



**VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS
LITERATŪROS, KULTŪROS IR VERTIMO TYRIMŲ INSTITUTAS**

Ona Jarmalavičiūtė

Intermedialios literatūros studijos
Magistro baigiamasis darbas

**Muzikinės struktūros Edwardo Albee pjesėje
„Kas bijo Virdžinijos Vulf?“**

Darbo vadovė
Doc. dr. Nijolė Keršytė

Vilnius 2024 m.



**VILNIUS UNIVERSITY
FACULTY OF PHILOLOGY
INSTITUTE OF RESEARCHES OF LITERATURE, CULTURE AND TRANSLATION**

Ona Jarmalavičiūtė
Intermediate Studies of Literature
Master thesis

**Musical Structures in Edward Albee's Play
"Who's afraid of Virginia Woolf?"**

Scientific adviser
Doc. dr. Nijolė Keršytė

Vilnius 2024

Jarmalavičiūtė, Ona (2024): *Muzikinės struktūros Edwardo Albee pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“* Magistro darbas, vadovė doc. Dr. Nilolė Keršytė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 104 psl.

Raktažodžiai: Edwardas Albee; Kas bijo Virdžinijos Vulf?; muzika; drama; vaidinimas; struktūra; sonata; leitmotyvai; balsavada; komparatyvistika.

Ieškant literatūros sąsajų su muzika, dažniausiai nagrinėjami poezijos, rečiau – prozos, o dar rečiau – dramos kūriniai. Dėl to šiame darbe lyginamuoju muzikinių ir dramos struktūrų tyrimo objektu pasirinkta populiariausia amerikiečių dramaturgo Edwardo Albee pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“. Albee atvirai pripažino muzikos įtaką jo rašomų dramos tekstų struktūroms, tačiau jau septynis dešimtmečius jo darbus analizuojantys tyrėjai taip ir neįsigilino į jo pjesių muzikalumą. Remiantis Calvino Browno, Steveno P. Schero ir Wernerio Wolfo dviejų meno šakų lyginamaisiais principais, darbe analizuojamas ir su muzika siejamas pjesės turinys, dramatinė forma, dinaminė, teminė struktūra, taikant muzikinius balsavados, leitmotyvų, kadencijų, ritmikos modelius. Tyrimo metu išryškėjo, kad šios pjesės dramaturgija bei naratyvinis turinys yra paremti muzikai analogiškais formomis (tokiomis kaip sonata ar sudėtinė trijų dalių forma). Veikėjų balsai pjesėje formuojami muzikos daugiabalsiškumui analogiškais struktūromis, o pjesės kalbai būdingas muzikalumas ir atitinkamos muzikinės išraiškos priemonės. Pjesė funkcionuoja kaip savotiškas metaspektaklis. Jos ašį sudaro vaidinimas vaidinime, kuris tampa dvigubu hermeneutiniu procesu, būdingu ir muzikos klausymuisi.

TURINYS

ĮVADAS.....	6
1. PARALELĖS TARP DRAMOS IR MUZIKOS.....	10
1.1. Istorinės bendrybės.....	10
1.2. Struktūrinės bendrybės.....	13
1.3. Garsinės bendrybės.....	16
1.4. Semiotinės bendrybės.....	19
1.5. Ankstesni lyginamieji muzikos ir dramos tyrimai.....	22
2. BIOGRAFINĖS ALBEE IR JO KŪRYBOS SAŠAJOS SU MUZIKA.....	28
3. PJSĖS „KAS BIJO VIRDŽINIJOS VULF?“ ANALIZĖ.....	33
3.1. Vaidinimas tarp žaidimo ir ritualo.....	33
3.1.1. Pjesės turinio aprašymas.....	33
3.1.2. <i>Play</i> – žaidimas, vaidinimas, grojimas.....	36
3.1.3. Vaidinimas vaidinime.....	38
3.2. Muzikinė pjesės forma.....	40
3.2.1. Tarp draminės ir muzikinės formos.....	40
3.2.2. Trijų dalių sudėtinė forma.....	44
3.2.3. Pirmas veiksmas.....	49
3.2.4. Antras veiksmas.....	53
3.2.5. Trečias veiksmas.....	55
3.3. Kiti struktūros principai pjesėje.....	59
3.3.1. Mažieji naratyvai.....	59
3.3.2. Leitmotyvai.....	61
3.3.3. Balsavada.....	66
3.3.3.1. Vokalinis kvartetas.....	66
3.3.3.2. Niko ir Džordžo duetas.....	71
3.3.3.3. Trio.....	78
3.3.4. Kadencijos.....	81
IŠVADOS.....	83
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	85
SUMMARY.....	89
PRIEDAI.....	90
1. I veiksmo kulminacija ir pabaiga.....	90
2. Pasikartojantys ritminiai modeliai (I ir II veiksmas).....	92
3. Ginčas, kas atidarys duris (I ir III veiksmas).....	93
4. Gėrimo užsakymo scena (I, II, III veiksmas).....	96
5. Žaidimas „Pažemink šeimnininką“ (II veiksmas).....	98
6. Dinaminė žaidimo „Pažemink šeimnininką“ (II veiksmas) schema	99
7. Žaidimas „Švyst ir nėra gėlyčių“ (III veiksmas).....	99

8. Spragt! (II ir III veiksmas).....	103
9. Niko ir Džordžo žaidimai (I ir II veiksmas).....	105
10. Niko ir Džordžo tapatumas (I ir II veiksmas).....	108
11. Pjesės pabaiga.....	111

ĮVADAS

„Kiekvieno dailiojo meno esminis dalykas – forma”, teigia Imanuelis Kantas (1991: 182). Dramaturgas bei dramos teoretikas C. W. E. Bigsby, parašęs straipsnį „Edwardas Albee: kelionė į apokalipsę“, taip pat būtent formą – tvarkos bei ritmo jausmą – laiko pagrindine meno funkcija, o kartu – slaptu dramaturgo Edwardo Albee troškimu. Jis teigia, jog menas „nukreipia mūsų dėmesį į formą ir taip bando simuliuoti suvokimą, ką reiškia būti“ (Bigsby, 2000: 136), jis imituoja laikinę, tolydžią gyvenimo prigimtį. Iš to kyla išvada, jog visų menų formos turi savotišką bendrą patyriminį pagrindą. Pavyzdžiui, muzikos ir kalbos „organizavimas yra kilęs iš paties garso struktūros“ (Jeanin, 2008: 5); tiek muzika, tiek mitas savo izoliuota forma yra „laiko sunaikinimo instrumentai“ (Lévi-Strauss, 1990: 77); o „teatras prasideda nuo žodžio“, kaip viename interviu 2013 metais teigė pats Albee. Tiek jo, tiek jo kuriamų veikėjų dramose išskylanti „pedantiška kalbinė laikysena išreiškia jo troškimą akimirksniui sulaukyti pasaulį, kad jį būtų galima apžiūrėti. Tai tvarkos troškimo išraiška, net jei ji būtų primesta kalbos ar, tiesą sakant, meno. Ta tvarka negali turėti galutinio įsigaliojimo ar galios. Ji negali paneigti patirties ar žmogaus gyvenimo entropinio pobūdžio“ (Bigsby, 2000: 153), kadangi struktūros meno objektams ar įvykiams yra primetamos panašiai, kaip mokslo struktūros pasaulio objektams. Tokios laikinės formos paieškos dramoje, taip pat garsinė kalbos ir muzikos bendrystė skatina vieną didžiausių XX amžiaus JAV dramaturgų bandyti įvesti muzikinę raišką į teatre atliekamas žodines struktūras.

Pats Edwardas Albee atvirai pripažino muzikos įtaką jo rašomų dramos tekstų struktūroms. Būtent dėl šių menų formų koreliacijos jis teigė, jog kiekvienas, „norėdamas rašyti dramas, turi išmanyti klasikinę muziką“ (Albee: 2009). Keista, kad, nepaisant šios sąmoningos paties autoriaus įvestos sąsajos tarp menų, dauguma Albee dramų jau septynis dešimtmečius analizuojančių tyrėjų, recenzentų bei dramaturgų (Barnes 1967-8; Bennett 2017-2021; Ben-Zvi 2017; Bigsby 1969, 1975, 1984, 2000; Bottoms 2000, 2005; Bright 2020; Gussov 2001; Hudson 1985; Mann 2003; Martin 2011; McCarthy 1987; Olin 1967; Paolucci 2003, 2005; Roudané 1987; Stenz 1978; Stern 1976; Stewart 1965; Trilling 1964; Weales 1969; Whitehead 2013; Zinmann 2008) giliau jos nenagrinėja ir nebando pagrįsti, vietoj to dažniau laiko metafora,

aliuzija ar menininko kaprizu: „pjesė labai muzikalios struktūros, (...), kad ir kas tai būtų“ (Schechner, 1965: 72) .

Dėl šios tyrimų spragos šiame mokslo darbe bus analizuojama būtent populiariausia laikoma Edwardo Albee pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ (1962) siekiant parodyti skirtinguose jos lygmenyse atsiskleidžiančias muzikines struktūras.

Iš tiesų yra sunku brėžti tiesiogines struktūros analogijas tarp skirtingų meno šakų. Kaip teigia Emily Petermann knygoje *Muzikinis romanas*, „dėl skirtingų ženklų, naudojamų dviejose medijose, didžioji dalis literatūriniam tekstui svetimų muzikos technikų mėgdžiojimo turi likti daliniu ar reikštis vien užuominomis“ (Petermann, 2014: 2). Taigi, nors ši imitacija negali būti vienos medijos transformacija į kitą, o tik savotiškas „svetimos terpės sužadimas“ (ten pat), ji gali skaitytojui sukelti sukelti įspūdžius, panašius į muzikinius. Taip pat abiejų medijų vaisius galima analizuoti analoginiais pjūviais – naratyviniu, dinaminu, tematiniu, semantiniu.

Iš šių dvejonių kyla **klausimas** ar Edwardo Albee dramatinė kalba pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ iš tiesų yra tvarkoma pagal muzikos struktūrinius principus, o pjesės forma telpa į klasikinės muzikos meno formų rėmus. Šiame darbe bus siekiama atsakyti į šį išsikelto klausimą pasitelkiant žymiausią šio autoriaus darbą. Tikslui pasiekti keliami šie **uždaviniai**:

1. Glaustai pristatyti istorinį, struktūrinį dramos ir muzikos menų palyginimą.
2. Pristatyti ankstesnius komparatyvistinius šių dviejų menų tyrimus.
3. Aptarti biografinį E. Albee ir jo kūrinio kontekstą bei jo sąsajas su muzika.
4. Nustatyti E. Albee pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ dramaturgijos bei naratyvo sąsajas su muzikos formomis.
5. Ištirti veikėjų balsų pjesėje formavimo atitikmenis muzikinėms struktūroms.
6. Nustatyti pjesės kalbos muzikalumo raiškos priemones.

Pagrindinės tyrimo **hipotezės** yra šios:

1. E. Albee pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ dramaturgija bei naratyvas yra paremti muzikos formomis.

2. Veikėjų balsai pjesėje yra formuojami muzikos daugiabalsiškumui analogiškomis struktūromis.
3. Pjesės kalbai būdingas muzikalumas ir atitinkamos muzikinės išraiškos priemonės.

Siekiant patvirtinti iškeltas hipotezes, įvykdyti uždavinius bei atsakyti į klausimą, bus pasitelkiama lyginamoji analizė.

Iki šiol muzikos ir literatūros menų komparatyvistai naudojo daugybę skirtingų metodikų savo analizėms grįsti. Julija Jocytė savo magistro darbe „Muzikiniai poezijos šaltiniai. Federico García Lorca, Algimantas Mackus, Antanas A. Jonynas“ apibūdina šias skirtingas prieigas: „kai kurie tyrėjai daugiau gilinasi į išorinį teksto karkasą ir kaip jame pateikiamos nuorodos į muziką (žr. Brown). Kiti atlieka detalesnes analizes nagrinėdami konkrečią raišką pasitelkdami muzikos terminus ir technikas ir juos pritaikydami žodiniams tekstams (žr. Scher). Dar kiti analizuoja muzikinį tekstą remdamiesi semiotikos siūlomais įrankiais (žr. Brandt)“ (Jocytė, 2017: 15). Tai rodo, jog muzikiniai šaltiniai literatūriniame tekste gali būti atpažįstami naudojant skirtingus metodologinius požiūrius. Šis tyrimas bus atliekamas apimant visas tris metodikas – muzikos formų, terminų¹ bei technikų taikymą draminiam tekstui bei semiotinės bendrystės atskleidimą atliekant struktūrinę analizę. Tam bus pasiteikiami tiek muzikologų, tiek literatūrologų (naratologų, dramaturgų) analizės įrankiai.

Šis darbas taip pat parodo, jog Lietuvoje muzikiniu aspektu dažniausiai yra analizuojama poezija. Gerokai rečiau – prozos kūriniai, o drama – išskirtinai retai. Išimtimi galima laikyti Giedrės Ivanovos (mergautinė pavardė Smolskaitė) daktaro disertacija „Muzikos raiška Kosto Ostrausko dramose“ (2020 m., darbo vadovė prof. dr. Irina Melnikova) bei su disertacija susijusiuose moksliniuose straipsniuose. Dėl to pasirinkimas analizuoti būtent dramos kūrinį yra dar aktualesnis.

Šio darbo struktūrą sudaro trys dalys. Teorijos dalyje bus pristatytas istorinis muzikos ir dramos neatskiriamumas, ankstesni naratologiniai bei intermedialūs muzikos ir literatūros gretinimai. Antroje dalyje pristatomas pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ autoriaus Edwardo Albee biografinės ir kūrybinės sąsajos su muzika. Trečioje dalyje bus pateikiama pjesės analizė:

¹ Kadangi šis darbas yra filologinis, muzikiniai terminai yra aiškinami išnašose.

turinio – analizuojant muzikinius elementus kaip dramos turinio elementus; formos – taikant skirtingas sudėtines muzikos kūrinių formas trims dramos veiksmams; bei kitų struktūrinių principų – tokių kaip balsavados², ritmikos, kadencijos bei motyvų. Analizė paremta kalbos muzikalumo raiškos elementais ir muzikinės kalbos išraiškos elementais bei abiem meno formoms tapačiomis sąvokomis. Dėl aiškumo, analizuojamos ilgos teksto ištraukos su vertimu į lietuvių kalbą yra pateikiamos darbo gale priedų pavidalu.

² Balsavada – naujadaras, sudarytas iš žodžių „balso“ ir „vedimas“ (angl. *part-writing*, vok. *Stimmführung*, pranc. *conduite*). Terminu reikšmės: a) balso slinktis daugiabalsiame kūrinyje; b) kelių vienu metu skambančių balsų santykis.

1. PARALELĖS TARP DRAMOS IR MUZIKOS

1.1. ISTORINĖS BENDRYBĖS

Muzikos ir dramos kaip meno formų bendrystė slypi toje pačioje kilmėje – archajiniuose Dionisijų ritualuose, kurių pamatą sudarė dainuojamas žodis – giesmės. Iš šios praktikos kildinama Antikinė tragedija kaip „įtikinamiausią išraišką“ pasirinko su ritualu susijusį meninį žodį ir giesmę³ (Česnulevičiūtė, 1996: 85) – į personažų kalbą būdavo įterpiami muzikiniai tekstai (dainos, giesmės, chorai), dėl to antikinės dramos⁴ būtų galima prilyginti muzikiniam oratorijos žanrui (Česnulevičiūtė, 1996: 56). Dėl šių priežasčių vartojama kalba buvo derinama prie skambesio – taikant eilėdaros priemones buvo kreipiamas dėmesys į ritmą, fonetiką, dinamiką. O muzikinis pritarimas įgijo veiksmo, įtampos bei dinamikos analogijas dramai. Aristotelis savo veikale *Poetika* įtraukė muziką į antikinės tragedijos struktūrą, taip įvertindamas jos svarbą dramos formai bei paveikumui.

Muzikos ir teksto struktūrinė homologija neabejojantis antropologas Claude'as Lévi-Straussas tikina, jog net ir vėliau, šioms dviem meninės išraiškos rūšims atsiskyrus, jų formos, bėgant laikmečiams ir keičiantis bendrai kultūrai, vystėsi paraleliai. Iš tiesų, viduramžiuose tiek muzika, tiek literatūra buvo neatskiriama nuo religinės kultūros ir jos ritualinių struktūrų. Nuo Renesanso „muzika tapo mitine prisiimdama mitologijos funkcijas ir struktūras“ (Kotzel, 2015: 69). XVI amžiuje Italijoje siekiant, kartu su mitais, atgaivinti antikinę dramą, gimė opera. Tuo pat metu paplito ir pasaulietinės dramos. XVIII–XIX a. išpopuliarėjus stambiams literatūriniais žanrams, t. y. romanams keičiant epus, muzikoje taip pat galutinai susiformavo didžiosios sudėtinės formos – simfonija, koncertas, sonata. O XX a., kuomet pasakojimas ir kalba buvo struktūralistų iš naujo atrandama kaip ženklų, jų santykių ir skirtumų sistema, muzikinė kalba taip pat atsisakė tradicinių harmoninių ryšių ir buvo transformuota Arnoldo Schoenbergo dodekafoninės sistemos. Lévi-Straussas taip pat rašė apie serijinės muzikos ir struktūralizmo panašumus, tokius kaip „aiškiai apibrėžta struktūra ir sintaksė, teorinės ambicijos, sisteminga

³ Pirmosios dramos buvo orientuotos į veiksmą ir turėjo visavertį atlikimą, apimantį poeziją, šokį, muziką ir choro dainavimą (Pawlowska, 2014: 215).

⁴ „Terminas *drama* kildinamas iš graikų žodžio, reiškiančio veiksmą. Kelios Afrikos tautos siūlo kitokias dramos reikšmes, pvz. somalių kalba „riwaayadaha“ reiškia *koncertas*“ (Česnulevičiūtė, 1996: 56).

organizacija ir nepasitikėjimas mechanistiniais bei empiriniais sprendimais“ (Lévi-Strauss, 1964: 23).

To meto laisvas eksperimentavimas meno struktūra nulėmė tiek muzikų, tiek dramaturgų bandymą susieti šiuos menus dar artimiau, naudojant netradicines struktūrines priemones. Pavyzdžiui, Samuelis Beckettas savo žymiojoje pjesėje „Belaukiant Godo“ (1949) varijuoja žodžių ritmika bei tempu ir šią idėją vėliau dar labiau išplėtoja radijo spektaklyje „Žodžiai ir muzika“ (1961), kuriam muziką sukūrė Johnas S. Beckettas. Augustas Strindbergas naudoja muzikinių partitūrų fragmentus pjesėje „Sapnas“ (1901). Andrei Biely sukūrė visą romaną *Draminė Simfonija* (1902). O kompozitorius L. Berio savo žymiausiame kūrinyje *Sinfonia* (1968) aštuoniais balsais kalba, šnabžda ir rėkia Claude'o Lévi-Strausso, Samuelio Becketto ir kitų autorių tekstus. Esė rinkinio „Muzika ir kalba moderniojoje literatūroje“ sudarytoja ir redaktorė Katherine O'Callaghan įvade teigia, jog būtent modernūs rašytojai siekė išreikšti savo meto temas, pasitelkdami struktūros, formos ir modelio principus, asocijuojamus su muzika. Jie juos suvokė ne kaip importuotą svetimą praktiką, o kaip vidinius savo pačių meno (literatūros) formos aspektus (O'Callaghan, 2018: 5). Kaip vieną pagrindinių XX amžiaus rašytojų tikslų O'Callaghan išskyrė formos ir turinio vienovę, tam tikrą estetinę harmoniją, kuri natūraliai yra būdinga muzikai. Iš to kilo modernistų „muzikalios“ literatūros siekis, kuris reiškė ne rašomų tekstų tiesioginį vertimą į muziką, o paprasčiausiai norą kuo įmanoma labiau vieną prie kito priartinti kūrinio formą ir turinį (2018: 5). Lygiai tą patį galima būtų pritaikyti Edwardo Albee kūrybai, o ypač – šiame darbe analizuojamai jo pjesei „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“.

Pats pjesės autorius paraleles tarp dramos ir muzikos brėžia ne tik paties kūrinio, bet ir jo atlikimo ritualo ribose. Jis tradiciškai sieja teatrą su klasikine muzika, priešpriešindamas juos populiariajai kultūrai: „Teatras, kaip ir styginių kvartetas yra nepopuliarus, priešingai nei, tarkime, roko muzika, kuri priklauso populiariajai kultūrai. [...] Teatrą ir klasikinės muzikos koncertus lanko mažai žmonių dėl išankstinio visuomenės nusistatymo“ (Albee, 2005: 86). Jis teigia, jog teatras ir klasikinė muzika kuria tapatų kultūrinį kontekstą: „tie patys žmonės, kurie nuėję į šiuolaikinės muzikos koncertą mano, jog tai siaubingas skambesys, nuėję į filmą ir jo metu girdėdami lygiai tokius pačius akordus jais mėgaujasi.[...] Dėl to reakciją nulemia kontekstas, o ne pats kūrinys. Mano nuomone, rimtąjį meną nuo populiariosios kultūros skiria tik išankstinis publikos nusistatymas“ (Albee, 2005: 86).

Taip ritualinēs muzikas ir teatro šaknys iki nūdienos išlaiko įvairiapusišką šių dviejų meno rūšių bendrybę.

1.2. STRUKTŪRINĖS DRAMOS IR MUZIKOS BENDRYBĖS

Aptartos muzikos ir meno bendrystės formos nurodo į tam tikras muzikos ir dramos struktūrines paraleles. Žvelgiant makrostruktūriškai, abu šie menai yra įvykių ar elementų rinkinys laikinėje plotmėje. Dėl to abiejų elementai ar įvykiai sudaro tarpusavio santykius; jie kinta, transformuojasi, yra perkainojami. Taip pat laikinė plotmė formuoja bendrą visumą, turinčią bent pradžią, vidurį ir pabaigą (Pawlowska, 2014: 201). Panašiais principais kaip klasikinė trijų veiksmų drama yra struktūruojamos ir klasikinės trijų dalių sudėtinės formos muzikoje, pavyzdžiui sonata ar koncertas (Peterman, 2014: 12), remiantis Aristotelio suformuota abiem menams taikoma dinamikos trikampio struktūra. Panašiais principais kuriamos ir dramos-šokių siuitos, dramos-kvartetai ar dramos-variacijos.

Taip pat, kaip savo disertacijoje nurodo Giedrė Ivanova, „dramos kūrinys ir muzikinė kompozicija turi (ar gali turėti) grafinę ir garsinę išraiškas, taip pat numato atlikimą scenoje. Tiek dramos libretas, tiek muzikinė partitūra kuria teksto-atlikimo ir vidinių teksto santykių (*pasakymo*) bei teksto ir jo skaitytojo santykių (*sakymo*) situacijų įtampą, o dramaturgo nurodymai remarkose gali būti laikomi analogiškais kompozitoriaus instrukcijoms partitūroje“ (Ivanova, 2015: 70). Taip dramose gali būti imituojamas tiek muzikos raštas (muzikinė partitūra), tiek jos performatyvumas (atlikimas scenoje).

Žvelgiant mikrostruktūriniu lygmeniu, abiejų menų formas sudaro veikiantys aktantai. Jie savo ruožtu sudaro binarines opozicijas, turi savo funkcijas bei veikimo kryptis (tokias kaip uždarymas, sutrikdymas, pavertimas, priešprieša, pasitraukimas, pertraukimas, realizavimas), taip pat yra visais įmanomais būdais transformuojami (Pawlowska, 2014: 201). Čia sutinkami bendri muzikos ir dramos elementai yra ritmas, tembras ir kelių balsų (ar instrumentų) vienalaikiškumas (monologai ir arijos, dialogai ir duetai, polilogai ir polifonija), kartais ir džiazio rifai⁵, kontrapunktas, klausimo ir atsakymo modeliai, aidas arba leitmotyvai.

Šalia mikro ir makro struktūrų, dramoje taip pat būna imituojamas muzikinis garsas. Tai gali pasireikšti „žodine polifonija, raidžių kartojimu, žodžių išskaidymu skiemenimis, sukeitimu

⁵ Rifas (angl. riff) 1. Džiazio ir bliuzo muzikoje: trumpa, paprasta, ritminga melodijos frazė, nuolat kartojama, dažnai sudaranti foną solo improvizacijai. 2. Grojimo technika, pagrįsta ta fraze.

vietomis ir pan., akcentuojant fonetines / muzikines žodžių savybes, įterpianit frazes kitomis kalbomis“ (Ivanova, 2020: 28).

Tiesioginės muzikos kūrinų „citas“ taip pat gali būti bandomos atkurti dramos kūrinuose, kaip kad „muzikinių terminų vartojimas, kūrinų pavadinimų įterpimas, dainuojantys ar muzikuojantys veikėjai, „skambantis“ muzikinis fonas“ (Ivanova, 2020: 28) ir t. t.

Dramą analizuojant iš kalbinės perspektyvos sutinkami dar kiti muzikos mikrostruktūros analogai. Kaip teigia Claude‘as Lévi-Straussas savo knygoje „Žiūrėti, klausytis, skaityti“, „kalba ir muzika gali būti apibūdinamos kaip komunikacijos sistemos, kurios kuria struktūruotus pranešimus linijinėmis sekomis, sukomponuotomis iš identifikuojamų vienetų, kurie savo ruožtu gali būti identifikuojami pasitelkiant akustinius, fiziškai pamatuojamus parametrus. Abi sistemos parodo, jog jų vienetus sieja daugiau nei vienas organizavimo lygmuo“ (Lévi-Strauss, 1997: 92).

Pratęsiant šią antropologo mintį, galima pateikti skirtingų organizavimo lygmenų paraleles, atsiskleidžiančias tarp žodinio ir muzikinio diskurso. Pasiremiant Jakobsonu (2004: 8), su kuriuo bendradarbiavo Lévi-Straussas, taip pat Pawlowska (2014: 215), galima sakyti, kad tiek muzika, tiek žodinė kalba:

- yra sutartinių, garsinių ženklų sistemos;
- pasiduoda tokiems patiems diskurso „sutvarkymo būdams – atrankai (selekcijai) ir derinimui (kombinacijai)“ (Jakobson, 2004: 8);
- gali būti suvokiamos kaip pasakymo sistemos, įgalinančios tarpasmeninį bendravimą tarp siuntėjo (adresanto) ir gavėjo (adresato);
- atlieka emotyvinę, poetinę, fatinę funkcijas;
- turi laikinę, linijinę struktūrą (analizuojant literatūrinius ir muzikinius naratyvus, praeities ir ateities įvykių suvokimo kategorijos yra esminės);
- remiasi gramatika, kurią reikėtų suprasti kaip visumą taisyklių, leidžiančių suformuoti neribotą skaičių pranešimų;
- naudoja sintaksę kaip gramatikos dalį, todėl abiem atvejais svarbūs formalūs laikiniai ryšiai tarp elementų – pasekmės, transformacijos, pasikartojimo;
- yra paremtos loginiais santykiais, tokiais kaip antitezė, gradacija, pasikartojimas;
- naudoja tempus, dinamiką, akcentus kaip struktūros formavimo įrankius;

- seka hierarchinius modelius ir jų turinys yra priklausomas nuo bendro kūrinio konteksto;
- paremta naratyvais, kurie gali būti suprantami kaip dinamiški, energingi procesai.

Kadangi muzikos ir dramos „bendras paveldas – mitai“ (Lévi-Strauss, 1990: 653), galima išskirti dar kitus šių meno rūšių formų bendrumus. Tiek muzikos, tiek mito struktūra remiasi tais pačiais „transformacijos, pakartojimo, imitacijos, transpozicijos ir sugrįžimo“ principais (Kotzel, 2015: 61). Nei muzika, nei mitas negalėtų egzistuoti be sekos, t. y. nuoseklaus įvykių išdėstymo. Taip pat, remdamasis Lévi-Strausso tyrimais, Davidas Kotzelis teigia, jog „mito ir muzikos struktūrinis panašumas pagrįstas žmogaus nesąmonybės procesų universalumu“, kuris, „nors ir modifikuotas bei įtarpintas kultūros, istoriškai jau buvo analizuojamas pasitelkus muziką. Šis universalumas tiesiogiai taikomas ne konkrečioms muzikinėms ar mitinėms formoms, o greičiau mąstymo principams, kurie struktūruojami naudojant binarines opozicijas ir vėliau formuojami specifiniais mitiniais ar muzikiniais metodais“ (Kotzel, 2015: 68). Taip pat „muzika sugeba įveikti minėtas binarines priešpriešas, kurios sudaro pagrindinį mitinio mąstymo ir kalbos principą – žmogaus mąstymo esmę, kuri egzistuoja jų nesąmoningose struktūrose“ (Kotzel, 2015: 61). Greta struktūrinių muzikos ir mito analogijų su žmogaus suvokimo procesais, tiek muzika, tiek mitas taip pat gali būti naudojami laikui suvokti ir matuoti. Lévi-Straussas teigia, jog klausantis muzikos diachroninis laikas atsiskiria nuo psichologinio (1990: 78). „Muzika, kaip ir mitas (o taip pat ir drama), reikalauja natūralios diachroninės dimensijos, ji vyksta laike ir kartu paverčia laiką savo uždara sinchronine sistema“ (ten pat).

Apžvelgiant visą šią bendrumų tarp dramos ir muzikos gausą, būtų galima pacituoti Ivanovos mintį, jog „kiekviena muzikos raiškos variacija yra unikali ir atskleidžia vis kitą dramatinio teksto ir muzikos medijos sąveikos pobūdį, kartu išryškindama šio dialogo pagrindą“ (2020: 28).

1.3. GARSINĖS DRAMOS IR MUZIKOS BENDRYBĖS

Teatras yra sudėtinis meno žanras, kuriame dėl svarbumo nuolat konkuruoja vizualus, arba performatyvus ir akustinis aspektas ir apskritai išryškėja opozicija „vizualieji vs girdimieji menai“ (Jocytė, 2017: 3). Tačiau remiantis paties Albee pozicija, teatras priskirtinas akustinei meno rūšiai. Tekstų rinkinyje „Stretching My Mind“ (2005) Albee pristato savo kaip dramaturgo požiūrį į amata, vizualiuosius menus bei muziką. Įžangoje dramaturgas teigia, jog „pjesė yra tiek matoma, tiek girdima, ir dramaturgas turi turėti nepaprastai išlavintą klausą bei regą, idant išnaudotų savo amata visapusiškai“ (Albee, 2005: 1); „dramaturgas turi girdėti kaip kompozitorius ir matyti kaip dailininkas“ (ten pat: 110). Kituose šaltiniuose Albee iškelia klausos, arba garsinį, dramos elementą virš vizualumo, teigdamas, jog „aklą žmogų gali nuvesti į teatrą, o kurčio – ne“⁶ (Albee, 2009). Kaip sako dramaturgas Rosemary Magee duotame interviu, „Pjesė, kaip ir muzikos kūrinys, susideda iš garso ir tylos. Tuo ji skiriasi nuo romano, paveikslu ar bet kokios kitos meno rūšies. Garsas ir tylą⁷. Ir tylą, arba tai, kas lieka nepasakyta, kartais gali būti taip pat svarbu, kaip ir tai, kas ištarta“ (ten pat). Taip išryškėja Albee kaip dramaturgo vertybės: jis į pirmą vietą iškelia kalbinį-garsinį elementą ir rašydamas yra labai atidus kalbos skambesiui. Jis – ne vienintelis, dramą kaip ir muziką vertinantis kaip girdimąjį meną. Tai siejasi su argumentu, pateikiamu žinomo muzikos ir literatūros komparatyvistikos mokslo atstovo bei pirmtako Calvino Browno, kuris pasiremdamas būtent garsiškumu, brėžė analogiją tarp muzikos ir literatūros menų, siedamas kalbos ir garso prigimtį: „muzika ir literatūra gali būti laikomos tos pačios šakos menais, nes abu šie laukai priklauso akustikos sričiai. Tiek žodžiai, tiek muzika trokšta pasiekti ir apglėbti tylą. Žmogus geidžia pasisavinti jį supančią nekalbinę erdvę. Atrodo, tiek kalba, tiek muzika siekia suprasti supančią aplinką užpildydamos ir užvaldydamos ją garsu“ (Brown, 1948: 8). Iš tiesų tiek muzika, tiek drama nuo senų laikų siejamos draugėn dėl jų akustinės prigimties ir bendrų garsinių šaknų.

Toks literatūros (dažniausiai poezijos) ir muzikos sugretinimas remiasi tuo, kad struktūruotas tonas yra abiejų menų centrinė ašis. Tam tikros kalbinės konstrukcijos gali sukelti klausytojams prasminius pojūčius, laikomus analogiškais patiriamiems klausantis muzikos. Tonas ir muzikoje,

⁶ „Galite nusivesti aklą žmogų į spektaklį, ir jis gali suprasti, kas vyksta jo metu. Nuvedus aklą į kiną, jis praktiškai nieko nesuvoks. O nuvedus kurčią žmogų į kiną, jis jį supras“ (Mann, 2003: 132).

⁷ Albee mintis, užfiksuota jo biografijoje: „Rašydamas naudoju eilutę, naudoju tylą. Pjesėje tai kaip muzikoje – garsas ir tylą“ (Gussov, 2001: 181).

ir literatūroje (poezijoje) yra konstruojamas ritmo, akcentų, tono aukščio, intonacijos ar tembro (spalvos).

Tai svarbūs aspektai dramaturgam, kurių rašomos pjesės turi būti atliekamos scenoje: jiems daug svarbiau suvokti muzikos, o ne, pavyzdžiui, skulptūros ar dailės, meno struktūros bei kompozicinius principus ir jais remtis. Kaip sako Bruce'as J. Mannas⁸: „būti dramaturgu reiškia būti kompozitoriumi⁹, t. y. mokėti tiksliai girdėti“ (Mann, 2003: 131). Pjesėje visuomet turi būti garsas ar „garso pojūtis“ (ten pat).

Taip pat pabrėžiamas muzikos, kaip dramaturgo įkvėpimo šaltinio, vaidmuo. Pats Albee pasakoja: „būdamas koncerte ir klausydamasis fortepijoninio styginių kvarteto, mintyse girdėdavau kalbančius žmones. (...) Kai sėdžiu rašydamas pjesę, ją matau ir girdžiu kaip prieš mane vaidinamą pjesę tol, kol rašau. (...) Aš ją girdžiu labai konkrečiai ir užrašu būtent tai, ką girdžiu“ (Albee: 2009). Interviu su Bruce J. Mann, Albee teigė: „Aš girdžiu labai tiksliai savotišką savo personažų muzikinę kokybę ir ritmą jiems kalbant“ (Mann, 2003: 131). Ši Albee darbų „sceniškumą“ puikiai pastebi ir jo darbų tyrėjai. Pavyzdžiui, Gerry McCarthy pateikia argumentą apie Albee reikalavimą kurti pjeses, kurios visų pirma egzistuoja „dabartyje, scenoje (panašiai kaip ir muzikos atlikimas), o ne kokiose nors įsivaizduojamose, išgalvotose vietose – kitur“ (McCarthy, 2005: 10). Be to, McCarthy lygina Albee pjesių struktūras su muzikinėmis: „Jeigu reikia priimti „muzikinę struktūrą“ kaip raktą į Albee eksperimentus dramos terpėje, galima svarstyti analogiją su klausytojo girdimu muzikiniu kūriniumi, tarkime, Debussy preliudu. Debussy sukurtos harmonijos ar pilnų tonų gamos panaudojimas neturi rūpėti nė vienam klausytojui, norinčiam pasinerti į jo garso pasaulį, priimti jo naujumą ar keistumą. Kompozitoriaus garso organizavimo sudėtingumas nekelia problemų. Tai malonu ar nemalonu ir, jei auditorijoje yra pakankamai suvokimo ir dėmesio, kuriamas integruotas atsakas, kuris yra pagrįstas pirminiu tiesioginiu nervų sistemos susijaudinimu“ (McCarthy, 1987: 109).

Kita vertus, atsižvelgiant į tai, kaip pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ yra parašyta, galima teigti, kad ji tiek pat skirta skambėjimui scenoje, kiek ir skaitymui. Pasak Tobio Zimmermano, „pastatymas tėra režisieriaus nuomonė, interpretacija. Be abejo, skaitydami pjesę Jūs taip pat

⁸ „Manau, kad puiku turėti tvirtą pagrindą tapyboje ir skulptūroje, tačiau klasikinės muzikos pagrindai yra daug svarbesni. Drama yra išgirsta patirtis, daug daugiau nei regimoji“ (Mann, 2003: 132).

⁹ „Beckettas ir Chekhovas turėjo dvi geriausias ausis; jie girdėjo protingiau, aiškiau ir tiksliau nei kiti dramaturgai, o jų kūryba labai glaudžiai susijusi su klasikine muzika“ (Mann, 2003: 131).

susidarote savo nuomonę ir interpretaciją, tačiau taip Jūs esat gerokai mažiau atskirti nuo autoriaus ir pjesės originalo“ (Zimmann, 2008: 2). Dėl to, kaip teigia ir pats Albee, cituojant Matthew C. Roudané monografiją *Suprasti Edwardą Albee*, „jau geriau, kad žmogus, gebantis skaityti pjeses, perskaitytų mano pjesę ir įsivaizduotų (pamatytų ir išgirstų) gerą pastatymą, negu pamatytų prastą pastatymą“ (Roudané, 1987: 2). Dramos tyrėjai, tarytum atkartodami dramaturgo sentimentą, pažymi, jog pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ yra lengviau pasiekiamą vien perskaičius tekstą, negu daugelis dramos kūrinių (Hudson, 1985: 70). Christopheris Hudsonas šią mintį remia, parodydamas, jog „Albee nurodymai yra neįprastai išsamūs. Juose pateikiamos tikslios instrukcijos apie veikėjų veido išraišką, balso toną, gestus, judesius bei veiksmus. Jie apima ne tik išorinį veiksma, bet ir motyvus, vidines būsenas“ (Hudson, 1985: 70). Taip Edwardo Albee išsamūs nurodymai, kaip garsiškai sakomas tekstas, leidžia skaitytojui pačiam išgirsti novatorišką pjesės skambesį, o taip pat padeda režisieriui atkurti šį tikslų skambesį sceninio pastatymo metu. Spektaklio emocinė patirtis, akimirkos įspūdis įgis adekvačią išraišką, pagautą klausytojo arba skaitytojo vidine klausa. Visa tai taip pat įgalina analizuoti pjesę vien tik jos tekstiniu pavidalu ir rodyti jame užslėptas muzikines struktūras.

1.4. SEMIOTINĖS DRAMOS IR MUZIKOS BENDRYBĖS

Semiotiniai tyrimai siūlo dar kitą, struktūralistinę prieigą ir naujus įrankius, leidžiančius literatūros tekstą prilyginti muzikos parametrams, taip pat naujas komparatyvistinių tyrimų įžvalgas.

Semiotiniu požiūriu tiek muzikos, tiek literatūros kūrinys yra laikomas tekstu, kurio reikšmė kuriama pasitelkus ženklus ir įvaizdžius (Jocytė, 2017: 3). Muzikos semiotikos atstovai Raymondas Monelle ir Catherine T. Gray straipsnyje teigia, kad muzikos ir literatūros ryšys yra abipusis: „jeigu tekstas gali būti suprantama „muzikiškai“, tai egzistuoja ir galimybė išversti šį muzikinį turinį į literatūrinį, ir jis bus suprantamas literatūriškai“ (Monelle, 1995: 62).

Semiotika yra integrali intermedialumo teorijos dalis, laikanti paradigmą (žodžio formų visumą) baigtiniu atskirų esinių visetu. Ir dėl to semiotikų idėjos bei jų išplėtotas struktūralistinis analizės metodas padeda kurti bendrą abiejų meno šakų – muzikos ir dramos – pagrindą. Kaip teigia Marcas Jeaninas straipsnyje „Kalbos ir muzikos organizacinės struktūros“, jas abi leidžia vadinti „struktūrinėmis sistemomis, turinčiomis baigtinį apibrėžtų vienetų rinkinį, kurie savo ruožtu yra organizuoti ir iš dalies sujungti pagal taisykles, glaudžiai susijusias su mūsų suvokimu, kultūra ir pažintinėmis garso struktūrų reprezentacijomis“ (Jeanin, 2008: 9)¹⁰.

Tokios abstrakčios ir universalios taisyklės gali būti trys žymėjimo lygiai: fonema, morfema ir frazė ar sakiny. Arba abiejų sistemų dalumas į smulkesnius vienetus iki mažiausių reikšmės neturinčių vienetų, kuriais kalboje laikomos fonemos, o muzikoje – natos (įdomu, jog abiejų sistemų mažiausi vienetai yra žymimi raidėmis – A, B, C, D ir t. t.). Beje, abu šie vienetai „savo ruožtu gali būti apibrėžti pagal akustinius parametrus, kurie yra fiziškai išmatuojami“ (Jeanin, 2008: 8). Be to, abiejose sistemose jie būna jautrūs kontekstui: vieneto kalbinė ar muzikinė reikšmė gali priklausyti nuo jo „aplinkos“ – viso likusio kūrinio ar bendro kultūrinio klimato. Šie mažiausi nereikšminiai vienetai abiejose sistemose gali būti skaidomi į binarines skiriamųjų požymių opozicijas. O jų hierarchinė struktūra lemia, jog pagal tas pačias taisykles vienetai jungiasi į didesnius vienetus ir taip sudaro nuoseklią bendrą konstrukciją (fonemos jungiasi į žodžius, natos – į motyvus, žodžiai – į sakinius, motyvai – į frazes, ir t. t.), remdamiesi panašiais

¹⁰ Kaip kitais žodžiais sako Paulas Ricoeuras, „Sistemų, kurias sudaro baigtiniai atskirų esinių visetai, paradigmatika grindžiama šiems visetams būdingu junglumu ir kone algebrinėmis tokio junglumo galimybėmis“ (Ricoeur, 2000: 17).

„statybiniais“ principais (ritmu, dinamika, ir kt.). Kaip teigia Marcas Jeaninas, „Suprasegmentiniu lygmeniu tempai, dinamika, akcentai taip pat yra struktūrinio muzikos ir kalbos proceso dalis, kuri gali turėti įtakos formuojant muzikinę raišką“ o muzikos „melodinių ir ritminių įtampų ir rezoliucijų artikuliacijos atkartoja mūsų suvokimą apie komunikacijos sistemas, nes jos atsispindi pačioje intonacijoje ir emocijose, kurias perteikia bet kokia žmonių kalba“ (Jeanin, 2008: 8). Taip struktūrinio požiūriu tiek kalba (kurios sistema yra paremtas dramos kūrinys), tiek muzika yra komunikacinės sistemos, kurios kuria struktūrinius pranešimus linijinėmis sekomis ir jų vienetai būna susieti daugiau nei viename organizacijos lygmenyje.

Kaip matyti, tokių ženklinių jungčių su muzika galima aptikti įvairiausių skirtinguose literatūros kūrinio lygmenyse¹¹, ir jos kuria muzikos ir literatūros dialogą. Šios dvi ženklų sistemos lemia ir tai, jog intermedialūs ryšiai tarp šių dviejų komunikacijos sistemų, medžiagos perkėlimas ir skolinimasis, yra įmanomi, ir tai, jog jie yra labai riboti. Perkėlimi gali būti tik ženklai, būdingi abiem medijoms (muzikai ir dramai, muzikai ir kalbai). Dėl to, kaip teigia Lévi-Straussas, muzikos ir kalbos lyginimas yra „ypač apgaulingas, nes iš dalies tie dalykai yra labai artimi ir kartu itin skiriasi“ (1980) (Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, 2017: 21).

Toks dialogas tarp muzikos ir literatūros reikalauja specifinio metodologinio požiūrio. Analizę apsunkina dviejų netapačių ženklinių sistemų dualizmas, muzikinio teksto bei muzikinio kūrinio skirtumai ir matomo bei numanomai girdimo teksto priešprieša dramos kūrinyje. Kaip teigia Peras Aage Brandtas, analizuojant „[n]epakanka projektuoti naratyvinius ir loginius modelius į muzikinį „tekstą“, reikia mėginti suprasti, kas vyksta mūsų tonaliniame ir ritminiame mąstyme“ (Nastopka 2016: 16)“ (Jocytė, 2017:14).

Susiduriant su tokiomis subtiliomis problemomis muzikos įvestis literatūroje gali būti nustatoma pasitelkus semiotinį požiūrį, remiantis Roland'o Barthes'o kūrinio ir teksto dichotomija. Kaip knygoje „Muzikinis romanas“¹² aiškina tyrėja Emily Petermann: „kartu šie semiotiniai požiūriai leidžia diferencijuoti diskusiją apie būdus, kuriais kalba gali mėgdžioti muziką, ir apie pirminius skirtumus bei panašumus tarp dviejų medijų, kurios vaidina vaidmenį pagal muzikinį modelį kuriamuose literatūros (dramos) kūrinuose“ (Petermann, 2014: 34). Taigi

¹¹ Muziką literatūroje galima rasti „natų fragmentų, notacijos simbolių, dainų žodžių, muzikologinės terminijos, akustinių kalbos aspektų, muzikantų kaip personažų“ ir kitokiais pavidalais (Petermann, 2014: 34).

¹² Originalus pavadinimas anglų kalba – *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*.

daugelis lyginamuosius literatūros ir muzikos tyrimus vedančių mokslininkų semiotinius teksto analizės aspektus laiko naudingus naujo požiūrio į komparatyvistinį metodą sukūrimui. Muzikos kūrinių semiotinėse analizėse dažnai naudojamos iš literatūros tyrimų kilusios priemonės bei metodologijos, remiantis Proppo (funkcijų), Greimo (aktantų, predikatų, izotopijų, semiotinio kvadrato, t. t.) bei Todorovo (naratyvo schema) darbais ir sukurta naratologinių tyrimų teorija (Pawlowska, 2014: 201). Iš metodologinės pusės vienu svarbiausių muzikos kūrinio semiotinės analizės raktu daugelis mokslininkų laiko izotopiją¹³. Figūrų (tokių kaip laiko, erdvės, atlikėjų) analizė, parodanti jų išsidėstymą tekste, „atskleidžia muzikinio diskurso dalių rišlumo principus ir taip suteikia galimybę sklandžiai perskaityti muzikos kūrinį“ (Jocytė, 2017: 5). Dėl to atlikta semiotinė figūrų analizė padėtų dar giliau pagrįsti bendrus „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ struktūrinius principus su muzikiniais.

¹³ Izotopija – tolydus seminių kategorijų kartojimasis pasakymo sintagmatinėje ašyje, sukuriantis diskurso prasmės tęstinumo ir vientisumo įspūdį.

1.5. ANKSTESNI LYGINAMIEJI MUZIKOS IR DRAMOS TYRIMAI

Nors šios dvi meno rūšys buvo nuolatos gretinamos ir lyginamos viena su kita, mokslinio pobūdžio komparatyvistiniai tyrimai, remiantis literatūros ir muzikos metodologiniais sąryšiais bei teminiu panašumu, pradėti tik XVIII amžiaus pradžioje¹⁴ (Brown, 1970: 3). Romantizmo laikotarpiu buvo siekiama dramos, muzikos ir literatūros menų sintezės (vienovės), – kaip ryškų to pavyzdį galima pateikti kompozitoriaus Richardo Wagnerio *Gesamtkunstwerk*¹⁵ idėją. Intermedialumo tyrimai plačiai plėtoti XX a. antroje pusėje (Brown, 1970: 15) ir yra aktualūs iki šiol.

Teorinių svarstymų pradžia laikomi intermedialumo tyrinėjimai, kurie prasidėjo nuo komparatyvistikos darbų. Šitokių muzikos ir literatūros komparatyvistikos tyrimų pionieriumi laikomas jau minėtas Calvinas S. Brownas (1909–1989). Jis savo žymiojoje, visą tyrimų lauką įkvėpusioje monografijoje „Muzika ir literatūra“ (1948) lygino struktūrinės muzikos ir literatūros analogijas ir bendrai suklasifikavo šių menų ryšius į keturis tipus:

- a) kombinavimas – literatūros struktūravimas pagal muzikinius kūrinius (pvz., dainos žodžiai);
- b) įtaka – literatūros analizavimas muzikinėmis struktūromis – kontrapunktu, variacijomis ir pan.);
- c) paralelės – muzikos dinaminių bei ritminių elementų parodymas literatūroje);
- d) pavadinimas – bandymas pakeisti vieną meno rūšį kita.

Paskutinis santykio tipas gali būti pasiekiamas trimis būdais a) analize (literatūros muzikinių bruožų aprašymas pasitelkiant specifinę muzikos terminiją); b) pamėgdžiojimu (muzikos kūrinio įspūdžio kūrimas literatūroje); c) interpretacija (literatūros ar muzikos kūrinio programiškumo parodymas).

¹⁴ Ankstyvieji tyrėjai – Abbe du Bosas, Hildebrandas Jacobas ir Charles‘as Avsonas.

¹⁵ *Gesamtkunstwerk* (bendras meno kūrinys) – tai kūrinys, kuriame derinami įvairūs menai, tokie kaip muzika, poezija, šokis, architektūra ir tapyba.

Monografija „Muzika ir literatūra“ įkvėpė visą seriją straipsnių šia tema, pateikiančių ankstyvasias literatūros kūrinių analizes, kuriuose parodomos ir tiriamos įvairios muzikos kūrinių formos. Tokie ankstyvieji tyrimai buvo dažniausiai atliekami literatūros kritikų ir dėl to rašomi naudojant literatūrologinį pagrindimą – juose buvo analizuojami literatūros kūriniai, ieškant muzikinių kultūrinių nuorodų ar citatų, bandant išgryninti jų funkcijas ir įtaką literatūros kūrinio formai.

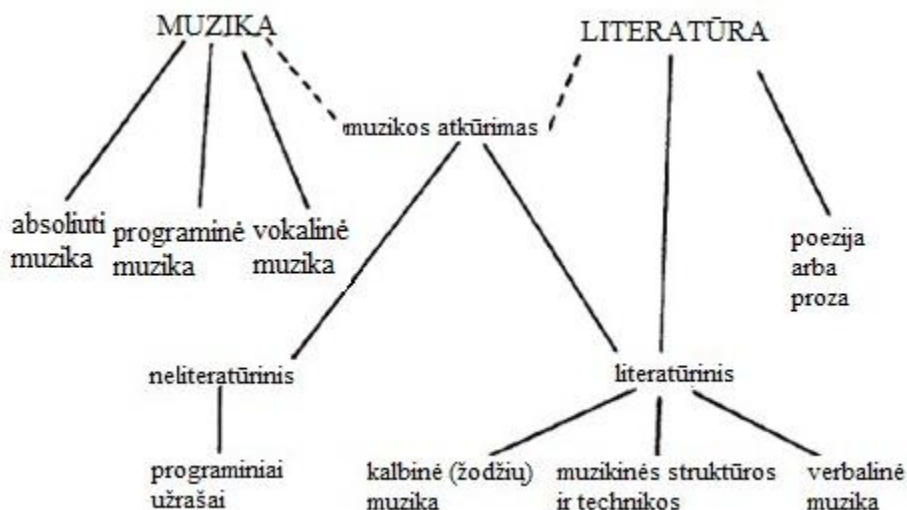
Labiausiai iš šių Brown'o pasekėjų muzikos ir literatūros komparatyvistinių tyrimų linijoje išsiskyrė vokiečių literatūros ekspertas Stevenas P. Scheras (1936–2004). Šis komparatyvistas naudoja kitokią literatūros ir muzikos tyrimų klasifikaciją. Jis telkia dėmesį į skirtingas žodžių ir muzikos interakcijas. Savo darbuose jis kuria trinares tipologijas, kuriose įvardinamos pagrindinės muzikos ir literatūros tyrinėjimų grupės: a) vokalinė muzika (muzikos ir literatūros simbiozė¹⁶); b) literatūra muzikoje (programinės muzikos niuansai¹⁷); c) muzika literatūroje¹⁸ (muzikos struktūrų ir formų analogai literatūroje, žodžio skambesio, muzikalumo niuansai). Pastarojoje grupėje išvedami taip pat trys skirtingi įmanomi žodžio ir muzikos sąveikos tipai: a) verbalinė muzika (*verbal music*), kurioje vyrauja muzikos kūrinio imitavimas žodžiais; b) žodžių muzika¹⁹ (*word music*), kurioje pabrėžiamas literatūros kūrinio muzikalumas – fonika, ritmas, dinamika ir kt.; c) muzikos technikos bei struktūros analogai, kur analizuojama literatūros kūrinio struktūra bei kūrimo technika, taikant muzikinius įrankius (Scher, 2004: 26) (žr. 1 pav.).

¹⁶ Čia domimasi žodžio ir muzikos pirmenybės klausimu, žodžio ir garso santykiu, poetinės ir muzikinės intonacijos sąveika, poezijos metru ir muzikos ritmu, kurie gali būti taikomi ir literatūroje.

¹⁷ Šiai grupei priskiriami kūriniai, kurie galėjo būti tiesiogiai įkvėpti literatūros, arba kurie vaizduoja tam tikrą literatūros veikalą. Atliekant literatūros muzikoje analizę narstomos estetinės problemos, konkrečios literatūrinės idėjos ar vaizdo pateikimo muzikoje galimybės, metodai ir pan.

¹⁸ Prie muzikos netiesiogiai priartėjama tik per kalbos priemones ir literatūrines technikas.

¹⁹ „žodinių žymenų, primenančių muzikinį garsą, akustinės dimensijos išryškkinimas, taip pat „struktūrinės muzikos analogijos“, t. y. raštų kūrimas žodiniame tekste, kad jie būtų panašūs į muzikos kompozicijų struktūras, pvz. tema su variacijomis“ (Wolf, 2015: 460).



1 pav. Muzikos ir literatūros intermedialūs ryšiai ir jų tipologija (Scher, 2004: 25).

Ši populiariausia ir dažniausiai savo lauke naudojama saveikos tipų klasifikacija vis dar labiau fokusuojasi į literatūros tyrimus, tačiau per pastaruosius kelis dešimtmečius literatūros ir muzikos tyrimų laukas prasiplėtė²⁰, įtraukiant vis naujesnius ir bendresnius analizės objektus. Panašius tyrimus, sulaužydami literatūrologų monopolį, iš savo pusės pradėjo pateikinti muzikologai, tyrinėdami muzikos kūrinį naratyvumą. Šios srities pionieriumi laikomas Lawrence'as Krameris (g. 1946 m.).

Vėliau ši tipologija buvo toliau pildoma ir plečiama. Gerard'as Genettas 1999-ais metais taip pat išskyrė tris muzikos ir literatūros santykio tipus: a) vokalinė muzika (*musique avec paroles*); b) muzika apie žodžius (*musique à propos de paroles*) – muzika, kurioje randamos tiesioginės nuorodos į egzistuojančius literatūros kūrinius ar jų iliustracijos; b) muzika-tekstas (*musique qui se fait texte elle-même*) – muzika, kuri bando tapti literatūra ar išreikšti jos esmę (pavyzdys – simfoninė poema).

Paulo Schero pasekėjas austrų literatūrologas Werneris Wolfas (g. 1955 m.) papildo pirmtako klasifikaciją, išskirdamas intrakompozicinį²¹ (intermedialumą siaurąja prasme) ir

²⁰ Buvo įkurta tarptautinė „Žodžio ir muzikos tyrimų“ asociacija, leidžianti „Žodžio ir muzikos tyrimų“ knygų serijas nuo 1999 metų.

²¹ Schero tipologijoje intrakompozicinį intermedialumą „iš esmės galima būtų apibrėžti kaip tiesioginį ar netiesioginį daugiau nei vienos komunikavimo medijos dalyvavimą kūrinio ar semiotinio komplekso signifikacinėje ir / arba semiotinėje struktūroje“ (Ivanova, 2020: 17), jis privalo būti patvirtinamas kaip sudedamoji šio semiotinio darinio dalis.

ekstrakompozicinį²² intermedialumą. Jis taip pat skiria du intrakompozicinio intermedialumo variantus: multimedialumą²³ ir intermedialiąją nuorodą²⁴ (*intermedial reference*). Intermedialiosios nuorodos²⁵ gali būti eksplikuotosios²⁶, t. y. atvirai deklaruojančios ryšį su kita medija, ir implikuotosios²⁷, kai ryšys „slepiamas“ (Ivanova, 2020: 69).

Kita jo išrasta kategorija – transmedialumas. Wolfas ją apibūdina taip : kai „kultūrinės reikšmės savybė atsiranda, pavyzdžiui, neistorinių formalių priemonių, pasitaikančių daugiau nei vienoje terpėje, lygmeniu, pavyzdžiui, pakartotinis motyvų naudojimas, teminė variacija ar tam tikru mastu net pasakojimas, t. y. bruožas, kurio neįmanoma apriboti vien žodiniiais pasakojimais, bet jis taip pat įformina operą ir kiną, be to, jį galima rasti, pvz., balete, vaizduojamuosiuose menuose ir, kaip teigė Neubaueris, Krameris ir kiti, tam tikru mastu net instrumentinėje muzikoje. Galima teigti, kad naratyvumas iš tikrųjų yra tarpinė transpozicijos forma, nes kyla iš žodinio naratyvo“ (Wolf, 2009: 5). Visos šios skirtingos muzikos ir literatūros intermedialumo kategorijos sužymėtos jo sudarytoje schemoje (anglų kalba, 2 pav.). Iš jos matyti detalus ir hierarchinis skirtingų intermedialumo analizės įrankių suklasifikavimas.

Lietuvoje susidomėjimas komparatyvistiniais tyrimais atsirado neseniai ir jie nėra labai išplėtoti. Didžiausias dėmesys skiriamas muzikos ir lyrikos santykiui tirti. Juozas Girdzijauskas savo darbuose 1966, 1979 ir 1998-ais metais pristatė eilėdaros principus²⁸, bendrus menų komparatyvistinius tyrimus pateikė Rūta Brūzgienė²⁹, struktūrines analogijas gliaudėjo

²² Ekstrakompozicinis intermedialumas peržengia vienos medijos ribas, jo esmę nusako skirtingų medijų santykiai.

²³ Kai kūrinyje susijungia dvi ir daugiau medijų, dviejų ir daugiau semiotinių sistemų signifikantai

²⁴ Nenumato kitos sistemos signifikantų įsiterpimo.

²⁵ „Tarpinė reikšmė yra tam tikros rūšies imitacijos ar ikoniškumo poveikis kitai medijai ar heteromedialiam artefaktui, bent jau (kai kurioms) jo savybėms (dėl jos pobūdžio, turinio, efektų ar struktūros). Jei pasiseka, šis ikoniškumas veda prie heteromedialios esybės perteikimo recipientų galvoje (tarpinės imitacijos ir ikoniškumo santykį plg. Wolf 2003a). Nors aiški tarpinė nuoroda pirmiausia kreipiasi į gavėjų pažintinius gebėjimus (ji turi būti „iššifruota“), be to, kaip galima manyti, imitacinė nuoroda leidžia jiems vaizduotėje patirti kitą terpę taip, tarsi ji būtų aptariamame darbe. Kaip teisingai pažymi Rajewsky, tokios imitacinės tarpinės nuorodos „tarsi“ kokybė sukuria savotišką heteromedialinę iliuziją“ (Scher, 1970: 465).

²⁶ Tiesioginį kitos medijos paminėjimą ar tos medijos atstovų dalyvavimą kūrinyje, pvz. romano veikėjai muzikantai, dailininkai ir pan.

²⁷ Žymi kokybinių ar struktūrinių kitos medijos niuansų mėgdžiojimą. Šiuo atveju medija, į kurią nurodoma, esmiškai veikia kūrinio signifikantus (Ten pat, 24–25).

²⁸ Girdzijauskas, Juozas (1998): *Literatūros terminų žodynas. II sąsiuvinis Eilėdara*. Vilnius: Baltos lankos.

²⁹ Brūzgienė, Rūta (2004): *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*. Vilnius: Lietuvos literatūros tyrimų institutas.

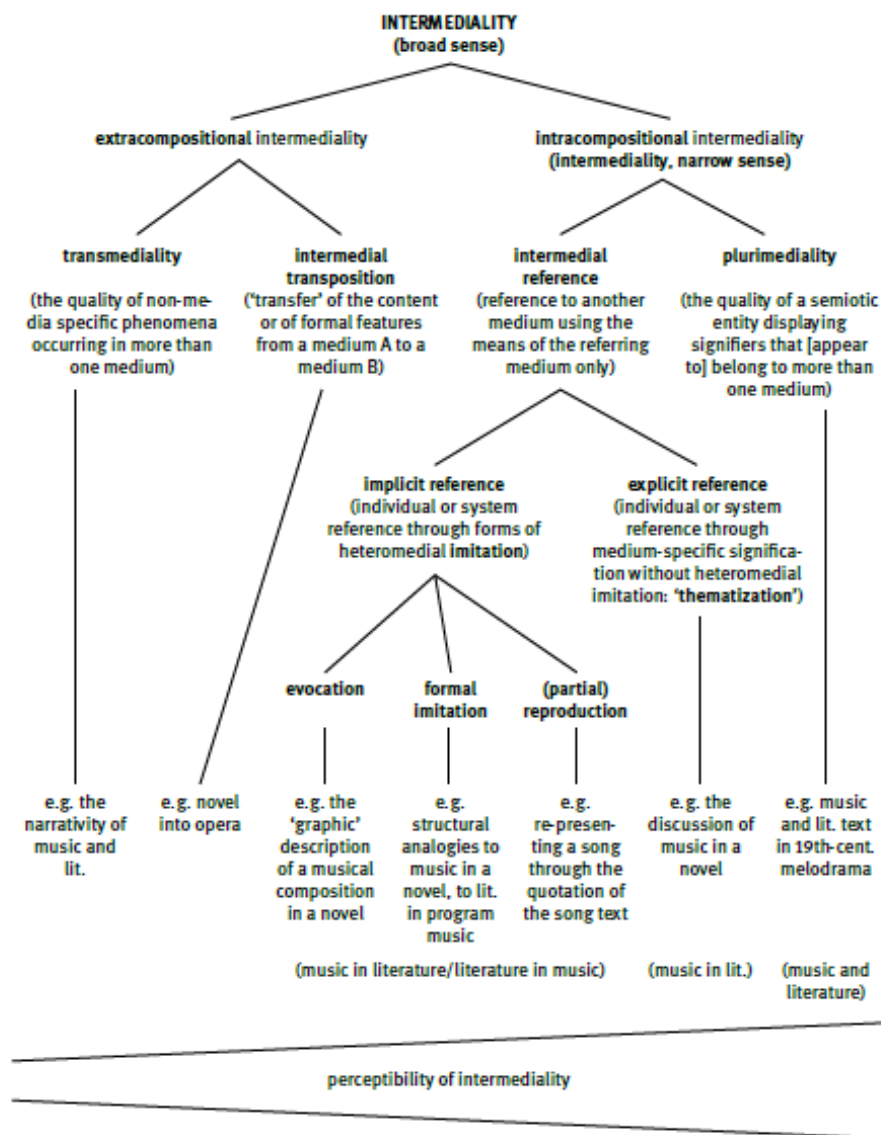


Fig. 1: Typology of intermedial forms illustrated with musico-literary examples

2 pav. Muzikos literatūroje intermedialumo rūšių lentelė (Wolf, 2009: 28).

muzikologė Vita Česnulevičiūtė³⁰, muzikinius poezijos šaltinius tyrė Julija Jocytė³¹, poezijos įtaką lietuvių kompozitoriams rodė Jūratė Landsbergytė³². Iš prozos tyrinėjimų muzikiniais

³⁰Česnulevičiūtė, Vita (2012): Muzikos komponavimo principų analogijos XX a. lietuvių poezijoje, daktaro disertacija. Vilnius: LMTA. Bei straipsniai, analizuojantys muzikinius Vytauto Bložės, Juditos Vaičiūnaitės, Alfonso Nykos-Niliūno poezijos formas aspektus (2005, 2008, 2011 metai).

³¹Jocytė, Julija (2017): *Muzikiniai poezijos šaltiniai. Federico García Lorca, Algimantas Mackus, Antanas A. Jonynas*. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus universitetas.

³²Landsbergytė, Jūratė (2001): Reinerio Maria Rilkes poezija naujausioje lietuvių muzikoje kaip eurointegracinis proveržis. *Menotyra*, 3 (24), 78–89.

aspektais, išskirtinas Vijolės Višomirskytės darbas³³. Drama lietuvių intermedialiuose tyrimuose atsirado vėliausiai – kai tarptautiniame kontekste paplito šios srities Wernerio Wolfo, Emily Petermann, Walterio Bernharto ir kt. tyrinėjimai. Teoriniu aspektu šių menų sąryšį aptarė Gabrielė Labanauskaitė³⁴, praktiškai analizavo Giedrė Smolskaitė-Ivanova³⁵. Naratyvumo konstravimo muzikoje tyrimus Lietuvoje pradėjo semiotikos mokyklos atstovė Inga Jasinskaitė–Jankauskienė³⁶.

³³ Višomirskytė, Vijolė (2000): Muzika Algirdo Landsbergio novelėse. – *Darbai ir dienos*, 21, 213–219.

³⁴ Labanauskaitė, Gabrielė (2017): *Dramatika*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.

³⁵ Ivanova (Smolskaitė), Giedrė (2020): *Muzikos raiška Kosto Ostrausko dramose*. Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas.

Ivanova (Smolskaitė), Giedrė (2015): „Partitūros Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje Paskutinis kvartetas” *Teksto slėpiniai*.nr. 17. 66-86 p. Vilnius.

³⁶ Jasinskaitė – Jankauskienė, Inga (1997): *Naratyvumo koncepcija muzikoje*. Vilnius: Baltos lankos.

2. BIOGRAFINĖS ALBEE IR JO KŪRYBOS SAŠAJOS SU MUZIKA

*If scholars wish to study plays and gain a more comprehensive
misunderstanding of my work, they can do it.*³⁷

Edward Albee, 2011

Dramaturgas Edwardas Albee (1928–2016) su muzika buvo artimai susijęs nuo mažų dienų³⁸. Pirmasis Niujorke išleistas jo darbas (1950 m.) buvo keturiolikos S. Rachmaninovo dainų rinkinys su „Albee tekstais perrašytais į prozą“ (Gussov, 2001: 75). Pirmasis scenoje atliktas kūrinys (1955 m.) – *Carnegie Recital Hall* salėje nuskambėjusi daina³⁹ „Ašarojančio gailėsčio dama“ (*The Lady of Tearful Regret*) (Gussov, 2001: 104). Savo jaunystę Albee praleido kompozitorių bendruomenėje, į kurią įsiliejo tokie žymūs muzikai kaip Leonardas Bernsteinas, Aaronas Coplandas ir Virgilas Thomsonas. Kartu su partneriu – kompozitoriumi Williamu Flanaganu⁴⁰ Albee sukūrė nemažai muzikinių-literatūrinių projektų, pvz. operas „Bartleby“ ir „Ledynmetis“ (*The Ice Age*). Albee teigė, jog šis muzikas⁴¹ buvo jo kūrybos mentorius, suformavęs dramaturgo estetikos pojūtį (Gussov, 2001: 81).

Nenuostabu, jog dėl šių biografinių sąsajų Albee save laikė „kalbos kompozitoriumi“⁴² (Martin, 2011) ir teigė rašantis pjeses pagal muzikos komponavimo principus:

Tapęs dramaturgu, pamažu pradėjau suprasti, jog pjesės rašymas turi daug bendro su muzikos komponavimu. Temos, idėjos ir muzikinės temos yra susijusios. Veikėjai tarsi instrumentai – net jei neįsijaučiu dermės, kai vienu metu kalba keturi žmonės, kuriu styginių kvarteto iliuziją. Struktūra dažnai ta pati. Dramaturgas rašo panašiai kaip kompozitorius, kai nori, kad būtų garsiau, jis pabraukia žodį arba parašo didžiosiomis raidėmis, kompozitorius užrašo tris *forte*. Yra daug panašumų tarp teatro ir muzikos – galų gale abu

³⁷Liet. "Jei mokslininkai nori išstudijuoti pjeses ir gauti išsamesnį mano darbo nesupratimą, jie gali tai padaryti."

³⁸Mellas Gussovas biografijoje apie Albee teigia, jog vaikystėje šis dramaturgas svajojo tapti kompozitoriumi. Jo pirmoji paauglystėje rašyta knyga pavadinta pagal Howardo Hansono operą "Netikinčiųjų mėsa" (*The Flesh of Unbelievers*). Antroji pasakoja apie lenkų fortepijono mokytoją ir kompozitorių F. Chopiną (Gussov, 2001).

³⁹Muzika Williamo Flaganano, žodžiai – Edwardo Albee.

⁴⁰Flanaganas sukomponavo muziką Albee pjesėms "Smėlio dėžė" (*The Sandbox*), „Liūdno kavinės baladė“ (*The Ballad of the Sad Café*) ir „Malkolmas“ (*Malcolm*) (Weales, 1969: 20).

⁴¹Žurnalo "Tribune" recenzentas Johnas Gruenas teigė, jog Flanaganas „muzikos kūrinius gebėjo analizuoti su chirurginiu tikslumu“ (Gussov, 2001: 75) ir pateikė nemažai muzikinių įžvalgų, lygindamas Albee tekstus su muzikos kūrniais: „tai prislopinto tono, subtilaus kalbos ritmo ir, nepaisant literatūrinio stiliaus sudėtingumo, švaraus ir paradoksaliai paprasto skambesio pjesė“ (apie „Delikatų balansas“ 1973) (Gussov, 2001: 257).

⁴²Interviu paklaustas „ar rašydamas klausotės muzikos?“ Albee atsakė: „Dieve, ne, tai trukdytų muzikai, kurią rašau. [...] Niekada neįsijaučiau, kad „muzikinė muzika“ konkuruotų su „literatūrine muzika“ (Martin, 2011).

atliekami balsu. Pradėjau visur pastebėti analogijas. Manau, jei nebūčiau taip ištraukęs į klasikinę muziką, kurią labai gerai išmanau, tikriausiai nebūčiau jų pastebėjęs ir negalėčiau rašyti tokių pjesių, kokias mėgstu rašyti. (Albee: 2013).

Viena vertus, Albee kūryba yra sunkiai kategorizuojama – jo formos eksperimentinės, rašymo maniera intuityvi, kiekviena pjesė skiriasi nuo ankstesnių, kiekviena „parašyta pagal savas taisykles“ (Gussov, 2001: 404). Kita vertus, dažnas teoretikas, vardindamas pagrindinius dramaturgo stiliaus bruožus, vienu ar kitu aspektu pamini būtent muzikalumą.

Stephenas Bottomsas teigia, jog Albee būdinga „kalbos tonų ir ritmų sąveika bei aiškus turinys, kuriantis emocišnes tekstūras, panašias į muzikines“ (Bottoms, 2005: 10). Pasak literatūrologo prof. Christopherio W. E. Bigsbio, pagrindiniai dramaturgo bruožai yra „žodžių meistriškumas, muzikinis ritminės struktūros pojūtis, gebėjimas kurti įtikinamas dramines metaforas“ (Bigsby, 1975: 9). Anitai M. Stenz tai – „ekstremalios situacijos, paaštrinta kalba ir ilgi „operiniai“ monologai“ (Stenz, 1978: 2). Albee pjesių skirtumus jos nuomone sulygina „neabejotini vidiniai panašumai, tokie kaip struktūros muzikalumas [...]“ (ten pat). Pritardama literatė Anne Paolucci net kaip dramaturgo kūrybos parašą įvardina „muzikines kadencijas ir kalbos variacijas“ (Paolucci, 2003: 54). Marija Aušrinė Pavilionienė savo studijoje apie XX amžiaus Vakarų dramą Albee pristato kaip dramaturgą, kuris „kūrybos trauką palygina su dvasiniu muzikos poreikiu, dramos teksto kūrimą su muzikos rašymu“ (Pavilionienė, 2004: 17).

Tai, jog ši Albee pjesių kalbos stiliaus bei struktūros muzikalumo tendencija išryškėja daugelyje tarpusavyje besiskiriančių dramaturgo tekstų, matyti ir iš kritikų recenzijų, kurios, apžvelgiant pusę amžiaus trukusią karjerą, struktūriškai ir estetiškai lygina Albee kūrinis su muzikos kompozicijomis:

- 1958 m. „Zoologijos sodo istorija“ (*Zoo Story*) – „kruopščiai suplanuota ir gražiai atlikta, tarsi muzikinis kūrinys“ (Gussov, 2001: 96).
- 1962 m. „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*) – „tai buvo simfoninė partitūra“ (Schechner. 1965: 74)
- 1963 m. „Liūdnošs kavinės baladė“ (*The Ballad of the Sad Café*) – „miuziklas su choru“ (Gussov, 2001: 195).

- 1964 m. „Maža Alisa“ (*Tiny Alice*) – „ši pjesė taip primena operą – ją reikia diriguoti“ (Bottoms, 2005: 233)
- 1968 m. „Dėžė“ (*Box*) – „poliritminis kamerinis kūrinys, paremtas tylos, garso ir šviesų bangomis“ (Clurman, 2001: 16).
- 1968 m. „Pirmininko Mao Tse-tung citatos“ (*Quotations from Chairman Mao Tse-tung*) – „kontrapunkto pratimas“ (Gussov, 2001: 273).
- 1973 m. „Subtilus balansas“ (*A Delicate Balance*) – finalinė veikėjo Tobias kalba pjesėje pažymėta Albee remarka „tai arija“ (Albee, 2011: 89).
- 1975 m. „Pakrantė“ (*Seascape*) – „muzikinis kvartetas“ (Stenz, 1987: 14).
- 1976 m. „Klausymasis“ (*Listening*) – „kamerinė opera ir simbolinė poema apie komunikaciją“ (Barnes, 1976).
- 1991 m. „Trys aukštos moterys“ (*Three Tall Women*) – „tarsi kamerinis trio, balsų pjesė. [...] visos trys moterys turėjo skirtingus balso tembrus“ (Mann, 2003: 133). Finalinė pjesės scena parašyta remiantis G. Puccini Operos „Don Žuanas“ fugato (Gussov, 2001: 362).
- 1993 m. „Fragmentai“ (*Fragments*) – „kūrinys seka savo paties logika ir yra skirtas patirti kaip muzika“ (Gussov, 2001: 369).
- 2002 m. „Ožka, arba kas yra Silvija?“ (*The Goat, or Who is Sylvia?*) – „muzika įdėta į sistemą“ (Whitehead, 2013: 40).

Aktoriai bei režisieriai, turėję Albee pjeses „sugroti“ ir „sudiriguoti“, taip pat pabrėžė muzikalią teksto prigimtį. „Turi saugotis, kitaip pradėsi dainuoti“ teigė Myra Carter, atlikusi pagrindinį A vaidmenį „Trijų aukštų moterų“ premjeroje (Gussov, 2001: 359). Režisierė Emily Mann prisiminė, kaip Albee parašė jai pastabą, jog „Visur“ (*All Over*) pasirodymo metu vienoje replikoje „neišgirdo kablelio“ (Ben-Zvi, 2017: 188).

Sėkmingiausios Albee pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ premjerą Brodvėje⁴³ režisavęs Alanas Schneideris interviu pasakojo, jog „Albee svarbiausia buvo tempai ir pataikymas į scenos ritmą“ (Schechner, 1965: 72). Paklaustas apie pjesės struktūrą, teigė, jog pjesė yra „labai muzikali struktūra, [...] tai buvo simfoninė partitūra“ (ten pat). Tačiau, kai žurnalistas pasitikslino: „Ar manote, kad Jums pavyko tai išpildyti?“ Schneideris atsakė: „Manau, kad taip.

⁴³ „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ debiutavo 1962 m. spalio 13 dieną *Billy Rose* teatre.

Kad ir ką vadintume simfonine forma“ (ten pat). Tai rodo, jog šios muzikinės sąvokos buvo dažnai vartojamos neįsigilinus į jų techninę reikšmę, tarsi poetinės metaforos. Kaip ir daugelis teatrologų ar literatūrologų, kurie paminėję muzikinius elementus Albee kūryboje ir pabrėžę jų svarbą, giliau jų nenagrinėja⁴⁴, mieliau toliau aptardami filosofinius, ideologinius, psichologinius pjesių aspektus. Nors pats Albee viešai pripažino muzikos reikšmę savo rašymo stiliui bei draminei formai, jis taip pat nėra tam pateikęs teorinio pagrindimo.

Aptarti Albee kūrybos sąsajų su muzika aspektai padėjo išgryninti darbo tikslą – techniškai pagrįsti muzikos ir literatūros paraleles Albee kūryboje, atsiskleidžiančias tiek kalbinėje, tiek dramaturginėje, tiek naratyvinėje plotmėje. Lyginamosios ir struktūrinės analizės metu siekiama parodyti, jog muzika sąlygojo Albee kalbos pojūtį, rašymo stilių, dramatinę dinamiką, naratyvines struktūras, o taip pat pačios pjesės kaip kūrinio suvokimą bei patirtį. Siekiama išryškinti, jog muzika yra svarbi Albee kūrybos identiteto dalis.

Kaip pagrindinis analizės objektas pasirenkamas dramaturgo kūrinys „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“. Tai pjesė atvėrusi publikai duris į privatų žmonių gyvenimą – buitį, paslaptis, svajones. Atsisakius (tariamo) normalumo, jaukumo ir komforto įvaizdžio, su kuriuo septintajame dešimtmetyje, ypač JAV, buvo įprastai vaizduojamas šeimyninis gyvenimas. Vos pasirodžiusi drama sulaukė stiprių reakcijų. „Pjesė ir toliau daro neišdildomą įspūdį visiems, kas ją skaito ir mato, priversdama skaitytoją ar žiūrovą jaustis nepatogiai“ (Bennett, 2018: 12).

Pasak Džordžijos universiteto profesoriaus Matthew C. Roudané „tai buvo pjesė, kuri septintajame dešimtmetyje dominavo teatro pasaulyje“ (Roudané, 1987: 65). „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ 1963 m. laimėjo *Tony* geriausios pjesės apdovanojimą, buvo nominuota Pulitzerio premijai. 1966 metais pagal ją buvo sukurtas Holivudinis filmas, režisuotas Mike'o Nicholso. Ji įtvirtino Albee reputaciją visame pasaulyje – pjesė pasirodė daugelyje didžiųjų Europos miestų ir kitų žemynų šalyse, įskaitant Pietų Afriką, Japoniją, Meksiką, Čilę, Izraelį, Urugvajų, Argentiją, Čekoslovakiją ir Lenkiją. 1978 metais „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ buvo atlikta ir Lietuvoje – tai Vytauto Čihiro režisuotas pastatymas Klaipėdos dramos teatre. Jo proga Regina Rudaitytė išvertė pjesę į lietuvių kalbą.

⁴⁴ Paminėjęs, jog vienas trijų svarbiausių Albee stiliaus bruožų yra „muzikinis ritminės struktūros pojūtis“, C. W. E. Bigsby pridūrė, jog toliau šio bruožo nenagrinės (Bigsby, 1975: 9).

Ko gero viena sėkmingiausių⁴⁵, ši pjesė įtvirtino Albee reputaciją visame pasaulyje ir iškėlė jį į geriausių praėjusio amžiaus Amerikos dramaturgų gretas⁴⁶. Kaip teigia pats dramaturgas „ši pjesė kabinama man ant kaklo kaip spindintis medalis – gražus, bet ir varginantis. (...) „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ bus tapatinama su mano vardu, o aš, savo negiliame kape, dėl to nesiginčysiu“ (Albee, 2005: 171). Stephenas Bottomsas pamini, jog nors „gana lengva suskaidytoje postmodernioje kultūroje šį autorių matyti kaip praeities figūrą, svarbu nepamiršti, jog tai buvo drąsus ir modernus kūrėjas“ (Bottoms, 2005: 1).

⁴⁵ Pasak Matthew C. Roudané, „tai buvo pjesė, kuri septintajame dešimtmetyje dominavo teatro pasaulyje“ (1987: 65). „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ 1963 m. laimėjo *Tony* geriausios pjesės apdovanojimą, buvo nominuota Pulitzerio premijai.

⁴⁶ Iki šiol Albee yra dažnai minimas kaip paskutinis iš keturių didžiųjų XX amžiaus JAV dramaturgų, kartu su Eugene O'Neillu, Tennessee Williamsu ir Arthuru Milleriu.

3. PJESĖS „KAS BIJO VIRDŽINIJOS VULF?“ ANALIZĖ

3.1. VAIDINIMAS TARP ŽAIDIMO IR RITUALO

3.1.1. PJESĖS TURINIO APRAŠYMAS

Pirmas veiksmas

Pirmame veiksmė, pavadinimu „Linksmybės ir žaidimai“ pristatoma vidurinio amžiaus pora – Džordžas ir Marta. Džordžas yra istorijos dėstytojas universitete, kurio prezidentas yra Martos tėvas. Jie vėlų vakarą grįžta iš fakulteto vakarėlio, kuriame susipažino su jauna pora – Niku, ką tik pradėjusiu dėstyti universitete biologiją, ir jo žmona Hani. Marta pakvietė juos į svečius vidurį nakties po vakarėlio, nes „tėvelis prašė gražiai su jais elgtis“, tačiau Džordžas spėja, jog dėl to, kad naujasis dėstytojas yra „gražus“. Įtampa ir žodinis smurtas tarp poros justu nuo pat pirmųjų pjesės žodžių, tačiau jis maišomas su humoru ir žaidybiškumu, dialogas išmoningas ir kūrybiškas⁴⁷:

Marta Fu... Vemt nuo tavęs verčia!

Džordžas Negražu taip šnekėt, Marta.

Marta Kas negražu?

Džordžas ... taip šnekėt.

Marta Man patinka tavo pyktis. Turbūt, labiausiai man ir patinki... kai pyksti. Esi toks... toks lepšis! Neturi netgi, na... ko?

Džordžas ... parako?

Marta GRAŽBYLIAUTOJAS!

Pauzė, paskui jie abu juokiasi.

Netrukus atvyksta Nikas su Hani ir iškyla nauja įtampa tarp Džordžo ir Niko. Džordžas jį mato kaip save jaunystėje – perspektyvų, ambicingą ir dėl to patinkantį tiek Martos tėvui, tiek pačiai Martai, kuri yra nusivylusi Džordžo karjera: ji tikėjosi, jog Džordžas taps istorijos katedros vadovu, o vėliau – viso universiteto prezidentu, jos tėvo pamaina, tačiau šis tėra dėstytojas. Visas šis nusivylimas išreiškiamas polilogo metu, kurį Džordžas vėliau pavadina žaidimu „Pažemink šeiminką“.

Veiksmo viduryje Marta su Hani išeina apžiūrėti namų, o Nikas su Džordžu atlieka savo duetą, kurio metu kovoja žodžiais ir taip trina ribas tarp jų tapatybės:

47

Džordžas Marta šimto aštuonių... metų. O sveria dar truputį daugiau. Kiek metų tavo žmonai?
 Nikas Dvidešimt šešeri.
 Džordžas Marta nepaprasta moteris. Manychiau, ji sveria apie šimtą dešimt.
 Nikas Jūsų žmona... sveria...?
 Džordžas Ne, ne, vyruti. Tavo! Tavo žmona. Mano žmona Marta.
 Nikas Taip... žinau.
 <...>
 Džordžas Aš nevadovauju istorijos katedrai.
 Nikas Aš irgi nevadovauju biologijos katedrai
 Džordžas Bet tau tik dvidešimt vieneri!
 Nikas Dvidešimt aštuoni.
 Džordžas Dvidešimt aštuoni! Galbūt kai tu sulauksi keturiasdešimt su trupučiu ir atrodysi penkiasdešimt penkerių, tai ir vadovausi istorijos katedrai...
 Nikas ... biologijos...
 Džordžas ... biologijos katedrai.

Niko ir Džordžo santykis – taip pat profesiniais vaidmenimis paremtas konkurencinis žaidimas. Kaip kolegos, dirbantys tame pačiame Naujosios Kartaginos universitete, jie aštriausiai jaučia šios bendruomenės hierarchiją ir savo vietą „piramidėje“. Niko kaip naujo profesoriaus ambicijos ir neetiškos priemonės jų siekti kursto jūdviejų konkurenciją. Marta, kaip universiteto prezidento duktė, tampa kovos „prizu“, kadangi Niko įsitikinimu, jam permiegojus su ja atsivers naujos karjeros galimybės universitete.

Nuo pat pradžių viena pokalbio temų – vaikai. Nikas prisipažįsta, jog jiedu su Hani neturi vaikų, nes nori palaukti, kol geriau įsikurs, o paklaustas apie vaikus Džordžas išsisuka. Tačiau sugrįžusi Hani kaipmat praneša, jog per jų pokalbį Marta prasitarė apie jūdviejų su Džordžu sūnų. Tai nepatinka Džordžui ir įsiūbuoja visus tolesnius žaidimus bei kovas.

Antras veiksmas

Antrame veiksmė „Valpurgijos naktis“⁴⁸ antro dueto metu Džordžas papasakoja Nikui apie savo jaunystės draugą, kuris netyčia nužudė savo motiną ir tėvą. Tuo tarpu Nikas prasitaria, jog vedė Hani dėl išskaičiavimo ir dėl tariamo jos nėštumo (vėliau paaiškėjo, jog nėštumas buvo netikras). Vėliau susirenka visas balsų „kvartetas“. Jie šoka, Marta vėl žaidžia „Pažemink

⁴⁸ Šis pavadinimas nurodo į viduramžių metinį raganų susitikimą – Valpurgijos naktį pasirodo demonai ir velniai (Wetmore, 2017: 33). „Ši laukinių ir pavojingų dvasių šventė minima Ch. Gounod operoje „Faustas“, o Berliozas įtraukia Valpurgijos naktį į savo *Fantastišką simfoniją. Dies Irae* (Dievo pyktis), malda už mirusiųsias, Dievo kerštas žmonėms, beveik visada naudojama bet kokiame muzikiniame Valpurgijos nakties atvaizdavime“ (Zimmann, 2008: 44). Dies Irae taip pat rečituoja Džordžas trečiame veiksmė „Egzorcizmas“.

šeimininką“ ir papasakoja svečiams apie nevykusį Džordžo bandymą išleisti knygą apie berniuką, netyčia nužudžiusį savo tėvus, gana aiškiai nurodydama, jog pats Džordžas yra žudikas. Tai priveda prie smurtinio epizodo. Pažemintas Džordžas atsirevanšuoja žaisdamas „Sudorok svečius“ – papasakodamas apie Niko vedybas iš išskaičiavimo ir Hani netikrą nėštumą. Tai veda prie Džordžo ir Martos konflikto, kuriame jie paskelbia vienas kitam „totalinį karą“. Po to seka Martos neištikimybė su Niku ir Džordžo atradimas, jog Hani nuolat paslapčia nuo Niko daro abortus, nes nenori vaikų. Taip Džordžas sugalvoja didžiausią „kerštą“ – pranešti, jog mirė jūdviejų su Marta vaikas.

Trečias veiksmas

Trečio veiksmo „Egzorcizmas“⁴⁹ metu Džordžas išaiškina Martos neištikimybę su Niku ir atsikeršija žaidimu „kūdikio užauginimas“. Marta papasakoja apie jūdviejų sūnų ir Hani, transformuota jautraus pasakojimo, prisipažįsta pati norinti vaiko. Tuomet Džordžas praneša apie vaiko žūtį, kuri yra lygiai tokia pati, kaip tėvo žūtis jo neišleistoje knygoje. Iš to paaiškėja, kad jų sūnus tebuvo bendras poros fantazijos vaisius, tarytum iškreiptas veidrodis, su kurio pagalba Marta ir Džordžas bando pasiekti ir pamatyti vienas kitą. Kai ši iliuzija yra išvaroma „egzorcizmo“ ritualo metu, prie sudužusių iliuzijų krūvos lieka dvi bevaikės poros. Vakarėlis baigiasi.

Muzika

Muzika pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ tekste yra ne tik garsinė-struktūrinė analogija, bet taip pat ir turinio elementas – tema ar objektas. Dialoguose ar poliliguose dainuojama (dainelės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“, „Kur tik aš einu, vis su žigolo, visi žmonės šneka...“⁵⁰, „Niekieno dabar aš ne pasiuntinukas“⁵¹ ir t.t.), skamba muzika (L. Van Beethoveno septintosios simfonijos antra dalis, populiari džiazio melodija), varpai bei kiti garsai, giedama liturgija⁵², klasikinė melodija imituojama balsu („Ta, ta-ta tam-tam, tam-tam-ta, tam tam-tam ta

⁴⁹ Egzorcizmas – ritualas, skirtas demonams ir velniams išvaryti.

⁵⁰ (angl.) *Just a gigolo, everywhere I go*

⁵¹ (angl.) *I'm nobody's houseboy now*

⁵² „*Libera me, Domine, de more aeterna, in die illa tremenda: Quando caeli movendi sunt terra: Dum veneris judicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira. Quando caeli movendi sunt et terra. Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae: dies magna et amara valde. Dum veneris judicare saeculum per ignem, Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Libera me Domine de morte aeterna in die illa tremenda: quando caeli movendi sunt et terra: Dum veneris judicare saeculum per ignem.*“

tam...“ „Pam, ta ta tam tam, tam-tam ta, pam ta t a m tam tam... Uuuuuuch!“). Apie muziką taip pat kalbama, pavyzdžiui, Džordžas apibūdina koledžo gyvenimą kaip „Muzikinės lovos“, jo pamokslaujantis monologas apie istoriją pabaigiamas „paskui staiga, per visą tą muziką, per visus tuos prasmingus kuriančių, kažko siekiančių žmonių garsus prasiveržia šitas „Dias Irae“. Ir ką tai reiškia? Ką skelbia tas trompetas? Ogi eikit jūs velniop.“ ir t.t. Taip pat išmoningai apibūdinami patys veikėjų balsai – pavyzdžiui, Martos pašiepiamai dažnai prilyginamas gyvūnų garsams: „bliaučiau ant visų“, „kažkokie girios garsai“, „Žvėreliai stūgauja“ ir t.t. Visa tai „skamba“ „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ tekste kaip tiesioginės kultūrinės nuorodos, savyje slepiančios ne tik muzikinį ar poetinį-garsinį, bet ir daugybę kitų reikšminių sluoksnių.

3.1.2. *PLAY* – ŽAIDIMAS, VAIDINIMAS, GROJIMAS

Kaip buvo minėta įvade, forma, arba tvarkos bei ritmo jausmas, yra pagrindinė meno funkcija, o visų menų formos turi savotišką bendrą patyriminį pagrindą. Be to, kalbos ir meno primesta tvarka buvo vienas Albee kūrybinių „troškimų“ (Bigsby, 2000: 153).

Filosofas Jose Ortega y Gassetas teigia, jog žmogui yra duotas nesutvarkytas gyvenimas, kurį jis pats turi susikurti – „kaip žaidimą pagal tam tikras taisykles“ (Gasset, 1994: 118). Toks žmogaus gyvenimo modeliavimas, kaip tikrovės vaidinimas ar žaidimas, kuria tiesiogines sąsajas tarp skirtingų meno šakų bei pabrėžia jų reikšmę žmogaus prigimties nagrinėjimui.

Taip žaidimą galima suvokti kaip dramos struktūros analogą. Tai lemia, jog dramos ryšys su muzika pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ siekia bendras ritualo ir iš jo kilusio žaidimo formos šaknis.

Trečio veiksmo pavadinimas „Egzorcizmas“ nurodo į pjesėje išryškinamą dramos rituališkumą, žaidimo ir ritualo bendrumą ir reikšmę mene. Ritualas – tai labai formalizuota, reglamentuota kova. Taip pat – nustatyta religinio ar kitokio pamaldumo atlikimo tvarka. Ritualams būdingas iškilmingumas, pakartojimas, sistemos suformavimas. Simboliniai su bažnyčia susiję ritualai padeda įveikti, sutvarkyti chaosą, įprasminti buitį, išreiškia dalyvių socialinę priklausomybę. Žaidimas ir ritualas atskleidžia žmogaus prigimties suvokimą. Kartu su žiaurumu ir smurtu jie sudarė ankstyviausios dramos – fionizinių aukojimo ritualų – pagrindą.

Visi šie keturi aspektai – žaidybiškumas, rituališkumas, smurtas bei žiaurumas – akivaizdžiai pasireiškia pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“.

Albee teigė, jog mes visi savo šeimose ar asmeniniuose santykiuose žaidžiame vienokius ar kitokius žaidimus. Jo nuomone, pjesė pasakoja apie „aukštesnio nei vidutinio intelekto žmones, kurie su visa gausybe žaidimų, gudrybių bei klaidingų iliuzijų pasiekia tašką, kai daugiau taip nebegali egzistuoti“ (Gussov, 2001: 153). Užrašas ant reklaminio spektaklio plakato: „jūs esate maloniai kviečiamas į Džordžo ir Martos linksmybių ir žaidimų vakarą“ iškart nurodo į tam tikrą pjesės nuotaiką, formą bei publikos įtraukimo laipsnį. Tai, jog spektaklis trunka tris valandas, kaip ir pjesės veiksmas (nuo antros nakties iki aušros), paverčia šį vakarą tikrai įtraukiančia ir emociškai įtikinančia patirtimi. Pjesės veiksmas vyksta svetainėje – tarp keturių sienų, tarsi kovos aikštelėje, kurios ribos kuria klaustrofobišką nuotaiką ir užaštrina aistras bei konfliktus tarp veikėjų. Pjesėje dažnai vartojamos kovos, ypač bokso metaforos – Nikas pasakoja apie savo kaip boksininko treniruotes, Marta pasakoja apie žaidybinę bokso kovą tarp jos, Džordžo ir jos tėvo. Vėliau jų kalboje pasirodo šiai sporto šakai būdingas leksikonas – „platūs smūgiai“, „darbas kojomis“, t.t. Šiame „žaidimų vakare“ net kalba yra skirta ne komunikavimui, o konkuravimui dėl galios ir mėginimui apmulkinti kitus – o tuo pačiu ir save.

Per tris pjesės veiksmus sužaidžiami keturi pagrindiniai žaidimai: „Pažemink šeimnininką“, „Sudorok svečius“, „Dulkink šeimnininkę“, „Kūdikio užauginimas“ ir daugybė šalutinių – „lupti etiketę“, „voliotis ant grindų“, „atspėti filmą“ ir t.t. Daugumą pjesės žaidimų taip pat būtų galima pavadinti koviniais (jie pasižymi žiaurumu, naudojamas fizinis smurtas), psichologiniais (manipuliuojama, naudojamas psichologinis smurtas) bei ritualiniais (jie išvaduoja nuo iliuzijų). Šitokia žaidimais paremta veiksmo struktūra kuria nenuoseklų, bet labai įtraukiantį, sūkurinį judėjimą, kuris spirale veda žiūrovus vis giliau į veikėjų santykius bei jų disfunkcijas. Kaip rašė literatūrologas C. W. E. Bigsbis, „dramatiškumo augimas kartu su atviru žaidimo struktūros formalizavimu rodo, kad esame įtraukiami į mirtiną žiaurumo sūkurį“ (Bigsbis, 1975: 54). Iš tiesų, ši forma padeda pasiekti galingą dramatinį efektyvumą. Žaidimai tampa vis intensyvesni, atskleidžiamos tiesos vis skaudesnės, pasekmės pralaimėjus vis didesnės.

Taigi, Albee pjesėje žaidimas, kova ir ritualas atlieka labai svarbų pjesės formos, o taip pat ir turinio struktūravimo vaidmenį. Žaidimų forma paremtas vakaras yra kupinas nepastovumo, konkurencijos, azarto. Jis paverčia spektaklį savotišku sportiniu reginiu ir taip kuria tiesioginį

žiūrovo įsitraukimą į veiksma, kursto dramos augimą, o finale užtikrina katarsį. Žaidimo vaidmuo šioje pjesėje gali būti interpretuojamas įvairiai. Iš vienos pusės tai – tik nereikšmingas užsiėmimas, kurio metu veikėjai bando išvengti svarbių temų ar juos žlugdančių problemų – nelaimingos santuokos, gyvenimo tuštumos bei beprasmybės pojūčio. Kita vertus, žaidimas įkūnija veikėjų iliuzijas, apnuogina visuomenės sociopolitinės tvarkos ribotumą ir tuštybę, išryškina socialinių kaukių bereikšmiškumą. Žaidimas taip pat pasiūlo galimybę iš naujo atrasti save – išbandyti skirtingus vaidmenis, patirti konfrontacijas ir išgirsti tiesą. Būtent žaidimo pagalba pjesėje yra aiškiausiai atskiriama tiesa nuo iliuzijos. Finalinis ritualo žaidimas „Kūdikio užauginimas“ padidina veikėjų ir žiūrovų sąmoningumą, verčia juos įsisąmoninti politines–socialines taisykles ir jų keliamą psichologinį pavojų, iliuzijos žabangas. Dėl to finalinis ritualas užbaigia žaidimus visam laikui. Veikėjai pripažįsta, kad jų asmeninis gyvenimas subyrėjo į nerealų, bauginantį fiktyvų pasaulį (Roudané, 1987: 69). Kartu su „nužudytu vaiku“ miršta iliuzijos, neurotiškas gyvenimo būdas.

3.1.3. VAIDINIMAS VAIDINIME

Žaidėjų elgesys bei tarpusavio santykiai nėra paremti koku nors atviru, nuoširdžiu ryšiu. Įsisenėjęs Džordžo ir Martos priešiškus vienas kitam bei nesugebėjimas atskirti tiesos nuo fantazijos (atrodo, jų santuoka paremta fikcinio vaiko bendra fantazija) rodo veikėjų gyvenime giliai įsišaknijusias žaidimo bei kovos formas, kurios yra jų tarpusavio santykių pamatas. Jie tarsi dalyvauja savotiškoje pantomimoje, kurios metu keičiasi visuomeniniais, profesiniais vaidmenimis Džordžas Martą vadina „originalia žaidėja“ (Albee, 1961: 129), taip nurodydamas, jog jiedu yra jau patyrę „kovotojai“, o tik į universitetą atvykę Nikas su Hani tampa savotiškais Džordžo ir Martos pasirodymo žiūrovais. Nors veikėjai ir nėra lygūs, skirtingos jų stiprybės išlygina kovos galimybes. Marta turi savo charakterio tvirtumą ir ryškumą, Džordžas – intelektą, Nikas – išvaizdą ir ambicijas, o Hani išsisuka nuo atviros kovos apsimesdama nieko nesuprantanti – „vaizduokim, kad aš nieko neprisimenu, ir tu nieko neprisimeni“ (Albee, 1961: 130).

Taip jauna bevaikė pora, o ypač Hani, kuri bijo susilaukti vaikų, per Džordžo ir Martos „žaidimų vakarą“ išgyvena vaidinimą, rodantį jų ateitį. Nikas ir Hani mato gilų bevaikės

vidutinio amžiaus poros nusivylimą vienas kitu, jų vienatvę ir tuštumos jausmą kurį užpildyti gali tik iliuzijos ir žaidimai kaip gyvenimo bei autentiško santykio simuliakrai. Šio vaidybinio ir kartu muzikinio pasirodymo metu Niko ir Hani porai parodomi jų panašumai su „aktorais“ Džordžu ir Marta. Martos monologas, žaidžiant „Kūdikio užauginimą“, kuriame ji papasakoja visą savo įsivaizduojamo sūnaus istoriją, transformuoja Hani ir ši, apimta katarsio būsenos, sušunka „Aš noriu vaiko! [...] Noriu vaiko. Noriu kūdikėlio“. Be to, Hani paslapties įminimas apie jos paslapčia daromus abortus Džordžui įkvepia idėją „nužudyti“ jų su Marta įsivaizduojamą vaiką. Šis aktas paskatina Martą suvaidinti vaiko netekties tragediją priešais jaunus žiūrovus. Taip vaidinimas atlieka apvalančio egzorcistinio ritualo funkciją. Toks ritualas pjesės kulminacijoje padeda išvartyti iliuzijas iš Martos ir Džordžo santykių, o taip pat padeda Hani išsivaduoti iš motinystės baimės.

Žaidimas visada balansuoja ant ribos tarp tiesos ir iliuzijos. Žaidėjai gali „iš oro“ sukultivuoti ir iškrauti emocijas, vienas kitą provokuoti ir konfrontuoti, atskleisti kito jautrias vietas tuo pat metu užmaskuojant savąsias. Žaidimo forma leidžia tokią giliai žalojančią santykių disfunkciją ir jos griaujamąją galią patirti kaip kažką netikro, nutolusio nuo realybės, o tuo pačiu – nepavojingo. Lygiai tokiais pačiais žodžiais galima apibūdinti apskritai meno – draminio vaidinimo, muzikos kūrinio – paskirtį. Sukurti iliuziją, kurioje žiūrovas (ar klausytojas) gali paslėpti savo išgyventas patirtis, matyti jas reprezentuotas, išreikštas kita iliuzine forma ir patirti šios reprezentacijos keliamą katarsį.

Taip pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ tiek spektaklis scenoje, kurį patiria žiūrovai, tiek Martos ir Džordžo pasirodymas, kurį stebi Nikas su Hani, tampa savotišku hermeneutiniu procesu, kurio metu žiūrovas pradeda atpažinti save reprezentacijoje. Ryšys tarp žiūrovo patirties ir veiksmo scenoje vyksta metaformos lygmeniu. Tarytum tai būtų pjesė apie tai, ką reiškia žiūrėti spektaklį ir būti jo dalimi, apie tai, kaip galima savo gyvenimo patirtį suprasti per meno formą – per žaidimą-ritualą, vaidinimą, muziką. Dėl to pjesę „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ galima suvokti kaip vaidinimą vaidinime, arba spektaklį spektaklyje.

Taigi, ši pjesė, atrodytų, reflektuoja savo pačios tiesą ir iliuziją, o kartu verčia reflektuoti ir žiūrovą. Ji žiūrovams primena, kad teatras yra „melas“, įtraukiantis į jo realistiškai konstruojamą iliuziją, o meno kūrinys apskritai – tai žaidimas. Menas leidžia įprasminti ir įforminti žmogaus gyvenimo neapibrėžtumą. Tiek nuėjęs į teatrą ar muzikos koncertą, tiek dalyvaudamas rituale,

žmogus apsivalo nuo aistrų, neigiamų emocijų, gyventi trukdančių baimių bei kartu su jomis susikurtų iliuzijų.

3.2. MUZIKINĖ PJESĖS FORMA

3.2.1. TARP DRAMINĖS IR MUZIKINĖS FORMOS

Bandant pjesei „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ taikyti aristotelines kategorijas, tenka nusivilti. Ši tragikomedija, atvaizduojanti keturių žmonių naktį svetainėje⁵³, neturi fizinio veiksmo⁵⁴ ar įvykių⁵⁵. Dėl uždaros aplinkos (*huis clos*)⁵⁶, visi įvykiai vyksta užkulisiuose ar praeityje ir vėliau yra atpasakojami scenoje. Veiksmas čia ne rodomas, o paverčiamas šnekomis. Albee į pirmą vietą iškelia žodį – jo nuomone, tiesioginė kūrinio idėjos išraiška – žodinė kalba, ir ji gerokai paveikesnė negu jos imitavimas veiksmiais (Gussow, 2001: 60). Pjesėje taip pat kuriama akivaizdi laiko, vietos ir veiksmo vienovė⁵⁷, o pabaigoje, vien iš išorės žiūrint, niekas nepasikeičia.

Dėl to iš pirmo žvilgsnio pjesė atrodo netvarkinga ir beformė. Albee kūrybos tyrinėtojas Gerry McCarthy net kelia klausimą apie dramos vietą šiame kūrinyje: „ar Albee „muzikinį eksperimentą“ turėtume vertinti kaip atsiribojimą nuo dramos, kaip išitraukimą į bet kurios kitos atlikimo priemonės metodus ir estetiką?“ (McCarthy, 1987: 110). Tačiau, geriau įsiskaičius, pradeda ryškėti neakivaizdinės pagrindinės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ struktūros. Kaip teigia Haroldas Clurmanas „Čia vargu ar yra siužetas (...), bet pjesė juda – tiksliau, sukasi – aplink savo ypatingą ašį“ (Clurman, 1966: 76).

Nepaisant mažai išreikšto veiksmo, „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ yra nepaprastai dinamiškas kūrinys. Menininkas Rogeris Bakeris teigia, jog skaitydamas šią pjesę jautėsi nelyg „plaukdamas per vis naujas teatrališkumo bangas,“ kurios pakelia aukštyn, numeta žemyn, ir tada vėl pakelia (Gussov, 2001: 164). Biografas Mellas Gussovas apibūdino, jog „Kas bijo

⁵³ Dėl uždaros aplinkos ir keturių balsų polilogo galima būtų pjesę prilyginti kameriniam kvartetui. Albee pats prisipažino: „kartais, kai rašau pjesę, manau, kad rašau styginių kvartetą“ (Albee: 2009).

⁵⁴ Trijų veiksmų pokalbis susideda iš keturių „žaidimų“ (mažųjų naratyvų); pasakojimų apie veikėjų praeitį santykių bei karjeros srityse; diskusijų apie akademinis pasiekimus, ambicijas, biologijos bei istorijos mokslus, santykius. „monologais paremti pasakojimai be dramatiško veiksmo konteksto – tai muzikinės patirties atspindys su erdvės, atminties ir vietos iliuzija“ (McCarthy, 1987: 110).

⁵⁵ Visi fiziniai veiksmai – Džordžo apsimestinis Martos šaudymas, sudaužytas butelis, Hani šokis, Niko ir Martos šokis, muštynės.

⁵⁶ Tokia drama, kurioje veiksmas vyksta uždaroje erdvėje ribotu laiku, o jo pagrindą sudaro vien pokalbiai, yra priskiriama subžanrui *Huis clos* (liet. „uždaru durų drama“), pavadinta pagal klaustrofobišką Jean-Paulo Satre'o pjesę tuo pačiu pavadinimu.

⁵⁷ „Spektaklis prasideda antrą valandą nakties ir baigiasi prieš aušrą: laikotarpis yra vos ilgesnis už tikrojo vaidinimo trukmę. Veiksmas niekada nejuda už svetainės, esančios Džordžo namuose, ribų“ (Hudson, 1985: 59).

Virdžinijos Vulf?“ yra „kažkokia metafizinė sapnų pjesė, į kurią patekti ir ją patirti reikia be išankstinio nusistatymo. Sėskis, atpalaiduok protą ir leisk, jog pjesė pati atsitiktų. Priimk tai kaip muzikos kūrinį ar svajonę“ (Gussov, 2001: 221). C. Barnes savo recenzijoje taip pat rašė, jog „nesakau, jog [pjesę] supratau, bet leidau žodžiams verstis kaip putoms, dūžtančioms virš akmens. Kai kuriuos jų išgirdau, leidau bėgioti savo galvoje ir taip susirinkau savo patirtį“ (Barnes, 1968: 3).

Vis dėlto akivaizdu, jog Albee kūrė dinaminę įtampą kitokiomis nei tradicinėmis dramatinėmis bei naratyvinėmis priemonėmis. Anne Paolucci tai apibūdina tokiais žodžiais: „Albee sukuriama „spektaklio spektaklyje“ efektas, strateginis veikėjų ir balsų sluoksniavimas, sustiprina dramatišką efektą ir taip pat siūlo kaleidoskopišką epifaniją. Tiesą sakant, visas spektaklis yra dramatiškas pasakojimas, puikiai orkestruota balsų kakofonija, disonanso iliuzija, papildanti bendrą didingą efektą“ (Paolucci, 2003: 26).

„Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ dinamiškumą kuria labiausiai pjesėje išreikšta teksto poetinė raiška. Kaip teigia Clive Barnes „pjesė be istorijos verčia publiką aiškiau įsiklausyti į tariamus žodžius, kuriems priskiriamas tiek muzikinis, tiek semantinis svoris. Priešingu atveju publika dažniausiai klausosi tik istorijos“ (Barnes, 1968: 4). Tai reikalauja iš Albee publikos susikaupimo bei pasinėrimo į polilogą scenoje.

Garsinė teksto plotmė yra pabrėžiama pjesės tekste garsinėmis nuorodomis (pvz: „trumpa nejauki tylą“, „dainuoja, diriguoja“, „jos pašėlęs juokas griaudėja“, „tuoj po žodžio „Susimovėlis“ pasigirsta „dzinkt!“, „pasigirsta muzika“, „spragtelė pirštais“), dinaminėmis⁵⁸ paties teksto nuorodomis (didžiosios raidės, pabraukti žodžiai, šauktukai), pakartojimais („Mes juk turime svečių.“ „SVEČIŲ.“ „SVEČIŲ!“ „Taip... svečių... žmonių... Ateis svečių“), taip savo funkcija priartinant pjesės tekstą prie muzikinės partitūros. Sussane K. Langer netgi teigia, jog „kas bijo Virdžinijos Vulf?“ jai primena eksperimentą, kur „garsinė ir ritminė partitūra yra pritaikoma kitai, iš esmės ne-muzikinei, partitūrai, ir joje galima išvelgti aliuziją į muzikinę partitūrą“ (Langer, 1953: 109).

⁵⁸ Dinamika – mokslas apie skambesio stiprumą muzikoje. Reiškiami laipsniais, akcentais ir evoliucija (Krutulys, 1975).

Taigi šios pjesės tiek draminė (draminio konflikto), tiek naratyvinė (veikėjų ir jų sąveikos) struktūra laikosi ant ypatingos ašies – garso ir kalbos skambesio. Garsinių atsikartojimų laikinėje⁵⁹ tėkmėje – vis skirtingu pavidalu ir skirtinguose kontekstuose. Identiški principai formuoja dinaminę bei naratyvinę formą muzikos kūrinuose. Netgi Clive Barnes teigia, jog „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ yra „bandymas sunaikinti dramatišką pasakojimą bet koku normaliu linijiniu ar nuosekliu būdu ir pakeisti jį kažkuo, artėjančiu prie abstrakčios, muzikinės formos“ (Barnes, 1968: 5).

Taigi, pjesės struktūra remiasi teminės medžiagos plėtojimu polilogu bei monologais⁶⁰ (mažaisiais naratyvais⁶¹), išsidėsčiusiais virtualiame erdvėlaikyje⁶². Taip santykis, jo kuriama įtampa ir dėl to atsirandančios emocijos yra laiko ir erdvės konstravimo principai tiek muzikoje⁶³, tiek pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“. Ne įvykiai, o temos ir motyvai išreiškia veiksmą ir tvarko pjesės struktūrą. Iš tiesų, tai gana paplitęs fenomenas to meto dramoje. Kaip rašo Gabrielė Labanauskaitė, apibūdindama XX amžiaus antros pusės dramą: „Postmodernizmo dramaturgijoje ne konfliktas, bet tema ir leitmotyvai kuria draminę formą, dialogai nebeatlieka komunikacinės funkcijos, monologai virsta pokalbių dalimi, veiksmo vienovę apibrėžia asmenybės drama. Įvykiai praranda savo svarbą, nes ne jie turi didžiausią įtaką naratyvo ir personažo raidai bei kaitai“ (Labanauskaitė, 2017: 227). Albee kūrinio specifika ta, kad tokio pobūdžio postmoderni drama konstruojama pagal muzikinius principus. Tai pasireiškia tuo, kad ne intrigos, o konfrontuojantys veikėjų balsai aštrina dinaminį konfliktą. Ne naratyvas, o santykiai tarp garsinių formų nulemia pjesės erdvėlaikį. Apibendrinant būtų galima teigti, jog pjesės struktūra yra paremta muzikiniais formos principais – pagal temas ir jų santykius t.y. įtampas.

⁵⁹ Pjesės natūraliai įtraukia pasakojimus kaip dabarties veiksmo dalį ir taip sukuria praeities ir dabarties patirties struktūrą.

⁶⁰ Pasak Labanauskaitės, monologas nuo polilogo skiriasi naratorių skaičiumi, kontroliuojamu kalbos aktu (polilogas – spontaniškas), kalbos akto atsiradimu iš adresanto intencijų (poliloge – kaip atsakas į vieno iš adresatų teiginį) bei referentine, ekspresine kalbos funkcijomis (poliloge vyrauja poetinė, metalingvistinė bei referentinė funkcijos) (Labanauskaitė, 2017: 192).

⁶¹ Mažieji naratyvai arba naratyviniai epizodai – tai „nedidelės apimties pasakojimai, įterpiami į dramos veikalų dialogus ar monologus ir stiprinantys ir (arba) keičiantys bendrą naratyvo kontekstą“ (Labanauskaitė, 2017: 156).

⁶² „Muzikinis laikas turi visai kitą struktūrą nei praktinis ar mokslinis laikas. Jis yra matuojamas jausmais, įtampomis bei emocijomis“ (Langer, 1953: 109). „Muzikos erdvėlaikyje garsinės formos juda viena kitos atžvilgiu, kadangi nieko kito nėra“ (Langer, 1953: 109). Galima būtų sakyti, jog ir pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ nieko daugiau nėra, tik keturi šnekantys žmonės ir jų santykis.

⁶³ „Erdvės ir judėjimo sąvokų muzikai negalima pritaikyti tiesiogine prasme, tačiau jos yra dažnai pasirenkamos siekiant metaforiškai išreikšti tai, kas girdima muzikoje“ (Mikalonytė, 2018: 1).

Albee įsisąmonintos muzikinės struktūros – sonata, styginių kvartetą⁶⁴, fuga⁶⁵ – taip pat sąlygojo intuityvų jo kalbinės bei draminės struktūros suvokimą. Rašydamas dramaturgas niekuomet iš anksto nesižymėjo užrašų ar pastabų, nedėliojo fabulos, jis rašė intuityviai ir spontaniškai⁶⁶. Dėl to, skaitant tekstą, dažnai galima susidaryti įspūdį, jog ankstesnės eilutės formuoja vėlesnes, panašiai kaip plėtojama atsikartojanti muzikinė frazė kompozicijoje. Taip pat tiesioginė ir intuityvi „eilutė po eilutės“ pjesės patirtis, veiksmo išgyvenimas kartu su veikėjais „kurie veikia „čia ir dabar“⁶⁷, turi klausytis vienas kito, reaguoti, dalyvauti dramatiniuose mainuose“ (Langer, 1953: 117), siejasi su muzikinio erdvėlaikio patirtimi. Nors muzikiniai kūriniai dažniausiai būna iš anksto nulemti klasikinių formų, jų medžiaga kuriama ir plėtojama bei patiriama nuosekliai, be laiko šuolių. „Muzikinė trukmė yra įvaizdis to, ką galima pavadinti „išgyvemamu“ arba „patiriamu“ laiku – gyvenimo, kurį jaučiame, eiga“ (Langer, 1953: 109). Kaip ir klasikinėje muzikoje, taip ir šioje pjesėje – laikas, skirtas atlikti visą tekstą, yra lygus kūrinio laikui.⁶⁸

Toks intuityvus kūrybinis procesas ir iš jo kilęs organiškasis judėjimas kūrinyje, taip pat yra vienas pagrindinių muzikai priskiriamų bruožų. Kaip teigė Susanne’a K. Langer aptardama Albee kūrybą, „muzika yra organiškasis procesas. Visos jos kompozicijos esmė – organiško judėjimo regėjimas, nedalomos visumos iliuzija“ (Langer, 1953: 109).

3.2.2. TRIJŲ DALIŲ SUDĖTINĖ FORMA

Albee būdingi formos eksperimentai nulėmė tai, jog pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ apibūdinama skirtingai. Iš pirmo žvilgsnio klasikinė trijų veiksmų, kiek ilgesnės nei trijų valandų

⁶⁴ „Manau, jog styginių kvarteto klausymosi patirtis yra labiau instruktyvi, ji šiek tiek moko mus apie tvarką, linijinį mąstymą“ (Albee, 2005: 86).

⁶⁵ „Kiekvieną dieną pradedu klausydamasis dviejų Bacho preliudų ir fugų. Jis nuostabiu būdu nuramina ir sutvarko protą“ (Albee: 2009).

⁶⁶ Taip dramaturgas savo biografijoje apibūdino pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ rašymo pradžią: „Žinojau, jog Marta ištars „Jėzau... Dieve švenčiausias...“, bet kartu ir nežinojau, kadangi dar nebuvo perėjęs iš autoriaus pozicijos į veikėjo. Nemanau, kad žinojau, jog vėliau seks „Na ir skylė“ (ten pat.). Niekada nežinau kas įvyks po kelių eilučių. Taip pjesė prasidėjo ir įsibėgėjo“ (Gussov, 2001: 160). „kai sėdu rašyti pjesės, neturiu nė menkiausio suvokimo, kokia bus pirmoji eilutė. Mane užvaldo situacijos ir veikėjų realybė“ (Gussov, 2001: 149).

⁶⁷ „Įprasta, kad dramoje veiksmas vyksta esamuju laiku, todėl dažnai manoma, jog galimybės atskleisti laiko aplinkybes yra ribotos. Būtent dėl šio įsitikinimo drama buvo atsidūrusi naratologų, išsamiai tyrinėjusių kitų literatūros kūrinių laiko raiškos dėsningumus, dėmesio ribų“ (Labanauskaitė, 2017: 54).

⁶⁸ „Spektaklis prasideda antrą valandą nakties ir baigiasi prieš aušrą: laikotarpis yra vos ilgesnis už tikrojo vaidinimo trukmę.“ (Hudson, 1985: 59).

trukmės pjesė recenzentams nuo pat pradžių kėlė netvarkos ir struktūros stygiaus įspūdį. Skirtinguose šaltiniuose teksto forma prilyginama vis kitoms muzikinėms kompozicijoms. Jau minėtame interviu režisierius Schneideris išskyrė simfoninę formą⁶⁹, „kad ir kas tai būtų“ (Schechner. 1965: 74). Kritikas Michaelis Smithas recenzuodamas spektaklį išvelgė temą su variacijomis⁷⁰ – „pagrindinė medžiaga yra išdėstyta pradžioje ir sekančias tris valandas į ją neriami vis giliau“ (Smith, 1962: 12). Pats Albee pjesę lygina su styginių kvartetu – galimai dėl keturių veikėjų ir kamerinės aplinkos. Tiek klasikinė simfonija, tiek styginių kvartetą tradiciškai yra kuriami sudėtine⁷¹ keturių dalių forma⁷² (1 lentelė).

1 lentelė. Sudėtinė keturių dalių forma.

Nr.	Dalies forma	Tempas/nuotaika	Medžiaga	Harmonija
1	Sonata ⁷³ (ekspozicija)	<i>Allegro</i> ⁷⁴	Teminės medžiagos ekspozicija	Tonika ⁷⁵
2	- (lėtoji dalis)	<i>Andante</i> ⁷⁶	Nauja medžiaga (arba temų plėtojimas)	Gretutinė tonacija
3	Trio menuetas ⁷⁷ (šokių dalis)	-	Nauja medžiaga	Gretutinė tonacija
4	Rondo ⁷⁸	<i>Allegro, Presto</i> ⁷⁹	Teminės medžiagos	Tonika

⁶⁹ Simfonija rašoma skirtingomis formomis, tačiau klasikinę simfonijos formą, susiformavusią XVIII amžiuje, sudaro keturios dalys.

⁷⁰ Muzikoje variacijos yra tokia formos technika, kai medžiaga kartojama kaskart vis pasikeitusiu pavidalu. Kisti gali melodija, ritmas, harmonija, kontrapunktas, tembras, orkestruotė. Taip pat bet kuris šių elementų derinys.

⁷¹ Sudėtinė forma yra būdinga ilgoms apimties kūrinims, kurių kiekviena dalis yra parašyta vis kita paprastąja forma.

⁷² Nors pats Albee yra griežtas dėl šios pjesės dalinimo į tris dalis (veiksmus): Kai Floridos teatre *Coconut Grove Playhouse* režisierius „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ pjesę bandė perstruktūruoti į du veiksmus (atskirti juos per šokių sceną), Albee to netoleravo ir spaudos konferencijoje palygino: „Joks dirigentas nedrįstų atlikti trijų veiksmų kūrinio, grodamas pirmą dalį, antros dalies viduryje sustodamas, padarydamas pertrauką ir tada tęsdamas“ (Gussov, 2001: 383). Kita vertus, Albee taip pat pabrėžia, jog „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ – vientisas kūrinys, o jo skirstymas dalimis tėra techninis: „vienintelis dalykas, kuris pateisina dvi pertraukas, yra tai, jog tuo metu visas penkiolika minučių nėra veikėjo nėra svetainėje [ant scenos – aut. past]. Jei ne tai, „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ neturėtų pertraukų“ (Gussov, 2001: 278). Toks nenutrūkstamos formos kūrinys rodo, jog „simfoniškumas“ struktūros atžvilgiu jame yra konstruojamas remiantis kitais principais nei dalių struktūra.

⁷³ Sonatos forma yra trijų dalių paprastoji forma, kurią sudaro temų ekspozicija, temų plėtojimas ir rekapituliacija – glaustas temų pakartojimas.

⁷⁴ Greitai, gyvai

⁷⁵ Harmoninis centras

⁷⁶ Ramaus žingsnio tempu

⁷⁷ Menuetas ir trio paprastai rašomi trijų dalių paprastąja forma: pirmoje dalyje išdėstoma menueto medžiaga, antra dalis – trio, trečioje dalyje pakartojamas menuetas.

⁷⁸ Rondo kilmė susijusi su sinkretine dainos ir šokio giminyse, o šiuolaikinėje muzikologijoje rondo apibrėžiamas kaip muzikinė forma, kurioje tris ir daugiau kartų pasikartojančią pagrindinę temą - refreną - keičia vienas nuo kito besiskiriantys epizodai. Rondo esmė - pasikartojančios eilutės tekste išsidėsto simetriškai ir kuria ritminę monotonią (Šeina, 2001: 60).

⁷⁹ Labai greitai

	(finalas)		sugrįžimas	
--	-----------	--	------------	--

Ją sudaro keturios dalys, kurių kiekviena turi savo nuotaiką (lėta dalis, šokių dalis), tempą (*allegro, andante, presto*) ir formą (sonata, trio menuetas, rondo). Kiekvienoje iš dalių yra pristatoma (temų ekspozicija), plėtojama (temų plėtojimas) ir išsprendžiama (finalas) kūrinio teminė medžiaga, genama harmoninio ir dinaminio judėjimo. Panašūs principai formuoja ir literatūrinio kūrinio fabulą. Analogijos tarp muzikos ir literatūros kūrinių struktūros parodomos lentelėje Nr. 2.

2 lentelė. Literatūrinio kūrinio fabulos bei sonatos formos panašumai (Basica, 2001: 8)

Nr.	Literatūros kūrinio fabulos elementai	Sonatos forma
1	Ekspozicija (pristatomi veikėjai, dažniausiai parodoma, kuris geras, kuris blogas)	Ekspozicija (pagrindinės ir šalutinės temos pristatymas kontrastingose tonacijose)
2	Užuomazga ir veiksmo plėtojimas (konflikto ir temos plėtotės pradžia, raida)	Temų plėtotė (struktūrinis, tonalinis, ritminis nestabilumas)
3	Kulminacija (pabrėžiama kūrinio problema)	Kulminacija (suformuojama visos dalies kulminacija)
4	Atomazga (veiksmo pabaiga, konflikto išsprendimas)	Jungimas (grįžimas į pagrindinę tonaciją, dažniausiai per dominante)
5	Epilogas (galutinė akistata tarp pagrindinio herojaus ir jam oponuojančio veikėjo)	Repriza (pagrindinė ir šalutinė tema skamba vienoje tonacijoje)

Dinaminė ir harmoninė struktūra

Net ir be tradicinių formos rėmų, pjesė išlieka labai dinamiška. Pjesės eiga kognityviškai suvokiama per dinaminį įtampų ir jų keliamų emocijų pasiskirstymą (Langer, 1953: 109), būdingą tiek dramos, tiek muzikos kūriniams. Šią „banguojančios“ įtampos konstantą ir jos reikšmę muzikoje bei dramoje taikliausiai aprašo pats Albee. Jo pjesės „Dėžė“⁸⁰ tekstas, paremtas harmonijos terminais, dar labiau išryškina „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ būdingus struktūravimo principus:

„Įtampos paleidimas yra grįžimas prie konsonanso; “*The release of tension is the return to*

⁸⁰ „Box“ (1968) laikoma labiausiai muzikalia autoriaus pjesė, sukurta tiesiogiai remiantis kontrapunkto struktūra.

kad ir kaip toli nukeliavus, grįžtama ne ratu į pradinį tašką, o... vėl nusileidžiama, ir meno grožis yra tvarka – ne tai, kas pažįstama, būtinai, o tvarka... savo sąlygomis. (Dvi sekundės tylos. Atodūsis.)“ (vert. O.J.)

consonance; no matter how far traveled, one comes back, not circular, not to the starting point, but a ... setting down again, and the beauty of art is order – not what is familiar, necessarily, but order ... on its own terms. (Two second silence. Sigh.)” (Langer, 1953: 130)

Netektis yra „tik tada, kai negali grįžti, kai patenki į kokią tolimą tonaciją⁸¹ kai tuomet sakai „tonika! tonika⁸²!“ ir jie sako: „kas tai?“ Tada”

“It’s only when you can’t come back; when you get in some distant key; that when you say, the tonic! the tonic! and they say, what is that? It’s then” (Langer, 1953: 115)

Taigi balsų skambesys, jų santykis, jais kuriama įtampa ir ja sužadinamos emocijos yra laiko muzikoje konstravimo principai, pritaikomi pjesei struktūruoti.

Dinamika, kaip dramos struktūros pamatas, nėra unikalus sprendimas, tačiau pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ atsisakoma dinaminio vientisumo (juo paremta Aristotelio dramos sąranga) ir įtampa kuriama besimainančia balsų „kakofonija“ bei „disonanso iliuzija“ (Paolucci, 2003: 47). Visos pjesės metu formuojami skirtingi balsų santykiai - grupės⁸³, išdėstymas⁸⁴, skirtingos balsų funkcijos⁸⁵ – kuria harmoninę vertikalią teksto ašį (Langer, 1953: 112). Retai literatūros tekstuose sutinkama priemonė unikaliai formuoja dinaminę „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ struktūrą ir taip tampa formos konstravimo principu.

Toks formos pagrindas neabejotinai priartina pjesę prie muzikinių kompozicijų, kadangi analogiškai tie patys elementai nulemia formos muzikoje kūrimą. Pavyzdžiui sonatos forma yra paremta santykiu tarp dviejų kontrastingų muzikinių temų, kurios yra atskleidžiamos pagal tam tikrą loginę seką.

⁸¹ Tolimos ar nutolusios viena nuo kitos tonacijos yra tos, kurios neturi bendrų akordų.

⁸² Tonikos akordas – pamatinis tonacijos akordas.

⁸³ Duetai, trio, kvartetai.

⁸⁴ Balsavada.

⁸⁵ Pritarimas, prieštara, imitacija.

Taigi paraleles brėžia teminės medžiagos ir pagrindinių motyvų⁸⁶ kalboje išdėstymas, nulemiantis tiek sonatos formą muzikoje, tiek dinامينius pasikeitimus pjesėje.

3 paveikslėlyje vaizduojama sonatos teminė, harmoninė, dinaminė struktūra. Čia matyti, jog dvi pagrindinės temos yra pristatomos pirmoje dalyje, plėtojamos antroje ir sugražinamos trečioje. Pirmoje dalyje pristatomos dvi giminingos tačiau kontrastingos tonacijos, antroje dalyje harmonija yra plėtojama giminingose tonacijose, o trečioje grįžtama ten pat, kur ir pradėta. Tarytum trečia dalis būtų pirmoje dalyje iškeltos problemos sprendimas ar atsakymas į kūrinio pradžioje kilusį klausimą.

Dalys	= Ekspozicija		= = Temų plėtojimas		Repriza (rekapituliacija)	=		Koda
Temos	Pirma tema	Jungiamoji tema	Antra tema	Fragmentuotas ir nenustygstantis	Pirma tema	Jungiamoji tema	Antra tema	Baigiamoji tema
	A		B	A, B ir nauja medžiaga	A		B	
Harmonija	Pagrindinė tonacija		Kontrastinga tonacija	Moduliacijos į negiminingas tonacijas	Pagrindinė tonacija			
	Tonika		Dominantė	Išryškinama dominantė	Tonika			
Dinamika								

3 pav. Sonatos teminė, harmoninė, dinaminė struktūra.

Panašiais principais remiasi ir pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ struktūra (3 lentelė):

3 lentelė. Pjesės struktūros pritaikymas sonatos formai:

⁸⁶ Poetinei dramai labai svarbūs turinio ir stiliaus elementų pakartojimai (leitmotyvai) – atskiri žodžiai ir frazės, dainos posmas, muzikos motyvas, dažnai primenama kuri nors aplinkos detalė. Leitmotyvo reikšmę gali įgyti ir suasmeninta idėja. Tų pačių elementų pakartojimai įvairiose dramos teksto vietose tampa skiatytoją orientuojančiais emociniais ženklais ir nedideliais, bet svarbiais kūrinio sandaros dėmenimis – kompozicinėmis jungtimis. (Česnulevičiūtė, 1996: 200).

Nr.	Sonatos dalys	Pjesės dalys	Nuotaka	Tematinis išdėstymas
1	Temų ekspozicija	Linksmybės ir žaidimai	<i>Allegro</i>	Temų pristatymas: Perspėjimas apie kūdikį ir pasakojimas apie kūdikį
2	Temų plėtojimas	Valpurgijos naktis	Lėta dalis	Džordžo ir Niko duetas
			Menuetas	Šokiai. Pasakojimų iš dueto pakartojimas
3	Repriza	Egzorcizmas	<i>Rondo</i>	Temos sugrįžimas: kūdikio užauginimas ir kūdikio nužudymas

3.2.2.1. PIRMAS VEIKSMAS

Temų ekspozicija

Pirmoji tiek simfonijos, tiek styginių kvarteto dalis yra skirta pristatyti teminei⁸⁷ medžiagai – pagrindinei ir šalutinei⁸⁸ temoms, kurios vėliau bus plėtojamos ir kels pagrindinius dinامينius kontrastus kitose dalyse. Siekiant parodyti dramaturgo Albee pateiktų pjesės formos analogijų šioms kompozicijoms pagrįstumą, pirmasis pjesės veiksmas „Linksmybės ir žaidimai“ taip pat interpretuotas kaip savotiška „temų ekspozicija“ (4 pav).

⁸⁷ Susanne'a K. Langer teigia, jog „temų plėtojimo ir rekapituliacijos procese (kuris sąmoningai Albee nebuvo pristatytas kaip „muzikalus“) matome būdą, kaip dramaturgas eksperimentavo su procesu bei jo abstrakcijos lygiais, įmanomais dramos terpėje (Langer, 1953: 123).

⁸⁸ Kartais taip pat išskiriama jungiamoji (pereinanti nuo pagrindinės prie šalutinės medžiagos) bei baigiamoji (užbaigianti dalį) temos.

Pagrindinė tema	Martos ir Džordžo duetas
Pagrindinis motyvas	vaikas
Šalutinė tema	Džordžo ir Niko duetas
Šalutinis motyvas	praeitis (istorija) vs ateitis (biologija)
Jungiamoji tema	universitetas, tėvas
Jungiamasis motyvas	gėrimai
Žaidimai	"Kaip vadinasi filmas" "Pažemink šeimininką"
Dainelės	"Kas bijo Virdžinijos Vulf?"

I veiksmas

Džordžo ir Martos duetas				Prisijungia Nikas ir Hani	
Kaip vadinasi filmas	svečiai	WAOVW	Perspėja	universitetas, tėvas	Perspėja
1 gėrimas	2 gėrimas		nesakyti	1 N ir H / 3 M ir G	nesakyti

Marta su Hani išeina		Grįžta Hani	Grįžta Marta
Džordžo ir Niko duetas		Pasako	
Biologija/istorija	universitetas, tėvas		Biologija/istorija
2 N / 4 G	3 N	2 H	4 M
			Pažemink šeimininką I boksas

šūvis					dūžta butelis
Džordžo ir Martos duetas					
Biologija/istorija	Pasakoja apie vaiką	Kaip susipažino	Pažemink šeimininką II karjera	WAOVW	
3 H 4 N / 5 G, M					

4 pav. Pirmo veiksmo temų išsidėstymas.

Pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ pradama nuo Džordžo ir Martos santykių pristatymo. Pabrėžiamas jų bendravimo kandumas ir kartu žaidybiškumas, kuriama tuštumos, chaoso ir nutylėjimo nuojauta. Iš tiesų Džordžo ir Martos konfliktas, judviejų vaidinimas yra centrinis pjesės įrankis, kuriuo remiantis formuojama dramatinės įtampos vertikale bei išreiškiama pagrindinė „tiesos bei iliuzijos“ „vaidinimo vaidinime“ tema.

Pagrindiniu motyvu poros vaidinime tampa sufantazuotas vaikas. Būtent perspėjimas apie jį nekalbėti, prieš atvykstant svečiams ir vėliau prieš Martai paliekant svetainę, inisijuoja visą dramą. Martos prasitarimas apie vaiką, taip pat Hani ir Niko prasitarimas apie netikrą nėštumą Džordžą skatina maištauti, kovoti, atakuoti vis aštriau ir žiauriau, kol galiausiai jis sudaužo veikėjų baimes bei iliuzijas finale.

Kaip šalutinę pjesės temą, arba pagrindinės temos plėtotę, būtų galima išskirti savotišką praeities ir ateities konfliktą – kartų, tėvų ir vaikų konfliktą – kurį išryškina Džordžo ir Niko

priešprieša⁸⁹. Universiteto dėstytojai, priklausantys skirtingoms kartoms, išreiškia besikeičiančią visuomenės pasaulėžiūrą bei vertybines sistemas, kartu iliustruodami žmogaus raidos (kilimo ir nuopolio) ciklą. Džordžas – pagyvenęs vaikų neturintis istorijos profesorius, kuriam „praeitis neduoda ramybės“ (Albee: 1961: 64). Biologas Nikas – jaunas ir ambicingas vyras, turintis viziją sukurti genetiškai tobulų žmonių populiaciją.

Temas jungia ir skiria judėjimas scenoje – įeidami ir išeidami veikėjai kuria skirtingus balsų santykius ir skirtingas santykių dinamikas, keičia pokalbių temas, atskleidžia naują informaciją ir taip „stumia veiksmą į priekį“. Pavyzdžiui, Hani su Marta išėjimas iš svetainės (scenos) kuria sąlygas Džordžo ir Niko konfliktui atsiskleisti (pristatyti šalutinę temą), o taip pat Martos prisitarimui apie vaiką (pagrindinės temos motyvą). Šioms veikėjoms grįžus Džordžas sužino apie tai, jog jų paslaptis išaiškėjo ir tai nulemia likusį veiksmą. Vėliau įvyksta simetriškas praeities atskleidimas, kuomet antrame veiksmo Džordžas sužino Hani paslaptį.

Kulminacija

Pirmo veiksmo kulminacija pasiekama pasitelkiant kone visas įmanomas dinamines priemones: pakartojimą (intensyvią ritmiką), pabrėžiamus žodžius (akcentai), žodžius iš didžiųjų raidžių, šauktukus, vienu metu sakomas dvi kalbas (dvibalsumą, polifoniją). Taip užtikrinama, jog garsumo lygis scenoje bus aukščiausias visame pirmame veiksmo ir, lygiai tokiomis priemonėmis kaip muzikoje, išreiškiamas kulminacinis dramos veiksmo momentas. Dinamikos žymų paraleles muzikos ir literatūros kūrinuose išryškina lentelė Nr. 4.

4 lentelė. Dinamikos išraiškos priemonių paralelės literatūroje bei muzikoje.

Muzikos kūrinio dinamika:	Literatūros kūrinio dinamika:
Mokslas apie skambesio stiprumą muzikoje.	Eilėtyros šaka, tyrinėjanti eiliuotos kalbos intensyvumo kitimą.
Akcentai	Kirčiai
Laipsniai (forte-piano)	Intonacijos
Evoliucija (<i>crescendo-diminuendo</i>)	Kadencijų ir antikadencijų santykis

⁸⁹ Džordžas: „Kai žmonės negali pakęsti dabarties, jie daro vieną iš dviejų dalykų... arba jie... arba apmąsto praeitį, kaip aš dariau, arba ruošiasi... pakeisti ateitį.“

Paskutinis Martos monologo šūkis – „SUSIMOVĖLIS! Garsusis.. didysis... nukvakes... SUSIMOVĖLIS!“ –yra viso pirmojo veiksmo dinaminės kulminacijos⁹⁰ dalis. Tam tikrą grįžtamąjį ritmingą sakinį, parašytą didžiosiomis raidėmis ir su šauktukais, nelyginant lėkščių ar gongų dūžis simfonijos finaliniuose akorduose, palydi Džordžo sudaužomas butelis. Ši tikro, o ne apsimestinio (kaip anksčiau su žaisliniu šautuvu) smurto scena yra įtempčiausias ir taip pat garsiausias veiksmo momenai. Tiesa, iškart po to jį užgožia tikra „polifonija“⁹¹, kuomet dvi skirtingos melodinės teminės medžiagos skamba vienu metu. Marta tęsia savo monologą – žaidimą „Pažemink šeiminką“, o Džordžas bando ją užgožti ar nutildyti dainuodamas dainelę „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“. Ši vaikiška dainelė iš pradžių tėra pokštas tarp Džordžo ir Martos, prajuokinęs Hani su Niku. Kai Džordžas pradeda dainuoti ją Martai, bandančiai jį pažeminti, staiga šis turinys, apgaubtas naujo konteksto, įgauna naują svorį, įkrautą baimės, vengimo ir pažeidžiamumo.

Užbaiga

Paskutinis pirmo veiksmo žodis yra lygiai toks pat, kaip ir pirmasis – „Jėzus“ (lietuviškame vertime paskutiniai žodžiai „Jėzus Marija“), taip pat priešpaskutinis bei antrasis sakinytis yra susiję tolesnėmis religinėmis nuorodomis: „Ak, susimildama“ (*Oh, for God's sake*) ir „Dieve švenčiausias“ (*H. Christ*). „Jėzus“ taip pat nuskamba dukart veiksmo viduryje – po Džordžo monologo atstumiant Martą bei Martos dar vieno gėrimo „užsakymo“:

Marta:	Padaryk man dar išgerti...	Make me another drink... lover.
Džordžas:	Dieve mano, na ir laki tu	My God, you can swill it down, can't you?
Marta : (<i>pamėgdžiodama mažą vaiką</i>)	Aš ištroškusi	I'm firstly.
Džordžas:	Jėzus Marija!	Jesus!
Džordžas:	Dabar gi... Aš galiu tave laikyti už rankos, kai sutems ir tu bijosi baubo, galiu išnešti tavo ištuštintus džino butelius po vidurnakčio, kad niekas nepamatytų... bet cigaretės tau nė už ką neuždegsiu. Ir kvit, kaip sakoma.	Now... I'll hold your hand when it's dark and you're afraid of the bogey man, and I'll toote your gin bottles out after midnight, so no one'll see... but I will not light your cigarette. And that, as they say, is that.
<i>Trumpa tylą</i>		
Marta:	Jėzus Marija!	Jesus!

⁹⁰ Visą šią sceną galima rasti 1 priede „I veiksmo kulminacija ir pabaiga“ (psl. 85).

⁹¹ Polifonija – daugiabalsės muzikos rūšis, vienu laiku skambančių kelių melodijų (balsų) jungimas. Poliritmija – dviejų ar daugiau įvairaus ritmo melodijų įvairiuose balsuose vienkartinis jungimas, būdingas polifoninei muzikai (Krutulys, 1975: 203).

(pašnibždom)

Taip vienas žodis, vartojamas kaip ištiktukas ar panieka įkrauta reakcija (į netvarkingą butą, į girtuokliavimą, į moralizavimą, į dainavimą), vien savo atsikartojančiu skambesiu įremina pjesės veiksmą bei kuria formos išbaigtumo įspūdį, o taip pat pabrėžia pjesės rituališkumą.

3.2.2.2. ANTRAS VEIKSMAS

Temų plėtojimas

Antrame veiksmo pagrindinės vaikų-tėvų, praeities-ateities, tikrovės-iliuzijos temos yra toliau plėtojamos, kaip ir muzikiniame kūrinyje. Pirma scena – Džordžo ir Niko duetas yra tolesnis jų dueto medžiagos I veiksmo dėstymas. Čia dar labiau atskleidžiama veikėjų praeitis: Džordžas papasakoja istoriją iš savo jaunystės apie berniuką, kuris nužudė savo tėvus (A), o Nikas prasitaria apie savo santuoką iš išskaičiavimo bei Hani isterinį nėštumą (B).

Antro veiksmo repriziškumas atsiskleidžia jo viduryje – žaidimų „Pažemink šeimininką“ ir „Sudorok svečius“ metu, kuomet abi šios istorijos yra antrą kartą pristatomos scenoje jau kvarteto sudėtimi (A1, B1). Martos pasakojama istorija apie Džordžo neišleistą knygą yra paremta jo istorija iš praeities. O Džordžo pasakojimas apie jo antrąją knygą visiems atskleidžia Niko ir Hani santuokos trūkumus (5 lentelė). Taip šiame veiksmo yra iškeliami ir išsprendžiami tam tikra teminė įtampa – kaip muzikos harmonijoje įtempti sąskambiai būna išrišami į darnias struktūras.

5 lentelė. Temų repriziškumas antrame pjesės veiksmo.

Balsai	Pasakojimai ir Žaidimai	Temos
Džordžo ir Niko duetas	Džordžo pasakojimas apie berniuką, nužudžiusį savo tėvus	A
	Nikas papasakoja apie Hani paveldėtą turtą ir isterinį nėštumą	B
Kvartetas	„Pažemink šeimininką“ Marta papasakoja Nikui ir Hani apie Džordžo neišleistą knygą apie berniuką, nužudžiusį savo tėvus; ji susieja berniuką su pačiu Džordžu.	A1
	„Sudorok svečius“ Džordžas papasakoja istoriją apie savo „antrąją knygą“, kurioje pasakojama apie Niko ir Hani santykius – jog Nikas vedė ją vien tik iš išskaičiavimo ir nėštumo.	B1

Trio ir šokiai

Žaidimą „Pažemink šeimininką“ (*Humiliate the Host*) galima lyginti su trečiąja styginio kvarteto dalimi (jų iš viso būna keturios), vadinamą „Trio ir menuetas“. Trio menuetas yra šokių muzikos kūrinys, kuriam būdinga reprizinė trijų dalių forma (ABA), trijų ketvirtinių metras (3/4), ritminė figūra su prieštakčiu, vidutinis tempas. Nuo XVII a. jis buvo pradėtas naudoti kaip trečioji sudėtinių formų (simfonijos, styginių kvarteto) dalis.

Sprendimą šią sceną prilyginti būtent Trio menueto daliai nulėmė scenos vieta pjesėje (antras veiksmas, antra pusė) bei tai, jog šioje scenoje yra šokama. Bešokdami veikėjai žaidžia kalbinius žaidimus, paremtus daugiabalsiu sąskambių ir jo sukelta drama. Nors šokama poromis (Marta ir Nikas) ar solo (Hani), tačiau poliloge kalbama trijulėmis – trio instrumentų sudėtimi, kaip tradiciškai buvo komponuojami menuetai. Tipinė menueto ritminė figūra (pav. 12), pabrėžianti trečiąją ir suformuojanti priešaktį, taip pat gali būti išvelgiama Niko klausimuose, kurie skatina ir įveda į Martos pasakojimą („*Is it?*“ „*Is that so?*“ (žr. pav. 9)).

Martos pasakojimas yra tiek poetinis (Marta pasakoja ritmiškai, pagal muziką, rimuoja), tiek dramatis⁹² (ji imituoja skirtingus balsus, perteikia jų dialogą). Jis turi savo konfliktą (Džordžo ir Martos tėvo ginčas dėl jo knygos) su intriga (Džordžas prisipažįsta, jog knygoje aprašyta tragiška istorija yra autobiografinė).

Antro veiksmo kulminacija

Kadangi ši scena „žaidimas Pažemink šeimininką“⁹³ yra paremtas pasakojimu (mažuoju naratyvu), jos dramatinę ašį sudaro prieštaringas veikėjų kuriamas santykis su juo. Pagrindinis konfliktas kyla tarp paties pasakotojo (Martos), klausytojų, skatinančių pasakojimo veiksmą (Nikas, Hani), ir klausytojo, kuris tam prieštarauja (Džordžas). Dėl šios dramatinės ašies būtent Džordžo replikos⁹⁴ kelia didžiausią dramatinę įtampą scenoje. Jos tiesiogiai kertasi su Martos, lygiai tokiu pat aštriu pasakojimu, žeminančiu Džordžą⁹⁵. Konfliktą stiprina įžaulios Niko

⁹² Dinaminę žaidimo „Pažemink šeimininką“ (II veiksmas) schemą galima rasti 6 priede (psl. 92).

⁹³ Visą šią sceną galima rasti 5 priede Žaidimas „Pažemink šeimininką“ (psl. 91).

⁹⁴ Perspėjimai, aštrūs žodžiai, prieštaros – „ne“, „baik“, „liaukis“, „nedrįsk to pasakyti“, „žaidimas baigtas“.

⁹⁵ Pvz. „kvaišelis“, „tuščias muilo burbulė“.

replikos, pašiepančios Džordžo bandymus priešintis („nutilk gi“) ir Martos pasakojimo skatinimas („toliau“). Hani replikos, įsiliejančios į teksto tėkmę kiek vėliau, skamba kaip bendras scenos dramiškumo efektas (pvz. „och, koks smurtas“).

Kaip ir muzikoje, augančią įtampą šioje scenoje lemia *garsumas* – atsirandantys šauktukai (muzikos kalboje reiškiami kitais akcentų simboliais), kai kurios replikos išrašomos didžiosiomis raidėmis (tai žymi *forte*)⁹⁶, taip pat pakartojimai – Džordžo perspėjimas skamba tris kartus, Hani pabrėžtinai kartoja žodį „smurtas“ dukart. Hani balso įsiliejimas, perėjimas nuo *trio* prie *kvartero* balsinės sudėties taip pat stiprina garsumo efektą. Nenuostabu, jog visos šios anksčiau išvardintos priemonės – šauktukai, didžiosios raidės, pakartojimai, daugiabalsiškumas – yra naudojamos scenos pabaigoje. Taip suformuojama dramatinė scenos kulminacija (pvz. „NE! NE! NE! NE!“), kurios dinamika pasiekia *fortissimo* efektą:

Hani:	SMURTAS! SMURTAS!	VIOLENCE! VIOLENCE!
Marta:	TAI ATSITIKO MAN! MAN!	IT HAPPENED! TO ME! TO ME!
Džordžas:	TU ŠĖTONO IŠPERA!	YOU SATANIC WITCH!
Nikas:	NUSTOKIT! NUSTOKIT!	STOP THAT! STOP THAT!
Hani:	KOKS SMURTAS! KOKS SMURTAS!	VIOLENCE! VIOLENCE!

Tolesnė nuoroda, lydinti scenos kulminaciją: „kiti trys (Džordžas, Marta ir Nikas) grumiasi. Džordžas rankom suspaudęs Martos gerklę. Nikas griebia jį, atplėšia nuo Martos ir bloškia žemėn. Džordžas ant grindų, Nikas ant jo; Vienoje pusėje Marta, ranka susiėmusi už gerklės)“.

3.2.3. TREČIAS VEIKSMAS

Repriza

Trečias pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ veiksmas, pavadinimu „Egzorcizmas“, visai kaip ir finalinė muzikos kūrinio dalis, yra sudarytas iš pirmo veiksmo medžiagos sugrįžimo. Čia atskleidžiami kiti tos pačios temos prasminiai sluoksniai ir atsakomas pradžioje iškeltas klausimas. Išsireiškiant muzikiniais terminais galima būtų sakyti, jog trečiajame „Kas bijo

⁹⁶ Abi šios raiškos priemonės inicijuojamos būtent Džordžo kalboje – „šito aš nepakelsiu!“ ir „BAIK, MARTA!“.

Virdžinijos Vulf?“ veiksmė įvyksta dinamizuota repriza – t.y. „repriza su pakitusia (melodijos, ritmo, harmonijos ar faktūros atžvilgiu) pirmutinės dalies tematika“ (Krutulys, 1975: 231).

Viena iš akivaizdžių aliuzijų į pjesės pradžią, yra tai, jog Marta Niką su Džordžu mato kaip tą patį, ar bent jau tą pačią funkciją jos gyvenime atliekantį žmogų. Taip svečias Nikas ir šeimininkas Džordžas nebetenka savo „vaidmenų“ ir tie patys žodžiai, kuriuos Marta pirmame veiksmė sakė Džordžui, dabar ji sako Nikui⁹⁷.

Švyst ir nēr gėlyčių!

Kai Marta pažemina Niko ego, pavadindama jį „pasiuntinuku“ (angl. *houseboy*), o vėliau Džordžas – judviejų sūnumi ir „eržilu“ (*stud*⁹⁸), seka trio žaidimas „švyst“⁹⁹ ir nēr gėlyčių“ (angl. *snap the dragon*¹⁰⁰). Daugiaprasmiškas žaidimas¹⁰¹, kurio metu stengiamasi primesti Nikui vis kitas etiketes (nuo kurių priklauso ar jis buvo „baisiai miklus lovoj“; angl – „*you must have made it in the sack*“), vyksta Džordžui mėtant snapučius¹⁰².

Ši scena toliau pagrindžia Martos ir Džordžo kaip aktorių (muzikantų, žaidėjų) ir Niko, kaip įtrauktos ir save atpažįstančios publikos vaidmenys. Marta ir Džordžas savo pasirodymo metu dainuoja dvi daineles („Kur tik aš einu, vis su žigolo, visi žmonės šneka...“, „Niekieno aš dabar ne pasiuntinukas...“) ir įtraukia publiką savo žaidybiškumu („Švyst ir nēr gėlyčių“). Jie aiškina ir nurodinėja publikai, versdama ją įsijausti į vis kitus pačios publikos gyvenimo aspektus ir vaidmenis gyvenime – pasiuntinuko (tarno), sūnaus (vaiko), eržilo (partnerio). O kai Nikas Martos paklausia „Atrodo, tau nėra jokių ribų, ar ne?“ ji ramiai ir neabejodama (tokia paties

⁹⁷ Išrašytus šių scenų pavyzdžius galima rasti darbo prieduose – priedas 3 „Ginčas, kas atidarys duris“ (psl. 87) ir priedas 4 „Gėrimo užsakymo scena“ (psl. 89).

⁹⁸ Nors *eržilas*, tiesiogiai verčiant iš anglų kalbos, yra *stallion* (taip Marta pavadino Niką trečio veiksmo pradžioje) – šį Niko įvardinimą *stud* galima tiesiogiai versti kaip *veislinis žirgas*.

⁹⁹ Žaidimo pavadinimo vertimas, kuriame panašumas yra tik išiktukas pradžioje (nors *snap* – „spragsėti“ „nulaužti“ „atžagariai kalbėti“ savo reikšme labai skiriasi nuo *švyst*), kuria visai kitas reikšmes. Vertimas atspindi tiesioginį žaidimo veiksmą, kuomet Džordžas iš tiesų švaistosi gėlėmis. Tačiau tai, jog mesdamas gėlę jis sako *snap*, nurodo smurtinį „atsikirtimo“ „nutūkimo“ motyvą, kadangi taip veikėjas reiškia savo pyktį, agresyvią reakciją į Martos (tariamą) neištikimybę.

¹⁰⁰ *Snap-dragon* buvo XVI a. saloninis žaidimas: brendis pakaitinamas ir pilamas į dubenį, vidun dedamos razinos. Brendis padegamas. Reikia gaudyti razinas iš degančio brendžio ir, užgesinus, suvalgyti.

¹⁰¹ Visą šį žaidimą išrašytą galima rasti prieduose – priedas nr. 7 žaidimas „Švyst ir nēr gėlyčių“ (psl. 93).

¹⁰² Nors lietuviškame vertime pateikiama, jog Džordžas pasirodo svetainėje su „didžiule stambių raudonų gėlių puokšte“, originale yra tiksliai nurodoma į snapučių puokštę (angl. *snapdragons*. Verčiant pažodžiui – čiumpantys drakonai)

autorius nuoroda) atsako: „taip, kūdiki, jokių“. Niko kaip publikos vaidmuo ypač išryškėja Martos žodžiuose jam: „Klausyk, vyruti, jeigu jau kartą įkišai galvą, tai nemanyk jog kada tik panorėjęs ją ištrauksi. Įkliuvai ir taip paprastai neišsikapstysi.“¹⁰³ Panašų grąšinimą vėliau Martai pakartoja Džordžas, jų paskutinio pasirodymo išvakarėse, kuomet Marta nebenori „žaisti“¹⁰⁴: „Paklausyk, Marta; tu pati gana šauniai pasilinksminei ši vakarą... šią naktį, ir nemanyk, kad gali viską nutraukti, kai tik pajunti, jog tau gana“ (tiesiogiai išvertus iš anglų kalbos – „tu negali visko nutraukti kaskart, kai turi pakankamai kraujo savo burnoje“¹⁰⁵). Taigi tiek scenos šeiminkai, tiek svečiai, yra įsipareigoję išbūti visą nakties ar pasirodymo (o gal koncerto?) patirtį.

Kulminacija

Trečias veiksmas šioje pjesėje, kaip ir trečia finalinė dalis daugelyje klasikinės muzikos kompozicijų, yra viso kūrinio dramatinė kulminacija. Čia, be tipinių garsumą (šauktukai, didžiosios raidės) ir įtampą (grasirimai, smurtas) lemiančių nuorodų Albee vėl pasitelkia ritmiką, daugiabalsumą ir polifoniją. Kaip ir pirmame veiksmė, kuomet Martos monologui disonuoja tuo pat metu skambanti „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ dainelė, čia priešpastatomas katarsinis Martos pasakojimas su religine „Dies irae“ litanija, sakoma Džordžo. Jo skaitomos psalmės, religinis tekstas „Requiem aeternam“, autentišku pavidalu naudojamas responsoriumas „Libera me“ – priartina šį muzikinį vyksmą prie liturgines Vėlinių procesijas primenančio ritualo. Tai keičia pjesės stilių į ritualistinį, kuria reikšminį disonansą ir įtampą, o taip pat kuria sudėtingą bei įtraukiančią scenos ritmiką.

„Sūnaus mirties scena yra ritmingas Albee triumfas. Kai Marta pasakoja sentimentalią jų sūnaus biografiją, Džordžas pradeda lotyniškai giedoti Requiem mišias. Tuomet sūnus

¹⁰³ Teksto originale kišama yra nosis ir tokie pasakymai kaip „pull it out“ kelia daug stipresnes seksualines konotacijas, negu matyti lietuviškame vertime. Panašų vertėjos Rudaitytės atsargumą galima pastebėti ir pirmo veiksmo scenoje, kur Marta „užsako“ gėrimą ir Džordžas pasakoja apie jos užsakymus jaunystėje. Kuomet Marta pataiso Džordžo išsireiškimą *courting* į *screw*, lietuviškame vertime Martos žodžiai pavirsta gerokai sausesniu pasakymu „Užčiaupk kakarinę, branguti!“ Galbūt tai nurodo į Edwardo Albee teksto dviprasmiškumą, leidžiantį skirtingas interpretacijas, o galbūt – į to meto (1978) kultūrinės aplinkos Lietuvoje santūrumą ir ribotumą.

¹⁰⁴ *Play* anglų kalboje taip pat reiškia „vaidinti“ ar „groti“ – taigi galima sakyti, jog Marta atsisako tęsti savo dramatinį-muzikinį pasirodymą.

¹⁰⁵ „Now, you listen to me, Martha; you have had quite an evening... quite a night for yourself, and you can't just cut it off whenever you've got enough blood in your mouth“ (Albee, 1961: 108).

naudojamas kaip ginklas, kuriuo naudodamiesi Džordžas ir Marta „mušinėjasi“ žodžiais „melagis“ ir „melagė“. Kai Džordžas vėl deklamuoja „Requiem“ mišias, Marta gina jų sūnų nuo „šios niekšiškos, triuškinančios santuokos liūno“. Albee sceninė režisūra numato, jog vyras ir žmona pasirodymą baigia vienu metu” (Cohn, 2005: 219). Ritualą užtvirtina Niko triskart pakartojamas „Viešpatie šventas, viskas man aišku” (*Jesus Christ, I think I understand this*).

Pabaiga

Pjesė užbaigiama unisonu – tiek garsine vienove, tiek harmonija įsivyravusia tarp keturių veikėjų bei girdima jų balsų santykiyje. Finalinėje baigiamojoje kadencijoje visi balsai ištaria teiginį „taip“ ir žiūrovai (Nikas su Hani) išeina namo¹⁰⁶. Likusių šeimininkų Džordžo ir Martos dialogas sudarytas vien tik iš vienskiemenių žodžių. Pjesė pabaigiama Džordžui dainuojant „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ ir Martai atsakant „aš“¹⁰⁷.

¹⁰⁶ Muzikinėje harmonijoje pabaiga dažnai taip pat yra juntama ir interpretuojama kaip grįžimas „namo“ – į pagrindinę pradžios tonaciją.

¹⁰⁷ Paskutinės scenos išrašą originalo bei lietuvių kalba galima rasti 11 priede (psl. 104).

3.3. KITI STRUKTŪROS PRINCIPAI PJESĖJE

3.3.1. MAŽIEJI NARATYVAI

Mažųjų naratyvų, kurie pačių veikėjų veiksmė dažniausiai pristatomi kaip „žaidimai“ yra nemažai: juos visus sudaro vieno veikėjo sakomas pasakojimas, melodija su aidinčiu likusių veikėjų pritarimu, kurstančiu scenos dinamiką, ir jų visų struktūra bei ritmas yra paremtas pasikartojimais, o finalas – mintį užtvirtinančia kadencija. 6 lentelėje išrašyti visi žaidimai eilės tvarka.

6 lentelė. Mažųjų naratyvų ir žaidimų išdėstymas kūrinyje.

Veiksmas	Žaidimai
Linksmybės ir žaidimai	Na ir skylė!
	Pažemink šeimininką (<i>Humiliate the Host</i>)
	Lingvistinė dvikova
	Pažemink šeimininką 2x Kūdikio užauginimas (<i>Bringing up Baby</i>)
Valpurgijos naktis	Pažemink šeimininką
	Sudorok svečius (<i>Get the Guests</i>)
	Spragt
	Dulkink šeimininkę (<i>Hump the Hostess</i>)
Egzorcizmas	Cinkt
	Eržilas – pasiuntinukas
	Nukrapštyk etiketę
	Švyst
	Eržilas – pasiuntinukas
	Kūdikio užauginimas (<i>Bringing up Baby</i>)
	Egzorcizmas

Galima pastebėti, jog net žaidimų pavadinimuose (originalo kalba) yra išryškinta poetinė funkcija, naudojant paronomaziją. Tai – „tradicinės retorikos terminas, reiškiantis vienodai ar panašiai skambančių, bet skirtingos reikšmės žodžių gretinimą, sukeltą netikėtumo įspūdį“ (Jakobson, 2004: 7).

Mažieji naratyvai yra susiejami su platesniu pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ draminiu tikslu. Čia dramos veiksmas tampa diegetiniu, atpasakojančiu įvykius. Dėl to šioje scenoje keturi veikėjai (balsai) užima adresato ir adresanto vaidmenis, taip pat išreiškia skirtingas pozicijas. Šiuolaikinėje dramaturgijoje įprastas nuomonių ir pozicijų daugis, įvedant prieštarung naratorius.

Pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ yra sudaryta iš tokių pasakojimų grandinės: kiekvienas pasakojimas atskleidžia ką nors asmeniško ar gėdingo, o žaidžiamas žmogus nenori, kad kiti sužinotų. Demaskuojantis mini-pasakojimas sulaukia draminės reakcijos iš kitų balsų bei kelia „keršto troškimą“ kitam pasakotojui atsilyginti tuo pačiu bei veda prie kito pasakojimo, naujos reakcijos ir dar tolesnio pasakojimo. Taip keturi balsai keičiasi pasakotojo, pritariančiojo bei prieštaraujančiojo vaidmenimis, muzikiniame kontekste – solisto ir akompanimento. Tokia ciklinė struktūra yra pristatoma nuo pat pirmųjų eilučių žaidimu „Na ir skylė!“.

Pirmasis naratyvas – žaidimas „Na ir skylė“

Pjesė „Kas bijo Vidžinijos Vulf?“ prasideda glaustu dviejų pagrindinių veikėjų „prisistatymu“, kurio metu jie pasako vienas kito vardą, pasako Dievo vardą, nurodo veiksmo laiką (antra valanda nakties, labai vėlu) ir vietą (butas, kurį Marta vertina negatyviai ir vadina „skylė“). Būtent pastarasis pasakymas „*what a dump*“ (na ir skylė) tampa pirmo Martos monologo (žaidimo/pasakojimo) pagrindiniu motyvu, scenoje pakartojamu keturiskart ir ataidinčiu įvairiausiais pavidalais: „*what a cluck*“ „*whats what from*“ „*dumbbel*“ ir „*what's the name of the picture*“. Lyg muzikinis motyvas, kuris kūrinio metu yra moduluojamas ir plėtojamas – t. y. skamba skirtinguose kontekstuose ir skirtingomis spalvomis.

Marta pasakoja filmo siužetą apie nusivylusią namų šeimininkę¹⁰⁸, iliustruojantį pačių pjesės veikėjų realybę. Pasakojimas ritmingas, pilnas pasikartojimų, juoba jog Džordžas, lyg aidas atkartodamas jos žodžius („Kokį aktorių? Su koku randu?“, „Čikaga!“) dar labiau kursto Martą („Nesąmonė!“, „Nutilk! Nepliurpk niekų!“) ir kelia įtampą. Monologo pabaiga savo pasikartojimais primena muzikinę kadenciją¹⁰⁹, kurioje tris–keturis kartus užtvirtinamas pagrindinis motyvas *tonaciškai* grįžęs „namo“ – į savo pirminį pavidalą. Nors jungtukų ar įvardžių pakartojimai gali pasirodyti atsitiktiniai, jie formuoja tam tikrą struktūrą, kurios funkcija – užtvirtinimas. Pakartojimui ši funkcija priskiriama ir muzikoje.

Ir grįžta namo su produktais, įžengia į kuklų gyvenamąjį kambarį kukliame namelyje, kuriame ją įkurdino kuklusis Džozefas Kottenas...

And she comes home with the groceries, and she walks into the modest living room of the modest cottage modest Joseph Cotten has set her up in...

¹⁰⁸ Filmą „Už miško“ („Beyond the Forest“) 1949, rež. Kingas Vidoras.

¹⁰⁹ Kadencija (*a cadenza* – atikti kadenciškai, laisvai) – melodinė ar harmoninė muzikinės minties užbaiga (Krutulys, 1975).

Taigi ji įeina, apsidairo, numeta produktus ir sako: „Na ir skylė!“ *And she comes in, and she looks around, and she puts her groceries down, and she says, „What a dump!“*

Po to seka pasakymas „ji nepatenkinta“ (*She's discontent*), lyg viso pasakojimo, o tuo pačiu veikėjų-pasakotojų ir jų situacijos diagnozė. Reprizuoja ir Martos klausimas „koks filmo pavadinimas?“ kartu su tipiniu Džordžo atsakymu „nežinau“ (skambančiu jau ketvirtą kartą). Toliau Marta užsikabina už Džordžo nuovargio ir pokalbis tęsiamas jau kitomis temomis.

Tiesa, šiame pirmame pasakojime dar nėra siekio įskaudinti – galima sakyti, jam dar trūksta dramatinio užtaiso. Tačiau tai, kas prasidėjo iš tiesų kaip nekaltas žaidimas, vėliau išsirutulioja į emocinį ir fizinį smurtą, taigi kylant pjesės dinaminei kreivei, mini-pasakojimai darosi kaskart vis aštresni, labiau žeidžiantys ir dramatiškesni. Pavyzdžiui, pirmame veiksme Martos pasakojimas apie žeminančią Džordžo ir jos kovą bokso ringe yra sutiktas su Džordžo šūviu į ją iš žaislinio šautuvo „BAC!!!! Tu negyva! Bac! Tu negyva!“. Vėliau Martos pasakojimas apie Džordžo karjeros nesėkmes yra sutiktas butelio sudaužymu. Antrame veiksme, kai Marta svečiams papasakoja apie Džordžo nevykusį bandymą išleisti knygą, jis ją pradeda smaugti. Galiausiai finale, kai Marta svetimauja su Niku, Džordžas „nužudo“ jų išsigalvotą sūnų.

3.3.2. LEITMOTYVAI

Muzikoje leitmotyvų sistemą atradusį ir išplėtojusį vokiečių kompozitorių Richardą Wagnerį, antropologas C. Lévi-Straussas pavadino „neginčijamu mitų struktūrinės analizės pradininku“ (Lévi-Strauss, 1964: 23), įkvėpusį tolesnes jo teorijas. Šis kompozitorius ieškojo naujų būdų plėsti muzikos naratyvumo galimybes ir muzikiniais garsais perteikti gilesnes reikšmes.

Muzikos kūrinuose – naudojant skambesį o ne prasme ir simbolika įkrautą žodį – reikšmę įmanoma kurti remiantis vien kontekstu ir pasikartojimu, o ne turiniu. Skambesio vieta kūrinio erdvėlaikyje, aplinkinių garsų kontekstas bei atsikartojimo kuriamos asociacijos

klausytojams kuria gausias prasmines asociacijas. Tokios trumpos apimties muzikinės struktūros, kurių reikšmė paaikškėja pakartojimo metu, yra vadinamos leitmotyvais¹¹⁰.

„Poetinei dramai labai svarbu turinio ir stiliaus elementų pakartojimai (leitmotyvai) – atskiri žodžiai ir frazės, dainos posmas, muzikos motyvas, dažnai primenama kuri nors aplinkos detalė. Leitmotyvo reikšmę gali įgyti ir suasmeninta idėja. Tų pačių elementų pakartojimai įvairiose dramos teksto vietose tampa skaitytoją orientuojančiais emociniais ženklais ir nedideliais, bet svarbiais kūrinio sandaros dėmenimis – kompozicinėmis jungtimis“ (Česnulevičiūtė, 1996: 200).

Pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ galima aptikti nemažai menkai reikšmiškai įkrautų ištiktukų, konteksto ir pakartojimo dėka šiame kūrinyje įgaunančių netikėtą svorį. Pavyzdžiui, „puf“ suskamba tris kartus, kaskart dar labiau pabrėžiant jo sąsajas su mirtimi. Pirmąkart antrame veiksme Džordžas panaudoja „puf“ apibūdindamas Martos netikros motinos mirtį, antrąkart atskleidamas Hani, jog žino apie jos abortą, naudpdamas žodžių žaismą, kaitaliodamas žodžius *pouf* ir *puff*:

Džordžas *The Mouse got all puffed up one day, and she went over to Blondie's house, and she stuck out her puff, and she said [...] look at me... I'm all puffed up. Oh my goodness, said Blondie...*

<...>

Džordžas *... and then the puff went away... like magic... pouf!*

Nikas *Jesus God...*

Hani *... the puff went away...*

Džordžas *... pouf!*

Trečiąkart „puf“ trečiame veiksme ištaria Marta, paklausta, kur yra Džordžas.

Kitas Martos dažnai kartojamas ištiktukas yra „Cinkt!“, imituojantis ledo kubelių dzingsėjimą stiklinėje tampa pamišimo ir priklausomybės simboliu pjesėje.

Taip pat ištiktukas „ŠVYST!“ (angl. *snap*), nors ir išverstas kitaip, turi savo iš pirmo žvilgsnio nepastebimą emocinę prasminę įkrovą, susiejančią antrą ir trečią veiksmus¹¹¹. Kaip

¹¹⁰ Leitmotyvas – (vok. vedamasis motyvas) pagrindinis motyvas. Melodinis ritminis harmoninis motyvas (tema), pasikartojantis per visą muz. veikalą. Turintis ypatingą reikšmę dėl savo sukeltamų asociacijų. Pagrindinė mintis, daug kartų pabrėžiama ir pakartojama.

¹¹¹ Abi scenas galima rasti 8 priede Spragt! (II, III veiksmas) (psl. 96).

ištiktukas šis žodis neturi pats savaime prasminės įkrovos, jis yra galima sakyti „įžodintas“ skambesys, girdimas spragsint arba nulaužiant.

„Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ dainelė

Pjesės pavadinimas – klausimas „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ tapo viena įsimintiniausių frazių teatro istorijoje¹¹² (Gussov, 2001: 152). Autorius neigia, jog jis turi kažkokią gilesnę reikšmę, nebent kaip pagrindinio pjesėje keliamo klausimo „kas bijo gyventi be iliuzijų?“ (be žaidimo, vaidinimo, meno) analogas. Tačiau rašytojos, feministės, emancipuotos moters Virginia'os Woolf (1882–1941) vardas dainelėje „Kas bijo didelio pikto vilko?“ nurodo intertekstinį ryšį ir išreiškia su kintančiais lyčių santykiais susijusias baimes.

Dainelė taip pat gali būti suvokiama kaip leitmotyvas, kuris, atkartojamas skirtinguose kontekstuose, publikai kelia vis naujas asociacijas.

Pirmame veiksmė „Linksmybės ir žaidimai“ ši dainelė nuskamba triskart. Iš pradžių ji teskamba tarytum pokštas, nugirstas prieš tai vykusiame koledžo vakarėlyje, kuriuo Marta žaidybiškai kamuoja Džordžą ir bando pagyvinti jo nuotaiką, o šis kamuoja ją nepasiduodamas provokacijai ir vėliau ši žaisminga kova išsirutulioja į tikrą priešišumą:

Džordžas	Nekreipk dėmesio, Marta...	Never mind, Martha...
(<i>labai tyliai</i>)		
Marta	Ė-ė-ė-ė-ė-ė-ė-ė!	Awwwwwwww!
Džordžas	Tik jau nesuk sau galvos	Just don't bother yourself...
Marta	Ė-ė-ė-ė-ė-ė-ė-ė! (<i>jis nereaguoja</i>) Ei! (<i>nereaguoja</i>) Ei!	Awwwwwwww! Hey! HEY! Hey.
(<i>Džordžas žvilgteli į ją, sunkiai tvartydamasis. Ji dainuoja</i>)		
Marta	Kas bijo Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf... Cha-cha-cha-cha! (<i>Jis nereaguoja</i>) Kas yra... argi tau nejuokinga? Ką? (<i>iššaukiančiai</i>) Maniau, kad tai velnioniškai juokinga dainelė... velniškai juokinga. Tau nepatiko, ne?	Who's afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf... Ha, ha, ha, HA! What's the matter... didn't you think that was funny? Hunh? I thought it was a scream... a real scream. You didn't like it, hunh?
Džordžas	Patiko, Marta...	It was alright. Marta...
Marta	Pobūvyje tu plyšai iš juoko, kai išgirdai ją.	You laughed your heart off when you heard it at the party.
Džordžas	Aš tik šypsojaisi. Visai neplyšau iš juoko. Šypsojaisi, supranti? Man patiko.	I smiled. I didn't laugh my head off... I smiled, you know? ... it was all right.

¹¹² Šis užrašas vėliau tapo kultūriniu simboliu, dažnai pasirodantis kaip kitų meno bei kultūros reiškinių pavadinimas (pavyzdžiui, 1978-ais britų televizijos laida buvo pavadinta „Aš! Tai aš bijau Virdžinijos Wulf!“ kaip atsakymas į kultinį Albee klausimą).

Marta	Lyg koks kipšas plyšai iš juoko. (<i>žvelgdama į savo gėrimą</i>)	You laughed your goddamn head off.
Džordžas	Man patiko...	It was alright...
Marta	Juk velniškai juokinga dainelė! (<i>priekabiai</i>)	It was a scream!
Džordžas	Taip, labai juokinga. (<i>kantriai</i>)	It was very funny, yes.
Marta	Vemt nuo tavęs verčia! (<i>akimirka pasvarsčiusi</i>)	You make me puke!

Vėliau, jau atėjus svečiams, ta pačia dainele Marta prajuokina Hani su Niku, tarytum nekaltai primindama jiems apie smagiai praėjusį pobūvį universitete, tačiau Džordžas iškart užuodžia Martos klastą, sakydamas „Viešpatie, Marta, negi ir vėl pakartosim viską iš naujo?“ (Albee, 1978: 152). Tai, ką pati Marta nekaltai vadina „humoro jausmo ugdymu“, tampa atviru Džordžo užgauliojimu, savotiška visą pirmą veiksmą suvelsiusio žaidimo „pažemink šeimnininką“ užuomazga.

Marta	Cha-cha-cha-CHA! (<i>Hani ir Nikui</i>) Ei, Ei? (<i>Dainuoja, diriguoja, laikydama rankoje gėrimą. Galop prisijungia Hani</i>)	Ha, ha, ha, HA! Hey; hey!
	Kas bijo Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf, Kas bijo Virdžinijos Vulf...	Who's afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf, Who's afraid of Virginia Woolf...
	<i>Marta ir Hani juokiasi, Nikas šypsosi</i>	
Hani	Na, ar ne juokinga? Taip juokinga...	Oh, wasn't that funny? That was so funny...
Nikas	¹¹³	Yes... yes, it was.
Marta	Maniau, kad sprogsiu, dievaži... iš tikrųjų maniau, kad sprogsiu iš juoko. Džordžui nepatiko... Džordžui visiškai nepasirodė juokinga.	I thought I'd bust a gut; I really did.... I really thought I'd bust a gut laughing. George didn't like it.... George didn't think it was funny at all.
Džordžas	Viešpatie, Marta, negi ir vėl pakartosim viską iš naujo?	Lord, Martha, do we have to go through this again?
Marta	Aš tik stengiuos tave sugėdinti, angele, kad išsiugdytum humoro jausmą.	I'm trying to shame you into a sense of humor, angel, that's all.
Džordžas	(<i>pernelyg kantriai, Hani ir Nikui</i>) Martos nuomone, aš nepakankamai garsiai juokiausi. Marta galvoja, kad jeigu... kaip kad ji kukliai išsireiškia... kad jeigu „neprogsti“, tai tau nelinksma. Suprantat? Jeigu neplyšoji lyg hiena, vadinasi, nesilinksmini.	Martha didn't think I laughed loud enough. Martha thinks that unless... as she demurely puts it... that unless you „bust a gut“ you aren't amused. You know? Unless you carry on like a huena you aren't having any fun.
Hani	Man, žinoma, buvo linksma...	Well, I certainly had fun...

Kai pačioje pirmo veiksmo pabaigoje Džordžas pradeda dainuoti „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ dainelę, ji nebeskamba taip žaidybiškai ir nekaltai, nors dainuodamas Džordžas labiausiai ir siekia praskaidrinti nuotaiką ir bent šiek tiek numalšinti kilusią įtampą tarp Martos, jo ir svečių. Vis dėlto jo džiaugsmingas dainavimas kuria dar didesnę disharmoniją, skambėdamas kartu su Martos rėkimu ir Hani, kuri Džordžo yra priverčiama ištraukti į jo dirbtinę, netgi smurtinę linksmybę, supykina. Čia vaikiška dainelė atskleidžia veikėjų pažeidžiamumą, Džordžo desperaciją ir abiejų vyresniosios poros narių žiaurumą.

¹¹³ Lietuviškame vertime ši eilutė praleista.

Marta (<i>vis garsiau, taikyda masi prie jo</i>)	... who's married, to the President's daughter, who's expected to be somebody , not just some nobody , some bookworm, somebody , who's so damn... contemplative, he can't make anything out of himself, somebody without the guts to make anybody proud of him... ALL RIGHT, GEORGE!	Džordžas as (<i>tyliau už ją, paskui perrėki a ją, norėda mas visai nustelbti</i>)	I said, don't. All right... all right: (<i>Sings</i>) Who's afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf, Who's afraid of Virginia Woolf, earl in the morning.	... kuris vedęs rektoriaus dukrą ir turėtų būti kažkas, o ne bet kas, ne knygu žiurkė ir ne koks, velniai jį griebtų... apsnūdėlis, nieko nesugebantis pasiekti, neturintis parako, neįstengiantis įkvėpt bent kokio pasididžiavimo juo... ŠITAIP, DŽORDŽAI!	Sakiau baik. Na, gerai... gerai: (Dainuoja) Kas bijo Virdžinijos Vulf? Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf, Kas bijo Virdžinijos Vulf ankstyvą rytą.
Džordžas ir Hani (<i>pritardama balsu girtu</i>)	Who's afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf... etc.		Kas bijo Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf.		
Marta	STOP IT!		LIAUKITĖS!		

Ketvirtą kartą „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ antrajame veiksmė „Valpurgijos naktis“ vėl dainuoja Džordžas, dainelės nuotaikingą efektą ir jos „pokšto“ sampratą naudoja ne tiek bandydamas praskraidinti sudėtingą situaciją ar nuraminti konfliktą, kiek užmaskuoti ir juokais paleisti savo skausmą. Dainelė nuskamba scenoje, kurioje Marta su Niku, pasak paties dramaturgo nuorodos: „lėtai palaiptams susiglaudžia“ (ten pat: 223) ir „tai, kas galbūt buvo tik juokavimas, staiga virsta rimtu dalyku, o Marta tai skatina“ (ten pat). Pamatęs juodu Džordžas „sustoja, akimirka stebi, nusišypso, patyliukais sukikena, palinguoja galvą, apsisuka ir nepastebėtas išeina“ (ten pat). Vėliau, veiksmui tarp Martos ir Niko tęsiantis, „už scenos Džordžas uždainuoja „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ Marta ir Nikas atšlyja. Galima būtų teigti, jog taip šioje scenoje ši dainelė įgyja daug reikšmių (kaip muzikinis leitmotyvas, kuomet tas pats skambesys, pasikeitus aplinkybėms, įgyja vis kitas funkcijas) – tai kaip trimitas, pranešantis apie Džordžo egzistavimą ir jo skubų atėjimą, kaip savotiškas Trojos arklys, kuomet už pozityvios, nekaltos ir neįtarios dainelės skambesio slypi pavydo ir keršto jausmai bei intencijos. Taip pat šitoks humoras tampa galutinai pažeminto vyro paskutiniu skydu, kuriuo jis šarvuojasi eidamas į šią situaciją. Ši dainelė Martą su Niku vienu metu tiek išgąsdina, tiek nuramina.

Vėliau dainelę pratęsia absurdiškas (ir, iš nūdienų pažiūrų, rasistinis) Džordžo monologas, kuris, savo humoristiniu užtaisu ir visą situaciją uždominuojančia energija, visai išmuša iš vėžių Niką ir nemaloniai nuteikia Martą, kuri nėra nusiteikusi žaisti pagal akivaizdžiai šioje scenoje Džordžo nustatytas taisykles. Savo monologe Džordžas, naudodamas istorines ir karines metaforas, siūlo Nikui pakeisti „kariaujamas puses“, prisijungti prie jo, nugalėti bendrą priešą ir pasidalinti jo pinigus. Tai gali būti suvokiama kaip siūlymą Nikui žaisti ne su Marta prieš jį, o su juo prieš Martą. Tačiau, iš kitos pusės, tiek dainos žodžiai „kas bijo“ Vulf pavardės

asociacijos su vilku, karo vaizdinių – „mes iš jų šlapią vietą padarytume“, „verčiau pasisaugok“, „šunsnukiai“ – vartojimas, kuria grėsmės atmosferą ir gali būti skaitomas kaip užslėptas, kūrybingai sukonstruotas, tačiau tuo pačiu ypu ir tiesioginis grasinimas Nikui ir kartu pareiškimas abiem „užkluptiesiems“, kad Džordžas žino, kas čia vyko, kol jis buvo išėjęs ieškoti ledo.

Vėliau, kai jau viskas tvarkoj, Džordžas įeina nešinas kibirėliu su ledu.

Džordžas	... Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf, Virdžinijos... ...A! Na, štai... ledas Kinijos žibintams, įskaitant Mandžiūriją. (Nikui) Verčiau pasisaugok tų geltonųjų šunsnukių, mano mielas... jiems tai visai ne prie širdies. Kodėl tau nepersimetus į mūsų pusę, mes iš jų šlapią vietą padarytume. O tada pasidalinam pinigėlius pusiau ir klestim kaip bajorai. Ką tu į tai?	... of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf... ... ah! Here we are... ice for the lamps of China, Machuria thrown in. (To Nick) You better watch those yellow bastards, my love... they aren't amused. Why don't you come on over to our side, and we'll blow the hell out of 'em. Then we can split up the money between us and be on Easy Street. What d'ya say?
-----------------	--	---

Penktą ir paskutinį kartą šis „pokštas“ nuskamba trečiajame veiksmo „Egzorcizmas“ kaip vienas paskutinių pjesėje ištartų žodžių. Jo humoristinė plotmė tuomet jau yra visiškai „nusilupusi“ ir nuskamba tik jautrus bei švelnus Džordžo klausimas, į kurį Marta galutinai atsako „Aš... Džordžai... aš...“. Toks pritarimas ir patvirtinimas tampa tvariu bei pastoviu galutiniu „tašku“, į kurį „atrieda“ visas pjesės konfliktas bei transformatyvus šios poros santykis.

Džordžas (<i>švelniai uždeda ranką jai ant peties, ji atlošia galvą, o jis švelniu balsu dainuoja jai</i>).	Kas bijo Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf,	Who's afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf,
Marta	Aš... bijau... Džordžai...	I... am... George...
Džordžas	Kas bijo Virdžinijos Vulf...	Who's afraid of Virginia Woolf...
Marta	Aš... Džordžai... aš...	I... am... George... I... am...

Džordžas lėtai linguoja galvą. Tyla; abu sustingsta.
UŽDANGA

3.3.3. DAUGIABALSUMAS

3.3.3.1. VOKALINIS KVARTETAS

Savo balsų sudėtimi pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ yra artimiausia vokalinio kvarteto sudėčiai. Tai – keturių dainininkų ansamblis, kurį sudaro du vyriški (Nikas, Džordžas) ir du moteriški (Marta, Hani) balsai, iš kurių kiekvienas apima skirtingą vokalinį diapazoną. Pjesėje, kaip ir vokaliniam kvartete, kiekvienas balsas savo skambesiu (kalbėjimo temu, ritmika, tipiniais išsireiškimais, sakinių struktūra) yra unikalus – „kaip ir [...] kvartete, dramaturgo tekste pabrėžiamas skirtingų „partijų“ savitumas ir spalvinė įvairovė, bet drauge siekiama sukurti ir

vienos bendros temos plėtojimo, lygiagrečių bei lygiaverčių linijų dermės, nuoseklaus ir rišlaus dialogo įspūdį“ (Ivanova, 2020: 32).

Mažuosius pasakojimus kaip vientisas struktūras, verčiant į muzikinę operos kalbą būtų galima pavadinti numeriais. Tokia numerinė pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf“ struktūra taip pat yra paremta skirtinga „balsų“ sudėtimi. Kaip ir operą, šią pjesę galima skirstyti į duetus, tercetus, kvartetus bei solinius numerius (7 lentelė).

7 lentelė. Keturių balsų pasiskirstymas pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“

Veiksmas	Balsai
„Linksmybės ir žaidimai“ <i>užkulisiuose-</i>	Džordžo ir Martos dialogas
	Kvartetas su Niku ir Hani
	Džordžo ir Niko dialogas
	Martos ir Hani dialogas
	Martos ir Hani sugrįžimas Kvartetas
„Valpurgijos naktis“	Džordžo ir Niko duetas
	Kvartetas
	Martos ir Džordžo duetas
	Trio Marta, Nikas ir Džordžas
„Egzorcizmas“ <i>užkulisiuose-</i>	Martos monologas
	Martos ir Niko duetas
	Hani
	Trio Marta, Nikas ir Džordžas
	Kvartetas
	Martos ir Džordžo duetas

Daugiabalsumas

Tai, jog ši pjesė yra parašyta keturiems „balsams“, nurodo, jog vienas svarbiausių garsinių aspektų, kuriuos svarbu analizuoti, yra daugiabalsiškumas. Literatūroje (ir dramoje) daugiabalsumą apriboja tik dialogo ir polilogo sampratos. O muzikoje daugiabalsumas yra skirstomos į daugelį rūšių, remiamų garsiniais balsų santykiais, jų hierarchija bei judėjimo būdai:

- Organumas – kelių balsų unisonas.

- Polifonija – kelios nepriklausomos melodijos.
- Homofonija – melodija ir akompanimentas (akordai, harmonizavimas, ritmas)
- Kontrapunktas – kelios melodijos (balsai), kurios tarpusavyje priklausomos harmoniškai, tačiau ne ritmiškai ir melodiškai

Balsavada

Balsavada yra balso slinktis daugiabalsiame kūrinyje arba kelių vienu metu skambančių balsų santykis¹¹⁴. Muzikoje vienas balsas gali judėti laipsniškai (sekundų, tercijų intervalais) arba šuoliškai (kvartos ir didesniais intervalais). Tai galima būtų palyginti su nuoseklia arba išbarstyta kalba. Keli balsai vienas kito atžvilgiu taip pat gali judėti pagal skirtingus principus (8 lentelė).

8 lentelė. Balsų judėjimo vienas kito atžvilgiu principai.

Balsavada					
Griežtoji (harmoninė)			Laisvoji (melodinė)		
Vienos krypties	Priešingos krypties	Istrižoji	Palaiptinė	Šuolinė	Žingsninė
Paralelinis judėjimas	Balsai slenka skirtingomis kryptimis	Slenka tik vienas balsas, o kitas lieka vietoje	Mažosios ir didžiosios sekundos intervalais	Kvartos ir didesniais intervalais	Tercijos intervalu
Balsai slenka tais pačiais intervalais					

Panašius principus galima išvystyti interpretuojant pokalbius. Kvartetuose tema gali būti perteikiama visuose balsuose, jiems pasiskirstant ir mainantis savo „funkcijomis“. Pavyzdžiui, kai monologą sako Marta, jai atitaria trys balsai – Džordžas dažnai ją taiso ir papildo detalėmis, Hani atliepia emocines reakcijas, Nikas skatina ją pasakoti toliau.

Pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf“ galima pastebėti kaip kalbėdami vieni su kitais veikėjai dažnai kartoja vienas kito žodžius, bet kaitalioja juos vietomis, imituoja vienas kitą, interpretuoja vienas kito pasakymus ar pratęsia tą pačią mintį. Jie kalba unisonu arba, balsai

¹¹⁴ žr. „Muzikos enciklopediją“, t. 1, Vilnius, 2000, p. 119.

išreiškiantis skirtingas mintis, juda ta pačia ritmika ir dialoge kuria rimą. Taip jų pokalbiams galima taikyti tam tikrus muzikininės balsavados principus.

Pavyzdžiai

Kartais dialogas atrodo „stovintis vietoje“. Tokį kalbinį pristabdymą kuria veikėjų vienas kitų žodžių kartojimas, imitavimas, pritarimas:

Nikas	Taip. Tikrai. Sakau jums.	Yes. Really. Quite.
Džordžas	Taip. Tikrai. Sakau jums.	Yes. Really. Quite.
<...>		
Marta	...Iš baimės... iš baimės, kad...	... for fear... for fear of...
Džordžas	Iš baimės. Vien tik iš baimės.	For fear. Just that: for fear.
<...>		
Marta	Aš nebliaunu!	I DON'T BRAY!
Džordžas	Gerai... tegul bus nebliauni.	All right... you don't bray.

Lygiagrečioji balsavada kuriama, kai keli balsai juda vienodais intervalais ir ta pačia kryptimi. Tai galima pastebėti kaip paralelinį judėjimą išreiškiamą dialoge, kai du balsai, kartodami vienas kitą, tęsia pokalbį:

Hani	... taigi jie susituokė...	... and so they were married....
Džordžas	... taigi jie susituokė...	... and so they were married...
Hani	... o paskui...	... and then...
Džordžas	... o paskui and then...

Priešpriešinė balsavada kuriama, kai keli balsai juda vienas kitam priešingomis kryptimis. Pjesėje, kai pašnekovai vienas kito nesiklauso ir nori įrodyti dvi skirtingas pozicijas, tuomet balsai kartoja savo žodžius, o ne vienas kito. Taip gaunasi tarsi du skirtingi skambesiai, priešpastatomi vienas prieš kitą:

Marta	Žinoma, grįš	Of course he is.
Džordžas	Ne, Marta.	No, Martha.
Marta	Žinoma, grįš. Sakau, kad grįš.	Of course he is. I say he is!
Džordžas	Jis... negali grįžti.	He... can't.
Marta	Grįš! Garantuoju!	He is! I say so!
Džordžas	Marta...	Martha...
<...>		
Hani	Kodėl mes nešokam? Aš norėčiau pašokti.	Why don't we dance? I'd love some dancing.
Nikas	Hani...	Honey...
Hani	Norėčiau! Aš norėčiau pašokti.	I would! I'd love some dancing.
Nikas	Hani...	Honey...

Hani Sakau, kad noriu! Noriu pašokti! I want some! I want some dancing!

Tokie pokalbiai taip pat primena įstrižąją balsavadą – kuomet vienas (ar keli) balsai juda, o kitas (ar kiti) lieka vietoje. Tačiau kartais scenoje vienu metu skamba kelios „temos“ – keli dialogai, vedami vieno ar dviejų duetų. Tai kuria dar didesnį disonanso – priešišškumo, nesusikalbėjimo – įspūdį:

Marta	Na, palauk, tu kalės vaike...	All right, you son of a bitch...
Džordžas	Ką tu sakei, meile?	What did you say, love?
Marta	Tu kalės...	You son of a...
Hani	Jūs išjungėt! Kodėl jūs išjungėt?	You stopped! Why did you stop?
Nikas	Hani...	Honey...
Hani	Nutilk!	Stop that!
Džordžas	Maniau, Marta, jog šita plokštelė kaip tik pritinka.	I thought it was fitting, Martha.
Marta	Ak tu manei!	Oh you did, hunh?
Hani	Tu amžinai mane užsipuoli, kai man linkma.	You're always at me when I'm having a good time.
Nikas	Atleisk, Hani.	I'm sorry, Honey.
Hani	Na... palik mane ramybėj!	Just... leave me alone!
Džordžas	Tai kodėl gi tu, Marta, neišrenki? Marta viską tvarkys... šita žavioji dama vadovaus orkestrui.	Well, why don't you choose, Martha? Martha's going to run things... the little lady's going to lead the band.
Hani	Man patinka šokti, o tu nenori, kad aš šokčiau.	I like to dance and you don't want me to.
Nikas	Betgi man patinka, kai tu šoki.	I like you to dance.
Hani	Na,,, palik mane ramybėj.	Just... leave me alone.
Džordžas	Marta uždės melodiją pagal savo supratimą... galbūt. „Sacre du Printemps.“	Martha's going to put on some rhythm she understands... Sacre du Printemps, maybe.

Pjesėje taip pat matyti daugybė atvejų, kuomet balsai atsiliepdami pakartoja paskutinius pašnekovo žodžius, o šie atsilygina tuo pačiu:

Džordžas	Ir mes visi būsim susireguliuavę.	And then we'll be all set.
Marta	Kam jau taip susireguliuavę?	All set for what?
<...>		
Džordžas	Už ką, Marta?	For what, Martha?
Marta	Už tai, kad privertei tą panelytę vemti, už ką gi daugiau.	For making the little lady throw up, what else?
Džordžas	Aš neverčiau jos vemti.	I did not make her throw up.
Marta	Kaip dievą myliu, privertei!	You must certainly did!
<...>		
Džordžas	Tavo isteriškai žmonytei, ukri išsipučia ir vėl subliūkšta.	For your hysterical wife, who goes up and down.
Nikas	Išsipūtė. Ir vėl subliūško.	Went. Up and down.
Džordžas	Taigi, išsipūtė. Ir tik vieną kartą?	Went. No more?
Nikas	Tik vieną. Ne daugiau.	No more. Nothing.

Taigi, pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ kaip ir muzikos kūrinyje, keturi kalbantys balsai gali būti skirtingai dėstomi ir vedami. O iš jų kuriami duetai, trio bei kvartetai, galimai yra grindžiami panašiais į muzikinės balsavados principais.

3.3.3.2. NIKO IR DŽORDŽO DUETAS

Niko ir Džordžo „duetas“ yra savotiška atskira teminė medžiaga (kalbant muzikos formos terminais) ar atskira konfliktinė linija, kuri labiausiai išplėtojama dviejose scenose¹¹⁵ pirmame bei antrame veiksme (Albee, 1962: 30–42 ir 89–117). Nuo pat pirmų vienas kitam išstartų žodžių (o ir dar anksčiau, vos tik Džordžas sužino apie Niko egzistenciją), tarp jų kyla įtampa ir dialogas tampa tikrų tikriausia žodine kova, kurioje kaip ginklai pasitelkiama logika, retorika (ypač laipsniavimas) ir nuolatinis tiesioginis ar netyčinis įvairiausių jų gyvenimo aspektų (žmonos, darbo, amžiaus, svorio ir t. t.) lyginimas bei tapatinimas.

Džordžas iš pat pradžių supranta, jog Nikas yra savotiškas jo jaunystės atspindys, kuriame Marta mato savo viltis ir kartu savo nusivylimą Džordžu, kuris savųjų vilčių neišpildė. Taigi Nikas tampa nusivylimo Džordžu veidrodis – Džordžo priešininkas ir konkurentas dėl Martos dėmesio. Kai Marta pasako, jog pas juos į svečius atvyks naujas dėstytojas, Džordžas spėja, jog jis yra „gražus“ (*good looking*) ir kai Marta tai patvirtina, žinovo balsu ištaria „reikia manyt“ (*it figures*). Pats pirmasis Niko ir Džordžo pokalbis vyksta apie abstraktų paveikslą, kurį Nikas bando pakomentuoti taip demonstruodamas savo žinias, išprusimą ir skonį, tačiau Džordžas neleidžia jam prasižioti, kaišiodamas pagalius svečiui į ratus ir pašiepiamai mėgdžiodamas visą išprusimą ir skonį:

Nikas Jis turi kažką... na...

Džordžas Malonų ryškumą?¹¹⁶

Nikas Na, ne... kažką...

Džordžas Aha. (*Pauzė*) Tai gal tada kažką režiančiai švelnaus¹¹⁷?

Nikas Ne, aš turėjau omeny...

Supranta Džordžo kėslus, bet išlieka nepalenkiamas, šaltai mandagus.

Džordžas O gal... hm... maloniai režiantį švelnų ryškumą?¹¹⁸

¹¹⁵ Nors šioje analizėje pateikiamos glaustos Džordžo ir Niko dialogų iškarpos, pilnus pavyzdžius (originalą su lietuvišku vertimu) galima rasti darbo pabaigoje, prieduose 9 „Niko ir Džordžo žaidimai“ ir 10 „Niko ir Džordžo tapatumas“ (psl. 98-103).

¹¹⁶ Iš originalo verčiant pažodžiui „tylų intensyvumą“

¹¹⁷ Iš originalo verčiant pažodžiui „triukšminga atpalaiduojanti savybė“

¹¹⁸ Iš originalo verčiant pažodžiui „tyliai triukšmingas atsipalaidavęs intensyvumas“

Hani Brangusis. Juk iš tavęs šaiposi.
Nikas Suprantu.
*Trumpa, nejauki tylą*¹¹⁹

Tokia dialogo forma, kuomet vienas balsas imituoja kitą, pratęsdamas tą pačią tematinę medžiagą (paveikslo apibūdinimą) ir kartu šaržuodamas kito balso (instrumento) tembrą ar dainavimo manierą (kalbėseną) skamba lyg konflikto kūrimas muzikinėmis priemonėmis. Juoba kad pokalbio turinys, galima sakyti, yra bereikšmis (dėl to ir nėra svarbu, jog paveikslo apibūdinimai yra išversti į visai kitus žodžius, pvz. *quiet intensity* – „malonus ryškumas“). Toks kalbėjimas apie abstraktų meną – tai taip pat nuoroda į dailės ar muzikos „nenusakomumą“, t. y. neįmanomumą tiesiogiai ją apibūdinti ar išreikšti žodine kalba. Tai iškeliamas kaip tema kūrinyje, kuris siekia įvairiausiomis struktūros bei išraiškos priemonėmis priartinti abstraktų meną prie konkretaus.

Toks dialogas – pajuoka ir imitacija – puikiai iliustruoja visą tolesnę šių dviejų veikėjų (balsų) sąveiką, kuomet jie tapatinasi vienas su kitu ir tuo pat metu vienas kitam priešinasi, tarpusavy konfliktuoja.

Kai pirmo veiksmo viduryje Nikas ir Džordžas lieka vieni svetainėje (scenoje), jie vienas kitam spendžia vienus žodinius spąstus po kitų¹²⁰. Dažniausiai Džordžas rodo iniciatyvą Nikui netikėtai užduodamas atvirus ir asmeniškų klausimus, taip mėgindamas padaryti jį pažeidžiamą ir atskleisti kuo daugiau jo asmeninės informacijos. Šią savo strategiją jis atskleidžia antrame veiksmo, sakydamas Nikui: „Aišku, tu suvoki, jog tave kamantinėju apie šituos niekus ne todėl, kad domėčiausi tavo apverktinu gyvenimėliu, bet vien dėl to, kad tu sukeli tiesioginę ir rimtą grėsmę mano gyvenimui, užtat aš ir noriu viską iškvosti“ (196).

Tačiau Nikas taip pat iš pat pradžių suvokia Džordžo ketinimus („Supranta Džordžo kėslus, bet išlieka nepalenkiamas, šaltai mandagus“). Jis ne tik atlaiko šeimininko klausimus, lyg būtų nepramušama siena, bet ir gauda paties Džordžo klaidas bei netikslumus, galiausiai parklupdydamas jį jo paties žodžiais. Tai galima matyti ištraukoje iš jų dialogo I veiksmo:

Džordžas
(ne itin draugišku tonu)

Ko verčiamas apsisprendei tapti dėstytoju?

Nikas

M-m... na, įsivaizduoju, tų pačių motyvų vedamas... hm... kaip ir jūs.

¹¹⁹ Sceną su vertimu galima rasti priede 9 (psl 98)

¹²⁰ Pilną šių žaidimų išrašą galima rasti 9 priede (psl. 98).

Džordžas O kokie tie motyvai?
Nikas (*oficialiai*) Prašau?
Džordžas Sakau, kokie tie motyvai? Kokiais būtent motyvais aš vadovavausi?
Nikas (*nesmagiai nusijuokia*) Na, po teisybei ir nežinau.
Džordžas Ką tik šnekėjai, kad tavo ir mano motyvai tie patys.
Nikas (*truputį apmaudžiai*) Sakiau, jog tik įsivaizduoju.
Džordžas Aha. (*Be ceremonijų*)¹²¹

Tas pats kartojasi ištraukoje iš jų II veiksmo dialogo, kur Nikas naudoja panašią žodžio žaidimų taktiką, tik šįkart jis pagauna Džordžą remdamasi tuo, ko anksčiau nepasakė:

Džordžas Taigi, taigi, juk jis... mūsų paguoda, pūkų patalėlis¹²².
Nikas Kas toks?
Džordžas Pūkų patalėlis. Pūkų patalėlis. Vis tiek nesuprasi (*Pernelyg pabrėždamas*) Pūkų... patalėlis.
Nikas Girdžiu.... nesakiau, kad esu kurčias... sakiau, kad nesuprantu.
Džordžas Visai taip nesakei.
Nikas Juk iš mano kalbos buvo aišku (*implying*), kad nesuprantu¹²³.

Tokie nuolatiniai nesusipratimai – tikslinimasis, spragų kalboje ieškojimas, nesusišnekėjimas – kuria dviejų žmonių, kurie nepasitiki ir netiki vienas kitu, įvaizdį. Analizuodami jų pokalbį garsiškai, priartinę prie muzikinės medijos ir jo atitikmenų, girdime, jog jie nekartoja vienas kito žodžių, o labiau kartoja savo pačių ištartus žodžius, siekdami jų teisingumu įtikinti priešininką arba prieštaraudami jo žodžiams, ir taip kuriama garsinė atskirtis tarp dviejų balsų, kurie abu vienu metu bando dainuoti solo ir tuo įtikinti kitą balsą. Taip gimsta konfliktas ir disharmonija.

Toliau tekste esantys žodžiai dar labiau pabrėžia Džordžo su Niku dualumą bei vienį tuo pačiu metu. Čia išryškėja visos nakties kaip teatro spektaklio metafora ir Džordžo kaip aktorius – muzikanto, linksmintojo, menininko – o Niko kaip žiūrovo skirtis ir kartu bendrystė.

Nikui sušnabzdėjus „Viešpatie“ (*For Christ's sake!*) – šis religinis išiktukas visos pjesės metu skamba kaip ritminis pokalbio užbaigimo motyvas ir labai dažna tai būna reakcija į Džordžo žaidimus, – Džordžas pabrėžia, jog „žiūrovas“ darosi irzlus, o vėliau priduria, jog tai

¹²¹ Scena su vertimu pateikta 9 priede (psl 98)

¹²² Rudaitytė verčia „pūkų patalėlis“, tačiau originale yra „pupų maišelis“ (*bean bag*). Tai aliuzija į anglų pasaką „Džekas ir stebuklinga pupa“. Šitaip vadindamas jūdviejų su Marta sūnų, kaip Džordžas netiesiogiai užsimena, jog vaikas iš tiesų yra tik pramanas. O siejant su pasakos turiniu, tai – išpūstas, didžiausią gyvenimo svajonę įkūnijantis pramanas, panašiai kaip tos kelios pasakos pupos, per naktį išaugusios į dangų siekiantį medį, kurio dėka vargšas Džekas stebuklingai praturtėja.

¹²³ Sceną su vertimu galima rasti 9 priede (psl. 98)

„natūralu“: „Kas tik beateitų čia, visi pasidaro irzlūs... Tai jau kaip dėsnis“ (*Anybody who comes here ends up getting... testy. It's expected...*). Toks „žiūrovo“ jausmų audrinimas ir šio proceso kaip „dėsni“ įvardijimas iš tiesų iškelia bendrą tikslą, kurį turi pjesėje vaizduojamas naktinis susitikimas ir bet koks sceninio meno kūrinys – tai emocinis transformacinis poveikis žiūrovui (katarsis). Tai rodo, kad Martos ir Džordžo namai funkcionuoja kaip ir teatro scena: juose siekiama dirginti, sukurti žiūrovui pažįstamas, bet nepatogias situacijas, kelti stiprias unikalias emocijas.

Vienas įspūdingiausių Džordžo sukurtų žodinių šedevrų pirmame veiksmė, jo dueto su Niku metu yra laipsniavimas. Pasakodamas apie savo praeitį universitete ir santuoką, kuri trunka amžinybę, jis, tarytum pats sau, taria: „Sudužę viltys ir geri norai. Geri, geresni, geriausi, geriausieji“ (155). Šio pasakymo turbūt neįmanoma adekvačiai išversti į lietuvių kalbą. Originale „norai“ yra *intentions*, o laipsniavimas anglų kalba skamba taip: „*good, better, best, bested*“ (*bested* – nugalėjo, aplenkė). Taip žodžių žaismu pasakoma, jog Džordžo geriausi norai jį prigauna, nugali, sužlugdo. Netrukus jis kelis kartus atkakliai klausia Niko: „Kaip tau patinka toks laipsniavimas, jaunuoli?“ (originale vietoj žodžio „laipsniavimas“ (*graduation*), Džordžas sako *declension* – linksniavimas; nuokrypis, nukrypimas, žemėjimas, prastėjimas). Kad veikėjas žaidžia, nurodo Albee nuoroda tekste „žaisdamas su juo“ (*toying with him* – veiksmazodis *to toy* turi šiek tiek labiau žeminančią reikšmę nei *play*). Taip netiesiogiai užsimenama, jog Džordžas Niką nuvertina lyg kokį žaislą, išnaudoja jį, nelaiko jo lygiaverčiu. O tai, jog šį pokalbį Nikas sąmoningai suvokia kaip žaidimą, nurodo šio prie sienos priremto veikėjo atsišovimas: „Gerai... ką norite, kad atsakyčiau? Norite, jog pasakyčiau, kad tai juokinga, o jūs galėtumėt paprieštarauti, jog tai liūdna? Ar norite, jog sakyčiau, kad tai liūdna, o jūs galėtumėt, pasisukęs ant kulnų, atšaukti – ne, tai juokinga. Žinot, galite žaisti tą prakeiktą žaidimiūkštį kaip tik norite!“ (155). Nors lietuviškame vertime sunku suvokti, kodėl laipsniavimas „geri, geresni, geriausi, geriausieji“ turėtų atrodyti liūdnas, originale visiškai aišku, kad Nikas čia nurodo į aukščiausią Džordžo pavartotą „laipsnį“ *bested*.

Kita Džordžo strategija, siekiant sutrikdyti Niko pusiausvyrą – netyčinis ir netikėtas Niko lyginimas ar net tapatinimas su savim pačiu, kaltinant vėlyvą laiką ir alkoholį.

Apskritai Niko asmenybė neapibrėžta, jo amžius ir darbas yra nuolat painiojami kitų, o galutinai jo tapatybė šeiminių akyse suformuojama tik pirmo veiksmo pabaigoje.

Marta klaidingai pasako Niko amžių:

Marta Klausyk, tu tikras šaunuolis, jei gavai visus tuos titulus¹²⁴, būdamas... kiek?... dvylikos? Girdi, Džordžai?
Nikas Faktiškai dvylikos su puse. Ne, tiesą sakant devyniolikos.¹²⁵

Marta supainioja Niko darbą:

Džordžas Marta sako, kad tu matematikos katedroj, ar panašiai.
Nikas Ne... ne matematikos.
Džordžas Marta retai apsirinka... tai gal turėtum dirbti matematikos katedroj, ar ką.
Nikas Aš juk biologas ir dirbu biologijos katedroj.¹²⁶

Džordžas naudojasi šia situacija ir bando išmušti Niką iš vėžių, painiodamas jį su savimi – painiodamas amžių, darbo vietas (priešingai negu Marta, jis mano, jog Nikas dirba ne matematikos, o istorijos katedroje) ir žmonas (jų amžių, svorį, kūno sudėjimą):

Džordžas Aš nevadovauju istorijos katedrai.
Nikas Aš irgi nevadovauju biologijos katedrai
Džordžas Bet tau tik dvidešimt vieneri!
Nikas Dvidešimt aštuoni.
Džordžas Dvidešimt aštuoni! Galbūt, kai tu sulauksi keturiasdešimt su trupučiu ir atrodysi penkiasdešimt penkerių, tai ir vadovausi istorijos katedrai...
Nikas ... biologijos...
Džordžas ... biologijos katedrai¹²⁷.

Džordžas Kiek metų tavo žmonai?
Nikas Dvidešimt šešeri.
Džordžas Marta nepaprasta moteris. Manychiau, ji sveria apie šimtą dešimt.
Nikas Jūsų žmona... sveria...?
Džordžas Ne, ne, vyruti. Tavo! Tavo žmona. Mano žmona Marta.
Nikas Taip... žinau¹²⁸.

¹²⁴ „Visi tie titulai“ originale – tai „magistro laipsnis“.

¹²⁵ Sceną su vertimu galima rasti priede 10 „Džordžo ir Niko tapatumas“ (psl. 101)

¹²⁶ Sceną su vertimu galima rasti priede 10 „Džordžo ir Niko tapatumas“ (psl. 101)

¹²⁷ Sceną su vertimu galima rasti priede 10 „Džordžo ir Niko tapatumas“ (psl. 101)

¹²⁸ Sceną su vertimu galima rasti priede 10 „Džordžo ir Niko tapatumas“ (psl. 101)

Analizuojant šį pokalbį garsiniu aspektu, matyti, jog painiojami ir patikslinami žodžiai kuria tą pačią garsinę medžiagą: jie abu vienas po kito ištaria „aš nevadovauju katedrai“, „dvidešimt“, „biologijos katedrai“, t. t. Taip Džordžas ir Nikas susilieja į vieną balsą – klausdami ir atsakydami tą patį. Garsinis dviejų balsų tapatumas dar labiau išryškina dviejų veikėjų tapatinimą turinio plotmėje.

Vėliau Džordžas, dar labiau sujaukdamas situaciją, paaiškina savo žodžius: „Būtum tu vedęs Martą, tai žinotum, ką tai reiškia. (*Pauzė*) Bet vėlgi, būčiau aš vedęs tavo žmoną. Ir aš žinočiau, ką tai reiškia... ar ne?“ (36). Nors toks tapatinimas gali būti interpretuojamas kaip Džordžo išankstinis numatymas, jog Nikas turi nedorų intencijų jo žmonos atžvilgiu, ir jo bandymas šią tiesą ištraukti iš Niko. Bet kita vertus, toks ribų tarp dviejų veikėjų ištrynimasis gali žymėti ir jų atliekamų vaidmenų – aktoriaus ir žiūrovo – susitapatinimą. Kadangi Džordžas yra lyg aktorius, vaidinantis teatro scenoje, jis stengiasi įtikinti Niką, visą naktį lyg žiūrovas stebintį Martos ir Džordžo „pasirodymą“ (tarytum, jog būtent jis, svečias, ir jo patirtys yra vaizduojamos „scenoje“. Taip siekiama, kad Nikas-žiūrovas susitapatintų su veikėju ir išgyventų tą patį: „[jei tu] būtum vedęs Martą, tai žinotum, ką tai reiškia“ (ten pat).

Vis dėlto Niko kaip biologo profesija yra pasirinkta neatsitiktinai. Ji tampa socialine atsvara ir prieštara Džordžo „istorijai“ per šių dviejų veikėjų konfliktą. Albee taip iškelia praeities ir ateities, tėvų ir vaikų, gimimo ir mirties konfliktą.

Greta Niko Džordžas įkūnija praeitį: jis yra daug senesnis, jo gyvenimas neturi ateities ar pokyčių perspektyvų, jo laukia tik mirtis. Antro veiksmo pabaigoje Marta sako:

*You moving on the principle the worm turns? Well, the worm part's O.K.... cause that fits you fine, but the turning part... unh-unh! You're in a straight line, buddy-boy, and it doesn't lead anywhere..(A vague afterthought)... except maybe the grave.*¹²⁹ (Albee, 1962: 168).

Džordžo pagrindinis gyvenimo užsiėmimas – tirti istoriją ir mokytis iš praeities. Jo pernelyg ramus elgesys (pvz., knygos skaitymas ketvirtą valandą ryto, kuomet Marta bučiuojasi

¹²⁹ Tiesiogiai išvertus Martos žodžiai yra tokie: „Ar tu judi principu, pagal kurį ir kirminas pasisuka? Na, su kirminu viskas gerai... nes tai tau tinka, bet kalbant apie pasisukimą... ne-e! Tu esi tiesioje linijoje, biče, ir ji niekur neveda... nebent į kapus“. Deja, Rudaitytės vertime šios reikšmės beveik nežvelgiamos: „Ar tavo tikslas visus išgraužti? Ką gi, tau puikiai sekasi... Šitam tu ir sutvertas, bet nieko iš to neišeis... neee! Šitai, brolyti, nieko nelaimėsi, toli nenuvažiuosi... (pavėluotai, neaiškiai priduria)... galbūt tik į kapus.“ (225).

su Niku) siutina Martą. Džordžas yra sūnus, „nužudęs“ savo tėvus, ir tėvas, „nužudęs“ savo sūnų. Jis mato Niką kaip savo paties grėsmingą praeitį ir klausia jo: „Ar tiki, kad žmonės nieko nepasimoko iš istorijos? Ne tai, kad nėra ko pasimokyti, įsidėmėk, bet kad žmonės nieko nepasimoko?“ (157).

Kita vertus, Nikas mato Džordžą taip pat kaip savo grėsmingą ateitį. Jaunuolį gąsdina Džordžo mėginimas jį lyginti ir tapatinti su savimi, tad kai Džordžas bando jam duoti gyvenimišką patarimą, Nikas sarkastiškai atrėžia „Gerų patarimų! Iš jūsų lūpų? Oho, brolyti!“ (198) ir pradeda juoktis. Vėliau jis išsigina, paliepdamas Džordžui rūpintis savo meziniais ir pavadina jį močiute¹³⁰.

Lyg priešingybė Džordžui, Nikas yra ateities įsikūnijimas: jis jaunas, pažangus, praktiškas ir ambicingas. Išreikšdamas savo nepasitikėjimą Niku ir biologais („tai tu tas tipelis, kuris ruošiasi viską sujaukti...“ (157)), Džordžas išreiškia ir savo nepasitikėjimą ateitimi.

Ši praeities ir ateities vertybių kova taip pat virsta kartų kova, ypač kai kalba pasisuka apie vaikus. Kartų kovą būtų galima laikyti pagrindine pjesės tema .

Jeigu Džordžą suvoktume kaip teatro aktorių, o Niką – teatro žiūrovą, Džordžo pasakojamos istorijos Nikui tampa metaforiškos istorijos apie Niką. Pavyzdžiui, antrame veiksmo „Valpurgijos naktis“ Džordžas pasakoja apie jaunuolį, nužudžiusį savo tėvus, taip implikuodamas, jog ateities karta (Nikas) nužudo praeities kartą, pamindama jos vertybes, neklausydama jos (Džordžo). Vėliau Nikas papasakoja apie isterinį savo žmonos nėštumą, dėl kurio jie susituokė. Jau vos kitoje scenoje šis pasakojimas tampa Džordžo „pasirodymo“ (*play* – jo žaidimo, vaidinimo, muzikos grojimo) turiniu. O finalinis visos pjesės *play*, atliekamas Džordžo su Marta ir skirtas Nikui su Hani, vadinasi „kūdikio nužudymas“. Tuo būdu išryškėja teminė paralelė tarp dviejų porų, kurias sieja bevaikystė ir kūdikio žudymas – simbolinis ar realus. Skirtumas tik tas, kad Džordžas su Marta taip trokšta vaiko, kad jį išsigalvoja ir prieš visus savo svečius vaidina turintys sūnų, kol galiausiai Džordžas jį simboliškai nužudo, o Hani taip bijo tapti motina, kad pasidaro abortą (prieš vyrą apsimesdama turėjusi isterinį nėštumą) ir vėliau paslapčia daro viską, kad tik nepastotų (Nikas to nežino, bet šią jos panišką nėštumo

¹³⁰ „You just tend to your knitting, grandma... I'll be O.K.“ (Albee, 1962: 116). Rudaitytės vertime šis pasakymas virsta į „Verčiau žiūrėkit, ką po nosim turit... Aš nepražūsiu“ (199).

baimę perpranta ir demaskuoja Džordžas). Šis abi poras siejantis simbolinio ar realaus „vaiko nužudymo“ pasakojimas žymi natūralaus ryšio tarp kartų nutraukimą ar negalimybę, nepasitikėjimą ateitimi, ateities karta ir jos vertybėmis.

Kalbėdamas apie vaikus kaip apie dar negimusią ateitį, – dar tolimesnę ateitį negu tą, kurią reprezentuoja Nikas, – Džordžas kaltina biologus, kurie „augins kūdikius mėgintuvėliuose“ ir kaitalios „genus taip, kad visi supanašės“. Iš tiesų įdėdamas šiuos žodžius į savo personažo lūpas, Albee netiesiogiai kalba apie to meto kultūrą, kuri tampa dirbtinai skurdinama ir unifikuojama.

Džordžas O visi gi žmonės... hm... augina vaikus. Tą ir turėjau omeny, kalbėdamas apie istoriją. Jūs tai ketinate daryti kūdikius mėgintuvėliuose, tiesa? Jūs biologai. [...] Tačiau jūs galvojate turėti vaikučių... šiaip ar taip. Nepaisant istorijos.

Taip Nikas kaip spektaklio žiūrovas iš naujo suvokia save, savo patirtį ir patiria transformaciją. Iš pradžių save pateikęs idealistu, Nikas susivokia esantis karjeristas, šalia kurio išryškėja Džordžas idealizmas.

3.3.3.3. TRIO

Antro veiksmo žaidime „Pažemink šeimininką“ kalbama trijulėmis – veikėjai dažnai šaudo replikas savotiškais trikampiais, paeiliui kalba Marta, Nikas ir Džordžas. Toks pokalbio ritmas savotiškai imituoja trijų ketvirtinių metrą ir kuria įsukantį šokio (valso) pojūtį.

Marta:	Tai iš tiesų be galo liūdna pasakaitė.	It's really a very sad story
Džordžas:	Tu turi bjaurią madą, Marta.	You have ugly talents, Martha.
Nikas:	Argi?	Is it?
Marta:	Apsižliumbtum ją išgirdęs.	It would make you weep.
Džordžas:	Klaikius sugebėjimus.	Hideous gifts.
Nikas:	Tikrai?	Is that so?
Džordžas:	Neragink jos.	Don't encourage her
Marta:	Paragink mane.	Encourage me
Nikas:	Na, toliau	Go on
Džordžas:	Perspėju tave... neragink jos.	I warn you, don't encourage her
Marta:	Jis tave perspėja... neragink manęs	He warns you, don't encourage me
Nikas:	Prisiklausiau iš jo... ne tokių dalykų.	I heard him... tell me more.

Kitame žaidime „Sudorok svečius“ analogiškai pokalbis vyksta tarp Džordžo, Niko ir Hani trijulės:

Nikas:	Visai nėra reikalo pasakoti toliau...	There's no need for you to go any further now...
Hani:	Tegul pasakoja	Let them go on.
Džordžas:	Vis tiek pasakosim. Taigi su savim jis turėjo bagažą, kurio viena dalis buvo įgavusi jo pelytės pavidalą.	We shall. And he had this baggage with him, and part of his baggage was in the form of his mouse..
Nikas:	Ir kam mums šito klausytis!	We don't have to listen to this.
Hani:	O kodėl gi ne?	Why not?
Džordžas:	Tavo nuotaka turi racijos.	Your bride has a point.

„Pažeminant šeimininką“ Nikas skatina Martos pasakojimą (*go on*), Hani pastiprina jį savo remarkomis, Džordžas ginasi šaukdamas *stop, no*. O jau kitoje scenoje – žaidime „Sudorok svečius“, šie vaidmenys yra iš naujo sumaišomi tarp keturių veikėjų (balsų). Džordžas čia tampa naratoriumi, Hani jį skatina naudodama tą pačią frazę *go on*, Marta ir Nikas ginasi tokiais pat žodžiais *stop, no*.

Marta traukia savo dainelę, o kiti trys savo murmesiu ir replikomis pritaria. Vyrauja pagrindinė tema – melodija (Martos pasakojimas) ir akompanimentinis pritarimas (Džordžas, Nikas, Hani). Akompanimentas ypač akivaizdus Niko „partijoje“, kuomet jis tarsi aidas asonansiškai atkartoja Martos žodžius, imituoja jos kalbą (*Is it? Does it?*). Scenoje yra ir daugiau aido atvejų:

Marta	<i>A book about a boy who murders his mother and kills his father, and pretends it's all an accident!</i>
Hani	<i>An accident!</i>

Džordžas	<i>I will not be made mock of!</i>
Nikas	<i>He will not be made mock of, for Christ's sake</i>

Džordžas	<i>I warn you... don't encourage her.</i>
Marta	<i>He warns you... don't encourage me.</i>

Džordžas, galima sakyti, formuoja savo – šalutinę – temą, tačiau jo replikos irgi yra tik reakcijos į Martos pasakojimą. Dėl to jo „partiją“ galima pavadinti disonansišku akompanimentu. Hani kalba, tarsi varinės lėkštės, suskamba pačiuose dramatiškiausiuose kulminaciniuose epizoduose kaip jų sustiprinimas, išryškinimas. Temos ir asonantiško bei disonansiško pritarimo priešprieša aiškiausiai matosi 5 pav.:

N: Hey... wait a minute...



M: And you know the clincher? You want to know what big brave George said to Daddy?

G: NO! NO! NO! NO!

N: Wait a minute now...



M: George said... but Daddy... I mean... ha, ha, ha, ha... but Sir, it isn't a novel at all... (other voice) Not a novel? (mimicking George's voice) No, sir... it isn't a novel at all...

G: You will not say this!

N: Hey.



M: The hell I won't. Keep away from me, you bastard! No, Sir, this isn't a novel at all... this is the truth... this really happened... TO ME!

G: I'LL KILL YOU!

N: HEY!

5 pav. Temos ir pritarimo skirtis.

Nors Martos pasakojama istorija (tema) pradžioje yra akompanuojama tik Džordžo ir Niko komentarais (prieštarom, imitacijom, aidu), kulminacijoje visi keturi balsai lygiavertiškai iš eilės dukart pasisako (6 pav.). Atomazga po kulminacijos įgauna savotišką rato pavidalą, kuomet Nikas pradeda ir užbaigia visų veikėjų pasisakymą paeiliui (7 pav.). Taigi šios scenos daugiabalsumą būtų galima pavadinti homofoninio daugiabalsumo muzikoje atitikmeniu.

M: this really happened... TO ME!

G: I'LL KILL YOU!

N: HEY!

H: VIOLENCE! VIOLENCE!

M: IT HAPPENED! TO ME! TO ME!

G: YOU SATANIC BITCH!

N: STOP THAT! STOP THAT!

H: VIOLENCE! VIOLENCE!

6 pav. Keturių balsų lygiavertiškumas scenos atomazgoje.

1 N. that's enough now 5 N. O.K. now... that's enough.

2 H. Oh... oh... oh...



4 M. Murderer. Mur... der... er...

3 G. All right... al right... very quiet now... we will all be... very quiet.

7 pav. Keturių balsų išsidėstymas scenos kulminacijoje.

3.3.4. KADENCIJOS

Vienas dinaminės evoliucijos žymenų – kadencijos. Baigiamosios kadencijos muzikoje – ritminiai ir harmoniniai deriniai, žymintys pabaigą (*Cadenzato* – ryžtingai, tarytum baigiant.). Jos pagal savo funkcijas skirstomos skirtingai: pilnasios (baigiasi pastoviu tonikos (T) akordu), pusinės (baigiasi nepastovios funkcijos – subdominantės (S), dominantės – akordu), vylingasios (baigiasi dominantės (D) funkcijos vertiniu – dažniausiai VI laipsnio akordu). Galima būtų sakyti, jog pilnosios kadencijos žymi pabaigą, kuri lygiai taip pat pakartoja tai, kas skambėjo pradžioje. Pusinės kadencijos žymi užbaigą ne tiksliai ankstesnės medžiagos atkartojimu, tačiau nauja, nors ir gimininga fraze. O vylingosios kadencijos galėtų būti prilyginamos klausimui, kuris gali būti paskutinis kūrinio akordas, tačiau taip pat gali būti ir nuoroda į tęsinį bei reikalauti atsakymo.

Pagal kadencijas sudarančius akordus jos taip pat yra skirstomos į autentines (D-T) plagalines (S-T) ir sudėtinės (S-D-T) (Krutulys, 1975: 109), kurios sudarytos iš daugiau nei trijų skirtingas funkcijas atliekančių sudedamųjų dalių.

Galiausiai kadencijos yra skirstomos į tobulas ir netobulas. „Stipriosios (tobulosios) kadencijos požymiai – kadenciniai akordai (D ir T) yra kvintakordo sandaros, kadencinė tonika yra stipriojoje takto dalyje, pirmos melodinės padėties“ (Krutulys, 1975: 145). Tai reiškia, jog užbaigos skambesys yra akcentuotas (stipriojoje takto dalyje), harmoningas, skaidrus, tiksliai atkartotas ir raminantis (suteikiantis užbaigtumo pojūtį). Netobula kadencija yra tokia, kuri neatitinka tobulosios reikalavimų.

Panašiomis kadencijomis – ritminiais ir harmoniniais dariniais, žyminčiais pabaigą – galima sakyti užbaigiami ir draminiai monologai ar net diskusijos. Tai galima pastebėti pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“. Kaip matyti iš pavyzdžių, pateikiamų 9 lentelėje, šiuos baigiamuosius sakinius ar pareiškimus sudaro bent trijų (dažniausiai keturių, kartais penkių) patosinių būdvardžių (garsusis, didelis, didysis) grandinė (aliuzija į kadenciją kaip trijų-keturių akordų seką bei skirtingas „funkcijas“, atliekamas sudėtinės kadencijos). Arba triskart pakartojamų žodžių jungtis („Taip iš tikrųjų atsitiko MAN! Tai atsitiko MAN! MAN!“), žodis išdalintas skiemenimis („Žmog-žu-dys.“) (žodžiai akcentuoti, su išreikšta ritmika) arba bendras

pakartojimo ir būdvardžių darinys („SUSIMOVĖLIS! Garsusis.. didysis... nukvakęs... SUSIMOVĖLIS!“), žymintis ritminę sudėtinę seką, kurios funkcija – užtvirtinimas ir pakartojimas. Be to frazė yra pakylėtos, patosinės dramatinės būsenos. Iš to galima daryti išvadą, jog paskutiniai pjesės monologų bei scenų sakiniuose daugeliu aspektų slypi muzikinės kadencijos užtaisas.

9 lentelė. Kadenciniai ritminiai dariniai pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“, pavyzdžiai.

Būdvardžių grandinė	Tikra didžiulė baltoji pelė.	a great big white mouse.
	Didelis riebos testamentas...	a big fat will.
	Pabučiuok savo mamytę su išlaikymu.	give your Mommy a big sloppy kiss.
	Ir padalyk mamytei siprų gėrimėlį.	make your little mommy a gweat big dwink.
	Šviesiaakį, mėlynplaukį... sūnų.	... blond-eyed, blue-haired... son.
	Jis... neištarė... nė... žodžio.	He has... not... uttered... one... sound.
pakartojimas	Taip iš tikrųjų atsitiko MAN! Tai atsitiko MAN! MAN!	This really happened... TO ME! IT HAPPENED! TO ME! TO ME!
	Žmogžudys. Žmog-žu-dys.	Mur-de-rer.
	BAC!!!! Tu negyva! Bac! Tu negyva!	POW!!! You're dead! Pow! You're dead!
Sugrįžimas	Ir kvit, kaip sakoma.	And that, as they say, is that.
	„SUSIMOVĖLIS! Garsusis.. didysis... nukvakęs... SUSIMOVĖLIS!“	A FLOP! A great... big... fat... FLOP!

IŠVADOS

Edwardas Albee atvirai pripažino muzikos įtaką jo rašomų dramos tekstų struktūroms, tačiau jau septynis dešimtmečius jo darbus analizuojantys tyrėjai taip ir neįsigilino į jo dramų muzikalumą. Išsami Albee pjesės „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ analizė leido atskleisti, kokių būdu jos dramaturginė forma ir naratyvinis turinys yra susiję su muzikinėmis formomis.

I. Pjesėje panaudojamas visas *play* potencialas: ji funkcionuoja ir kaip vaidinimas, ir kaip kovingas žaidimas, ir kaip egzorcistinis ritualas, ir kaip muzikinio kūrinio atlikimas (grojimas, dainavimas).

II. Pjesė funkcionuoja kaip savotiškas metaspektaklis. Jos ašį sudaro vaidinimas vaidinime, kuris tampa dvigubu hermeneutiniu procesu. Jo metu veikėjai kaip žiūrovai, stebintys kitų veikėjų vaidinimą bei kovą, o kartu joje dalyvaudami, atpažįsta save reprezentacijoje ir patiria vidinį perversmą (katarsį). Šis procesas iš esmės atkartoja bet kokio spektaklio žiūrėjimą, o kartu bet kokią muzikos klausymąsi, taigi, bet kokio žiūrovo ar klausytojo hermeneutinę patirtį.

III. Pjesės veiksmą ir tvarkos struktūrą išreiškia ne įvykiai, kurių pjesėje beveik nėra, o temos, motyvai, dinaminės struktūros, kurių pagrindu muzikoje formuojama sonata ar styginių kvartetas. Atsikartojantys pasakojimai pjesėje, kaip sugrįžtančios temos muzikoje, kuria reprizinės formos pagrindą. Pjesėje konfliktinė medžiaga iškeliamą ir išsprendžiama taip, kaip muzikos harmonijoje įtempti sąskambiai „išrišami“ į darnias struktūras.

IV. Veikėjų balsai pjesėje yra formuojami muzikos homofoniniam daugiabalsiškumui analogiškomis struktūromis:

1. Dažnų polilogų pjesėje turinys – sakomi žodžiai yra mažiau svarbūs nei jais atskleidžiamas ryšys tarp balsų ir jų kuriami sąskambiai.
2. Balsų skambesys, jų santykis, jais kuriama įtampa ir ja sužadinamos emocijos yra laikinio konstravimo muzikoje principai, pritaikomi taip pat ir šiai pjesei struktūruoti.

V. Pjesės kalbai būdingas muzikalumas ir atitinkamos muzikinės išraiškos priemonės:

1. Teksto keliamas intuityvumo ir spontaniškumo įspūdis, kuomet ankstesnės eilutės formuoja vėlesnes, yra analogiškas muzikiniam judėjimui kompozicijoje.

2. Kiekvieno pjesės veiksmo dramatinė kulminacija yra kuriama muzikinėmis priemonėmis. Jos dinamika garsumu, disonuojančia medžiaga ir daugiabalsiškumu pasiekia *fortissimo* efektą.
3. Tiek šios pjesės dramatinė, tiek naratyvinė struktūra remiasi garsu ir kalbos skambesiu.
4. Pjesėje, kaip ir muzikoje, pakartojimai ir jais pagrįstos ritminės struktūros atlieka užtvirtinimo ir užbaigos funkciją.
5. Leitmotyvas, kaip struktūros ir reikšmės perteikimo įrankis muzikoje, tokias pačias funkcijas atlieka ir pjesėje.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Albee, Edward (1961): *Kas bijo Virdžinijos Vulf?* Vertimas į lietuvių kalbą – Regina Rudaitytė 1978, Klaipėdos dramos teatras.
- Albee, Edward (2005): *Stretching My Mind*. New York: Carrol & Graf Publishers.
- Albee, Edward (2009): *Creativity conversation: Edward Albee and Rosemary Magee*. JAV: Emory university.
- Barnes, Clive (1967): „Edward Albee. The Listening“. *The New York Times*. New York: The New York Times Company.
- Barnes, Clive (1968): „Box Mao: Albee’s Adventurous Plays“. *The New York Times*. New York: The New York Times Company.
- Ben-Zvi, Linda (2017): „The „Composer“ and the „Conductor“: An Interview with Director and Playwright Emily Mann on working with Albee“ *Edward Albee and Absurdism*. Leiden: Brill. 186-213 p.
- Bennett, Michael Y. (2018): *Edward Albee’s Who’s Afraid of Virginia Woolf?* London: Taylor & Francis Group.
- Bigsby, C. W. E. (1975): *Edward Albee. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall.
- Bigsby, C. W. E. (2000): „Edward Albee: Journey to Apocalypse“. *Modern Ameican Drama 1945-2000*. 124-153p. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bottoms, Stephen (2005): *The Cambridge Companion to Edward Albee*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Calvin S. (1948): *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, University of Georgia Press.
- Brown, Calvin S. (1970): „The Relations between Music and Literature as a Field of Study“, *Comparative Literature*, vol. 22, nr. 2, p. 97-107.
- Clurman, Harold (1966): „Who’s Afraid of Virginia Woolf?“ *The Naked Image: Observations on the Modern Theatre*. New York: Macmillan Publishing Co. Inc. 18-21 p.
- Cohn, Ruby (2005): „Words; words... They’re such a pleasure.“ (An Afterword) *The Cambridge Companion to Edward Albee*, 217-229p. Cambridge: Cambridge University Press.

- Česnulevičiūtė, Petronėlė (1996): *Dramos pasaulis*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- Gasset, Jose Ortega (1994): *Revolt of the Masses*. New York: WW Norton.
- Geertz, Clifford (2005): „Gilusis lošimas: pastabos apie Balio gaidžių kapotynes“. *Kultūrų interpretavimas*. Vilnius: Baltos lankos.
- Girdzijauskas, Juozas (1998): *Literatūros terminų žodynas. II sąsiuvinis Eilėdara*. Vilnius: Baltos lankos.
- Gussov, Mell (2001): *Edward Albee: A Singular Journey*, Applause Theatre Books.
- Hudson, Christopher (1985): *York Notes on „Who's Afraid of Virginia Woolf?“ Edward Albee*, Longman York Press.
- Ivanova (Smolskaitė), Giedrė (2020): *Muzikos raiška Kosto Ostrausko dramose*. Daktaro disertacija. Vilnius: Vilniaus universitetas.
- Ivanova (Smolskaitė), Giedrė (2015): „Partitūros Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje Paskutinis kvartetas“ *Teksto slėpiniai*. nr. 17. 66-86 p. Vilnius.
- Jakobson, Roman (2004): „Lingvistika ir poetika“, vert. B. Abraitienė, D. M. Kaladinskienė, Peržiūrėjo Kęstutis Nastopka. *Baltos lankos*, Nr. 18–19.
- Jeanin, Marc (2008): „Organizational Structures in Language and Music“. *The World of Music*, Vol. 50, No. 1, Music, Language and Dance: The Articulation of Structures and Systems. Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Jocytė, Julija (2017): *Muzikiniai poezijos šaltiniai. Federico García Lorca, Algimantas Mackus, Antanas A. Jonynas*. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus universitetas.
- Kantas, Imanuelis (1991): *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis.
- Kotzel, David (2015): „A Musical Analysis of Mythical Thought in the Work of Claude - Strauss“ *Musicologica Olomucensia*, vol. 22. Universitas Palackiana Olomucensis.
- Krutulys, Antanas (red.) (1975): *Muzikos terminų žodynas*. Vilnius: Vaga.
- Labanauskaitė, Gabrielė (2017): *Dramatika*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Langer, Susanne K. (1953): *Feeling and Form*. New York: Scribner's.
- Lévi-Strauss, Claude (1964): *Le cru et le cuit*. Mythologiques, 1. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, Claude (1990): *The Naked Man: Mythologies, volume 4*. University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss, Claude (1997): „*Look, Listen, Read*“. Basic Books. HarperCollins Publishers.

- Mačiliūnaitė-Dočkuvienė, Rita (2017): *Muzikinės naracijų komponavimo būdai postdraminiame teatre*. Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis. Vilnius. Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Mann, Bruce J. (2003): *Edward Albee A Casebook*. New York: Routledge.
- Martin, Tim (2011): „Edward Albee Interview: ‘I think of myself as a composer‘“. *The Telegraph*. Gegužės 1.
- McCarthy, Gerry (1987): *Edward Albee (Modern Dramatists)*. London: Palgrave Macmillan.
- McCarthy, Gerry (2005): „Minding the play. Thought and feeling in Albee’s „hermetic“ works“, *The Cambridge Companion to Edward Albee* (red. Bottoms), Cambridge: Cambridge University Press.
- Mikalonytė, Elzė Sigutė; Dranseika, Vilius (2018): „Muzikos konceptualizavimas erdvės ir judėjimo metaforomis“. *Psichologija* nr. 57.
- Monelle, Raymond; Gray, Catherine T. (1995): *Song and Signification: Studies in Music Semiotics*, University of Edinburgh Press.
- O’Callaghan, Katherine (2018): *Essays on Music and Language in Modern Literature*. New York: Taylor & Francis.
- Paolucci, Anne (2003): „Edward Albee: A Retrospective (and Beyond)“. *Edward Albee: A Casebook*. New York: Routledge. 131-142 p.
- Pavilionienė, Marija Aušrinė (2004): *Gyvenimo ir teatro vaidinimai: XX amžiaus vakarų drama*. Vilnius: Charibdės leidykla.
- Pawlowska, Malgorzata (2014): „Musical Narratology: An Outline“ *Beyond Classical Narration*. Berlin: De Gruyter. 198-220 p.
- Petermann, Emily (2014): *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance, and Reception in Contemporary Fiction*. New York: Camden House.
- Ricoeur, Paul (2000): *Interpretacijos teorija. Diskursas ir reikšmės perteiklius*. Vilnius: Baltos lankos.
- Roudané, Mathew C. (1987): *Understanding Edward Albee*, University of South Carolina Press.
- Scher, Steven Paul (2004): *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, New York: Brill.
- Schechner, Richard (1965): „Reality is Not Enough: An Interview with Alan Schneider“. *Tulane Drama Review*. IX, iii, 143-150 p.

- Smith, Michael (1962): „Who’s Afraid of Virginia Woolf? Review“. *Village Voice*. New York: Village Voice Media.
- Stenz, Anita Maria (1978): *Edward Albee: The Poet of Loss*. New York: The Hague Mouton.
- Šeina, Viktorija (2001): Antano A. Jonyno poetinio kalbėjimo melodingumas, *Literatūra* 43(1), Vilnius. 60–75 p.
- Wetmore, Kevin J. (2017): „Who’s Afraid of the Catholic Church? Pre-Vatican II Roman Catholicism in Two Early Plays by Albee“. *Edward Albee and Absurdism*. New York: Brill.
- Whitehead, Shelley (2013): *The Process of Directing Edward Albee’s ‘The Goat, or Who is Sylvia’*. Minnesota: Minnesota State University Press.
- Wolf, Werner (2009): „Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality“ *Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity*, Vol. I. University of Graz, Austria.
- Zinmann, Toby (2008): *Edward Albee*, The University of Michigan Press.

SUMMARY

When looking for connections between literature and music, poetry is usually examined, prose works less often, and drama works even less often. As a result, the most popular play "Who's Afraid of Virginia Woolf?" by the American playwright Edward Albee was chosen as the object of comparative study of musical and dramatic structures in this work. Albee openly acknowledged the influence of music on the structures of his dramatic texts, but researchers analyzing his works for seven decades have never delved into the musicality of his plays. Based on Calvin Brown, Steven P. Scher and Werner Wolf's comparative principles of the two branches of art, the work analyzes and relates the play's content, dramatic form, dynamic, thematic structure to the music, applying musical models of part-writing, leitmotifs, cadences, rhythmicity. During the research, it became clear that the dramaturgy and narrative content of this play are based on forms analogous to music (such as a sonata or a composite three-part form). The voices of the characters in the play are formed in structures analogous to the polyphony of music, and the language of the play is characterized by musicality and the corresponding means of musical expression. The play functions as a kind of meta-performance. Its axis consists of a play within a play, which becomes a double hermeneutic process, characteristic of listening to music as well.

Keywords: Edward Albee; Who's Afraid of Virginia Woolf?; music; drama; play; structure; sonata; leitmotif; part-writing; comparative.

PRIEDAI

1 PRIEDAS. I VEIKSMO KULMINACIJA IR PABAIGA

Džordžas (<i>vis dar atsukęs visiems nugarą</i>)		Stop it, Martha.	Liaukis, Marta.		
Marta (<i>piktai triumfuodama</i>)	The hell I will. You see, George didn't have much... push... he wasn't particularly... aggressive. In fact he was sort of a (<i>spite the word at GEORGE'S back</i>) ... a FLOP! A great... big... flat... FLOP!		Nė velnio! Matot, Džordžas nepasižymėjo dideliu... veržlumu... nebuvo ypatingai... atkaklus. Tiesą sakant, jis pasirodė... (<i>spjauna tą žodį Džordžui tiesiai į nugarą</i>)... SUSIMOVĖLIS! Garsusis.. didysis... nukvakęs... SUSIMOVĖLIS!		
<i>Tuoj po žodžio „Susimovėlis“ pasigirsta „dzinkt!“ (CRASH) Džordžas sudaužo butelį į servantą ir stovi ten, laikydamas rankoj sudužusio butelio kaklelį. Tyla, visi sustingę. Paskui...</i>					
Džordžas (<i>beveik šaukdamas (angl. crying - verkdamas)</i>)		I said stop, Martha.	Sakiau, Marta, liaukis!		
Marta (<i>apgalvojęsi, ko dabar griebtis</i>)	I hope that was an empty bottle, George. You don't want to waste good liquor... not on your salary.		Tikiuosi, Džordžai, tai buvo tuščias butelis. Juk tu neketini švaistyti gerų gėrimų... tai ne tavo kišenei.		
<i>Džordžas numeta sudaužytą butelį ant grindų.</i>					
Marta	Not on an Associate Proffesor's salary. (<i>to NICK and HONEY</i>) I mean, he'd be... no good... at trustees' dinners, fund raising. He didn't have any... personality, you know what I mean? Which is disappointing to Daddy, as you can imagine. So, here I am, stuck with this flop...		Ne profesoriaus kišenei. (<i>Nikui ir Hani</i>) Tai va, jis nieko doro nenuveikdavo... per kviestinius pietus, kai iš valdybos narių reikėdavo gauti lėšas. Jis nebuvo... asmenybė, suprantat mane? Ir, kaip įsivaizduojate, tėvelis labai juo nusivylė. Tai štai dabar ir kamuojuos su šituo susimovėliu...		
Džordžas (<i>atsigręžia</i>)	...don't go on, Martha...		... baik, Marta...		
Marta	... this BOG in the History Department...		... su šituo istorijos katedros NEVYKĖLIU...		
Džordžas	... don't, Martha, don't...		...baik, Marta, baik...		
Marta (<i>vis garsiau, taikydama masi prie jo</i>)	... who's married, to the President's daughter, who's expected to be somebody , not just some nobody , some bookworm, somebody , who's so damn... contemplative, he can't make anything out of himself, somebody without the guts to make anybody proud of him... ALL RIGHT, GEORGE!	Džordž as (<i>tyliau už ją, paskui perrėki a ją, norėda mas visai nustelbti</i>)	I said, don't. All right... all right: (<i>Sings</i>) Who's afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf, Who's afraid of Virginia Woolf, earl in the morning.	... kuris vedęs rektoriaus dukrą ir turėtų būti kažkas, o ne bet kas, ne knygų žiurkė ir ne koks, velniai jį griebtų... apsnūdėlis, nieko nesugebantis pasiekti, neturintis parako, neįstengiantis įkvėpt bent kokio pasididžiavimo juo... ŠITAIP, DŽORDŽAI!	Sakiau baik. Na, gerai... gerai: (Dainuoja) Kas bijo Virdžinijos Vulf? Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf, Kas bijo Virdžinijos Vulf ankstyvą rytą.
Džordžas ir Hani (<i>pritardama girtu balsu</i>)	Who's afraid of Virginia Woolf, Virginia Woolf, Virginia Woolf... etc.		Kas bijo Virdžinijos Vulf, Virdžinijos Vulf.		
Marta	STOP IT!		LIAUKITĖS!		
Hani (<i>atsistoja, eina link koridoriaus</i>)	I'm going to be sick... I'm going to be sick... I'm going to vomit.		Man bloga... man bloga... Vemsiu.		
<i>Hani išeina</i>					
Nikas (<i>sekdamas iš paskos</i>)	Oh, for God's sake!		Ak, susimildama!		
Marta (<i>žengdama paskui juos, atsigręžia ir</i>)	Jesus!		Jėzus Marija!		

<i>su panieka pažvelgia į Džordžą)</i>		
<i>Marta išeina. Džordžas lieka vienas scenoje.</i>		

2 PRIEDAS. PASIKARTOJANTYS RITMINIAI MODELIAI (I, II VEIKSMAS)

Marta	Mes juk turime svečių.	We've got guests.
Džordžas	Ką turime?	We've got what?
Marta	Svečių. SVEČIŲ.	Guests. GUESTS.
Džordžas	SVEČIŲ!	GUESTS!
Marta	Taip... svečių... žmonių... Ateis svečių.	Yes... guests... people... We've got guests coming over.
<....>		
Džordžas	Aš atsisėsiu štai ten ir skaitysiu knygą.	I'm going to sit down over there and read a book.
Marta	Ir ką gi tu darysi?	You're gonna do what?
Džordžas	Skaitysiu knygą. Skaitysiu. Skaitysiu. Skaitysiu. Girdėjai?	I'm going to read a book. Read. Read. Read? You've heard of it?
Marta	Ką tai reiškia – skaitysi? Kas tau yra?	Whaddya mean you're gonna read? What's the matter with you?
Džordžas	Nieko man nėra, Marta... Aš tik skaitysiu knygą.	There's nothing the matter with me, Martha... I'm going to read a book. That's all.
<...>		
Marta	Jis skaitys knygą... Šitas kalės vaikas skaitys knygą!	He's going to read a book... The son of a bitch is going to read a book!
Nikas	Ar yra... ledo?	Is there... ice?
Džordžas	Ko?	What?
Nikas	Ledo. Ar yra ledo?	Ice. Is there ice?
Džordžas	Ledo?	Ice?
Nikas	Taip, ledo.	Ice. Yes.
Marta	Ledo.	Ice.
Džordžas	Ak ledo!	Ice!

3. PRIEDAS. GINČAS, KAS ATIDARYS DURIS (I, III VEIKSMAS)

I VEIKSMAS

Prie durų paskambina

Marta	Balius! Balius!	Party! Party!
Džordžas (<i>grėsmingai</i>)	Aš visai rimtai šito iš tavęs tikiuosi, Marta...	I'm really looking forward to this, Martha...
Marta (<i>taip pat grėsmingai</i>)	Eik, atidaryk.	Go answer the door.
Džordžas (<i>nesijaudindamas</i>)	Pati atidaryk.	You answer it.
Marta	Eik, sakau. (<i>Jis nejuda</i>) Aš tau parodysiu, tu...	Get to that door, you...
Džordžas (<i>vaizduoja, kad nusispjauna</i>)	Piu... tau...	...to you...

Prie durų vėl paskambina

Marta (<i>rėkia į duris</i>)	EIKIT ŠEN! (<i>Džordžui, pro sukąstus dantis</i>) Sakau, mauk greičiau!	C'MON IN! I said, get over there!
Džordžas	Gerai jau, meile... kaip tu, meile, nori.	All right, love... whatever the love wants.

(truputį pasislenka prie durų, nežymiai šypsodamasis)

<...>

Džordžas (<i>slinkdamas link durų</i>)	Gerai meile... kaip tu, meile, nori. Na, argi ne puiku, kad dar ir šiais laikais yra žmonių, turinčių geras manieras? Ar ne puiku, jog kai kurie žmonės neįsilaužia va taip tiesiog į kitų namus, net jeigu ir girdi, kaip viduje ant jų klykia kažkokia pabaisiška žmogysta...?	All right, love... whatever love wants. Isn't it nice the way some people have manners, though, even in this day and age? Isn't it nice that some people won't just come breaking into other people's houses even if they do hear some sub-human monster yowling at 'em from inside...?
Marta	DINK IŠ ČIA!	SCREW YOU!

Kartu su Martos paskutiniu sakiniu Džordžas triukšmingai atidaro pradines duris. Jose pasirodo Hani ir Nikas. Trumpa tyla, paskui. Džordžas, tariamai patenkintas matdamas Hani ir Niką, bet iš tiesų džiūgaudamas, kad jie girdėjo Martos plyšojimą.

Džordžas	O-o-o-o-o-o-o-o!	Ahhhhhhhhhh!
-----------------	------------------	--------------

III VEIKSMAS

Prie durų paskambina

Marta	Eik, atidaryk duris.	Go answer the door.
Nikas (<i>apstulbęs</i>)	Ką tu sakei?	What did you say?
Marta	Sakiau, eik atidaryk duris. Kurčias tu, ar ką?	I said, go answer the door. What are you, deaf?
Nikas	Tu... nori, kad aš... eičiau atidaryti duris?	You... want me... to go answer the door?

(norėdamas tiksliai išsiaiškinti)

Marta Būtent taip, bukalgalvi tu; atidaryl duris. Juk nors tai turētum sugebēt. O gal ir šitam jau perdaug girtas? Gal ir sklāščio nebesugebi atkelt?

Nikas Klausyk, nėra reikalo...
Prie durų vėl paskambina

Marta (*šaukia*) Atidaryk! (*Tyliau*) Tuo tarpu gali pabūti čia už pasiuntinuką. Iškart gali imtis šitų pareigų.

Nikas Klausykit, ponია, aš jums ne liokajus.

Marta (*linksmiai*) Užtat kad liokajus! Tu gi esi garbėtroška, vyruti. Negi jau vaikeis mane po virtuvę ir puolei iš paskos viršun, vien tik beprotiškos aistros genamas? Juk galvojai dar trupučiuką ir apie savo karjerą. Na, užtat gali pradėti kopt karjeros laiptais kaip pasiuntinukas.

Nikas Atrodo, tau nėra jokių ribų, ar ne?
Prie durų vėl paskambina

Marta (*ramiai, neabejodama*) Taip, kūdiki, jokių. Eik, atidaryk duris. (*Nikas dvejoja*) Klausyk, vyruti, jeigu jau kartą įkišai galvą, tai nemanyk jog kada tik panorėjęs ją ištrauksi. Įkliuvai ir taip paprastai neišsikapstysi. Marš greičiau!

Nikas Betikslės... nepelnytos... beprasmiškos...

Marta Na, na, na; daryk kas liepiama, parodyk senajai Martai, kad dar šį tą sugebi. Na? Būk gerutis.

Nikas Einu, einu, dėl Dievo meilės!
(pasvarstęs nusileidžia ir eina durų link. Vėl paskambina)

Marta (*pliaukšteli delnais*) Cha, CHA! Puiku, nuostabu. (*Dainuoja*) „Kur tik aš einu, vis su žigolo, visi žmonės šneka...“

Nikas LIAUKIS!

Marta (*kikena*) Atleisk, kūdiki. Eik greičiau, atidaryk dureles.

Nikas (*baisiai nusiminęs*) Vajėzau.

Jis su trenksmu atidaro duris; tarpdyry išnyra ranka su didžiule stambių raudonų gėlių puokšte; akimirka

That's right, lunk-head: answer the door. There must be something you can do well; or, are you too drunk to do that, too? Can't you get the latch up, either?

Look, there's no need...

Answer it! You can be houseboy around here for a while. You can start off being houseboy right now.

Look, lady, I'm no flunky to you.

Sure you are! You're ambitious, aren't you, boy? You didn't chase me around the kitchen and up the goddamn stairs out of mad, driven passion, did you now? You were thinking a little bit about your career, weren't you? Well, you can just houseboy your way up the ladder for a while.

There's no limit to you, is there?

No, baby; none. Go answer the door. Look, boy; once you stick your nose in it, you're not going to pull out just whenever you like it. You're in for a while. Now, git!

Aimless... wantom... pointless...

Now, now, now; just do what you're told; show old Martha there's something you can do. Hunh? Atta boy.

I'm coming, for Christ's sake!

Ha HA! Wonderful; marvelous. „Just a gigolo, everywhere I go, people always say...“

STOP THAT!

Sorry, baby, go on now; open the little door.

Christ.

ji taip ir kyšo nejudédama. Nikas įsitempęs bando įžiūrėti, kas slepiasi už puokštės.

Marta

Ak, kaip žavinga!

Oh, how lovely!

4. PRIEDAS. GĖRIMO UŽSAKYMO SCENA (I, II, III VEIKSMAS)

I VEIKSMAS

Marta Cha-cha-cha-CHA! Padaryk man dar Ha, ha, ha, HA! Make me another drink... lover.
išgerti...

Džordžas Dieve mano, na ir laki tu. My God, you can swill it down, can't you?
(*paimdamas jos stiklą*)

Marta Aš ištroškusi. I'm firsty.
(*pamėgdžiodama mažą vaiką*)

Džordžas Jėzus Marija! Jesus!
<...>

Džordžas Marta? Tu gryną spiritėlį? Marta? Rubbing alcohol for you?

Marta Žinoma. „Nemaišyk – neturėsi bėdos.“ Sure. „Never mix-never worry.“

Džordžas Martos skonis gėrimams sumenkėjo... Martha's tastes in liquor have come down...
supaprastėjo per eilę metų... simplified over the years...
išsikristalizavo. Kažkada, kai aš dar when I was courting Martha – well, I don't know
asistavau Martai! – tik va, nežinau, ar if that's exactly the right word for it – but back
visiškai tiksliai išsireiškiu – bet when I was courting Martha...

Marta Užčiaupk kakarinę, branguti! Screw, sweetie!
(*linksmai*)

Džordžas Šaip ar taip, kažkada, kai asistavau At any rate, back when I was courting Martha,
(*grįždamas su Hani ir Niko gėrimais*) Martai, ji, būdavo, užsisakys pašėlusius she's order the damndest things! You wouldn't
dalykus! Nepatikėtumėt! Mes believe it! We'd go into a bar... you know, a
įeidavome į barą... suprantat, į barą, į bar... a whiskey, beer, and courbon bar... and
viskio, alaus, burbono barą... ir ką gi ji what she'd do would be, she'd screw up her face,
darydavo? Ogi susiraukdavo, įtemptai think real hard, and come up with... brandy
galvodama, na ir trenkdavo, Alexanders, creme de cacao frappes, gimlets,
pavyzdžiui... brendi „Aleksanders“, flaming punch bowls... seven-layer liqueur
creme de cacao frappes, didžiules things.
taures brendi, liepsnojančio punšo
taures... įvairiausių likerio mišinius.

Marta Tai buvo geri dalykai... Aš mėgau juos. They were good... I liked them.

Džordžas Tikrų tikriausi damų gėrimiūkščiai. Real lady-like little drinkies.

Marta Ė, kur mano grynasis spiritėlis? Hey, where's my rubbing alcohol?

Džordžas Bet su metais Marta išmoko pagauti But the years have brought to Martha a sense of
(*eidamas prie servanto*) esmę... sužinojo, kad grietinėlė tinka su essentials... the knowledge that cream is for
kava, citrinų sultys – pyragams... o coffee, lime juice for pies... and alcohol pure and
alkoholis (*atneša Martai gėrimą*) simple... here you are, angel... for the pure and
grynas ir paprastas... prašom, angele... simple. For the mind's blinde eye, the heart's
išgerkim už visa, kas gryna ir ease, and the liver's crawl. Down the hatch, all.

paprasta¹³¹. (*Pakelia savo taurę*) Už proto atbykimą, širdies ramybę ir kepenų išsiplėtimą. Visi iki dugno.

<...>

Marta A-a-a. Tai nutipenk prie bariuko mažučiuko... Oh. Well, then, you just trot over to the barie-poo...

Džordžas ... Ir padaryk mamytei stiprų gėrimėlį. ... and make your little mommy a gweat big dwink.

(*pamėgdžiodamas jos toną*)

Marta Visai teisingai That's right.

II VEIKSMAS

Džordžas Kaip matau, jau pats sau piliesi, I see you're making your own, which is fine... puiku... puiku. fine.

(*Nikui, stovinčiam prie servanto*)

III VEIKSMAS

Nikas Na, bičiuliai, jeigu jūs nieko prieš, Well, if you two kids don't mind, I think I'll manau, aš... just...

(*bando pasišalinti*)

Marta Ak! Tik jau nediršk nusiplaut. Padaryk Ach! You just stay where you are. Make my mano vyreliui išgerti. hubby a drink.

Nikas Gal jau nedarysiu. I don't think I will.

<...>

George Še, kišk jas į kokį spiritėlį. Here, dump these in some gin.

Paduoda gėles Nikui. Nikas paima jas, pasižiūri ir trenkia žemėn sau po kojų.

Marta O-jo-jo-jo-jo-joj. Awwwwwwwww.

¹³¹ Šioje vietoje taip pat matome vertimo dviprasmiškumą. Angliškame variante (verčiant pažodžiui), rodosi, jog Džordžas sako „grynas [tyras] ir paprastas [alkoholis] yra [skirtas] tyriems ir paprastiesiems“ (taip pabrėždamas Martos gerą prigimtį, kurią iškart pabrėžia kreipiniu „angele“). Vėliau jis skelbia tostą. Tačiau vertime tyri ir paprasti tampa tosto dalimi: „išgerkim už visa, kas gryna ir paprasta“. Tai neatrodo tikslinga, kadangi taurę tostui Džordžas pakeliamą jau po „gryna ir paprasta“ pasakymo, kas nurodo, jog sakinytis prieš tai yra ne tostas, o praeitos minties užbaiga.

5 PRIEDAS. ŽAIDIMAS „PAŽEMINK ŠEIMININKĄ“ (II VEIKSMAS)

Martha is dancing with Nick, George and Honey watches. M: I'm surprised George didn't give you his side of things.

G: Aren't they cute?

N: Well, he didn't.

M: That surprises me.

N: Does it?

M: Yeah... he usually does... when he gets the chance.

N: Well, what do you know.

M: It's a very sad story.

G: You have ugly talents, Martha.

N: It is?

M: It would make you weep.

G: Hideous gifts.

N: Is that so?

G: Don't encourage her.

M: Encourage me.

N: Go on.

G: I warn you... don't encourage her.

M: He warns you... don't encourage me.

N: I heard him... tell me more.

M: Well, Georgie-boy had lots of big ambitions

In spite of something funny in his past...

G: Martha...

.....
Which Georgie-boy here turned into a novel...

His first attempt and also his last...

Hey! I rhymed! I rhymed!

G: I warn you, Martha...

N: Yeah... you rhymed. Go on, go on.

M: But daddy took a look at Georges novel...

G: You're looking for a punch in the mouth... You know that, Martha.

M: Do tell...

And he was very shocked by what he read.

N: He was?

M: Yes... he was...

A novel all about a naughty boy-child...

G: I will not tolerate this!

N: Oh, can it.

M: ... ha, ha!

Naughty boy-child, who... uh...

Who killed his mother and his father dead.

G: STOP IT, MARTHA!

M: And Daddy said ... Look here, I will not let you publish such a thing...

George rushes to phonograph... rips the record off

G: That's it! The dancing's over. That's it. Go on now!

N: What do you think you're doing, hunh?

H: Violence! Violence!

7 PRIEDAS. ŽAIDIMAS „ŠVYST IR NĖR GĖLYČIŲ“ (III VEIKSMAS)

Marta	Atidaryk! (<i>Tyliau</i>) Tuo tarpu gali pabūti čia už pasiuntinuką. Iškart gali imtis šitų pareigų.	You can be houseboy around here for a while. You can start off being houseboy right now.
Nikas	Klausykit, ponია, aš jums ne liokajus.	Look, lady, I'm no flunky to you.
Marta	Užtat kad liokajus! Tu gi esi garbėtroška, vyruti. Negi jau vaikeis mane po virtuvę ir puolei iš paskos viršun, vien tik beprotiškos aistros genamas? Juk galvojai dar trupučiuką ir apie savo karjerą. Na, užtat gali pradėti kopt karjeros laiptais kaip pasiuntinukas.	Sure you are! You're ambitious, aren't you, boy? You didn't chase me around the kitchen and up the goddamn stairs out of mad, driven passion, did you now? You were thinking a little bit about your career, weren't you? Well, you can just houseboy your way up the ladder for a while.
<...>		
<i>(Džordžas įžengia į kambarį, nuleidžia gėles; pamatęs Niką nudžiunga, išskečia rankas)</i>		
Džordžas	Sūneli! Sūgrįžai namo savo gimtadieniui! Pagaliau!	Sonny! You've come home for your birthday! At last!
Nikas	Nesiartink prie manęs.	Stay away from me.
<i>(traukiasi ataturpstas)</i>		
Marta	Cha, cha, CHA! Susimildamas, čia gi tik pasiuntinukas.	Ha, ha, ha, HA! That's the houseboy, for God's sake.
Džordžas	Tikrai? Tai ne mūsų mylimiausias sūnelis Džimas? Ne tas gryniausias mūsų amerikoniukas?	Really? That's not our own little sonny-Jim? Our own little all-American something-or-other?
Marta	Aišku ne. Pernelyg jau keistai jis elgiasi.	Well, I certainly hope not; he's been acting awful funny, if he is.
<...>		
Nikas	Na, bičiuliai, jeigu jūs nieko prieš, manau, aš...	Well, if you two kids don't mind, I think I'll just...
Marta	Ak! Tik jau nedrįsk nusiplaut. Padaryk mano vyreliui išgerti.	Ach! You just stay where you are. Make my hubby a drink.
Nikas	Gal jau nedarysiu.	I don't think I will.
Džordžas	Ne, Marta, ne. Tai jau perdaug. Kūdiki, jis gi tavo pasiuntinukas, o ne mano.	No, Martha, no; that would be too much; he's your house-boy, not mine.
Nikas	Niekieno aš ne pasiuntinukas.	I'm nobody's houseboy...
Džordžas ir Marta	... Na jau! (<i>Dainuoja</i>). Niekieno dabar aš ne pasiuntinukas... (<i>Abu juokiasi</i>)	... Now! I'm nobody's houseboy now...
Nikas	Pagedę...	Vicious...
Džordžas	vaikai? Ką? Teisingai? Pagedę vaikai su savo nežmoniškai liūdnais žaidimais, besistumiantys per gyvenimą, žaisdami „klases“, ir taip	... children. Hugh? That right? Vicious children, with their oh-so-sad games, hopscotching their way through life, etcetera, etcetera. Is that it?
<i>(užbaigdamas)</i>		

	toliau, ir taip toliau. Ar ne?	
Nikas	Panašiai.	Something like it.
Džordžas	Eik tu dulkintis, vyruti!	Screw ¹³² , baby.
Marta	Nieko jam neišeina. Per daug prisilakęs.	Him can't. Him too fulla booze.
Džordžas	Tikrai?	Weally? ¹³³
	<i>(Paduoda gėles Nikui.)</i>	
	Še, kišk jas į kokį spiritėlį.	Here; dump these in some gin.
	<i>(Nikui. Nikas paima jas, pasižiūri ir trenkia žemėn sau po kojų.)</i>	
Marta	O-jo-jo-jo-jo-joj.	Awwwwwww.
	<...>	
Džordžas	Tu, pasiuntinuk, jai čia nepritarinėk.	Don't you side with her, houseboy.
Nikas	Aš joks ne pasiuntinukas.	I'm not a houseboy.
Džordžas	Klausyk! Aš jau perpratau šitą žaidimą! Lovoje tu niekam tikęs, vadinasi, esi tik pasiuntinukas.	Look! I know the game! You don't make it in the sack, you're a houseboy.
Nikas	AŠ JOKS NE PASIUNTINUKAS!	I AM NOT A HOUSEBOY!
Džordžas	Ne? Ką gi, tada tikriausiai pasirodei baisiai miklus lovoje. Taip?	No? Well then, you must have made it in the sack. Yes?
	<i>(Sunkiai kvėpuoja, elgiasi tarsi šiek tiek kvanktelėjęs.)</i>	
Džordžas	Taip? kažkas iš mūsų meluoja, kažkas nesąžiningai žaidžia. Taip? Sakyk greičiau – kas meluoja? Marta? Sakyk!	Yes? Someone's lying around here; somebody isn't playing the game straight. Yes? Come on; come on; who'se lying? Martha? Come on!
Nikas	Pasakyk gi jam, kad aš joks ne pasiuntinukas.	Tell him I'm not a houseboy.
	<i>(po pauzės, Martai, tyliai maldaudamas)</i>	
Marta	Ne, tu joks ne pasiuntinukas.	No, you're not a houseboy.
	<i>(po pauzės, nuleidusi galvą, tyliai)</i>	
	<...>	
Džordžas	ŠVYST IR NĖR GĖLYČIŲ! <i>(Nikas ir Marta pusbalsiu juokiasi)</i> Na? Vėl pažaisim ratelį ankstų rytelį, ką?	SNAP WENT THE DRAGONS!! Hunh? Here we go around a mulberry bush, Hunh?
Nikas	Ačiū tau.	Thank you.
	<i>(Martai, švelniai)</i>	
Marta	Menkniekis.	Skip it. ¹³⁴
Džordžas <i>(garsiai)</i>	Sakau, vėl pažaiskim ratelį!	I said, here we go round the mulberry bush!
Marta <i>(nekantriai)</i>	Taip, taip; žinom, - švyst ir nėr	Yeah, yeah; we know; snap went the

¹³² Čia, palyginus su scena pirmame veiksmė, angliškas žodis „screw“ lietuviškame vertime įgija kitą reikšmę.

¹³³ Daugybė originale dėl žaismingumo (ar bandant pabrėžti veikėjų girtumą) žodžių skambesys yra iškraipomos, pridedamos naujos raidės. Tiesa, šie pakitimai ir neatitikimai dažniausiai yra panaikinami lietuviškame vertime.

¹³⁴ Nors „skip it“ verčiama kaip „niekniekis“, tarytum Marta kukliai priimtų padėką, tiesiogiai išvertus „praleisk“, „nereikia“ rodo, jog Niko padėkos Marta nepriima.

	gėlyčių.	dragons.
	<i>(Džordžas paima gėlę ir meta ją tarsi ietį koteliu į Martą.)</i>	
Džordžas	ŠVYST!	SNAP!
Marta	Baik, Džordžai.	Don't, George.
Džordžas	ŠVYST!	SNAP!
	<i>(meta dar vieną)</i>	
Nikas	Na, nereikia.	Don't do that.
Džordžas	Užsičiaupk, eržile.	Shut up, stud.
Nikas	Aš ne eržilas!	I'm not a stud!
Džordžas	ŠVYST! Tada esi pasiuntinukas. Tai	SNAP! Then you're a houseboy. Which
<i>(meta gėlę į Niką)</i>	ką renkiesi? Kas tu toks? Ką?	is it? Which are you? Hunh? Make up
	Apsispręsk. Vienas iš dviejų... <i>(meta į</i>	your mind. Either way... SNAP!... you
	<i>ji dar vieną gėlę)</i> ŠVYST! Tu man	disgust me.
	šlykštus.	
Marta	Koks tau skirtumas, Džordžai?	Does it matter to you, George?
Džordžas <i>(meta į ją</i>	ŠVYST! Ne, iš tikrųjų jokio. Šiaip ar	SNAP! No, actually, it doesn't. Eith
<i>gėlę)</i>	taip... man jau visko per akis.	way... I've had it.
Marta	Liaukis mėtęs tas prakeiktas gėles į	Stop throwing those goddamn things at
	mane!	me!
Džordžas	Nesvarbu.	Either way. SNAP!
Nikas <i>(Martai)</i>	Nori, kad... apraminčiau jį?	Do you want me to... do something to
		him?
Marta	Palik jį ramybėj!	You leave him alone!
Džordžas	Jeigu tu, berneli, esi pasiuntinukas,	If you're a houseboy, baby, you can pick
	gali surankiot, ką primėčiau, o jeigu	up after me; if you're a stud, you can go
	eržilas – eik žiūrėt savo vagos ¹³⁵ .	protect your plow. Either way... Wither
	Vienas iš dviejų. Vienas iš dviejų...	way... Everything.
	Viskas.	
Nikas	O, dėl Dievo...	Oh for God's...
Marta <i>(truputį</i>	Tiesa ar iliuzija. Džordžai, nejaugi tau	Truth or illusion, George. Doesn't it
<i>išsigandusi)</i>	nėra jokio skirtumo... apskritai?	matter to you... at all?
Džordžas <i>(jau</i>	ŠVYST! <i>(Tyla)</i> Na, kūdiki, juk jau	SNAP! You got your answer, baby?
<i>nebesimėto)</i>	gavai atsakymą.	
Marta <i>(liūdnai)</i>	Gavau.	Got it.

¹³⁵ Vėlgi teksto originale yra pavartotas riebesnis žodis.

8 PRIEDAS. SPRAGT! (II, III VEIKSMAS)

II VEIKSMAS

Marta Žinai, Džordžai, kas pasidarė? Nori sužinoti, kas iš tiesų pasidarė? (*spragтели pirštais*) Spragt ir nēr. Ne aš, o viskas, kas buvo tarp mūsų, sugriuvo, ir galutinai. Gali sau sau gyventi kaip gyvenusi... per amžius, viskas... įmanoma. Visokiais būdais bandai save pateisinti... pati juk žinai... gyvenimas yra gyvenimas... ir velniop... gal jau rytoj jo nebebus gyvo... o gal rytoj tavęs nebus gyvos... visaip teisiniesi. Bet staiga vieną dieną, vieną naktį kažkas pasidaro... SPRAGT! Ir viskas subyra! O tau į tai jau tik nusisįpjaut. Aš labai stengiaus, kad mums sektųsi, kūdiki... tikrai labai stengiausi.

<...>

Marta SPRAGT! Ir nēr! Klausyk, aš daugiau nemėginsiu priartēt prie tavęs... Nemėginsiu. Galbūt dar prieš sekundę, vieną sekundę, tik vieną vienintelę sekundę aš dar būčiau galėjusi priartēt prie tavęs, mes gal ir būtume įstengę išsikapanoti iš visų šitų nesąmonių¹³⁶. Bet tai jau praicity, o daugiau aš nemėginsiu.

<...>

Marta Na, gal ir tavo tiesa, kūdiki. Negalima gi suartėti su tuščia vieta. O juk tu – tuščia vieta! SPRAGT ir viskas sugriuvo! Sugriuvo šį vakarą pobūvyje pas tėvelį. Sėdėjau tame pobūvyje pas tėvelį ir stebėjau tave... Stebėjau, kaip tu ten tūnojai, ir stebėjau aplinkinius jaunesnius vyrus, vyrus, kurie dar šio to pasieks. Taigi sėdėjau ir stebėjau tave ir staiga suvokiau, kad tu - niekas¹³⁷! Tada viskas SPRAGT ir sugriuvo! Galutinai sugriuvo! Aš staugsiu, kad visi tai išgirstu, man į viską nusišvilpt, ir užtaisysiu tokią perkūniją, kokios dar nesi girdėjęs.

¹³⁶ Originale anglų kalba, „nesąmonės“ yra įvardinamos žodžiu „crap“ (tiesiogiai išvertus reiškiančiu „mėšlą“), kuris rimuojasi su ištiktuku, Martos nuolat kartojamu šioje scenoje „snap“ (išverstame kaip „spragt“).

¹³⁷ Tiesiogiai verčiant iš originalo gaunasi „tavęs ten nebuvo“ o ne „tu – niekas“.

III VEIKSMAS

Džordžas (<i>mosuodamas gėlėmis</i>)	ŠVYST IR NĖR GĖLYČIŲ! (<i>Nikas ir Marta pusbalsiu juokiasi</i>) Na? Vėl pažaisim ratelį ankstų rytelį, ką?	SNAP WENT THE DRAGONS!! Hunh? Here we go around a mulberry bush, Hunh?
Nikas (<i>Martai, švelniai</i>)	Ačiū tau.	Thank you.
Marta	Menkniekis.	Skip it. ¹³⁸
Džordžas (<i>garsiai</i>)	Sakau, vėl pažaiskim ratelį!	I said, here we go round the mulberry bush!
Marta (<i>nekantriai</i>)	Taip, taip; žinom, - švyst ir nēr gėlyčių. ¹³⁹	Yeah, yeah; we know; snap went the dragons.
<i>(Džordžas paima gėlę ir meta ją tarsi į koteliu į Martą.)</i>		
Džordžas	ŠVYST!	SNAP!
Marta	Baik, Džordžai.	Don't, George.
Džordžas (<i>meta dar vieną</i>)	ŠVYST!	SNAP!
Nikas	Na, nereikia.	Don't do that.
Džordžas	Užsičiaupk, eržile.	Shut up, stud.
Nikas	Aš ne eržilas!	I'm not a stud!
Džordžas (<i>meta gėlę į Niką</i>)	ŠVYST! Tada esi pasiuntinukas. Tai ką renkiesi? Kas tu toks? Ką? Apsispręsk. Vienas iš dviejų... (<i>meta į jį dar vieną gėlę</i>) ŠVYST! Tu man šlykštus.	SNAP! Then you're a houseboy. Which is it? Which are you? Hunh? Make up your mind. Either way... SNAP!... you disgust me.
Marta	Koks tau skirtumas, Džordžai?	Does it matter to you, George?
Džordžas (<i>meta į ją gėlę</i>)	ŠVYST! Ne, iš tikrųjų jokio. Šiaip ar taip... man jau visko per akis.	SNAP! No, actually, it doesn't. Eith way... I've had it.
Marta	Liaukis mėtęs tas prakeiktas gėles į mane!	Stop throwing those goddamn things at me!
Džordžas	Nesvarbu.	Either way. SNAP!
<...>		
Marta (<i>truputį išsigandusi</i>)	Tiesa ar iliuzija. Džordžai, nejaugi tau nėra jokio skirtumo... apskritai?	Truth or illusion, George. Doesn't it matter to you... at all?
Džordžas (<i>jau nebesimėto</i>)	ŠVYST! (<i>Tyla</i>) Na, kūdiki, juk jau gavai atsakymą.	SNAP! You got your answer, baby?
Marta (<i>liūdnai</i>)	Gavau.	Got it.

¹³⁸ Nors „skip it“ verčiama kaip „niekniekis“, tarytum Marta kukliai priimtų padėką, tiesiogiai išvertus „praleisk“, „nereikia“ rodo, jog Niko padėkos Marta nepriima.

¹³⁹ Kadangi žaidimo atitikmens lietuvių kultūroje nėra, lietuviškame vertime atsiranda abstraktūs žaidimai „ratelis“ bei iš konteksto iškritęs pasakymas „švyst ir nēr gėlyčių“.

9. PRIEDAS. NIKO IR DŽORDŽO ŽAIDIMAI (I, II VEIKSMAS)

Nikas	Jis turi kažką... na...	It's got a... a...
Džordžas	Malonų ryškumą?	A quiet intensity?
Nikas	Na, ne... kažką...	Well, no... a...
Džordžas	Aha. (<i>Pauzė</i>) Tai gal tada kažką rėžiančiai švelnaus?	Oh. Well, then, a certain noisy relaxed quality, maybe?
Nikas	Ne, aš turėjau omeny...	No. What I meant was....
<i>Supranta Džordžo kėslus, bet išlieka nepalenkiamas, šaltai mandagus.</i>		
Džordžas	O gal... hm... maloniai rėžiantį švelnų ryškumą?	How about... uh... a quietly noisy relaxed intensity.
Hani	Brangusis. Juk iš tavęs šaiposi.	Dear! You're being joshed.
Nikas (<i>šaltai</i>)	Suprantu.	I'm aware of that.
<i>Trumpa, nejauki tylą</i>		
Džordžas	Labai atsiprašau.	I am sorry.
<i>(nuoširdžiai)</i>		
<i>Nikas linkteli, parodydamas, jog atleidžia.</i>		
Džordžas	Tai jį ir gėrei Parnase?	That what you were drinking over at Parnassus?
Nikas	Kur...?	Over at...?
Džordžas	Parnase.	Parnassus.
Nikas	Nesuprantu.	I don't understand...
Džordžas	Nesvarbu.	Skip it.
<...>		
Džordžas	Ko verčiamas apsisprendeiti tapti dėstytoju?	What made you decide to be a teacher?
<i>(ne itin draugišku tonu)</i>		
Nikas	M-m... na, įsivaizduoju, tų pačių motyvų vedamas... hm... kaip ir jūs.	Oh... well, the same things that... uh... motivated you, I imagine.
Džordžas	O kokie tie motyvai?	What were they?
Nikas (<i>oficialiai</i>)	Prašau?	Pardon?
Džordžas	Sakau, kokie tie motyvai? Kokiais būtent motyvais aš vadovavaus?	I said, what were they? What were the things that motivated me?
Nikas	<i>(nesmagiai)</i> Na, po teisybei ir nežinau.	Well... I'm sure I don't know.
<i>nusijuokia</i>		
Džordžas	Ką tik šnekėjai, kad tavo ir mano motyvai tie patys.	You just finished saying that the things that motivated you were the same things that motivated me.
Nikas	<i>(truputį)</i> Sakiau, jog tik įsivaizduoju.	I said I <i>imagined</i> they were.
<i>apmaudžiai</i>		
Džordžas	Aha. (<i>Be ceremonijų</i>) Argi?	Oh Did you? Well... You like it here?

		(Pauzė).	
		Na... (Pauzė) Tau čia patinka?	
Nikas	(žvalgosi po kambari)	Taip... čia... čia puiku.	Yes... it's... it's fine.
Džordžas		Aš turėjau omeny universitetą.	I mean the University.
Nikas		Aaa... maniau, kad turit omeny...	Oh... I thought you meant...
Džordžas		Taigi... matau, kad manei. (Pauzė). O aš turėjau omeny universitetą.	Yes... I can see you did. I meant the University.
		<....>	
Džordžas	(sau)	Sudužę viltys ir geri norai. Geri, geresni, geriausi, geriausiai. (Vėl Nikui) Kaip tau patinka toks laipsniavimas, jaunuoli? Ką?	Dashed hopes, and good intentions. Good, better, best, bested. How do you like that for a declension, young man?
Nikas		Atsiprašau, sere, jei mes...	Eh?
Džordžas	(jo balse jaučiamas susierzinimas)	Tu neatsakei į mano klausimą.	Sir, I'm sorry if we... You didn't answer my question.
Nikas		Sere?	Sir?
Džordžas		Nesižemink čia man! (Žaisdamas su juo) Aš klausiu, kaip tau patinka toks laipsniavimas: geri, geresni, geriausi, geriausiai? Mm? Na?	Don't you condescend to me! I asked you how you liked that for a declension: Good; better; best; bested. Hm? Well?
		140	I really don't know what to say. You really don't know what to say?
Džordžas	(nuduodamas, kad netiki)		
Nikas	(atšauka)	Gerai... ką norite, kad atsakyčiau? Norite, jog pasakyčiau, kad tai juokinga, o jūs galėtumėt paprieštarauti, jog tai liūdna? Ar norite, jog sakyčiau, kad tai liūdna, o jūs galėtumėt, pasisukęs ant kulnų, atšaukti – ne, tai juokinga. Žinot, galite žaisti tą prakeiktą žaidimiūkštį kaip tik norite!	All right... what do you want me to say? Do you want me to say it's funny, so you can contradict me and say it's sad? Or do you want me to say it's sad so you can turn around and say no, it's funny. You can play that damn little game any way you want to, you know!
Džordžas	(nuduoda pagarbą)	Puiku! Puiku!	Very good! Very good!
Džordžas		Taigi, taigi, juk jis... mūsų paguoda, pūkų	Oh ho, ho. Yes, welll, he's a... comfort, a bean

¹⁴⁰ Lietuviškame vertime yra praleista ši Niko eilutė.

	patalēlis.	bag.
Nikas	Kas toks?	A what?
Džordžas	Pūķu patalēlis. Pūķu patalēlis. Vistiek nesuprasi (<i>Pernelyg pabrēždamas</i>) Pūķu... patalēlis.	A bean bag. Bean bag. You wouldn't understand. Bean... bag.
Nikas	Girdžiu.... nesakiau, kad esu kurčias... sakiau, kad nesuprantu.	I <i>heard</i> you... I didn't say I was deaf... I said I didn't understand.
Džordžas	Visai taip nesakei.	You didn't say that at all.
Nikas	Juk iš mano kalbos buvo aišku, kad nesuprantu.	I meant I was implying I didn't understand.

9 PRIEDAS. NIKO IR DŽORDŽO TAPATUMAS (I, II VEIKSMAS)

Marta (*Nikui, kai tuo tarpu Hani džiugiai šypsosi*) Klausyk, tu tikras šaunuolis, jei gavai visus tuos titulus¹⁴¹, būdamas... kiek?... dvylikos? Girdi, Džordžai?

Nikas Faktiškai dvylikos su puse. Ne, tiesą sakant devyniolikos.

Hey, you must be quite a boy, getting your Masters when you were... what?... twelve? You hear that, George?

Twelve-and-a-half, actually. No, nineteen really.

GEORGE
How old are you?

NICK
Twenty-eight.

GEORGE
I'm forty something (*Waits for reaction... gets none*) Aren't you surprised? I mean... don't I look older? Doesn't this... *gray* quality suggest the fifties? Don't I sort of fade into backgrounds... get lost in the cigarette smoke? Hunh?

NICK
(*Looking around for an ash tray*)
I think you look... fine.

GEORGE
I've always been lean... I haven't put on five pounds since I was your age. I don't have a paunch either... What I've got... I've got this little distension just below the belt... but it's hard... It's not soft flesh. I use the handball courts. How much do you weigh?

NICK
I...

GEORGE
Hundred and fifty-five, sixty... something like that? Do you play handball?

NICK
Well, yes... no... I mean, not very well.

GEORGE
Well, then... we shall play some time. Martha is a hundred and eight... years old. She weighs

DŽORDŽAS
Kiek tau metų?

NIKAS
Dvidešimt aštuoneri.

DŽORDŽAS
Man keturiasdešimt su viršum. (*Tikisi reagavimo, bet nesulaukia*) Tavęs nestebina? Na... ar aš neatrodau vyresnis? Argi ši... žilė nerodo į penktą dešimtį? Argi neatrodau menkas... susitraukęs žmogelis? Ką?

NIKAS
(*dairydamasis peleninės*)
Mano supratimu, jūs atrodote... puikiai.

DŽORDŽAS
Visada buvau liesas... Nė penkių svarų nepriaugau: koks buvau, turėdamas tiek metų, kiek tu dabar, toks ir likau. Ir pilvo neturiu... O tik... tik šitą menką išsipūtimą čia žemiau juosmens... bet jis kietas... neišdribęs. Lankausi rankinio kortuose. Kiek gi tu sveri?

NIKAS
Aš...

DŽORDŽAS
Kokius šimtą penkiasdešimt penkis, šešiasdešimt... tiesa? Žaidi rinkinį?

NIKAS
Na, taip... ne... Tai yra, nelabai gerai.

DŽORDŽAS
Ką gi... kada nors pažaisime. Marta šimto aštuonių... metų. O sveria dar truputį daugiau. Kiek

¹⁴¹ „Visi tie titulai“ originale yra konkrečiai įvardinami kaip „Magistro laipsnis“

somewhat more than that. How old is your wife?

NICK

(A little bewildered)

She's twenty-six

GEORGE

Martha is a remarkable woman. I would imagine she weighs around a hundred and ten.

NICK

Your... wife... weighs...?

GEORGE

No, no, my boy. Yours! Your wife. My wife is Martha.

NICK

Yes... I know.

GEORGE

If you were married to Martha you would know what it means. *(Pause)* But then, if I were married to your wife I would know what that means, too... wouldn't I?

NICK

(After a pause)

Yes.

(Albee, 1962: 34-6)

metų tavo žmonai?

NIKAS

(truputį suglumęs)

Dvidešimt šešeri.

DŽORDŽAS

Marta nepaprasta moteris. Manychiau, ji sveria apie šimtą dešimt.

NIKAS

Jūsų žmona... sveria...?

DŽORDŽAS

Ne, ne, vyruti. Tavo! Tavo žmona. Mano žmona Marta.

NIKAS

Taip... žinau.

DŽORDŽAS

Būtum tu vedęs Martą, tai žinotum, ką tai reiškia. *(Pauzė)* Bet vėlgi, būčiau aš vedęs tavo žmoną. Ir aš žinočiau, ką tai reiškia... ar ne?

NIKAS

(po pauzės)

Taigi...

(Albee, 2001: 156-7)

Džordžas Aš nevadovauju istorijos katedrai.

Nikas Aš irgi nevadovauju biologijos katedrai

Džordžas Bet tau tik dvidešimt vieneri!

Nikas Dvidešimt aštuoni.

Džordžas Dvidešimt aštuoni! Galbūt kai tu sulauksi keturiasdešimt su trupučiu ir atrodysi penkiasdešimt penkerių, tai ir vadovausi istorijos katedrai...

Nikas ... biologijos...

Džordžas ... biologijos katedrai.

I do not run the History Department.

Well, I don't run the Biology Department.

You're twenty-one!

Twenty-eight.

Twenty-eight! Perhaps when you're forty something and look fifty-five, you will run the History Department...

... Biology...

... the Biology Department.

Džordžas	Marta sako, kad tu matematikos katedroj, ar panašiai.	Martha says you're in the Math Department, or something.
Nikas (<i>lyg kartotų tai šimtajį kartą</i>)	Ne... ne matematikos.	No... I'm not.
Džordžas	Marta retai apsirinka... tai gal turėtum dirbti matematikos katedroj, ar ką.	Martha is seldom mistaken... maybe you <i>should</i> be in the Math Department, or something.
Nikas	Aš juk biologas ir dirbu biologijos katedroj.	I'm a biologist. I'm in the Biology Department.
<...>		
Džordžas	Tu tas tipelis, kuris ruošiasi viską sujaukti... padaryti visus vienodais, perstatydamas chromozonas ar kokį galą. Teisingai?	You're the one;s going to make all that trouble... making everyone the same, rearranging the chromozones, or whatever it is. Isn't that right?
Nikas (<i>nežymiai šypsodamasis</i>)	Ne visai: chromosomas.	Not exactly: chromosomes.
Džordžas	Ar tiki, kad žmonės nieko nepasimoko iš istorijos? Ne tai, kad nėra ko pasimokyti, įsidėmėk, bet kad žmonės nieko nepasimoko? Aš gi istorijos katedroj.	Do you believe that people learn nothing from history? Not that there is nothing to learn, mind you, but that people learn nothing? I am in the History Department.
Džordžas	Ar turit vaikų?	You have any kids?
Nikas	M-m-m.... ne... dar ne. (<i>Pauzė</i>) O jūs?	Uh... no... not yet. You?
Džordžas (<i>tarsi mesdamas iššūkį</i>)	Tai mano reikalas žinoti, o tavo – išsiaiškinti.	That's for me to know and you to find out.
Nikas	Nejaugi?	Indeed?
Džordžas	Neturit vaikučių, ką?	No kids, hunh?
Nikas	Dar ne.	Not yet.
Džordžas	O visi gi žmonės... hm... augina vaikus. Tą ir turėjau omeny, kalbėdamas apie istoriją. Jūs tai ketinate daryti kūdikius mėgintuvėliuose, tiesa? Jūs biologai. [...] Tačiau jūs galvojate turėti vaikučių... šiaip ar taip. Nepaisant istorijos.	People do... uh... have kids. That's what I meant about history. You people are going to make them in test tubes, aren't you? You biologists. Babies. [...] But you are going to have kids... anyway. In spite of history.

10 PRIEDAS. PJESĒS PABAIGA (III VEIKSMAS)

Nikas	Hani?	Honey?
Hani	Aha.	Yes.
Džordžas	O dabar judu eikit.	You two go now.
Nikas	Gerai.	Yes.
Hani	Gerai.	Yes.
Nikas	Norėčiau...	I'd like to...
Džordžas	Labos nakties.	Good night.
Nikas	Labos nakties.	Good night.
Džordžas	Ar nori ko, Marta?	Do you want anything, Martha?
Marta	Ne... nieko.	No... nothing.
Džordžas	Gerai. Laikas miegoti.	All right. Time for bed.
Marta	Taip.	Yes.
Džordžas	Tu pavargusi?	Are you tired?
Marta	Taip.	Yes.
Džordžas	Aš irgi.	I am.
Marta	Taip.	Yes
Džordžas	Rytoj sekmadienis – visa diena prieš akis.	Sunday tomorrow, all day.
Marta	Taip. Ar tu... ar tu... privalėjai jį nužudyti?	Yes. Did you... did you... have to?
Džordžas	Taip.	Yes.
Marta	Reikėjo...? Būtinai?	It was... You had to?
Džordžas	Taip.	Yes.
Marta	Kažin.	I don't know.
Džordžas	Atėjo... laikas.	It was... time.
Marta	Argi?	Was it?
Džordžas	Taip.	Yes.
Marta	Man šalta.	I'm cold.
Džordžas	Jau vėlu.	It's late.
Marta	Taip.	Yes.
Džordžas	Dabar bus geriau.	It will be better.
Marta	Kažin... kažin.	I don't... know.
Džordžas	Gal ir... bus.	It will be... maybe.
Marta	Ne... aišku.	I'm... not... sure.
Džordžas	Ne.	No.
Marta	Liekam... vieni?	Just... us?
Džordžas	Taip.	Yes.
Marta	Kodėl gi, gal mes dar galėtume...	I don't suppose, maybe, we could...
Džordžas	Ne, Marta.	No, Martha.
Marta	Ir taip. Ir ne.	Yes. No.
Džordžas	Tu gerai jauties?	Are you all right?
Marta	Ir taip. Ir ne.	Yes. No.

