame J. Glinskio pjesės „Muzikėlė“ ketvirtajame paveiksle: „*Aikštė. Lazdomis ginkluota kolona, šūkalodama trum trum ir bum bum, šoka kovos šokį. Priekyje šoka varnai. Už jų šoka I ir II šuo, vienas su munduru, kitas su šarovais, karingai nusiteikusių kačių apspisti. Šoka šuniukas su užkritusia kepure. Šoka Senelė. Šoka vis dar surakintas Murkulis. Nešoka tik baltasis karstelis atokiau ant akmens padėtas*“ (IV, 172). Ši eiseną primena senuosius ritualus: atrodo, kad veikėjai slepiasi už kaukių – šuns, varno, taip, kaip darydavo senųjų genčių žmonės, siekdami pamiršti savo tikrąją būtinę, įsijausti į tam tikrą jiems skirtą vaidmenį ir panirti į katarsį. Žinodami, kad tai tikrieji personažų veidai, išgyvename nepasitikėjimą realybe ir siaubą.

A. Jarry dramoje „Karalius Juoba“ mitinį mąstymą išreiškia modernistinė ritualo ir kitokio apeiginio veiksmo interpretacija. Pjesėje kuriamos balaganiškos veikėjų eisenos artimos antikinėms dramoms, jose vaizduojamam Dioniso garbinimui. Senosios ritualinės formos XX a. yra pakitusios, naujos sceninės raiškos priemonės sakralumą ir liaudiškumą, kuris yra realybės dalis, keičia į balaganiškumo, orgiškumo tradiciją. Kaip pavyzdį galima pateikti II-ojo veiksmo VII-ojoje scenoje vaizduojamą situaciją: pilnas žmonių rūmų kiemas, vyksta varžybos dėl karaliaus Juobos dalinamo aukso. Scena primena senuosius ritualus, tačiau jiems trūksta tvarkos, veiksmas chaotiškas, atgręžiantis į modernaus pasaulio beprasmiškumą: „*Žmonės bėga, virsta kūliais. Riksmi, sumaištis*“ (VI, 26). Kitas sakinytis artimas F. Nietzschės dionisiškumo sampratai: ta pati „*valia gyventi*“, orgiškumas. „*Sueina į rūmus. Girdėti orgijos balsai- ji trunka iki ryto*“ (VI, 27). Ši A. Jarry frazė dvelkia ir žiaurumo teatrui būdingu ironiškumu, atskleidžia šiuolaikinės visuomenės žlugimą, vertybių nebuvimą. Pamiršus tam tikrą, anksčiau buvusių šventų, apeigų prasmę, jų vertę degraduoja, o su ja kartu ir pati visuomenė.

Karnavališkumą galima sieti su žaidimo samprata, nes tiek vienam, tiek kitam ciklui būdingas virsmas. Šią mintį patvirtina Antikos filosofas Hērakleitas: „Tas pats būva gyva ir mirę, budintis ir miegantis, jauna ir sena: nes šitai pavirtę, yra anuo ir ana tai, vėl pavirtę šituo“ (10, 138). Šis virsmas tampa uždaru cikliniu, nesibaigiančiu ratu, viskas kartojasi, grįžta ir tampa viena. Kitame filosofo fragmente žaidimo prigimtis siejama su skirtybių vienove: „Jeigu ne Dionysui eiseną rengtų ir trauktų giesmes gėdingiesiems nariams, begėdiškiausiai darytų: tas pats yra Hadas ir Dionysas, kuriam šėlsta ir Lénajus švenčia“ (10, 264). Lénajaus šventę galima prilyginti žaidimui, kuriame garbinama tiek mirtis (Hadas), tiek ir prisikėlimas (Dionysas), kaip du lygūs egzistencijos etapai, keičiantys vienas kitą. Ši šventė ar kitas dievų pagerbimas – tikras realių įvykių atkartojimas, tik dramai modernėjant jo vaizdavimas keičiasi. J. Glinskio pjesėje „Nelabųjų raisto repeticija“ aptinkame karnavališką eiseną, kurios aprašymas pavaldus ir realizmo, ir modernizmo vaizdavimo principams: „*Jau ir šiaip ganėtinai naštų perkreipti bėgantieji, netenka žmogiškumo, veidai stingsta, judesiai grumba, žvilgsniai iš padilbų. Švokščia senių plaučiai, vienas kitas jau atsilieka, kniumba, ropoja (...), jaunesni ir patogesnėm ir lengvesnėm naštom nešini lipa ant kulnų, nepastebėdami ar nenorėdami pastebėti mindomų rankų, žeidžiamų galvų*“ (II, 79). Realizmo vaizdiniam pavaldus detalus veikėjų aprašymas, jų judesių tikslumas, tačiau nors ir sunku atsekti takoskyrą tarp realizmo ir modernizmo, pajaučiama pastarosios srovės įtaka, o tiksliau, absurdo teatro idėjų sklaida: groteskas- „*mindomos rankos*“ ar „*žeidžiamos galvos*“, ironija- „*švokščiantys senių plaučiai*“. Veikėjai vaizduojami kaip pusiau gyvi, pusiau mirę. Pastebimas dar vienas moderniajai dramai būdingas aspektas - nihilizmas: karnavališka eiseną, kurios paskirtis - garbinti Dievą, pradeda kriksti, nes įsiviešpatauja beprasmybė, veikėjams nebelieka atspirties, tikėjimo.

J. Glinskio „Nelabųjų raisto repeticijoje“ minėtoje karnavališkoje eisenoje visi veikėjai panašūs: „*stačių, ropojančių, šliaužiančių aktorių vora išsidriekia uždaru ratu*“ (II, 79). Akivaizdus artėjimas vienas prie kito, kurį sieja bendras nihilizmo, o tuo pačiu ir panikos jausmas. Filosofas F. Schlegelis pastebi, jog „nė vienas žmogus nėra tik vienas atskiras žmogus, o iš tikrųjų turi būti ir yra tuo pat metu viena žmonija“ (24, 268).

Seniesiems ritualams būdingas išskirtinio asmens vainikavimas. Taip atkuriamą naują tvarką, pradedamas naujas ciklas. Atvirkštinę situaciją - karaliaus nuvainikavimą, randame J. Glinskio pjesėje „Muzikėlė“. Šioje scenoje išvelgiame paslėptą, moderniajai dramai būdingą ironiją: miesto valdovas Murkulis vilki ne prašmatnią mantiją, o „prašmatnius apatinius“ (IV, 166). Be ironijos scenoje aptinkame ir žiaurumo teatro atributų, tokių kaip „bizūnas“: „*Viena letena tempdamas save, kitoj laikydamas bizūną, pro vartus išpuškuoja labia prašmatniais apatiniais vikš Murkulis. Raudančios katės neša jo kepurę, mundurą, šarovanus ir kitą garderobą*“ (IV, 166). Cikliškumas, pasikartojimas, kuris turėtų suteikti viltį, praranda savo tikrąją prasmę. Ji atgaunama

tik tuomet, kai Murkulis atsisako visų savo atributų: „*Imkit, viską imkit. Mundurą, šarovanus. Imkit, man nikeo nebereikia*”(IV, 167).

III. Magiškasis realizmas

1. Magiškasis realizmas – tikėjimas, pagrįstas mitu ir tautosaka

J. Glinskio kūriniai „Nalabųjų raisto repeticija“, „Mėnesienoje“, „Grasos namai“, „Muzikėlė“ kritikoje siejami su magiškuoju realizmu. Kaip nurodo Birutė Ciplijauskaitė, jis atsikleidžia per šiuos principus: tikėjimą, kuris nereikalauja įrodymų, yra grįstas tautosakiškumu, veikėjų personifikacija, archetipų kūrimą ir kūniškumą, sapno ir realybės susiliejimą. Magiškojo realizmo tradicija lietuvių dramaturgo kūrinuose persipina su socialinio, psichologinio realizmo idėjomis. J. Čerškutės teigimu, mūsų literatūra yra itin palanki terpė magiškajam realizmui reikštis, o ypač J. Glinskio rašymo laikotarpiui – XX amžiaus pabaigai. Literatūrologė teigia, kad „būtent kolonizuotose, užkariauotose, totalitarinės valdžios priespaudą patyrusiose valstybėse magiškasis realizmas tapo bendru pasakojimo modeliu, slaptu būdu aprašyti tos sistemos realybę, atskleisti žmonių išgyvenimus, paliudyti tikrąją, o ne pavyzdinę, cenzūruotą gyvenimo pusę“(6). Anot kitos literatūros kritikės - B. Ciplijauskaitės, socialinio ir magiškojo realizmo panašumas „beveik paradoksiškas“, „(...) abu protestuoja prieš diktatūrą ir neturtingųjų luomų išnaudojimą kapitalistinėje sistemoje“; abu stengiasi pateikti pilną gana komplikotos sąrangos visuomenės vaizdą. Priemonės ir būdai tam pasiekti betgi labai skirtingi” (4, 141). Psichologinis ir magiškasis realizmas taip pat gali būti glaudžiai susiję: per maginį sapno ir realybės susipynimą atskleidžiama veikėjo psichologinė būseną.

J. Glinskio kūrinių poetikai ypač svarbi ir B. Ciplijauskaitės mintis, kad magiškasis realizmas „gali betgi gerai tarpti kraštuose, išlaikiusiuose stiprią tautosakinę tradiciją”(4, 142). Dramaturgo „Nelabųjų raisto repeticijoje“ ir yra išlaikiusi minėtą tautosakinę tradiciją: pjesėje gausu iš tautosakos atklydusių dainų tekstų, senųjų pagoniškų dievų bei krikščioniškų šventųjų vardų, kurių paveikslai kuriami ištrinant ribą tarp pagoniško ir krikščioniško tikėjimo. Pjesėje „Grasos namai“ per pagrindinio veikėjo kunigo ir dainų kūrėjo Antano Strazdo asmenybę taip pat jaučiame išlikusią gilią mūsų tautos dvasią. Kunigo, tapatinamo su paukščiu strazdu, giesmėse atsispindi senasis pagoniškas ryšys, turėjęs tamprų ryšį su gamta ir, tuo pačiu, krikščioniška, kunigiška dvasia.

K. Nastopka kalbėdamas apie mistifikaciją, o tuo pačiu ir apie kūrinių mitiškumą, mitologiją įžvelgia ryšį tarp prancūzų moderniosios dramos ir lietuviškosios mitologijos. Magiškasis realizmas turi gilią tradiciją Vakarų dramose, kurios ir teikia pirmines ištakas J. Glinskio kūrybai. Literatūros kritikas aptaria prancūzų rašytojo P. Mérimée novelės „Lokys“ (1869) ryšį su Lietuva. Kūrinyje vaizduojamos mūsų krašto girios - tai utopinė erdvė, „į kurią niekas, išskyrus poetus ir burtininkus nėra prasiskverbęs“(20, 140). Girią galima traktuoti ir kaip apokaliptinį, geidžiamąjį pasaulį, kuriame slepiasi dievybės ir demonai. A. Jarry savo ironiškoje dramoje „Karalius Juoba“ (1896)

veiksmo vieta taip pat pasirenka Lietuvą. „Po trečioje Lietuvos ir Lenkijos valstybės padalijimo Lietuva priklauso politiniam Niekur“ (20,152). A. Jarry mažai žinojo apie Lietuvą, tad ji jam atrodė kaip pati tnikamiausia „ kraštutinė utopijos forma“ (20, 152). „Viena groteskiškiausių pjesės scenų (IV veiksmo 5-6 scena), kurioje dalyvauja kelios pusiau žmogiškos, pusiau žvėriškos būtybės ir lokys, vyksta Lietuvoje, „*oloje, sningant*“. Praradęs sostą Lenkijoje, pralaimėjęs kautynes su rusais, Ūbas ieško čia prieglobsčio nuo istorijos“ (20, 152- 153). Su absurdo teatrui būdinga ironija žvelgiama į istorinį kontekstą, jis sumenkinamas. A. Jarry pjesėje lokys įkūnija laukinę agresiją užpildamas Juobos palydovus. Tik karaliui Juobai pavyksta jį nugalėti krikščioniškos maldos dėka: „ *Pater noster*“ (VI, 48). Absurdo pjesėje ši malda įgauna ironijos. „Vėliau Juoba pareiškia, kad lokį jis įveikęs „*dvasiniu maldos kalaviju*“ ir kad jo dėka tos artimos žvėrių karalystei būtybės „dar gali voliotis Lietuvos sniegynuose“ (20, 153). Čia susiduria du kontekstai: religinis ir mitinis, pagoniška jėga nugalima krikščioniškosios. Toliau, anot K. Nastopkos, iš pagoniško, gamtos pasaulio žengiama link kultūros, įveikus žvėrišką būtybę bandoma imtis žmogiškų darbų, tokių kaip laužo kūrimas. „Ūbas šiame kultūros žygyje nedalyvauja. Kaip žvėriško prado reprezentantas, jis yra nusiteikęs suvalgyti lokį „visiškai žalią“ (20, 153). Tarsi juokiamasi iš pačios visuomenės, jos patangų amžių amžiais tobulėti, kai galų galiausiai ji prieina savo pradinį, „laukinį“ lygį. V veiksmo lokys atgyja, šysik jis simbolizuoja „seksualinę perversiją“ (20, 153) užpildamas Juobienę:

Juobienė (lokio prislėgta). O Viešpatie! Siaubas! Oi, mirštu! Jis mane smaugia! Kandžioja! Ryja! Virškina! (VI, 57).

Apibūdindamas personažus A. Jarry nurodo: „Lokys- Bordeliuro kailyje“. Kapitonas Bordeliuras savo ruožtu taip pat atstovauja Lietuvai. Karalius Ūbas jį buvo paskelbęs Lietuvos kunigaikščiu. Nužudęs Bordeliurą, Ūbas pareiškia : „Man labiau patinka, kad aš, o ne jis būtų Lietuvos valdovas“ (20, 153). Pastebima, žmogaus - gyvūno įvaizdį, reinkarnaciją - Bordeliuras tampa lokiu.

Tie lietuvių, tiek ir prancūzų moderniose dramose vaizduojamas žmonių bendravimas su naminiiais gyvūnais, išnyksta takoskyra tarp to, kas žmogiška ir to, kas gyvuliška, kryptama arčiau gamtos. J. Glinskio pjesėje „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“ veikėjas Fokas yra labai prisirišęs prie savo ožkelių Molės ir Polės: „*Gulėdavom trise po šieno apklotu: aš vidury, Molė ir Polė iš šonų, nuo jų sklindanti šiluma merkdavo blakstienas, o naktį pabudęs priglausdavau delnus prie vienos ar kitos storėjančios ožkelės pilvo, ten jau krutėjo gyvybė, ir jausdavaus taip, tarsi būčiau šeimos galva, tikras tėvas*“ (IV, 18). Idilę sugriauna visuomenės įsitikinimai, religinės normos, draudžiančios per daug glaudžią žmogaus ir naminio gyvūno santykių vienovę. Pasirodžius kunigui ožkos dingsta: „*Kai sugrįžęs nubėgau į tvartelį, nei Molės, nei Polės nebebuvo. Už tvartelio ištryptame sniege raudonavo dvi prikřešėjusios kraujo dėmės*“ (IV, 18). Su ironija

vaizduojamas mitiškumas, tai kas artima žmogaus ir gamtos harmonijai, šioje dramoje yra išjuokiama; nebelieka jokios tvarkos, išnykus žmogaus ir gyvūno artumui, žmogus žmogui taip pat gali tapti priešu.

Prancūzų dramaturgo J. Cocto pjesėje „Orfėjas“ arklys yra geriausias savo šeimininko draugas, jo gebėjimai prilyginami žmogiškiems, jis moka „kalbėti“ stuksendamas kanopa tam tikrus ženklus, Orfėjo iššifruojamus pagal spiritistinį alfabetą. „Čia galima išvelgti siurrealistų „automatinio rašymo“ parodiją“ (VII, 575). Rūpestis arkliu užima svarbesnę vietą nei meilė žmonai Euridikei. Pjesėje ji išdėsto savo nepasitenkinimą:

Euridikė. Orfėjau, mano poete.. pažiūrėk, koks pasidarei nervingas, kai parsivedei arklių. Anksčiau, būdavo, juokiesi, glaudi mane, sūpuoji; turėjai puikią padėtį. Buvai gerbiamas, turtingas (...). bet atsiradus arkliui viskas baigėsi. Mes apsigyvenome kaime. Tu palikai savo postą ir nebenori rašyti. Visas tavo gyvenimas- popinti arklių ir laukti, ką arklys tau atsakys. Tai nerimta (VII, 11).

Magiškojo realizmo kūrimui būdinga veikėjų personifikacija, jau trumpai minėtas jų pavertimas archetipais. Visa tai artima mitiškumui, kuris siejamas ir su tautosaka, juk ji kildinama iš tautos mitinės sąmonės, tik artimesnės mūsų mąstymui, ne taip nutolusios. Toliau analizuojant magiškojo realizmo sklaidą J. Glinskio pjesėse, galima kalbėti apie modernių dramų pirmapradiškumą, pasireiškiantį per žmogaus - paukščio, žmogaus - gyvūno vaizdinius. Lietuvių dramaturgo J. Glinskio dramoje „Grasos namai“ minimas Strazdo vardas, kuris randa atgarsių ir Vakarų Europos pjesėse. Pavyzdžiui, J. Anouilh'o „Vyturys“, P. Claudelio „Kristupo Kolumbo knyga“.

Pranė Dundulienė savo darbe „Paukščiai senuosiuose lietuvių tikėjimuose ir mene“ analizuoja teratomorfizmo - mito apie paukščius reiškinį: „tokie pasakojimai buvo perduodami iš kartos į kartą. Tai neretai galėjo sukelti tam tikrus intelektinius procesus, susijusius su biopsichologiniu mąstymu, kilusiu iš instinktyvios reakcijos“ (8, 7). Moderniose dramose taip pat pastebime mitiškumo. Paukščio - žmogaus vaizdinys moderniose dramose atskleidžiamas personažams suteikiant paukščių vardus. Anot K. Nastopkos „ (...) mito kalba yra analogiška tikrinių vardų kalbai: vardas nurodo vienintelį ir nepakeičiamą objektą nediferencijuodamas reikšmės požymių (...). Menas, pasakodamas apie nelygstamus individus ir jų likimus, versdamas tikrinius vardus bendriniais ir antraip, didina laisvės matą“ (32, 147). Pirmąkart tikėjimuose paukščių kultas - vienas iš ankstyviausių. Buvo tikima, kad paukščiai ęsti tarpininkai tarp dangaus ir žemės, tarp gyvųjų pasaulio ir tarp mirusiųjų, taip pat neretai apeigų metu būdavo persirengiama sparnuočiais, siekiant priartėti prie mirtingiems nepasiekiamo pasaulio.

J. Glinskio pjesėse eliminuojamas religijų skirtumas: pagoniškos ir krikščioniškos. Anot Saida Portela, magiškojo realizmo principu kurtuose kūrinuose „nekalbame apie krikščionybę, judaizmą ar budizmus, bet kalbame apie tokią religiją, kuri yra pati paprasčiausia: visuma tikėjimų, dogmos,

įvardijančios žmogaus ir šventumo ryšį“(27, 16). Pjesėse „Nelabųjų raisto repeticija“, „Grasos namai“ būtent ir pateikiamas žmogaus ir apibrėžtoms tikėjimų kategorijoms nepaklūstančio šventumo ryšys: Strazdo šventumas, jo laisvės siekis, varžomas visuomenės ir krikščioniško tikėjimo taisyklių („Grasos namai“), Kaziukas – Sataninsko, kipšų dievo ir Mortos vaikas, bandantis išsiaiškinti savo kilmę ir pašaukimą („Nelabųjų raisto repeticija“). Abu pjesių veikėjai atskleidžia žmogaus ir šventumo ryšį, o šventumo ryšį galima suprasti ne kaip religinį veikėjo tikėjimą tikėjimą, bet iš paties žmogaus, jo tautos patirties kylantį sakralumą, kuris glaudžiai siejasi su gamta. Priėmimą prie konkretaus tikėjimo tiesų pažinimo painioja vieno su kitu tikėjimų samplaika. J. Glinskis pjesėje „Nelabųjų raisto repeticija“ pateikia gana išsamų pagoniškujų dievybių sąrašą: laumė Kurkė, laimė Laima, nelabieji: Drebkulis, Kanopa, Pilvikis, Birbilas ir visų šių galvų vadas – archinelabasis Sataninskas. Šventųjų sąrašas taip pat netrumpas, dievdirbys Dovinė pateikia eilę savo vaikų vardų: Steponas, Mykolas, Rapolas, Gabrielius, Morta, Marijona, Kotrė, Agota. Moderniajai dramai būdingu teatro teatre principu pagoniški ir krikščioniški vardai supainiojami, taip panaikinant tarp dviejų tikėjimų esančią ribą: aktorius, kuriam repeticijos metu suteikiamas Samsono vardas, pradžioje atlikęs dievdirbio Dovinės vaidmenį, užrūstina režisierių ir gauna kitą vaidmenį, visiškai priešingą buvusiam – paties nelabojo Sataninsko.

S. Portela iškeliamas magiškojo realizmo sampratai būdingas žmogaus ir jo šventumo ryšys, neapribotas jokiomis tikėjimų dogmomis, atsiskleidžia J. Glinskio pjesėje „Nelabųjų raisto repeticija“. Pagrindinis veikėjas Kazelis pasuka klaidingu, Paudrūvės pelkių link, keliu, kur jį traukia jo velniška prigimtis (jo tėvas yra kipšas Sataninskas). Nepadeda nei jį užauginusių senelių dievdirbio Dovinės ir Laimos maldavimai. Susimokęs su raganaitė Kurke jis vyksta į Šatrijos kalną, nelabųjų susibėgimą. Visą laiką penkiolikmetis vaikas yra bandomas atvesti į „doros“ kelią: jam siūloma „truktelti“ „krūminės“, atsisakyti savo ant kaklo kabančio kryželio. Kazelis šmaikčialiežuvių nelabųjų visai išveidinėjamas: „*Tai gal tu blaivininkas?.. Ak...Koks mielas...Koks nekaltas vaikutis...Blaivininkas... Nė lašiuko... Kaip kvepia... Pieneliu... Saldžiu, saldžiu... Ką tik iš papo...Ak, kad tu visada būtum toks pat tyras, toks pat vaikiškas, toks pat kvepiantis... Pieneliu*“(V, 122). Vėliau Kaziukas atsisako savo kryželio - nusviedžia jį, taip pat nusileidžia velnių vilionėms – drąsiai geria. Trūksta tik vieno- kad jam išsikaltų uodega, o tai būtų tikrasis velniškumo įrodymas. Nelabieji griebiasi paskutinio, drastiškiausio bandymo – kryžiaus apspjovimo. Toks „žygdarbis“ neprilygsta mažojo kryželio išniekinimui, mat tai pats dievdirbio Dovinės kryžius – vienintelė jo viltis, vienintelė „žemėje pėda“, kur dar gali nusileisti Dievas. Kryžiaus apspjovimui sutrukdo repeticijoje dalyvaujantys aktoriai. Tam dramaturgas panaudoja teatro teatre principą, kuris ir apsitarnauja magiškojo realizmo tikslo įgyvendinimui – panaikinti bet kokio konkretaus tikėjimo pripažinimą: veikėjas Kaziukas nei paniekina krikščioniškąjį Dievą, nei

lieka iš pagonybės atklydusių ir krikščionybės piktašias dvasias atstovaujančių piktuųjų dvasių pusėje:

Džiugas trinkteli į klavišus, kartoja kryžiaus niekinimo scena, tačiau šį sykį veltui stengiasi Kurkė, veltui barškina Džiugas, veltui visas laumių ir nelabųjų „Šok, Kazimierai, šok!“, Kaziukas kaip įsispitrino į kryžių, taip ir stovėjo lyg įkastas. Triukšmas išseko. Ilga pauzė.

AKTORIAI: - Tai ką...taip ir stypsosim?!

-Draugs režisieriau!..

-O gal namo?

-Tiesiog juokinga!..Kaip mažas...

-Aidai, juk čia vaidyba, žaidimas...

- Na koks velnias užėjo, Aidai?

-O gal ant jo iš tikro koks mezginiuotas nusileido? Tai sakyk. Bendrom jėgom, kolektyviai ir sutvarkysim. Va ir sekretorius čia pat...

-Aidai, juk tu toks pat krikščionis katalikas kaip ir mes velniai...Na sakyk ką nors, bent žinosim.

ŽALTELIS. Taip. Toks pat.

AKTORIUS. Na tai ko? (V, 146).

Magiškojo realizmo estetika išskyla kaip alternatyva socialistinio realizmo tikrovei. Dievdirbys Dovinė aprauda savo niekam neberekalingus darbus: „priskaptavau, pridrožinėjau, po lietum pūva, po saule sproginėja, ir niekam tų mano darbų nebereikia...“(V, 87). Tam tikrais archetipais, šiuo atveju – baigiančių sunykti dievų skulptūromis, tikrovė ir maskuojama, ir atskleidžiama. Tokiais magiškojo realizmo estetikos principais skaitytojas gali subjektyviau ir kritiškiau suvokti realybę – sovietinės sistemos keliamą sąstingį, kuomet naikinama, ribojama kūrybos laisvė. Cenzūros ribojamoje kūrybos erdvėje autorius savo pozicijai, kritiškumui valdžiai išreikšti pasitelkia „uodeguotųjų“ vardą: „*papūtė sieruoti vėjai nuo Paudrūvės raisto, troškus kvapas užplūdo, rūkas kaip siena stojo, uodeguotieji su burbulais iš balų ir pelkių išlindo...Ir išvarė, išgujo visa, kas gera buvo, nuo žemės*“(V, 87). Pastebime ir istorinę sąmonę: naujos sovietinės valdžios atstovų atėjimas yra groteskiškai lyginamas su „velniais“.

2. Magiškojo realizmo sklaida per erdvės ir kūno destrukciją

Dramų: „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, „Mėnesienoje“, „Nelabųjų raisto repeticija“ magiškojo realizmo modelis susijęs su žiaurumo teatro estetinėmis idėjomis: erdvė ir kūnas kuriami groteskiškais, šiurpą keliančiais vaizdais, tokiais kaip kūno žalojimas, jo niekinimas. Be absurdo teatro J. Glinskio dramose pastebime ir psichologinio realizmo apraiškų: pavyzdžiui,

veikėjų dvasinė negalia atsiskleidžia nykstant jų kūnams; socialistinio realizmo pėdsakų: magiška erdvė dažnai asocijuojasi su tikraja, totalitarizmo paliesta tikrove.

J. Glinskio pjesėje „Nelabųjų raisto repeticija“ minimas Vilniaus miestas. Šią erdvę galima analizuoti magiškojo realizmo rėmuose. J. Čerškutė gilindamasi į R. Gavelio romaną „Vilniaus pokeris“, pastebi, kad minėto miesto erdvė pasitarnauja magiškojo realizmo sklaidai. Tam paaiškinti ji pasitelkia magiškojo realizmo tyrinėtojos Maggie Ann Bowers mintis: „savo magiško realizmo fikcijas (kūrėjai) įkurdina dideliuose miestuose, kurie yra politinės ir socialinės įtampos dėmesio centras. Kiekvienas romanas vaizduoja tikrovę iš kraštutinių, paribio žmonių perspektyvų, kurie neturi politinės galios“ (2, 32). J. Glinskio pjesėje „Mėnesienoje“ taip pat minimas Vilniaus miestas. Ši erdvė paklūsta socialistinio realizmo idėjoms - atskleidžiamas totalitarinės sistemos sukeltas žodžio ir minties ribojimas, baimė išpažinti savo tikrąjį tikėjimą. Panaudojamas teatro teatre principas: vienam iš aktorių atsisakius vaidinti meno vadovas pareiškia: „*Jūs iš tikrųjų taip manote, draugas Gagarai?.. Įdomu, ką jūs pasakysit rytoj, kai visas miestas sužinos, jog mūsų Žaltelis – didvyris, taip, taip, didvyris, o mes visi – patys susivokite, kas!.. Jaunas katalikas sukilo prieš visą pragarą!.. Vos ne Kalanta! Įdomu, ką jūs pamanyt, kai ši žinutė Vilnių pasieks, visoj Lietuvoj nuskambės, iki Vatikano nusiris ir – Jonas Povilas, paskelbs jį šventuoju! Taip, taip! Mūsų Žaltelį, tarybinio teatro aktorių Mūsų gilų revoliucinių tradicijų miesto aktorių! Ką jūs tada pasakysite? Aš klausiu jūsų, draugai, visų klausiu!*“ (V, 145-146).

Miesto erdvė minima ir kitoje J. Glinskio pjesėje, pavadinimu „Mėnesienoje“. Tik čia miestas konkrečiai neįvardijamas, tai seneliams priklausanti erdvė. Iš pirmo žvilgsnio aplinka utopiška: skverai, namai, kuriuose seneliai prižiūrimi ir jais rūpinamasi. Vėliau pastebimas nihilistiškas ir net makabriškas erdvės kūrimo vaizdas. Šiai destrukcijai pasitarnauja A. Artaud žiaurumo teatro idėjos, tokios kaip paradoksas: greta jaukios prieglaudos erdvės viską užgožia morgas, kuriame dar nesibaigia visas senelių gyvenimo kelias. Ten patekę jie yra nugrimuojami ir vėl lyg iš naujo verčiami gyventi, tam kad atspindėtų tariamai idealią valdžios, kurios metu gyvena, santvarką: „*Skveruose sėdėjo seneliai. Daug senelių. Ir visi šventadieniškai apsitaisę. Visi kvapnūs, gražūs, raudonais skruostais. Ir nė vieno kitokio žmogaus. Seneliai laikė ant kelių dubenėlius. Su manų koše. Aš siūliau jiems lauko gėlių. Bet seneliai žiūrėjo į košę. Ir pgalvojau... Aš paliečiau vieną senelį... Jis buvo minkštas. Aš pakrapščiau jo veidą. Nuo skruosto atsilupo rausvas lopinėlis. Liko melsva dėmelė (Pauzė) Aš turbūt pavėlavau. kažkas juos išdažė. Kad nebūtų randų. Ir seneliai tręšta, bejėgiškumo apimti...*“ (V, 165-166).

Irstanti, suskaidyta erdvė kuria tokį pat žmogų. Seneliai „Mėnesienoje“ kuriami pasitelkiant absurdo ir žiaurumo teatrui būdingos ironijos formas, kurios leidžia pažvelgti toliau tikrovės ir įsigilinti į tragiškus šiuolaikinės visuomenės reiškinius: moralinių vertybių degradavimą, laisvės apribojimą, o, tiksliau, totalitarinės sistemos sąstingį, netobulumą. Tai parodoma per kūniškumą,

negalią. Seneliai ir jaunuoliai „Mėnesienoje“ kuriami kaip fantasmagoriškos marionetės, kurių kūnai nepaklūsta tikrovės dėsniams, jie jau nebeprisiklauso gyvenimui: „*Mes tik galvos. Truputį išlindusios. Iš duobės (...)*“ (V, 171), „*tegul puvėsiai vietoj kūnų lieka*“ (V, 171).

Kitas svarbus magiškojo realizmo raiškos aspektas – kūno impotencija. Šį aspektą analizuoja A. Žukauskaitė studijoje „Anamorfozės“, jos teigimu kūnas be organų gali personifikuoti totalitarinę sistemą. – „tai pastanga denatūralizuoti žmogiškąjį kūną ir sugretinti jį su kitais kūnais ar esiniais. Deleuze’as ir Guattari remiasi Spinozos suformuluota būties vieningumo samprata, pagal kurią visi daiktai turi tą patį ontologinį statusą; būtent todėl „kūnas be organų“ nurodo į žmogiškus, gyvuliškus, mašiniškus, sociokultūrinius kūnus“ (31, 234). „Kūnas be organų“ nebegali tapti geismo objektu, nes pati geismo reprezentacija, pasak prancūzų psichoanalitiko Jacques’o Lacano, yra (iš)reiškiamą lytiniais skirtumais, kurie visiškai panaikinami „kūno be organų“ sampratos “ (31, 235 – 236). Kūnas be organų tarsi siūlo atsisakyti savo asmenybės, pradėti viską kurti iš naujo. Impotencijos gali aptikti J. Glinskio pjesėse „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, „Mėnesienoje“. „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“ pagrindinis veikėjas studentas Fokas nei kiek nepergyvena kankinimų metu netekęs savo „regalijų“, su ironija jis visiškai jų atsisako konstatuodamas, jog kai kurie malonumą teikiantys dalykai trukdo jam siekti kilniausių tikslų - savęs paties pažinimo: „*tegyvuoja amžinas savęs pažinimo geismas*“ (4,34), „*dėl genitalijų taip pat problemų nebeturiu. Ir, pasakysiu, su pastarosiomis atkrita daugybė pačių nemaloniausių išgyvenimų, kurie tiesiog nuodyte nuodijo mano gyvenimą*“ (4, 25).

„Iškūnijimą“ J. Glinskio dramose galime apžvelgti iš įvairių pusių. Pakludamas magiškojo realizmo idėjoms autorius žmogui suteikia mistines regalijas, tokias kaip sparnai ar uodega. „Nelabųjų raisto repeticija“ nei velnių, nei paties Kaziuko pastangomis niekaip pastarajam neišdygsta uodega, o „Mėnesienoje“ jaunuolis aprauda savo sparnus: „Sparnus nupjovė. Staklėse mustangas“ (V, 170). Veikėjams suteikiamos tam tikros maginės galios, bet tarsi paklūstant realizmo principams jos yra atimamos. Kūno dekonstrukciją J. Glinskio kūryboje pastebi I. Gražytės – Maziliauskienė pavadindama tai „košmarinėmis vizijomis“: „*Pageidaujat žvilgterti į pirštelių į kolekciją? Prašom. Ji čia. Mėgstat konservuotas smegenėles? Pažvelgite į šiuos stiklainiukus. Žavitės ausytėmis? Turime ir ausyčių. Jos tinka sriubai arba padažams. Vietoj grybukų. O štai čia – kiti organai. Tarp senelių turi ypatingą paklausą. Tinka transplantacijai arba kompotams*“ (V, 192). Šios žiaurumo teatro apraiškos siejasi su socialistinio realizmo idėjomis: totalitarinėje visuomenėje žmogus tampa tokia erdve, kurią galima „transplantuoti“, arba į kurią „transplantuoti“ sau tinkamas idėjas, arba tiesiog virti iš jų „kompotą“.

Magiškojo realizmo kuriama erdvė susipina tarp sapno, iliuzijų ir realybės. J. Glinskio drama „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“ veiksmai vyksta chaotiškoje erdvėje: realybė kaitaliojasi su sapnu, svajonėmis. Pjesės veikėjas Fokas svajoja, taip nukeldamas skaitytoją į kitą,

vidinę erdvę: „*Apsigyvenau ožkų tvartelyje. Toj vietoj, kur buvo nužudytos mano draugės, pasistačiau suoliuką. Vakaraš sėdėdavau ant jo ir žiūrėdavau, kaip už ežero leidžiasi saulė*” (4, 17). Taip tarsi mėginama pabėgti nuo skausmo. Ištakų galime aptinkti ir Vakarų dramose. Prancūzų dramaturgo J. P. Sartre'o pjesės „Nepalaidoti mirusieji” veikėjas Sorbjė mirties akimirka taip pat slepiasi prisiminimuose, mintimis nusikeldamas ten, kur jam gera, kur jo namai. Jo minties paprastumas skamba ironiškai taip tik dar labiau išryškindamas situacijos absurdiškumą: „Šiuo metu mano tėvas laisto kopūstus” (VIII, 269). „Grasos namų” veikėjas Antanas Strazdas taip pat dažnai nuklysta į prisiminimų lauką: atlikdamas bausmę vienuolyno celėje savo prisiminimais jis nutolsta į kitą praeities erdvėlaikį: „*Motinėle mieliausioji, Strazdelis turės sūnų! Viešpatie dieve visagali, ir tu juk esi tėvas, tad nukreipk rūstį (...)*” (II, 17).

IV. Modernistinis ir realistinis religijos negatyvumas (misterijos žanro apraiškos)

J. Glinskio pjesės: „Grasos namai“, „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų“, „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“ savo žanrine forma, idėjomis primena Viduramžiais kurtas misterijas. Minėtose pjesėse misterijų apraiškos paklūsta modernizmo estetikos tikslams: persikūnijimai, erdvės ir kūno destrukcija, makabriškumas – karnavališkumo fikcijos, priklausančios tiek religinei pusei, tiek mitiškumui. Per įvairius misterijų siužetus, modernius jų interpretacijos būdus, paklūstančius tiek magiškojo, tiek ir socialistinio realizmo estetikos principams atsiskleidžia XX amžiaus pabaigos komplikuoti žmogaus pasaulio samprata.

Lietuvių dramaturgo kūrinuose orientuojamasi į Šventą Raštą, kas būdinga misterijų žanrui. Interpretuojami Šventraščio siužetai, kuriuose jaučiama baroko estetikos įtaka (gundymai, išbandymai). Misterijos moderniai transformuojamos, jos paklūsta modernizmo estetikos principams (absurdo, žiaurumo teatras). J. Glinskio kūriniais, artimiems misterijos žanrui, jaučiamos ir realizmo idėjos: magiškas realizmas kuriamas per karnavališkumą, erdvės, kūno rekonstrukciją, socialistinis – per archetipais ir simboliais užmaskuotas totalitarinio valdymo tikrovės apraiškas.

Svarbią įtaką moderniosios dramos formavimuisi darė tokios A. Artaud „žiaurumo teatro“ idėjos kaip nihilizmas, Dievo atmetimas. Tiek prancūzų, tiek ir lietuvių dramaturgų pjesės neišvengia religinio konteksto. J. Glinskio pjesių rinkiniuose „Fokas“ ir „Balsas“ iškyla transcendencijos problemos: Dievo laukimas, Jo mirties problema, apreiškimai, visa tai moderniam kūrinijje atskleidžiama per absurdo teatrui būdingą naivumą, nesusikalbėjimą, sukuriantį tam tikrą įtampą, ar per grotesko formas, išryškinančias kūrinio problematiką. „Grasos namų“ veikėjas kunigas Strazdas - istorinė asmenybė, kurios dėka parodoma istorinė religinės sąmonės raida, modernusis požiūris į religiją. Prancūzų autoriaus J. Anouilh'o „Vyturio“ veikėja Žana d'Ark taip pat istorinė asmenybė, susidurianti akistatoje su Dievo egzistavimu ir jo neigimu. S. Becketto statiškoji pjesė „Belaukiant Godo“, pasak J. Onimus, įkūnija „ontologinę frustraciją“ (22, 75) Personožai laukia kažko, kas jiems pažadėta. Statiška jų būseną išreiškia vidinį pasaulio tragizmą. Prancūzų literatūrologas J. Derrida, analizuodamas A. Artaud „žiaurumo teatrą“, pastebi tai, kad žiaurumas tampa priemone, padedančia suprasti tikrąją gyvenimo prasmę ir kad jis gali laisvai atsiskleisti tik „neteologinėje erdvėje“ (7, 345), ten, kur nėra Dievo. Kitas prancūzų kritikas J. Onimus, analizuodamas S. Becketto kūrybą, akcentuoja ribinę pasaulio egzistavimo situaciją po Dievo mirties: „(...) visas žmogiškasis peizažas, visos būtybės, esminiai gyvenimo objektai (...) yra atsidūrę prie Esybės slenksčio“ (22, 76). Šią mintį galima pritaikyti ne tik S. Becketto, bet ir kitų prancūzų absurdo teatro dramaturgų kūrybai, tai pat ir J. Glinskio pjesėms.

Modernių dramų pasaulyje be Dievo kartais norima įvesti tvarką pasitelkiant transdencinius apreiškimus, kurių dėka perduodamas Dievo balsas gyvenantiems žemėje. Anouilh'o dramos „Vyturys“ veikėjai Žanai d'Ark apsireiškia šventasis Mykolas, kviečiantis gelbėti Prancūziją. Čia išryškėja Dievo, mėginančio tapti išgirstam per savo pasiuntinius žemėje, parodija. Pradžioje Žanos mama piktinasi: „*Tai tu dar ir balsus girdi? Tik to dar betrūko! Mano duktė girdi balsus! Aš keturiasdešimt metų plūkiausi, nieko negirdėjau, kad tik vaikai išaugtų krikščionys, o čia še tau - duktė girdi kažkokius balsus!*“ (VII, 52). Vėliau jos tėvo balse išgirstame ironiją: „*Gelbėti Prancūziją? Gelbėti Prancūziją? O kas per tą laiką ganys mano karves?(...) Dabar, kai jau paūgėjo ir gali būti naudinga ūkyje, jinai, girdi, Prancūzijos gelbėti išeis! Palauk! Aš pamokysiu tave, kaip gelbėti Prancūziją! (Puola prie jos ir įnirtingai talžo jai veidą ir spardo ją)*“ (VII, 53). Ironiškus žodžius palydi „žiaurumo teatrui“ būdingi drastiški vaizdai; norėdamas sutvirtinti savo žodžius, tėvas juo patvirtina agresija prieš savo dukrą.

Akivaizdu, jog Dievo balsas lieka neišgirstas, į jį atsiliepiama su ironija. Toks nesusikalbėjimas tik dar labiau išryškina moderniosios dramos problematiką - blasfemijos, o kartu ir tvarkos pasaulyje dingimą.

Dievo balsą išgirstame ir J. Glinskio pjesėje „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, jis skamba profesoriaus Džahoro lūpomis: „*Aš Viešpats, jūsų Dievas, kurs išvedžiau jus iš Egipto žemės ir sutrupinau jūsų sprandų pančius, kad vaikščiotumėt stati*“ (IV, 11). Jaučiama aliuizija į Senajame Testamente, Išėjimo knygoje esančius Dievo žodžius, išstartus Mozei. Balsas tarsi kviečia atsigręžti į Dievą, vienintelį išvaduotoją, žinantį teisingą kelią į Tiesą. Jaučiamas Dievo ignoravimas, Jo pastangos tapti išgirstam lieka bevaisės. Dialogas, vykstantis tarp profesoriaus Džahoro ir jo studento Foko - visiškai nesusikalbėjimas, Dievo ironizavimas. Vienas kalba apie amžinąsias dieviškąsias tiesas, kitas (šiuo atveju, Fokas) jas ignoroja šnekėdamas apie kasdienines problemas, tokias, kaip egzamino įskaitos gavimas. Taip suvokiamas tiek esamos realybės, tiek ir jos mėginančios valdyti, atstatyti Esybės absurdiškumas.

Moderniose dramose aptinkame ir pranašų balsus. J. Glinskio „Grasos namai“ veikėjas atlieka pranašo vaidmenį. Ironiškai interpretuojama Biblijos situacija, kai tam tikri žmonės esantys arčiau Dievo, išreikšdavo Jo valią:

Ryla. Apkrėstas ir supūdytas jis praregėjo. Aš- pranašas Amas! Ryla, jūsų eksminencijos archyvaras, stropiausias kaligrafas, pirmasis šventraščio žinovas, teologijos ir filosofijos magistras, jūsų valia bobišius, venerikas, galų gale beprotis, paskendo savo išskyrose. Pranašas Amas kėlės. Tad klausykite pranašo balso“(IV, 63).

Į Rylos žodžius atsiliepiama su absurdo teatrui būdinga ironija, Dievo balsas retuuojuamas Orlovskio, kuris atlieka ir pačios, turinčios teisę teisti ir būti arti Dievo, visuomenės vaidmenį, tad bedieviame pasaulyje pranašo balsas tampa nereikšmingu:

Orlovskis. *Tu pranašo vardą savinies! Nuodėmingasai, tau negana viešpaties baudmės?! (II, 63).*

Ne tik XIX dramoje vaizduojamo amžiaus, bet ir XX žiaurumas atskleidžiamas per tai, kai paaiškėja, kad vykdomas blogis yra slepiamas ir pridengiamas paties Dievo vardu. Išvelgiame „žiaurumo teatrui“ būdingas groteskiškas scenas, fizines ir moralines ydas apimančią drastišką kalbinę raišką, kurioje nuskamba Dievo vardas: „*apkrėstas ir supūdytas jis praregėjo*“; veneros liga kaip „Dievo rykštė“. Ironiškai skamba Rylos titulai („eksminecijos *archyvaras, stropiausias kaligrafas, pirmasis šventraščio žinovas, teologijos ir filosofijos magistras*“), supriešinti su „*veneriko*“ ir „*bobišiaus*“ apibūdinimais. Čia ir vėl grįžtama prie visiškai nudvasintos visuomenės sampratos, kur vertybių hierarchija labai nepastovi, kur Dievo vardu manipuluojama norint pasiekti naudos, kur nebėra nieko švento. Ryla save apibūdina kaip „paskendusį savo išskyrose“. Prancūzų literatūrologas J. Derrida, kalbėdamas apie žiaurumo teatrą, atranda A. Artaud žodžius, apibūdinančius moderniosios dramos pasaulį; tai – „sielos išmatos“(7, 343).

Paskutiniai Rylos žodžiai skamba didingai. Jie apibendrina kančios stiprumą, pasirinktą vaidmenį – skelbti žmonėms Dievo vardą, prikelti visus iš sąstingio: „*Pranašas Amas kėlės. Tad klausykite pranašo balso*“. Tačiau visa didybė subyra Orlovskiui ištarus: „*Tu pranašo vardą savinies! Nuodėmingasai, tau negana viešpaties baudmės?!*“ (II, 63). Jaučiama ironija, bedvasiame pasaulyje pranašo vardas tampa nereikšmingu.

Minėtos pranašavimo intonacijos – tai Biblijos interpretacijos, moderniose dramose įgaunačios ironijos, kurios dėka išryškinamas bedievio pasaulio chaosas.

J. Glinskio pjesėje „Grasos namai“ aptinkame Strazdo ir Cenzoriaus dialogą. Absurdo dramoms būdingu nesusikalbėjimo principu laisvai ir ironiškai interpretuojamos dvasinės vertybės:

Cenzorius. Poezija... tai himnas karžygiams, nežinomiems kareiviams...

Srtazdas. ... kurie su balandėliais rankose ateina barškinti sesučių...

Cenzorius. ... dievų šventykloms...

Strazdas. ... kurių altoriai šimtą sykių į riebų pilvą išmainyti... (IV, 44).

Pasak Ciesoriaus Strazdui: „*mes ciesoriaus, o tu – narodo balsas*“. Galima teigti, kad ironiškas veikėjų dialogas atskleidžia autoritarinės valdžios, nustatančios visas liaudies laisves, vaidmenį.

Moderniosios dramos neteologinėje erdvėje, kaip jau buvo minėta, kartais sulaukiama transcendencinių apreiškimų, kuriais bandoma nors iš dalies užmaskuoti Dievo, o tuo tarpu ir tvarkos pasaulyje nebuvimą, bet dažniausiai dramose jaučiama laukimo būseną, kuriai būdinga įtampa. Prancūzų autoriaus S. Becketto statiškoji pjesė „Belaukiant Godo“ ir J. Glinskio „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“ iliustruoja laukimą.

J. Onimus apibūdina S. Becketto pjesėje glūdinį laukimą: „(...) jis neturi savy jokio meilės polėkio, jokio sąmoningumo: jis yra degantis, sausas, maniakiškas, jis kursto somnabulišką ir hipnozišką elgesį (...)” (22, 85). Kūrinio veikėjai Estragonas ir Vladimiras patvirtina šiuos J. Onimus pastebėjimus, į sutartą vietą, kurioje jiems yra pažadėtas susitikimas su paslaptinguoju Godo, jie ateina automatiškai, tarsi „*pasyvios marionetės*“ (22, 82). Jų keistas elgesys, nerišli kalba atrodo nebūdingi žmogiškoms būtybėms, jie nevaldomi. Galima teigti, kad kūrinio erdvė išlieka teologine tol, kol autorius dar valdo veiksmą, personažų elgesį, dingus tvarkai, įsivyravus chaosui, dingsta ir Dievo buvimas. Laukimas Becketto pjesėje yra „ (...) absurdiškas, groteskiškas, lyg sulėtintuose filmuose (...)“ (22, 7). Jaučiamas absurdo dramoms būdingas desperatiškumas: jei ne laukti- tai užbaigti gyvenimą savižudybe.

J. Glinskio pjesėje „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“ taip pat jaučiama laukimo būseną. Čia kitaip nei S. Becketto kūrinyje, kur Godo pažada atvykti, bet taip ir nepasirodo, J. Glinskio pjesėje pažadas jau išpildytas: Dievo kūdikėlis gimęs, tereikia tik patiems jį surasti. Taigi S. Becketto pjesėje laukimas yra statiškas, J. Glinskio - dinamiškas. Anot paties lietuvių dramaturgo „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“ yra netradicinė Kalėdų pasaka. Ši „pasaka“ primena viduramžių misteriją, tai tarsi jos parodija, į Dievo atėjimą žvelgiama su ironija, Jis pažadėtas, bet pjesėje taip ir nepasirodo. Jau pačioje kūrinio pradžioje skaitytojais yra įspėjami: „ *Nei Tumbo Tombos, nei Dievo vaikelio veikėjų sąrašė nėra. Nepamatys jų ir spektaklio žiūrovai. Tačiau jie yra. Ir Dievo vaikelis, ir Tumbo Tomba. Veikėjų ketinimuose ir Žygiuose*“ (IV, 182). Ši „Kalėdinė pasaka“ dvelkia ironija: Kalėdos simbolizuoja vilties laukimą, bet žodžiu „pasaka“ šis laukimas yra eliminuojamas, pasijuokiamas iš pačio laukimo. Pasakiškumas, kurį galime sieti su gyvulių kalbėjimu, yra vienas misterijų bruožų. Misterijas kurdavo eiliniai miestų žmonės: tiek amatininkai, tiek jų vaikai, ir jas pristatydavo miesto aikštėse, pavyzdžiui, ant furgonų. Šie kūriniai iliustruodavo Viduramžių žmogaus realybę, jo mąstymą, gyvenimo supratimą. Paprastų žmonių tikėjimas būdavo persipynęs su mitais, tad tapdavo artimas pasakoms, jų architektonikai. Pjesėje „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“ pagrindiniai veikėjai gyvulėliai primena gyvulinių pasakų personažus, tik veikiančius kitokioje, nei įprasta pasakos, erdvėje. Dramos erdvė pasitarnauja modernizmo estetikos principams: veiksmas vyksta pakeliui į Betliejų, pas Kūdikėlį, judama tarsi vienoje vietoje-dykumoje. Erdvę praplečia remarkos, kurios nukelia į kitą veiksmo vietą, pakomentuoja tai, ko nematome. Tokie įsiterpimai į tekstą primena misterijų žanrines ypatybes: Viduramžių miestiečiai savo ribotomis galimybėmis taip pat negalėdavo pavaizduoti visos norimos šventraščio istorijos, tad į vaidinimą įterpdavo Biblinę ištrauką. Pavyzdį aptinkame „Tumbo Tomboje“: „Tuo metu trys karaliai – Kasparas, Merkelis ir Baltazaras – kelrodės žvaigždės vedami atkeliavo į Jeruzalę ir klausinėjo žmonių – kur yra gimusis Žydų karalius? Apie naujo Karaliaus gimimą išgirdo ir Jeruzalės valdovas Erodas. Išsigando valdovas- naujasis karalius gali atimti jo sostą. Tad įsakė

pavaldiniams surasti naujagimį ir jį nužudyti. O tam, kas praneš apie jo buvimo vietą, paskelbė duosiąs visko, ko tik tas panorėsiąs”(187). Autorius, nukeldamas veiksmą į kitą erdvę, norėdamas pagrįsti tų laikų tiek erdvės, tiek įvykių autentiškumą, panaudoja senąsias žodžių formas, pavyzdžiui, dalyvius: „duosiąs”, „panorėsiąs” ar „gimusių”. Kitoje remarkoje įvykius „dokumentiškai” patvirtina citata iš Švento rašto, Jeremijo žodžiai: tikslinti mintį, juk toliau – ne Jeremijo žodžiai, ir ką duoda toks perpasakojimas, juk reikėtų aiškinti pjesę: kam toks citavimas pjesei reikalingas ir kaip pjesėje interpretuojamas Kristaus gimimas – juk ne tik patvirtinamas, pakartojamas... Toks įspūdis, kad neliko to prasminio, stilistinio pjesių individualumo, kurio buvo bakalauro darbe: kokia yra modernioji Kalėdų pusė? Konkrečiau ir detaliau – kas yra Foko blasfemija, prieš ką piktžodžiaujama, kaip iškreipiamas Paskutinis teismas ir kas tuo išsakoma – metafizinė ar konkreti socialinė istorinė tikrovė? nagrinėjimo aspektų nuoseklumo ir konkretesnio probleminio nagrinėjimo „O tuo metu Žydų karalius Erodas, jo pavaldiniams nesuradus gimusiojo Jėzaus, davė antrą įsakymą: visus kūdikėlius Betliejū ir jo apylinkėse išžudyti, o gimdytojus, kurie bandys juos slėpti, žiauriai nubausti. Ir ėjo per kaimus, miestelius ir dykvietes kūdikėlių žudytojais, ir sklido per žydų žemę mažų vaikelių verksmas ir motinų aimanos. Taip išsipildė pranašo Jeremijo žodžiai: „*Pasigirdo šauksmas Romoje, garsios dejonės ir aimanos – tai Rachelė rauda savo vaikų. Ir niekas jau jos nepaguos, nes jų nebėra*“ (IV, 195).

Tiek prancūzų, tiek ir lietuvių absurdo dramose vaizduojamas teismo procesas, kurio metu visuomenės cenzorių yra teisiami eretikai. Teismo procesas turėtų atspindėti atstatomos pažeistos erdvės eigą, bet moderniose tiek lietuvių autoriaus J. Glinskio, tiek ir prancūzų dramose jis įgauna ironijos: teismas tampa atvirkštiniu tvarkos simboliu. J. Anouilh'o dramoje „Vyturys” herojė Žana d' Ark yra teisama už raganavimą, nusprendžiama ją sudeginti. J. Glinskio „Grasos namuose” kunigas Strazdas taip pat teisiamas už dėl Dievo paniekinimą, už vergavimą žemiškiems malonumams.

Žana d'Ark ir kunigas Strazdas – istorinės asmenybės, kurių dėka moderniose dramose pavyksta atskleisti visuomenės mąstymą, ironiškai pavaizduoti visuomenės tarnavimą Dievui. Žmonės tampa savotiškais cenzoriais, iškreiptais žemės įstatymų vykdytojais.

„Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas” ironiškai vaizduojamas teisėjų darbas, jie net nesidomi, kokias pareigas jiems pavesta atlikti. Veiksmas vyksta pjesės pradžioje, kuomet laukiama kada bus pakviestas pats kaltinamasis:

Šneideris. Mes nieko apie jį nežinom.

Kapeliušnas. Žinom, kad turim pradėti procesą ir jį nuteisti.

Šneideris. O už ką? Kas jis? Kuo jis kaltinamas?

Kapeliušnas. Ar mums tai turi rūpėti? Mes- teisėjai. Mūsų darbas- teisti (IV, 8).

Parodoma absurdo dramoms būdinga susvetimėjimo jausena, visiškas pasaulio chaosas. Svarbiausias organas, turintis palaikyti žmonių gyvenime tvarką - teismas, nebeatlieka savo pareigų, jis tampa marionete kažkieno rankose; teisėjai teigia; „Mes vaidinom pagal scenarijų“ (IV, 28). Pjesės pabaigoje viskas apvirsta aukštyn kojom - nuteisiami patys teisėjai. J. Anouilh'o dramoje finalas taip pat apsisuka kita linkme, Žana d'Ark ne sudeginama, o karūnuojama. Moderniose dramose negalima nuspėti veiksmo eigos, anot paties veikėjo Foko: „*Vaidinama iš inercijos. Nebekuriant, nebemąstant. Spektaklis išsigimsta. Jis jau išsigimė*“ (IV, 29). Laiminga pabaiga dar nereiškia visa ko sustatymo į vietas, staigūs siužeto posūkiai sukuria kontrastą, tik dar labiau išryškinantį pasaulio beprasmybę.

A. Vengris teigia, kad J. Glinskis, „naudoja A. Artaud bjaurumo teatro įrankius, kurdamas apčiuopiamus blogio garsus, kvapus ir pavidalus“ (29, 8); galėtumėme juos išvardinti: besiplakantys vienuoliai, „maldavimai“, „smūgiai“, „riksmai“. „Žiaurumo teatrui“ būdingi drastiški elementai taikliai perteikia iširusio pasaulio neteologinėje erdvėje išpūdį. Dramoje „Grasos namai“ tiesioginis teismo procesas nevyksta, jo tik laukiama tamsioje vienuolyno celėje, kuri, anot G. Mareckaitės, primena „viduramžių inkvizicijos karcerius“ (16, 40).

Modernioje dramoje vaizduojamas pasaulis prilyginamas šėtono buveinei: „Grasos namų“ tamsi celė, despotiškų katinų valdomas miestas „Muzikėlėje“ ar nyki dykuma „Tumbo Tomboje ir Dievo vaikelyje“. Visur regime „užsklęstų durų“ motyvą - neįmanomą priėjimą prie Dievo, saugomą primityviai vaizduojamų Velnio atstovų. Daugelyje absurdo dramų jie kuriami ironiškai, prilyginami Dievo valios platintojams žemėje: „Grasos namų“ veikėjas dekanas Emaliniavičius ar prancūzų autoriaus J. Anouilh'o pjesės „Vyturys“ veikėjas arkivyskupas. „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“ blogiukų vaidmenį atlieka trys šakalai: Dvisius, Dvokius ir Dvēsius. Jų varduose jaučiama A. Artaud „žiaurumo teatro“ įtaka. Galima teigti, kad jie vaizduoja aukštym kojom apverstą Šventąją Trejybę. Taip ironizuojamas Dievo vardas, jo svarba.

Tiek J. Glinskio „Grasos namai“, tiek ir prancūzų autoriaus J. Cocto dramoje „Orfėjus“ aptinkame veikėjų, kurie atlieka „apsaugines“ funkcijas. Lietuviškosios dramos herojų Strazdą globoja veikėja Marija, lankanti jį celėje, ji vadinama „magdalena“ ir „kankine“, tačiau ironizuotai „žmonių apšlovinta, paleistuve apšaukta“ (II, 11). Taip juoda- balta pricipu ir vėl išryškinamas susvetimėjusios, nuo Dievo atitolusios visuomenės vaizdas. Pjesėje „Orfėjus“ personažus saugo modernusis angelas Ertebizas, gebantis pakibti ore. Jo misija žemėje supaprastinama, angelas prilyginamas paprastam žmogui. Pjesės remarkose randame tokią pastabą: „*Esterbizas- blyškiai melsvu darbininko kombinezonu, su tamsia kaklaskare ir baltais drobiniais bateliais. Įdegęs, vienplaukis. Visada su stikliaus įrankiais*“ (VI, 7). Taip modernioje dramoje atsidūrę religiniai personažai ironizuoja Dievo svarbą.

Su misterijų idėjomis galima sieti asketizmą, lytinį susilaikymą. To pakanka analizuojamoje J. Glinskio pjesėje: *„Dėl genitalijų taip pat problemų nebeturiu. Ir, pasakysiu, su pastarosiomis atkrito daugybė pačių nemaloniausių išgyvenimų, kurie tiesiog nuodyte nuodijo gyvenimą“* (IV, 25). A. Artaud teatras kuriamas pasitelkiant ir iš misterijų populiarumo laikotarpio atklydusiomis garsiosiomis kankinimo mašinomis: *„Garsusi ratas buvo? Buvo. Kiaušiatraiškį panaudojot? Panaudojot. O smulkesnių mechanizmų bei procedūrų visas arsenalas“* (IV, 27). Pjesėje „Grasos namai“ taip pat vaiduojamos kankinimo scenos. Jas komentuoja J. Lankutis: „Svarbus „Grasos namų“ veiksmo atributas yra didžiulis pamišėlių tramdymo krėslas – tikras Mališevskio pasididžiavimas. Į jį nuolat sodinami pasmerktieji, kai per daug įsiaudrina po metodiškų vienuolio Baltramiejaus egzekucijų. Bet kviečiami jo jo malonumus išmėginti ir pasmerktųjų kaltintojai, kad per daug „neužsimištų“ tokiomis progomis psichiatro gražbylystė pasiekia apogėjų. Štai pasodinęs į grasos namų „sostą“ vyskupą Klungevičių, jis prabyla tartum Mefistofelis, gundantis Faustą: *„Mališevskiu jūs galite pasikliauti. Krėslas išbandytas. Pati istorija jame sėdėjo. Be to, jis turi nuostabią savybę: kai ilsimės, jis žadina unikalias mintis, kurias vaizduotė čia pat paverčia realybe. Šventiems apmątymams geresnės vietos nerasiu. Gal pageidaujate įsitikinti? Atlošiate patogiai galvą (rodo išpjovą kaklui), padedate rankas ant kelių, raumenis atpalaiduojate, užsimerkiate... (Uždaro krėslą, iš kurio kyšo tik galva ir batai) Jūs – valdovas. Protingas, doras ir galingas. Prieš jus klūpo atsidavę pavaldiniai. Jokie rūpesčiai nevalgina jūsų galvos. Krūtinę užplūsta ramybė. Nei durklas, nei nuodai netrikdo sapno. Užtenka mostelti pirštu, ir kiekvienas jūsų noras išsipildys“* (15, 625, II, 24). Siejant šias J. Glinskio pjesių ištraukas su misterijomis, pirmiausia į akis krinta ne artimumas žanrinėms ar estetinėms pačių pirmųjų misterijų ypatybėms, o pačiai jas sukūrusiai epochai: juk būtent Viduramžiai garsėjo savo kankinimais, raganų deginimais, visokiausiais žiaurumais. Viduramžių epochos estetinėms savybėms artimas paties J. Glinskio grotesko „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“ aprašymui. Šiame groteske ironijos prisodrintu stilium pasakoja, kaip žmogus, perėjęs *„devynis pragaro ratus“*, *pasiekia egzistencinę palaimą*“ (IV, 5).

J. Glinskio groteske „Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“ daugiau naudojami ne Švento Rašto siužetai, bet pati stilistika. Radijo vaidinime vyksta studento Foko teismas. Jį veda du teisėjai: Šneideris ir Kapeliušnas. Teismo procesas atspindi visą Foko gyvenimą. Viduramžių misterijoms taip pat dažnai pasirenkamas vienas veikėjas, dažniausiai šventasis, ir yra atkuriamas visa jo gyvenimo istorija. Veikėjo kelias šventumo link eina gerėjančia prizme; J. Glinskio dramoje Foko sąmonė keliauja atvirkštine prizme p jis ne gerėja, o blogėja. Studentas baudžiamas už daugelį dalykų: savo profesoriaus ir kunigo nužudymą, zoofiliją ir t.t. Visa tai komentuoja diktoriaus. Pats veiksmas kreipia mintis į Šventojo Rašto pranašystes-į Paskutiniojo Teismo dieną, kuomet bus prisimintos visos pjesėje išvardintos nuodėmės. Paskutiniojo Teimo potekstėje dominuoja jau minėta Šventraščio stilistika, kuri moderniai perdirbama vartojant Absurdo teatrui

būdingą ironiją, fizinę ir psichinę agresiją. Dievo lūpomis kalba Profesorius Džahoras: „*Vyriškis, kuris nevaldo savo sėklos, bus suteptas. Balnas, ant kurio jis sėdėjo bus suteptas. Moteriškė, nevaldanti savo sėklos, bus atskirta septynioms dienoms. Kiekvienas patalas, ant kurio ji miegotų, ir rakandas, ant kurio sėdėtų, bus suteptas*” (4, 10). Foko atsakymas į šį profesoriaus teiginį artimas moderniojo žmogaus pasaulėvokai, kuri itin nutolusi nuo Senojo Testamento: „*Profesoriau, juk visa tai, kas yra, negali nebūti. Tad ar pajėgsime susitepti kad ir norėdami? Gal geriau pasinerkime į plūstantį gyvenimą ir džiaukimės juo...*“ (IV, 10). Šventojo Rašto didaktiška kalbėjimo stlistika, idėjos kuria ryškų kontrastą XX amžiaus žmogaus pasaulėvokai.

Vakarų Europos XX amžiaus dramaturgai savo dramų, artimų misterijoms, siužetams kurti ir naudoja Paskutiniojo Teismo motyvą. P. Claudelio misterijoje „Kristupo Kolumbo knyga“ visas veiksmas vyksta teismo akivaizdoje- teisiamas Naujosios Žemės atradėjas Kristupas Kolumbas. Veiksmo erdvė primena realų teismo procesą: pasitelkiant antikinę dramos tradiciją, įtraukiant į veiksmą svarbų veikėją- chorą, ir jo dalyvius paverčiant gynėjais, oponentais, analizuojamas ir teisiamas Kolumbo gyvenimas. Moderniai, pereinant per išsis epochas, tiek per Foko teismą, tiek ir per Kolumbą, analizuojama vertybių skalė.

Analizuojamame J. Glinskio groteske aptinkame dažną Senajame testamente aukojimo motyvą. Profesoriumi Džahorui bekalbat su Foku (o tiksliau, vienas kalba sau, o kitas sau, nevyksta jokia diskusija) išgirstame riksmą:

ŠNEIDERIS. Nedidelė problemėlė. Kad čia nužudymas, tai faktas. Pagaliau mudu, kaip žmogžudysčių specialistai, kitokių bylų ir nenagrinėjam. Tačiau nelabai aišku, kas ką nužudė. Iš pirmo žvilgsnio, pagal jūdviejų ginčo logiką žudikas lyg ir tas Fokas būtų. Tačiau šitaip žviegti sukriošęs senis tikrai negalėtų. Paklausk.

Riksmas kartojasi

KAPELIUŠNAS. Hmm... Tikrai kad... Panašiai, kad tai jauno žmogaus balsas. Tas Džahoras, aišku, matyt, patyręs profesorius (...). Paklausom dar sykį.

Riksmas

ŠNEIDERIS. Po velnių, aš jau pradėdau abejoti, ar tai išvis žmogaus balsas. Vaikystėj, kai tėvas pjaudavo kokį gyvulį, tas rėkdavo lygiai taip pat, tokiu pat siaubo perimtu balsu, tartum žalioj pievoj būtų atsivėrusi bedugnė. Be to, klausantis jų dialogo, kyla įtarimas, kad jie nės suitikę nebuvo, juk trap jų nėra jokio ryšio. Tartum jie būtų skirtingų planetų gyventojai” (IV, 12).

Paskutiniojo Teismo diena ir aukos atnašavimo motyvas – dažna misterijų linija. J. Glinskio pjesėjė šie motyvai moderniai perkuriami atskleidžiant šiuolaikinio žmogaus padėtį. Fokas tampa Bažnyčios atstovų auka: teologijos profesoriaus, kunigo, jis turi atsakyti už savo kitoniškas pažiūras, neatitinkančias Dievo įsakymų: minties laisvės siekį, kūnišką meilę gyvūnams. Foko ir Džahoro kalbėjimas, kai pastarasis atstovauja Dievo vaidmenį, atskleidžia blasfemiją: nėra jokio

ryšio tarp paprasto žmogaus ir Dievybės, lieka netgi neaišku, panaudojant modernizmo kalbos estetikai būdingą nesusikalbėjimo aspektą, kuris jų yra tikrasis, kuris kurį paaukoja. Neaiškios kilmės riksmas sarkastiškai paneigia tiek Dievo, tiek žmogaus tiesas. Apie aukų atnašavimą daug kalbama, siužete apie Abraomo sūnaus aukojimą Dievui, apie Kaino ir Abelio aukas.

Misterijose atpasakojami, interpretuojami ne tik Šventojo Rašto siužetai, bet ir legendomis tapusios istorijos. Šiame draminiame žanre šventieji tampa tam tikrais didvyriais. Vėliau jie pakeičiami pagarsėjusiais žmonėmis, dėl tam tikrų priežasčių įsimintiniems visuomenei, šiems žmonėms neretai suteikiama šventumo aureolė. Kaip pavyzdį galima paminėti prancūzų dramaturgo P. Claudelio misteriją „Kristupo Kolumbo knyga“. Pagrindinis pjesės veikėjas Amerikos žemyno atradėjas Kristupas Kolumbas vaizduojamas suteikiant jam jau minėtą šventumo aureolę, tai atspindi kūrinio pradžioje esantys komentatoriaus žodžiai: „Aš pasakoju gyvenimą išrinktojo, kurio vardas reiškia balandį ir Kristaus Nešantįjį, - kaip kad tatai vyko ne vien laiko sferoje, bet ir Amžinybėje. Nes ne jis vienas – visi žmonės yra pakviesti iš Kito pasaulio ir iš to anapus esančio kranto, kurį dėka Dieviškosios malonės įstengiame pasiekti (104). Į šią misteriją įsiterpia modernizmo estetikos idėjos- pagrindinis veikėjas vaizduojamas objektyviai. Objektyvumas atskleidžiamas komentatoriaus žodžiais, kuriuose Kolumbas parodomas ne tik kaip šventasis, bet ir kaip paprastas žmogus:

Kristupas Kolumbas užėjo

KOMENTATORIUS. Skurdi užėiga Valjodolide (...).

Įeina Kristupas Kolumbas

Jis senas. Jis nusigyvenęs. Serga. Jis greitai mirs (VII, 104).

Komentatoriaus balsu išreikštas objektyvumas artimas realizmo estetikai. Modernizmui pjesė paklūsta tuomet, kai objektyvumas susipina su subjektyvumu, tai suderinama į kūrinį įvedant du veikėjus- du Kristopus Kolumbus: „*Nuo šiol Kristupą Kolumbą prosceniume vadinsime Kristupu Kolumbu II, o Kristupą Kolumbą scenoje – Kristupu Kolumbu I*“ (VII, 105). Veikėjo asmenybė susidveja, jam peržengus mirties slenkstį. Miręs Kolumbas idealizuojamas, sudvasinamas, jo paveikslas subjektyvus, o likusi tikrojo gyvenimo jo pusė kupina objektyvaus padėties vertinimo: jis niekam nebereikalingas, praskolinęs, beturįs vienintelį turtą – grandines, jo atradimai jam nebeprisiklauso. Tai autorius įrėmina viską apibendrinančia protinga mintimi, atspindinčia dvipusę Kolumbo asmenybę: „*Genijus yra tarsi veidrodis, kurio viena pusė sukaupia šviesą, o kita visa grublėta ir surūdijusi*“ (VII, 105).

J. Glinskio pjesė „Grasos namai“ taip pat artima misterijos žanrui, nes jos siužetui pasiskolinta maištingo kunigo ir dainiaus Antano Strazdo istorija, lietuvių tautoje jau tapusi legenda. Pagrindinis personažas pateikiamas taip pat per dvi prizmes: lyriškoji kunigo pusė atskleidžiama per jo dainas, mintis (subjektyvumas, artimas modernizmo principams), o

visuomenės, tiksliau, visuomenę valdančiųjų sluoksnių, sampratą atstovauja psichiatras Mališevskis. Tai pastebi profesorius J. Lankutis: „Ypatingą toną kūriniai duoda veiksmo komentatorius – grasos namų šeimininkas, psichiatras Mališevskis, kuris yra tartum kokio vaidinimo vedėjas, įvykių pasakotojas. Šio nuobodžiaujančio ir filosofuojančio sadisto akimis matome pagrindinį herojų ir jo bendrininkus. Prologe šis cinikas bodisi, kad įstatymas nepalieka vietos jo individualiai kūrybai, ir kartu uoliai vykdo tobulai sureguliuoto mechanizmo funkcijas. Šio personažo buvimą scenoje ir dalyvavimą vaizduojamuose įvykiuose jaučiame kaip sistemą, kaip pasibaisėtiną dėsninę. Tai žiaurumas papuoštas galantišku ironijos rūbu“ (15, 624-625).

V. Dramų kalba abipusėje modernizmo ir realizmo sąveikoje

J. Glinskio dramose, kaip ir visoje dramaturgijoje, pagrindine raiškos priemone laikoma kalba. Sovietiniu laikotarpiu ir pirmaisiais Nepriklausomybės metais sukurtose pjesėse: „Grasos namai“, „Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, „Gudragalviai“ susikerta tiek realizmo, tiek ir modernizmo krypties įtakojami kalbos kūrimo būdai. Socialistinį realizmą atspindinti dramatinė kalba įveikiama psichologinio ar istorinio realizmo. Pastarųjų krypčių estetika demaskuojamos totalitarinio realizmo juodosios pusės, pavyzdžiui, laisvės suvaržymas. Analizuojant J. Glinskio pjesių kalbą dėmesys krypta į tuos kalbos momentus, kurie yra kuriami pasitelkiant A. Artaud žiaurumo ar absurdo teatro įrankius: monologų ir dialogų ribų nepaisymą, tylos svarbą, nesusikalbėjimą.

Tiek klasikinėje, tiek ir moderniojoje dramoje esama dviejų kalbinės komunikacijos formų: dialogų ir monologų. Tačiau XX a. Vakarų dramoje monologas ir dialogas pasikeičia: išdyla juos skiriančios linijos, dialogas tampa artimas monologui, o monologas įgyja dialogo savybių. Šiuos momentus pastebime ir J. Glinskio pjesėse, o ištakų minėtam dramatinės kalbos raiškos būdai aptinkame prancūzų dramaturgo S. Becketto statiškoje pjesėje „Belaukiant Godo“. Du benamiai Vladimiras ir Estragonas laukia Godo, kurio vaidmuo pjesėje neįvardijamas; to „kažko“ laukimas tampa tariamu abiejų veikėjų gyvenimo tikslu. Neapibūdinamas ne tik Godo, kuris taip ir nepasirodo kūrinyje, bet ir Estragonas su Vladimiru. Veikėjų tuščiažodžiavimas neatskleidžia jų charakterių, jie nuasmeninami. Šis nesusikalbėjimas nebeilustruoja bendravimo, kuris klasikinėse dramose būdavo įkūnijamas dialoguose. Tokia dialogų kalba perteikia kažkokio vientiso laukimo būseną, todėl juos galime vadinti monologu. Monologų ir dialogų pasikeitimus moderniojoje dramoje pastebi vokiečių literatūrologas F. N. Mennemieiras, kuris savo tyrinėjimuose teigia, jog „dialogai modernioje dramoje, užuot pateikę skirtumus ar veiksmingu žodžiu pakeitę situacijas, pradeda kriksti; jie tampa monologais ir žymi kankinamą arba juokingą kalbėjimą nesuprantant vienas kito“ (19, 77).

Anot prancūzų dramaturgijos tyrinėtojo J.- P. Sarrazaco S. Becketto kalbos dramatiškumas slypi veikėjų monologuose. Pastebime, jog tiek S. Becketto, tiek ir J. Glinskio dramų veikėjus lieti nepaliaujamą žodžių srautą skatina juos supanti tylą. S. Becketto pjesėje „Belaukiant Godo“ du veikėjai, primenantys marionetes, laukia kažko, vardu Godo, tas kažkas taip ir neatvyksta. Į jų beprasmį laukimą įsiterpia naujai pasirodęs veikėjas POCO. Iki jo pasirodymo nebuvo panašu, kad Gogo ir Didi (tokiais mažiabūniais kreipiniais, primenančiais lėlių vardus, vadinami Estragonas ir Vladimiras) būtų glaudžiai bendravę ir klausęsi vienas kito, bet pasirodžius POCO, jie tarsi susimoko ir ignoruoja jį tylėjimu. Ši tylą ir skatina veikėją kalbėti, pauzes jis užpildo vis didėjančiu žodžių srautu:

POCO. (...) Turiu jus palikti. Dėkui už kompaniją. (Galvoja) O gal man dar išrūkius vieną pypkę su jumis? Ką jūs į tai pasakysit? (Jie neatsako) O! Iš manęs menkas rūkorius, visai menkas rūkorius, aš nepratęs rūkyti dvieku pypkių iš eilės(...).(Po pauzės) To nikotino prisitrauki, kad ir kaip saugotumeisi. (Atsidūsta) Ko norėt. (Pauzė). (...) Kaipgi čia man dabar lyg niekur nieko atsisėsti, kai jau atsistojau? Kad nepasirodytu, kaip čia paskius, jog aš nusilpęs? (Vladimirui) Jūs ką nors sąkėt? (pauzė) Gal nieko nesakėt? (Pauzė) Nesvarbu. Pamatysim...(Susimąsto) (VIII, 148).

Kalbėjimą su savimi galėtumėme prilyginti narcisizmui. Bet moderniose dramose monologas įgyja kitokią prasmę, klaidinga būtų manyti, kad jis išreiškia veikėjo ego. Monologo tikslas ne vienas paskiras žmogus, bet visa žmonija. Pavyzdį galime rasti J. Glinskio pjesėje „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“. Kūrinyje pastebime psichologinio realizmo ir jo modernizavimo pasitelkiant absurdo teatrui būdingas ribines būsenas ar situacijas. Veikėjo Foko charakteris išskirtinis, verčiantis apmąstyti nusistovėjusių vertybių hierarchiją. Veikėjas teisiamas už kūnišką meilę ožkelėms, už teologijos profesoriaus nužudymą. Teismo proceso metu pateikiamas profesoriaus Džagoro ir jo studento Foko Lyverio vadinamasis „operatyvinis“ įrašas. Kiekvienas veikėjas kalba pats sau, bet jų monologai įgyja dialogiškumą. Jų paskiri balsai atspindi bendras XX amžiaus problemas, tokias kaip Dievo nebuvimas, ir taip susilieja į vieną bendrą, atspindintį visos žmonijos mąstymą. Profesorius Džahoras perima Dievo vaidmenį, kuris perteikiamas ironiškai. Dievas čia negirdi paprasto žmogaus, yra tik tam, kad tuščiai kalbėtų, o studentas lyg ir nepastebėdamas švento balso prisiima sau vietoj pasaulio nuodėmių Atpirkėjo visas nuodėmes:

DŽAHORAS. Jei elgsitės pagal mano įstatymus ir vykdysite mano paliepimus, duosiu jums kada reikės lietaus, žemės želdins savo augalus ir medžiai bus pilni vaisių.

FOKAS. Tarkite, profesoriau, dar žodį – ir vargšas Fokas nusirėžia skalpą. Savo valia, susipratęs, kad atpirktų viso pasaulio eretikus(...) (4, 11).

Pjesėje „Belaukiant Godo“ aptinkame tokį Estragono ir Vladimiro dialogą:

ESTRAGONAS. Sapnavau, kad...

VLADIMIRAS. NEPASAKOK!

ESTRAGONAS. (rodo į pasaulį). Tau šito pakanka? (Pauzė) Negražu, Didi. Kam gi daugiau papasakosiu savo vidinius košmarus?

VLADIMIRAS. Tegu jie ir lieka tavo viduje. Gerai žinai, kad aš šito nepakenčiu (VII, 136-137).

Šis Estragono ir Vladimiro dialogas dar kartą patvirtina vengimą gilintis į personažų vidinį ego. Veikėjų kalboje vyrauja nihilizmas, noras užsisklęsti, negirdėti kito problemų. Dialogai, kurie turėtų vystyti bendravimą, atskleisti personažų psichologiją, mutuoja – kalba išsiverčia į kitą pusę, kalbama tam, kad nekalbėti.

Kalbant apie moderniujų dramų kalbą atkreipiamas dėmesys į tylos momentus, ji taip pat atlieka svarbias funkcijas moderniosiose dramose. Anot prancūzų dramaturgijos tyrinėtojo J. - P. Sarrazac'o „dviejų frazių tylos intervale veikėjai nusiramina“ . Tad tyla išreiškiama daugtaškiais skirta ne tik sukelti įtampą, kuri atspindėtų dramos būseną, bet ir tam, kad personažai aprimtų, nukreiptų mintis kitur ir galbūt rastų kokią išeitį absurdiškoje padėtyje. S. Becketto pjesėje veikėjams Estragonui ir Vladimirui tiek įgrįsta Godo laukimas, kad jie nutaria pasikarti ant virvės juosiančios vieno iš jų kelnes. Jiems nepavyksta, nes virvė nutrūksta:

VLADIMIRAS. Niekam tikusi.

Pauzė

Po šios pauzės, rodos, Estragonui šauna mintis nutraukti kankinantį laukimą jį atidedant kitam kartui:

ESTRAGONAS. Sakai, rytoj reikės grįžti?

VLADIMIRAS. Taip. (...) (VII, 56)

Deja išeitis taip ir nerandama, vietoj to sukeliama dar viena frustracijos būseną: veikėjai nori išeiti, bet niekaip nepajuda iš vietos.

J. Glinskio pjesėje „Grasos namai“, parašytoje totalitarinio režimo valdymo laikotarpyje, taip pat aptinkame tylos intarpų, išreikštų daugtaškiais. Kaip teigia I. Gražytė - Maziliauskienė, šis kūrinys – tai „vienuolyno, kalėjimo celės, kankinimo arenos ir praeities – dabarties košmarų vientisumas“(11, 7). Tyla, kaip viena iš moderniosios draminės kalbos priemonė, kritikuojamas socializmas: tylima tam, kad būtų įsiklausyta, suvokta kur slypi šio režimo pavojai. XX amžiaus pabaigos kūrimo laisvės suvaržymą, cencūrą įkūnija Antano Strazdo meninė figūra. Teisėjų ir kunigo Strazdo dialogas persmelktas įtampos, kurią kartas nuo karto pertraukia tylos intarpai. Strazdas pauzių metu ir prisimena giesmės teikiamą paguodą:

STRAZDAS. Visi, visi – judos iskariotai! Paduok jiems ranką – tuoj lenciūgus... O širdį paaukosi – jie parduos... giesmelė, giesmelė doriausia. Sunkiausių valandą, kada išduotas ir parduotas užstaugsi girios glūdumoj lyg vilkas, atskris giesmelė paukštužėlis, nutūps, sparneliais kėstels: čiau čiau čiau! (2, 36).

Dar vienas moderniosios dramos bruožas – kalbos supainiojimas. Tačiau „painus kalbėjimas sukelia reikšmės pavėlavimą, ne jos panaikinimą“(53) teigia J. - P. Sarrazac. Painus veikėjų dialogas slepia nuo skaitytojo teisybę, jis užverčiamas padrikomis mintimis. Tikrovės suvokimas ateina gerokai vėliau. Pradžioje žodžiai atrodo beprasmiški, bet palengva iš jų išnyra skaudi realybė bei tikroji prasmė, skaitytojas palengva prie jos prisitaiko, ji neužgriūna netikėtai. O galbūt reikšmės pavėlavimas kaip tik šokiruoja: tai, ką suprantame vėliau, o ne iš karto, mus žeidžia; mes jaučiamės apgauti, nes nuo mūsų buvo nuslėpta tiesa.

Kalbos supainiojimo, reikšmės nuslėpimo pavyzdį aptinkame J. Glinskio „Grasos namuose“. Atsisėdęs į kankinimo krėslą Strazdo kankintojas byloja ne apie laukiantį kankinimą, bet apie krėslo patogumus: „Šventiems apmąstymams geresnės vietos nerasit. Gal pageidaujate įsitikinti? Atlošiate patogiai galvą, padedat rankas ant kelių, raumenis atpalaiduojat, užsimerkiat (...) Jūs – valdovas. Protingas, doras ir galingas. Prieš jus klūpo pavaldiniai. Jokie rūpesčiai nevargina jūsų galvos. Krūtinę užplūsta ramybė”(II, 23). Šioje Mališevskio kalboje išvelgiame socialistinio realizmo kritiką, perteiktą per istorinio ir psichologinio realizmo sąveiką. Viename interviu, klaustas apie savo kūrybą, J. Glinskis užsimena apie sadomazochizmą, teigdamas: „sodomazochizmas kaip asmenybės bruožas realizuosis atskleidžiant personažus”(13, 90). Pjesėje pateikiamas pratinimas prie kankinimų ir yra sadomazochizmo atmaina, ezopine žiaurumo teatro įrankių kaba šnekanti apie tai, kaip totalitarinis režimas „ugdo” savo piliečius.

Prancūzų literatūros kritikas J. Derrida, analizuodamas moderniojo teatro kūrėjo A. Artaud požiūrį į teatro kalbą, pastebi, kad „yra geriau sukurti nebylią sceną, negu tą, kurioje šūksniai neatskleidžia tikrosios žodžio reikšmės“(7, 352). Moderniosios dramaturgijos kūrėjai momentiniam išpūdžiui sustiprinti naudoja ne tik nutylėjimus, bet ir žodžių pakartojimus. A. Jarry žiaurumo dramoje „Karalius Juoba“ aptinkame groteskišką sceną, kurioje karalius organizuoja savo pavaldiniams varžybas auksui laimėti. Norėdamas perteikti karštligišką veikėjų skubėjimą, autorius pakartoja žodžius, taip suteikdamas tekstui reikalingo ritmo:

Juoba. (Juobienei džiaugsmingai). Girdi, ką šneka?(Visi sustoja kiemo pakraštyje) Viens, du trys! Pasirengę?

*Visi. **Taip, taip!***

Juoba. Marš!

Žmonės bėga, virsta kūliais. Riksmi, sumaišatis

*Kapitonas Bordeliuras. **Atbėga! Atbėga!***

Juoba. Cha! Pirmasis ima liktis.

Juobienė. Ne, vėl išsiveržia priekį.

*Kapitonas Bordeliuras. Och, **liekasi, liekasi!** Baigta! Kitas pralenkė! (VI, 26).*

Lietuviškajame žiaurumo teatre taip pat pasitelkiama tokia kalbos priemonė kaip pakartojimai. J. Glinskio dramoje „Grasos namai“ randame davatkų dialogą, kuriame taikliai perteikiamas momento išpūdis: davatkų balsuose skambantys pakartojimai sukuria veikėjų gausos išpūdį, tampa tam tikros sovietinės visuomenės, kuomet ir buvo parašyta ši pjesė, metaforos aidu, nelieka vietos jokiai laisvės formai, religiniam ar kitokiam autentiškumui:

*Davatkos. **Sodoma, Sodoma!** Pikulienė sužvengė, kunigėlį apžargom, **lapatai, lapatai....**(....). **Peklon, peklon** nusijodino! Tiesiai **peklon!** Pašventink, klebonėl, bjaurasties vietą! **Pakūta** uždėk ant amžių amžinųjų! **Pakūtos! Pakūtos!..***

(Pranyksta) (II, 15).

J. Glinskio jau Nepriklausomos Lietuvos metais, 2003-aisiais, sukurtoje pjesėje „Gudragalviai“ kalba tampa priemone, taikliai perteikiančia to meto laisvėjančios visuomenės mentalitetą, istorinę situaciją. „Septintosios valdžios“ atstovai - žurnalistai nusprendžia išnaudoti Nepriklausomybės suteiktą laisvą nišą ir įkurti savo „uabą“. Iš veikėjų leidžiamo laikraščio lozungų, šūkių, jų pačių kalbos stilistikos, aiškėja XX amžiaus pabaigos Lietuvos būklė. Jai perteikti pasitelkiamas absurdo teatrui būdingas ironiškumas, o ištakų ieškoma Vakarų dramose, pavyzdžiui, T. Venclovos į lietuvių kalbą verstoje prancūzų dramaturgo A. Jarry pjesėje „Karalius Juoba“. Šiame kūrinyje tam tikrais, užslėptais modernizmo simboliais kalboje kritikuojama XIX amžiaus Prancūzijos buržuazija. Prancūziškoje dramoje minimas „fuinansų kuinas“, o J. Glinskis šį keiksmažodžiui artimą žodį, panaudoja savo pjesės veikėjo Romo kalboje: „*Atsirado fuinansų. Steigsime uabą*“ (IV, 34).

„Gudragalviai“ - realizmo principams paklūstanti pjesė, kurios realistiškumą patvirtina istorinis kontekstas. Pastarasis yra perteikiamas kalba. Laivėjanti, kątik nuo totalitarinės sistemos atitrūkusi, visuomenė dar nesuvokia savo tikrosios padėties, į viską žiūri vaikiškai, pro pirštus: įmonės kūrimas jiems atrodo kaip žaidimas. Tokį požiūrį perteikia jų kalbos žaismingumas: „**Steigiam artele. Ro-Bo-Lai. ROBOLAI. Romas, Bolius and Laimis. Dividentai po lygiai. Okej?**“ (IV, 35). Su ironija į laisvėjančią visuomenę žvelgiama pabrėžiant jos kalbos kosmopolitiškumą. Nepriklausomybę atgavusieji vietoj to, kad įvertintų laisvę, save „parduoda“ kitiems, naudodami angliškus žodžius, tokius kaip: „*okej*“ (IV, 35), „*lav ju*“ (IV, 50), „*spydas*“ (IV, 38). Šalia jų veikėjų intelektą turintys atskleisti žodžiai, tokia kaip „*Kirkė*“, „*Gorgona*“ (IV, 37) įgyja ironiškumo atspalvį.

V. Psichologinis, istorinis realizmas ir socialistinio realizmo avangardistinė įveika

J. Glinskio pjesės: „Grasos namai“, „Baltos lelijos“, „Kingas“, anot J. Lankučio, atstovauja socialistinio realizmo estetinėms idėjoms. Tačiau grynojo socialinio realizmo dramose beveik neaptinkama, o tiek, kiek jo yra, persipina su psichologiniu ar istoriniu realizmu. Socialistinis realizmas kūrinuose įveikiamas avangardistiškai, pavyzdžiui, įvedant A. Artaud žiaurumo teatro estetiką, kaip vieną svarbiausių psichologinio realizmo modernizavimo galimybių, žaidžiama ir su kalbos galimybėmis, pasitelkiant vidinius monologus. Psichologinio ir istorinio realizmo modernizavimas nagrinėjamas šiomis estetinėmis sąveikomis: istorinių įvykių, stereotipų kritika ar psichologinė ir fizinė paribio patirtis, tokia kaip liga, negalia.

XX amžiaus pabaigoje sovietinei sistemai pavaldūs literatūros kritikai, tokie kaip J. Lankutis, J. Ginskio pjesę „Grasos namai“ priskiria socialistiniam realizmui. Ironiškai ir sumenkinant perteikiama bažnyčios valdžia išties paklūsta totalitarinio realizmo nusistatymui prieš bet kokį tikėjimą, prieš religijas. Tačiau pjesėje pastebimas ezopinė kalba užmaskuotas socialistinės valdžios kritiškumas. Socialistinis realizmas kūrinyje įveikiamas istoriniu ir psichologiniu. Pagrindinis kūrinio veikėjas Antanas Strazdas, žinomas kaip ekskomunikuotas kunigas ir tautos dainius – istorinė figūra. „Grasos namuose“ istorinė atmintis ir istorinės figūros yra interpretuojamos, o istorinis kontekstas būtent ir leidžia suvokti realizmą. XIX amžiaus pradžios įvykiai: suspenduoto kunigo uždarymas į „grasos namus“, o, tiksliau, į Pažaislio vienuolyną, kur buvo sergstimi ne pagal pareigas Dievui tarnaujantys dvasininkai, atspindi socializmo idėją, jog bažnyčiai tarnaujantieji nėra šventieji, kad verta tarnauti tik vienai instancijai – totalitarizmui. Ši istorinių įvykių interpretacija pasitarnauja socializmo kritikai: Antano Strazdo laisvę varžantys „grasos namai“ tampa užomina sovietinės sistemos sukurtai žodžio ir minties, kūrybos laisvei.

Pjesė „Pasivaikščiojimas mėnesienoje“ - dar vienas socialistinio realizmo įveikos pavyzdys. Kūrinyje vaizduojamas senukų pensionatas, jo gyventojų kasdienybė. Istorinio realizmo pėdsakus dramoje pastebi tik tiksliai žinantys to meto istorinius įvykius. Absurdo teatrui būdingomis raiškos priemonėmis, tokiomis kaip brutalumas, šiurpą krečiantys vaizdai, kuriami herojai perteikia to meto TSKP elito „senolius“ (13, 93). Avangardiškai interpretuoti istorinį ir įveikti socialistinį realizmą padeda ironija. XX amžiaus pabaigoje baigiančius „nusigaluoti“, televizijoje matomus totalitarinio režimo santvarkos atstovus dramaturgas pjesėje ironizuoja šiais žodžiais: „*baigia išsekti čia pat besitąsantys seniai*“ (V, 210).

Socialistinio avangardizmo įveiką psichologinio ir istorinio realizmo modernistinėmis formomis aptinkame tragiškame J. Glinskio farse „Baltos lelijos“. Pjesė parašyta 1982 metais, joje dramaturgas, anot A. Martišiūtės, „kuria naujas žmogaus konflikto su prievartą įteisinsia

visuomene temos variacijas“(21, 237). Dramoje vaizduojamas tapatus parašymo datai laikotarpis. Vykstantiems procesams perteikti pasirenkamas kontrasto principas: veiksmas rutuliojasi prabangioje viloje, kokią įsigyti gali tik „laisvėjančioje visuomenėje” spėję savo „pasigriebti” individai. Vilos gyventojai, Žmudų šeima ir jiems patarnaujantis personalas, atvirksčiai vilos spindesiui (vilos sode dažnos šventės: „*svečiai – tai solidūs, truputėlį pražilę, truputį praplikę vyrai, tai gana imponantiškai su vakarinėmis sukniomis išrodančios jų žmonos*”, parką supa „*erškėtrožių tvora*”, terasoje įrengtas liftas (III, 78) nežiba, o yra apipinti intrigų, nepadorių santykių aureolės. Per personažų bendravimą atskleidžiamos psichologinio realizmo ypatybės, o per tam tikrus ypatybių perteikimo būdus krypstama į modernistinį dramų kritiškumą.

Pjesėje „Kingas“ dramaturgas vaizduoja sovietinio laikotarpio berniukų koloniją. Sovietinio laikotarpio kritiškumas išreiškiamas psichologinio realizmo pagalba, analizuojant tiek pagrindinio veikėjo Sauliaus, tiek ir jį prižiūrinčių personažų, pavyzdžiui, brolių Rauckių, psichologiją. Pagrindinis veikėjas Saulius įkūnija „problemiškos sovietinės sistemos suluošinto žmogaus atsinaujinimą“ (18, 237). Saulius charakteris psichologiškai įtikinamas: berniukas, nepaisant savo į nusikaltimus linkusio būdo, yra tyros širdies. J. Lankutis kritikuoja J. Glinskio užmojų veikėjo sielos tyrumą išreikšti „tradicine žemdirbio estetika ir pasaulėjauta“(15, 630): „Saulius trokšta įgyti tokią dvasinę galią, kad galėtų apglėbti ir savo širdyje sutalpinti viską: „ir medį, ir namą, ir akmenį, ir kokį nepažįstamą katiną ir žmogų. Pelnęs Kingo karūną, bet nuo jos nusigręžęs, J. Glinskio herojus deklaruoja taikų troškimą – eiti paskui plūgą ir žiūrėti į šviežiai suartą žemę” (15, 630). Socialistiniu laikotarpiu sukurta drama ezopine kalba atskleidžia nacionalinį mentalitetą: žemdirbystė kreipia žvilgsnį į lietuvių sąmonę, kritikuoja socializmo į rėmus įspraustą žmogaus laisvę.

Kūrinyje pastebimi esantys ir kiti realizmo estetikos bruožai, vienas jų – detalumas. Iš pažiūros detalių perteikimas atitinka realistinį vaizdavimo principą, tačiau jos panaudojamos alegoriniam, simboliniam sovietmečio laikotarpio realybės perteikimui. Žaidžiant simboliais, juos transformuojant, socialinė drama virsta modernistine. „Kinge“ perteikiama kiekviena sovietinį režimą atspindinti smulkmena, už kurios slepiasi suluošinta visuomenė: kolonija : „*ant aukštos betono plokščių tvoros ir metalinių vartų blausiai šviečia elektros lemputės*“ (II, 208), valdžios atstovų kabinetų „atributika“, tokia kaip „*metaline spinta*“ (II, 208) ar net apranga: „*dailus pilkai mėlynas velveto kostiumas*“ (208). Detalės išryškina, kad sufleruočių veikėjams esama padėti, kad sukeltų norą ją keisti. Broliai Rauckiai pjesėje atlieka interneto prižiūrėtojų vaidmenį – jų ir jiems pavaldžių paauglių santykiai atkuria į tikrovę panašią realybę, kuomet sovietinė santvarka toli gražu nepalaikė „santvarkos“, kai paauglių pataisos namuose „vaizduojama žiaurumo, iškrypimo ir nusikalstamumo aplinka“(15, 628-629). Noras priešintis gyvenimo farsui

gali būti vadinamas žaidimu, o kita vertus, farso gausa pratina skaitytoją prie realybės, jis tampa jai neįtrauktas, susitaiko su esama tikrovėje padėtimi.

Socialistinio realizmo kritika pasireiškianti per psichologinio ir istorinio realizmo modernizavimą aptinkama 2003 metais jau Nepriklausomoje Lietuvoje sukurtose J. Glinskio pjesėse „Vieno tėvo vaikai“. Dramoje susiduriančios dvi istorinės erdvės sukuria moderniajam kūriniui būdingą paribio būseną ir tokiu principu demaskuoja totalitarinio režimo – trėmimų, skaudžią realybę: „tragikomedijoje *Vieno tėvo vaikai* vaizduojama Žemgirdų šeimos drama, gretinama pokario NKVD, strībų, partizanų kovų – ir dabarties – 1990–ųjų – situacijos, pinasi tikrovės ir vizijų epizodai. Sibire mirusių tėvų, žuvusio sūnaus partizano sielų „susilėkimai“ gimtojoje sodyboje įsiterpia į dabartį, palaikydami harmoningos egzistencijos viltį“(18, 238,).

Realizmo vaizdavimo principą šioje pjesėje sutvirtina detalių akcentavimas, pvz., „išblukusi brezentinė palapinė“. Bet tokiomis detalėmis, kurios išryškina realią istorinę padėtį, pradedama žaisti, taip realizmui kryptant link modernizmo. Palapinė tampa tam tikra niša, padedančia pereiti į kitą mistinį, vėlių pasaulį. Pjesėje veiksmai vyksta dviejose plotmėse: vienoje jų veikia perlaidoti Sibire žuvusiųjų palaikai, kitoje – likę gyvieji, kurie ilgisi mirusiųjų. Išsitrina riba tarp tikrovės ir fantastikos, imama žaisti erdvėmis. Skaitytojui tampa sunku atsekti gyvuosius ir mirusiuosius, nes jie veikia lygiateisiškai. Šiam perėjimui nuo realizmo link modernizmo, nuo tikro prie įsivaizduojamo patvirtinti tinka filosofo F. Nietzsche`'s mintis, jog pasaulis nebėra skirstomas į regimąjį ir tikrąjį, o viską reikia priimti lygiavertiškai, nes „regimybė“ šiuo atveju reiškia dar kartą tikrovę, tik atseikėtą, sustiprintą, pataisytą“. Tad pjesėje tiek mirusiųjų, tiek ir gyvųjų pasaulis veikia išvien, tiek vienas tiek ir kitas yra vienodai svarbūs: Žemgirdų šeimos vardas atspindi pačią tikrovę- susiklausimą su žeme, iš jos prikeliama ir išgirstama per anksti išėjusieji, tremtyje žuvusieji, jiems tarsi suteikiama proga tapti išklaustytais.

J. Glinskio pjesėse susiduriame su fizine ar psichine negalia. Liga tampa išskirtine, modernizmo estetikos principams paklūstančia, estetikos priemone, kūriniuose iššaukiančia ribines situacijas. Pjesėje „Baltos lelijos“ yra tiek psichinės, tiek ir fizinės negalios, o ją perteikia veikėjas Augustas Žmudas. Dviguba negalia dar labiau išryškėja įkomponuojant ją į buitiską, iš pirmo žvilgsnio ramybę keliančią sceną: šeimos nariai ramiai pusryčiauja ar pietauja prie stalo. Viskas atrodo tobula: idealūs santykiai, perteikiami vienas kito supratimu. Pavyzdžiui, patarnavimas paralyžiaus sukaustytam ir sėdinčiam invalido vežimėlyje vilos šeimnininkui Augustui Žmudui: „*Verandoje pusryčiauja Liutauras ir Rasa. Įriedant Augustui, Liutauras atsistoja, laukia, kol senelis užims gale stalo vietą*“ (V, 86), „*Rasa prieina, užmauna seniui rankogalius, užriša servetėlę, įpila arbatos, pristumia valgį*“ (V, 86). Šeimos pusryčiavimą nutraukia Žmudų „galva“ Augustas, pasityčiodamas iš jį aptarnaujančios Rasos:

AUGUSTAS. (...) *Rasyte, būkit maloni, paduokit pipirinę...*

RASA. Prašom, seneli, Augustai.

AUGUSTAS (atvožęs dėžutę). Argi čia pipirai, Rasele?

RASA. O kas? (Uosto)

Augustas pūsteli, sukikena, mergaitė suklikusi griebiasi už akių. Pripuolęs Liutauras vedasi ją pro duris (V, 87).

Panaši scena pateikiama ir prancūzų autoriaus J. Tardieu „kambarinio teatro” pjesėje „Kas čia?”, sukurtoje 1947 metais: sėdinti aplink pietų stalą šeima pietauja šnekučiuodamasi apie tai, kas ką nuveikė per pusdienį. J. Tardieu pjesės idiliškus šeimos pietus pertraukia nelauktas svečias - gigantiškas vyras, kuris nužudo tėvą.

Pateiktos scenos atspindi A. Artaud žiaurumo teatro idėjas: tiek fizinės agresijos, tiek ir psichologinės. Netikėtai pasikeitus situacijai, pjesės skaitytojas tarsi liaujasi būti paprastu veiksmo stebėtoju, jį sukrečia fizinis ar psichologinis smurtas, nublokšdamas jį į jo paties vidų, kur jis visa tai išgyvena subjektyviai, susimąstydamas.

Ekspresyvumas- modernizmo estetikos bruožas, padedantis taikliau perteikti dramų veikėjų psichologiją. Galima paanalizuoti ne tik jau minėtus siužeto, bet ir emocijų, jausmų proveržius. J. Glinskio pjesėje „Baltos lelijos” tokių pavyzdžių apstu, nes kūrinys grindžiamas neįprastais veikėjų santykiais. Į namus iš psichiatrinės prieglaudos pasprukęs grįžta visų mirusiu laikytas Leonardo ir Liucijos sūnus Dvynys, jis ir paskatina įvairiausių emocijų proveržius. Liucija-sutuoktinio nemylima moteris, todėl ją užvaldo ne tik motiniškas švelnumas, bet ir kūniškas potraukis grįžusiam savo sūnui. Pastarasis, būdamas psichiškai neįgalus, regi prieš save ne motiną (net nesugeba išarti žodžio „mama”), o moterį. Motinos ir sūnaus scenos, primena Romantizmo laikotarpio paveikslus, tačiau primena modernizmo estetikai paklūstančia ironija: „*Pavakario spalvos. Ieškodama sąskambių ir jungdama juos į švelnią melodiją, verandoje groja pianinu Liucija. Pusiau klūpom, apglėbęs jos kelius, padėjęs galvą ant kelių, klausosi garsų Dvynys*”(V, 92). Sūnaus ir mamos, kaip mylimųjų, jausmų proveržio skaitytojas beveik nepastebi, nes jie paslėpti po iš pirmo žvilgsnio nekaltu paveikslu. Dar vienas emocijų pliūpsnis atsiranda Rasai ir Dvyniui pamilus vienas kitą. Scena labai panaši savo romantiškumu: „*Pasodinusi Dvynį prie stalo, Rasa paduoda jam šalto patiekalo, pasiima sau. Nenuleidžia nuo jos įsimylėjusio žvilgsnio Dvynys. Rasai pradėjus valgyti, jis sukruta, pastumia jai savo lėkštę, apsidairo, surenka kitų valgančiųjų lėkšres, sudeda jas visas Rasai*”(V, 120). Realistinėse psichologinėse pjesėse jausmų proveržiai pateikiami kaip ant delno, o kryptant modernizmo estetikos link jie tarsi užmaskuojami: pirmu atveju meilė paslepiama po nekaltu mamos ir sūnaus ryšiu, o antruoju - po infantilišku nekaltumu, kurį įtakoja psichinė Dvynio negalia.

Pagrindinių veikėjų emocijų proveržis įvyksta pjesės pabaigoje. Scena kupina žiaurumo teatrui būdingos įtampos, agresijos: „Paskui viską triuškinantį Dvynį šliaužioja Augustas.

„Berniuk... Berniuk...“ *Jo veido raukšlėmis teka gausios ašaros. Tarsi be priežasties pratrūksta raudoti Rasa... Pagaliau balsai ir triukšmai nutyla. Dvynys nebekelia vėzdo. Mėšlungiškai graibstosi po nuolaužas Augustas... Pauzė. Dar sykį sutreška garsiakalbis, sumirkčioja vieniša lemputė*

AUGUSTO BALSAS. ...žavingajai Liucijai!.. Kalakučiuko...

Dvynys paskutinį kartą kelia vėzdą. Smūgis. Visiška tylą ir visiška tamsa“ (V, 118).

Veikėjų emocinės būsenos įtampa perteikiama perpinant realizmo ir modernizmo vaizdavimo principus. Realistinį vaizdavimą gali paliudyti detalių smulkmenišką aprašymas, tokios kaip senio Augusto raukšlės. Kita vertus šis vaizdas primena kino režisūrą, kas jau yra siejama su modernizmu. Atrodo, jog senio veidas pritraukiamas arti, kaip kokiam filme. Netikėtas Augusto šuktelėjimas „...žavingajai Liucijai!.. Kalakučiuko...“ sietinas su sąmonės srautu ir skaitytojui primena žavias scenas, imituojančias darnią šeimą- pasisėdėjimus prie pusryčių ar pietų stalo. Taip sukuriamas kontrastas - smurto scena priešpastatoma jau minėtai taikiai pietų scenai, taip išryškinant brutalumą.

Pjesėje „Baltos lelijos“ daugiau psichologinio smurto, nei fizinio, J. Glinskis atsisako ankstesnėms pjesėms būdingų kraupių detalių, padedančių išryškinti slogią psichologinę kūrinių atmosferą. „Baltose lelijose“ daugiau psichologiškumo, veikėjų santykiai perteikiami beveik išvengiant žiaurumo teatro estetikai būdingų kraujo ar kankinimo motyvų. Kraujui pavaizduoti pasirenkamos sutraiškytos vyšnios, ginklai atrodo visai nekalti- žaisliniai, o muštynių smūgius atlaiko atsparus manekenas. „*Ant Rasos sijono viena po kitos ryškėja raudonos dėmės- tai Augustas šaudo į ją žaisliniu pistoletu, užtaisindamas vyšniomis, varva nuo jo pirštų sutraiškytų vyšnių minkštimas*“ (V, 108). „*Braukdamas prakaitą, daužo Dvynys vėzdu manekeną. „Hop!.. Hop!.. Hop!..“ - komanduoja išraudęs Augustas. Dvynio veidas virpčioja, akys pernelyg išplėstos, judesiai grubūs, nervingi, vienas kitas smūgis nuslystas šonu“ (V, 108). Toks vaizdavimo principas atitolsta nuo tikslaus, realizmui būdingo tikrovės, atkartojimo. Kraujas ar muštynės nebevaizduojamos tiesiogiai, J. Glinskio rašyme atsiranda gilesnis psichologijos gvildenimas, kuriam jau nebeužtenka skaitytojo sąmonei pasiekti naudojamą tikrų smurto paveikslų. Šiuolaikinėje visuomenėje skaitytojas pripratęs prie tokių kaip kraujas simbolių, jie taip dažnai kartojami jo viduje, kad dar kartą ištarti nebesiekia savo efekto, o kraujo pateikimas kitokia nauja ir neįprasta forma sukelia aštresnes reakcijas: vyšnios vietoj kraujo ir netikras ginklas skaitytojui sukelia dvejopas mintis, padedančias labiau suprasti vilos šeimininko Augusto Žmudo ir jo anūko Liutauro draugės bei jo tarnaitės santykius. Žaislinis pistoletas perteikia Žmudo neįgalumą, o tuo pačiu ir priklausomumą nuo globos, panašiai kaip ir mažo vaiko, tuo pačiu apsimestinį vaiko naivumą ir nekaltumą. Iš kitos pusės - ant Rasos sijono senio paleistos vyšnios įkūnija jo troškimą turėti merginą sau, tuo labiau, kad ji pjesėje vaizduojama kaip visiškai nekaltą, vengianti lytinių santykių su ją meilinančiu*

Liutauru. Psichiškai neįgalus Dvynio smurto protrūkiu taip pat perteikiami ne tiesiogine forma - jis vėzdu daužo manekeną. Senis Augustas siekia pasinaudoti savo anūko negalia, sukurdamas iš jo sau pavaldžią, jį gebančią ginti, nemąstančią būtybę, visa tai pridengdamas lyg nekaltu žaidimu, nes fizinė agresija ugdoma pasitelkiant vietoj gyvą netikrą objektą.

Galima pažvelgti ir iš kitos pusės: tikslus daiktų atvaizdo perteikimas- realistinio vaizdavimo principas, bet panaudojant daiktus, psichologinis realizmas krypsta modernizmo idėjų link. Daiktiškumas -vienas jo bruožų. Pavyzdžiui, pjesėje „Baltos lelijos“ minimas manekenas ar žaislinis ginklas. Daiktiškumo vaizdavimo principas kuriamas naudojant vietoj tikrų negyvus, bedvasius daiktus, lyg būtų bijoma išstarti tikruosius jų vardus, kad neprišauktum, neiškviestum tikrųjų jų pavidalų. Tikrasis vardas tampa tabu. Atrodytų, jog vietoj manekeno paminėjus gyvą žmogų ar vietoj žaislinio ginklo ir vyšnių - tikrą šautuvą ir kulkas, viskas gali realizuotis, siužetas pasistūmėti nelaimingos pabaigos link.

J. Glinskio pjesė „Baltos lelijos“ per personažų bendravimą atskleidžia to meto, XX amžiaus pabaigos, laisvėjančios Lietuvos visuomenės stereotipus. Šiai sudėtingai tikrovei perteikti jau nebeužtenka grynos psichologinio realizmo estetikos, ji vis modernėja. Personažų santykiai labai painūs, juos galime įvardinti Leonardo žodžiais: „*Tegyvuoja tinginiai, bukalgalviai ir seksas*“. Santykiai krypsta į kraštutinumus, paklūstančius A. Artaud žiaurumo tetaro idėjai: kraujomaiša (Liucijos ir jos Sūnaus Dvynio meilė), nepilnametės, dar tik penkiolikos metų sulaukusios Rasos, bendravimas su pilnamečiu Liutauru, jos mamos meilės santykiai tiek su šeimininku Leonardu, tiek ir su pačiu Liutauru, psichinės ir fizinės negalios susidūrimas (Dvynys ir Augustas Žmudas).

Visiems vidiniams personažų išgyvenimams perteikti pasitelkiamos įvairios modernizmo estetikos priemonės, pavyzdžiui, neverbalinėmis komunikacijos galimybės. Tai mini A. Martišiūtė: „Glinskis pasitelkia ir kitą Artaud koncepcijos argumentą – dramatos prasmę išreiškia ne tik verbaline kalba, bet ir kitomis teatro kalbos priemonėmis: tragiškame farse „Baltos lelijos“ atima kalbos dovaną įvykius lemiančiam personažui Dvyniui“(21, 237), jo emocinė būseną perteikiama pianino klavišų pagalba: „*Muzika tuo tarpu pasikeitė. Į darnius sąskambius įsipina keisti, kontrastingi deriniai. Tarsi muzikos kalba būtų pradėjusios šnekėtis dvi labai skirtingos būtybės...(..) Liucija tebegroja, tačiau dabar skamba ne tik jos muzika. Kartkartėmis įsiterpia ir Dvynys. Tai jo pirštų liečiami klavišai žadina tuos keistus, kontrastingus derinius*“(V, 45).

Išvados

J. Glinskio pjesės: „Grasos namai“, „Kingas“, „Pasivaikščiojimas mėnesienoje“, „Baltos lelijos“, „Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, „Vieno tėvo vaikai“, „Muzikėlė“ „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“, „Gudragalviai“ darbe aptartos lyginamąja estetinė, žanrine analize. Teorinei argumentacijai kaip kontekstas buvo aktualizuota Vakarų dramos XX amžiaus pradžios ir XIX amžiaus realizmo estetikos tradicija. Pagrindinė darbo problema – realizmo ir modernizmo krypčių sąveika sovietinio laikotarpio ir šiuolaikinėje autoriaus kūryboje. Išanalizuotos tokios estelinės, semantika ir poetika apimančios, J. Glinskio dramų ypatybės: dramų filosofinė žaidimo estetika, reiškiamą per absurdo teatro priemones, o kita vertus – per socialinį ir psichologinį realizmą; magiškojo realizmo sklaida mitu, tautosaka, erdvės ir kūno destrukcijomis; magiškojo realizmo ir misterijų apraiškų turintis religijos negatyvumas; realizmo estetikos akiratyje daugiausia dėmesio teko psichologiniam realizmui ir avangardistinei socialistinio realizmo įveikai; dramų kalba aptarta kaip realizmo ir modernizmo transformacijos sklaida. Galima daryti tokias išvadas:

Realizmo estetikos tradicijai, jo įveikai ir moderniai pliuralistiniam J. Glinskio dramų vaizdui pasitarnauja žaidimas, artimas ne vienai filosofinei šios estetikos idėjai. Realizmo ir modernizmo srovių abipusis procesas atitinka J. Ortega y Gasseto, H. G. Gadamerio žaidimo idėjas. Meninė poetikos atrama tampa depersonalizacija ir karnavališkumas – kaip pagrindinės žaidimą kuriančios priemonės. Dramoje „Kingas“ siekiant demaskuoti sovietinio gyvenimo tikrovę ir socialistinio realizmo reikalavimų absurdiškumą, veikėjų depersonalizacija išreiškiamą totalitarinio režimo suvaržyta žmonių laisvė. Karnavališkumas aktualizuojamas sovietiniu laikotarpiu sukurtoje pjesėje „Nelabųjų raisto repeticija“ ir jau Nepriklausomybės metais rašytame vaikų vaidinime „Muzikėlė“. Šia žaidimo nuostata išreiškiamas chaotiškumo įspūdis visuomenėje, taip kritikuojant konkretaus istorinio laiko gyvenimo būdą ir savimonę. Karnavališko gyvenimo vaizdui ypač aktualios ironijos stilistika, išreiškianti bandomą suardyto tvarkos atstatymą.

Magiškas realizmas dramose „Nelabųjų raisto repeticija“, „Mėnesienoje“, „Grasos namai“, „Muzikėlė“ atskleidžia per tokius raiškos būdus kaip mitas ir tautosaka. Socializmo laikotarpiu kurtos pjesės grįžimas prie savo nacionalinių ištakų ir prie giluminio mitinio tautosakos mąstymo tampa ezopine kalba, kuria išsakomas kritiškas požiūris į to meto totalitarinio režimo apribotą gyvenimą. Pjesėse: „Grasos namai“, „Nelabųjų raisto repeticija“ veikėjų paveikslams naudojami archetipai, taip išreiškiant cenzūroje draudžiamus tipažus - laisvas asmenybes. Modernizmo estetikai paklūstantis principas – erdvės skaidymas atrandamas dramoje „Nelabųjų raisto repeticija“. Vis naujai perkuriama erdvė įtakoja ir personažo Kazelio susiskaidymą, jo blaškymąsi tarp savo asmeninės laisvės ir gyvenimo diktuojamų taisyklių. Sapno, iliuzijų pasaulis dkūrinyje

„Mėnesienoje” turi realistinių tikslų - išryškinti galimo ir esamo pasaulio skirtumus. Pjesėje „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas” vaizduojamas mitiškumui pavaldus žmogaus ir gyvūno ryšys. Jis transformuojamas pasitelkiant modernizmo estetikos kūrimo principą – ironiją: suirusi gamtos ir žmonijos ir gamtos vienovė ironiškai atskleidžia pasaulio tvarką.

Pjesėse „Grasos namai”, „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų”, „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis” esantis realizmo ir modernizmo estetikos principams paklūstantis religijos negatyvumas reiškiamas avangardistiškai transformuojant Viduramžių misterijų siužetus. Per misterijoms artimą religijos sklaidą išreiškiama komplikauta XX amžiaus pabaigos žmogaus pasaulio samprata. Analizuojamose pjesėse vyrauja modernizmo estetika. „Grasos namai“ įtemptai atmosferai sukurti naudojami A. Artaud žiaurumo teatro įrankiai, kurie sujudina skaitytojo sąmonę, atgręždami ją tikrojo supratimo link: valdymo formų ir religijos dogmų negatyvumui. „Kas yra Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas”, „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis” veikėjų kalboje jaučiama blasfemija, nihilizmas, primenantis S. Becketto statiškąją pjesę „Belaukiant Godo“. Statiškumas J. Glinskio pjesėse mainosi su ekspresyvumu, tokiu kaip staigūs minčių šuoliai, prieštaravimai visuomenės ir religijos diktuojamoms normoms. Taip išreiškiamas šiuolaikinio žmogaus būties nepastovumas.

J. Glinskio dramų kalboje pastebime modernizmo ir realizmo sąveiką. Prie modernizmo pjeses priartina per jų kalbą išreiškiamos žiaurumo ir absurdo teatro estetiškos idėjos. Absurdo dramose vaizduojamas prieštaringas ir dramatiškas žmogaus pasaulis yra per daug sudėtingas, kad jį pavyktų išreikšti įprastinėmis klasikinei dramai būdingomis kalbinėmis raiškos formomis. Žiaurumo teatro pradininkas A. Artaud į teatro kalbą pažvelgti siūlo iš kitos pusės: „sugrįžti prie etimologinių kalbos ištakų, kurios prasiskverbusios pro abstrakčias sąvokas, visad pakiša konkrečią mintį“(1, 8). Veikėjų vaizduojamo pasaulio sąmonei išreikšti J. Glinskis savo dramose „Grasos namai“ ir „Kas Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, tiek ir prancūzų dramaturgai S. Beckettas pjesėje „Belaukiant Godo“, tiek ir A. Jarry „Karalius Juoba“ naudoja moderniajai kalbai būdingus principus: nesusikalbėjimą, nutylėjimą. Dialogai ar monologai nebeatlieka bendravimui išreikšti skirtos funkcijos, jie išreiškia tik absurdiškumo ar ironijos būseną. Veikėjų būsenų išraišką galime priskirti psichologiniam realizmui, kuris siekdamas perteikti gilesnę psichoanalizę perima modernizmo idėjas. Modernizmo principais kritikuojamas ir socialistinis realizmas: pasąmonės srauto, erdvės skaidymo principais atskleidžiama pjesėje „Grasos namai“ ezopine kalba užslėptas totalitarinės valdžios despotizmas.

Socialistinis realizmas pjesėse įveikiamas psichologiniu ar istoriniu realizmu, pastaruosius modernizuojant. Tokiomis modernizuoto psichologinio realizmo priemonėmis kaip absurdas ir ironija, veikėjų paveiksluose ypač sustiprinami fizinės ir psichinės negalios bruožai. Tai ypač ryšku pjesėje „Baltos lelijos”, kur vilos šeimininkas Augustas Žmudas savo fizine negalia kaip simboliu išreiškia laisvėjančios ir turtėjančios XX amžiaus pabaigos visuomenės trūkumus:

materialistiškumą, tokiu vertybių kaip šeima, meilė artimui ignoravimą. Socialinio gyvenimo vaizdavimas kaip realizmo estetikos ypatybės išsaugoma kritikuojant socialistinio realizmo normatyvus, pačią sovietinio gyvenimo tikrovę, joje vyraujančiomis socialinėmis, politinėmis, istorinėmis realijomis. Pjesėje „Mėnesienoje“ vaizduojami senoliai ironiškai perteikia socialistinės santvarkos irimo pradžia, ją atstovaujančių TSKP ir paskutines dienas skaičiuojančius atstovus.

Šie momentai ir jų specifika leidžia suvokti J. Glinskį kaip savitą dramaturgą, turintį nemažą bendro su Vakarų moderniosios dramos ištakomis.

Santrauka

Darbo objektas – sovietinio laikotarpio ir šiuolaikinė Juozo Glinskio dramaturgija. Pasirenkamos šios pjesės: „Grasos namai“, „Kingas“, „Pasivaikščiojimas mėnesienoje“, „Baltos lelijos“, „Fokas Lyveris, arba Teisėjų nužudymas“, „Vieno tėvo vaikai“, „Muzikėlė“, „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“, „Gudragalviai“. Lietuvių autoriaus J. Glinskio modernistinės pjesės suvokiamos jas lyginant su vakarietišku XIX amžiaus pabaigos ir XX amžiaus pradžios modernių dramų kontekstu. Pasirenkamas konkrečių dramaturgų: Samuelio Becketto, Alfred'o Jarry, Jean'o Paul'io Sartre'o bei Jean'o Anouilh'o kūrybos kontekstas.

Dramaturgija suvokiama pagal realizmo ir modernizmo estetikos principus. Tokią tyrimo kryptį paskatino tai, kad šio dramaturgo pjesės iki šiol dažniausiai būdavo nagrinėjamos arba vienos, arba kitos teorijos pagrindu, atskiriant realizmą ir modernizmą. Gilesnė analizė rodo, jog J. Glinskio dramose dažniausiai persipina abi literatūros srovės, ir tai leidžia suvokti šio autoriaus problematikos ir kalbos specifiką. Analizuojama kaip pjesėse persipina socialistinis, psichologinis, magiškasis, istorinis realizmas, modernizmui priklausantis A. Artaud žiaurumo teatras.

Darbe aptariama modernioji žaidimo estetika, ją siejant su absurdu, socialiniu bei psichologiniu realizmu, pagrindinėmis atramomis pasitelkiant veikėjų depersonalizaciją ir karnavališkumą taip atskleidžiant to meto totalitarinės sistemos diktuojamą absurdiškumą. Magiškuoju realizmu kaip tikėjimu, pagrįstu mitu ir tautosaka parodomas iš nacionalinės sąmonės atklystantis pasipriešinimas totalitarinės sistemos diktuojamoms normoms. Magiškasis realizmas konstruojamas per modernizmui aktualias kūno ir erdvės destrukcijas, taip kuriant chaotišką XX amžiaus žmogaus vaizdą. Religijos negatyvumas kuriamas modernizuojant realizmo estetiką. Žiaurumo ir absurdo teatro įrankiais išreiškiamas šiuolaikinio pasaulio vertybių žlugimas, atsiradus blasfemijai išnyksta tokios atramos kaip žodžio laisvė, meilė šeimai, savo artimui. Pjesių kalba paklūsta moderniosios kalbos principams: nesusiklabimui, nutylėjimui, įsivyruoja kalbos beprasmybė – taip išreiškiama pasaulio ironijos ir absurdiškumo būseną. Socialistinis realizmas pjesėse įveikiamas psichologiniu ar istoriniu realizmu, pastaruosius modernizuojant.

Šie momentai ir jų specifika leidžia suvokti J. Glinskį kaip savitą dramaturgą, savo kūryba išreiškiantį pliuralistinį socialistinio, psichologinio, istorinio, magiškojo realizmo bei modernizmo, grįsto absurdo ir žiaurumo teatro idėjomis, vaizdą.

Summary

The object of the master's thesis - J. Glinskis dramaturgy of the soviet and nowadays periods. There are chosen these plays: "Grasos Namai", "Kingas", "Pasivaikščiojimas mėnesienoje", „Baltos lelijos“, „Fokas Lyveris arba Teisėjų nužudymas“, „Vieno tėvo vaikai“, „Muzikėlė“, „Tumbo Tomba ir Dievo vaikelis“, „Gudragalviai“. Modern plays of lithuanian author Juozas Glinskis are considered in the way of comparing them with the context of Western modern plays of the end of XIXth and the beginning of the XXth centuries. There is chosen the creation context of concrete dramaturgists: Samuel Beckett, Alfred Jarry, Jean Paul Sartre, Jean Anouilh.

Dramaturgy is realized according to aesthetic principles of the realism and the modernism. The development of the research of this direction was encouraged by the way how plays of this dramaturgist are still often analyzed - though the basis of one also of another theory- where the realism and the modernism are separated. More proper analysis shows that there are crossing those two currents of literature in J. Glinskis' dramas. That fact lets to suppose problems and the particularity of the language of this author. There is analyzed how the socialistic, psychological, magic, historical realism and A. Artaud's theatre of the violence, which belongs to the modernism, are crossed in plays.

In the(...) there is discussed the modern aesthetic of the game, relating it with an absurd, the social and psychological realism, invoking the most important supports of the depersonalization and the carnivalism of players, seeking to reveal the farcicality, which is dictated by the totalitarian system of that period. There is demonstrated the resistance to standards dictated by the totalitarian system. This resistance comes from national consciousness and is demonstrated by the magic realism, like a faith, based on myth and folklore. The magic realism is constructed by the help of body and space destructions, which are relevant for a modernism. That is how the chaotic picture of human being of the XXth century is created. The negativity of the religion is constructed by modernizing an aesthetic of the realism. The downfall of values of the nowadays world is expressed by implements of the violence and absurd theatre. The supports, such like freedom of the world, love for a family and close people, disappear when negativity of God appears. The language of plays belongs to principles of the modern one: uncolloquiness, preterition, also nonsense settles down. This is the way to express the state of an irony and the absurd of the world. In plays the social realism is negotiated by the psychological or historical realism, modernizing last - mentioned.

These moments and their specific let to realize J. Glinskis as an individual dramaturgist, whose creation expresses the pluralistic view of the socialistic, psychological, historical, the magic realism and the modernism, motivated by ideas of an absurd and the viol.

Šaltiniai

- I. Beckett S. Ne aš. <http://www.tekstai.lt/index.php/versti-tekstai/403-beckett-samuel/1327-samuel-beckett-ne-as.html> (žiūrėta 2009-02-20).
- II. Glinskis J. Balsas. Vilnius, Vaga.1983.
- III. Glinskis J. Baltos lelijos. Vilnius, Vaga. 1988
- III. Glinskis J. Fokas. Vilnius, Kronta. 2004.
- IV. Glinskis J. Mėnesienoje, Vilnius, Vaga. 1990.
- VI. Jarry A. Karalius Juoba. Vilnius, Baltos lankos.1998.
- VII. XX a. prancūzų dramos. Vilnius, Vaga.1988.
- VIII. XX a. Vakarų dramos. Vilnius, Vaga. 1986.

Literatūra

1. Antonin A. Teatras ir jo antrininkas. Vilnius, Scena, 1999.
2. Bawers M. Magic(al) Realism. London and New York, Rountledge, 2004.
3. Borchmyer D. Mitas // Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos / Sudarė D. Borchmyer, V. Žmegač. Vilnius, Tyto alba, 2002.
4. Ciplijauskiatė B. Literatūros eskizai. Vilnius – Kaunas, Lietuvos katalikų mokslo akademija, 1992.
5. Chartier P. Įvadas į didžiąsias romano teorijas. Vilnius, Baltos lankos, 2001.
6. Čerškutė J. Ričardas Gavelis: dekonstrukciniai žaidimai miesto kūne / kūno mieste. <http://www.tekstai.lt/index.php/zurnalas-metai/487-2008-nr-01-sausis/3117-jurate-cerskute-ricardas-gavelis-dekonstrukciniai-zaidimai-miesto-kune-kuno-mieste.html> (žiūrėta 2009-03-03).
7. Derrida J. L'écriture et la différence. Manchecourt, Éditions du Seuil, 1967.
8. Dundulienė P. Paukščiai senuosiuose lietuvių tikėjimuose ir mene. Vilnius, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2006.
9. Esslin M. théâtre de l'absurde. Paris, Éditions Buchet/ Chastel, 1972.
10. Hērakleitas. Fragmentai. Vilnius, Atviros Lietuvos fondas, Vilnius, 1995.
11. Gražytė- Maziliauskienė I. Idėjų inventorius. Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004.
12. Iacques Kereur. ORVS. Pollode Egypte. Paris, 1543.
13. Keleras J. Kaip jaučiasi dramaturgas, kai jam 75-eri?// Metai. 2009, spalio.
14. Landsbergis A. Blogio veidai trijose lietuviškose dramose // Matmenys. 1973. Kn.55.
15. Lankutis J. Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai. Vilnius, Vaga, 1988.
16. Mareckaitė G. Juozas Glinskis ir modernioji drama // Menotyra. 2004. T.37. Nr.4.
17. Mareckaitė G. Juozo Glinskio teatras. Vilnius, Grafija, 2002.
18. Martišiūtė A. Naujausioji lietuvių dramaturgija // Naujausioji lietuvių literatūra / 1998 - 2002 / Sudarė G. Viliūnas. Vilnius, Alma litera, 2003.
19. Mennemieir F. N. Drama // Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos / Sudarė D. Borchmyer, V. Žmegač. Vilnius, Tyto alba, 2002. 12.
20. Nastopka K. Reikšmių poetika. Vilnius, Baltos lankos, 2002.
21. Naujausioji lietuvių lietratūra /1988-2002/. Vilnius, Alma littera. 2003.
22. Onimus J. Beckett. Les écrivains devant le Dieu. Paris, Désclée de Brower, 1986.
23. Ortega y Gasset J. Mūsų laikų tema ir kitos esė. Vilnius, Vaga, 1999.
24. Poetika ir literatūros estetika. Vilnius, Vaga. 2007.
25. Ptakauskaitė A. Magiškas realizmas. <http://www.skrynia.lt/modules.php?name=News&file=article&sid=1144> (žiūrėta 2009-05-16)
26. Sverdiolas A. Kutūros filosofija. Vilnius, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007.
27. Thibaudot J. – P. Théâtre français contemporain. Paris, adpf, 1994.
28. Važgauskaitė J. Socrealizmas Sovietų sąjungoje. <http://www.skrynia.lt/modules.php?name=News&file=article&sid=898> (žiūrėta 2009-02-06).
29. Vengris A. Strazdelio drama. J. Glinskio pjesė „Grasos namai” // Muzika ir teatras. 1997. Nr.8.

30. Vėlius N. Lietuvių mitologija. I tomas. Vilnius, Mintis, 1997.
31. Žukauskaitė A. Anamorfozės. Nepamatinės filosofijos problemos. Vilnius, Versus aureus, 2005.
32. XX amžiaus lietuvių literatūros teorijos. Vadovėlis aukštųjų mokyklų filologijos specialybės studentams. Vilnius, VPU leidykla. 2006.

Anotacija

Bernadeta Ramanauskienė, *Juozo Glinskio drama tarp realizmo ir modernizmo. Magistro darbas*, vadovė doc. dr. Dalia Jakaitė, Šiaulių universitetas, Literatūros istorijos ir teorijos katedra, 2009, 54 p.

Bernadeta Ramanauskienė, *The drama of Juozas Glinskis between realism and modernism. Master's Thesis*, academic adviser Assoc. Prof. Dr. Dalia Jakaitė, Šiauliai University, Department of History and Theory of Literature, 2009, 54 p.