

VILNIAUS UNIVERSITETAS  
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Kristina Janulytė

Literatūros antropologijos ir kultūros studijų programa

**Šiuolaikinio draminio teksto performatyvumo atvejai**

Magistro darbas

Darbo vadovė dr. Neringa Klišienė

Vilnius, 2018

Kristina Janulytė, *Šiuolaikinio dramatinio teksto performatyvumo atvejai*. Magistro darbas, vadovė dr. Neringa Klišenė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2018, 66 p.

**Raktiniai žodžiai:** dramatis tekstas, performatyvumas, teatriškumas, kalbiniai „veiksmai“.

## Anotacija

Magistro darbe „Šiuolaikinio dramatinio teksto performatyvumo atvejai“ tiriama trijų dramaturgų Martino Crimpo, Ivano Vyrypajevo ir Bernardo-Marie Koltèso dramatiniai tekstai, dėmesį koncentruojant į performatyvumo – „veikiančios“ kalbos – raišką. *Performatyvumo* sąvoka darbe vartojama, remiantis Johno Langshawo Austino samprata, ją perkeliama ir pritaikant dramaturgijos laukui. Darbo tikslas – atliekant draminių tekstų analizę, atskleisti performatyvumo temą ir skirtingas šiuolaikinėje dramaturgijoje regimas jos apraiškas.

M. Crimpo tekste kalbos kaip veiksmo samprata skleidžiasi pjesės struktūra, semantiniu daugiareikšmiškumu, klausimais, pakartojimais bei pauzėmis, kuriais atliekami skaudinimo, demaskavimo, galios, gynybos, konflikto veiksmai. I. Vyrypajevas performatyvumą kuria žanrinių formų brikoliažo principu, formų „dialogu“, tampančiu konfliktiško žmogaus ir Dievo pokalbio ženklu. B.-M. Koltèso pjesė remiasi kalbiniais galios žaidimais, kuriuose žodžio poetiškumu naudojama kaip įrankiu galiai įgyti, atakuoti ar užimti gynybinę poziciją.

Pasirinktų XX a. pab.–XXI a. pr. draminių tekstų analizė atskleidė pakitusį šiuolaikinio dramatinio teksto kūrimo pobūdį, kuriame komunikacinė kalbos funkcija keičiama kalbos kaip veiksmo samprata. Tai leidžia kalbėti apie šiuolaikinės kaip performatyvios dramaturgijos erą.

## Turinys

<b>Įvadas</b> .....	3
<b>1. Nuo <i>mizanscenos</i> prie <i>mentalinės reprezentacijos</i></b> .....	10
1.1. Dviguba dramos egzistencija .....	12
1.2. Scenocentrinė praktika .....	14
1.3. Posūkis virtualios scenos link .....	19
1.4. Austino „veikiančios“ kalbos samprata .....	21
<b>2. Performatyvumo apraiškos šiuolaikiniuose draminiuose tekstuose</b> .....	26
2.1. Kalbinė įtampa ir galios išraiška Martino Crimpo „Kaime“ .....	26
2.1.1. Daugiaprasė žodžio semantika ir kalbėjimas potekstėmis .....	28
2.1.2. Kalbinių kovų strategijos: klausimas, pakartojimas, pauzė .....	36
2.1.3. Dialoginė struktūra ir žaidimo intertekstas .....	40
2.2. Formų „choreografija“ Ivano Vyrypajeva „Deguonyje“ .....	43
2.3. Kalbinis labirintas Bernardo-Marie Koltès'o „Medvilnės laukų vienatvėje“ .....	52
2.3.1. Verbalinis konfliktas .....	52
2.3.2. Kalbinės kovos strategija: „švelni dvikova“ .....	54
<b>Išvados</b> .....	58
<b>Literatūros sąrašas</b> .....	60
<b>Summary</b> .....	66

## Įvadas

Šio magistrinio darbo **tema** – „Šiuolaikinio dramatinio teksto performatyvumo atvejai“.

**Temos aktualumas ir naujumas.** XX a. 7 deš., naujų meno praktikų, postmodernios kultūrinės situacijos, avangardo, menų tarpusavio sintezės fone, įvyko performatyvaus meno lūžis, iš esmės pakeitęs menų, tarp jų ir dramaturgijos, suvokimą. Iki tol vyravusią kūrinio-daikto, nuo kūrėjo ir suvokėjo nepriklausomai, atskirai egzistuojančio, stabilaus objekto sampratą, keičia kūrinio-įvykio, kūrinio kaip *čia ir dabar* vykstančio proceso, pabrėžiančio atlikimo aspektą, idėja, inspiravusi meno tyrinėtojus persvarstyti iki tol naudotas teorines prieigas ir praktinius analizės instrumentus, klausiant: kas vyksta su menu, šiuo konkrečiu atveju – draminiu tekstu, kaip apie jį kalbėti, tyrinėti, kokiomis kategorijomis jį vertinti?

Formuojantis naujai – šiuolaikinei<sup>1</sup> – estetikai, atspirties tašku ir esmine kategorija tapo kalbos filosofo brito Johno Langshawo Austino įvestas *performatyvumo* terminas, kurio išplitimas skirtinguose kontekstuose nulėmė jo reikšmės neapibrėžtumą ir platų vartosenos lauką, apėmusį meno, kultūros, socialinių mokslų sferas: J. L. Austino<sup>2</sup>, Johno Rogerso Searle'o<sup>3</sup> sąvoka vartota kalbos filosofijoje (plėtojant kalbėjimo aktų teoriją), Victorio Turnerio<sup>4</sup> – antropologijoje, Judithos Butler<sup>5</sup> – svarstant lytiškumo ir tapatybės klausimus, Kennetho Burke'o<sup>6</sup> – psichologinius vaidmenis, Miltono Singerio<sup>7</sup> – kultūrinius performansus. Bene plačiausia tyrimų grupė *performatyvumo* sąvoką sieja su XX a. pab. susikūrusia atskira vizualiojo meno rūšimi – meniniu

---

<sup>1</sup> Šiuolaikine vadinama po performatyvaus meno lūžio susiformavusi estetika. Erika Fischer-Lichte savo darbuose ją įvardina *performatyvumo*, Hansas-Thiesas Lehmannas – *postdramiškuo* terminais. Kai kuriuose pavieniuose veikaluose sinonimiškai pastariesiems vartojamos *postmodernios*, *postklasikinės estetikos* sąvokos.

<sup>2</sup> John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1962. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-12]: <https://www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf>

<sup>3</sup> John Rogers Searle, *Speech acts: an essay in the philosophy of language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969. Internetinis šaltinis (dalinė peržiūros galimybė) [žiūrėta 2017-12-02]: [https://books.google.lt/books?id=t3\\_WhfknvF0C&pg=PA3&hl=lt&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.lt/books?id=t3_WhfknvF0C&pg=PA3&hl=lt&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false)

<sup>4</sup> Victor Turner, *The anthropology of performance*, New York: PAJ Publication, 1987. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-19]: <http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology+of+performance%282%29.pdf>

<sup>5</sup> Judith Butler, *Vargas dėl lyties. Feminizmas ir tapatybės subversija*, Vilnius: kitos knygos, 2017; Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal*, Vol. 40, Nr. 4, 1988, p. 519–531. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-05]: [https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler\\_performative\\_acts.pdf](https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf) Butler teigta, kad lytinė, kaip ir bet kokia kita, tapatybė nėra nustatyta iš anksto, pvz., biologiškai, o kuriasi atliekant tam tikrus kultūrinius steigties aktus. Lytis, anot jos, yra tęstinis ir socialiai konstruojamas procesas, besiremiantis į kartotinus veiksmus, kuriais (per)kuriamas kūnas kaip tam tikro etiškumo, lytiškumo ar tapatybės ženklas. Individas ne pasyviai, inertiškai gyvena jam duotame pavidale, bet pats jį kuria, materializuodamas pasireiškiančias jo galimybes. Tokiu atveju asmuo gali būti prilyginamas režisuijamam spektakliui, išreiškiančiam ne iš anksto duotą tapatybę, lytį, o kuriančiam jas kaip savo paties reikšmes.

<sup>6</sup> Kenneth Burke, *Language as symbolic action: essays on life, literature and method*, Los Angeles, London: University of California Press, 1966.

<sup>7</sup> Milton Singer, *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to Indian civilization*, New York, Washington, London: Praeger publishers, 1972.

performansu (angl. *performance art*)<sup>8</sup>. Dėl performatyvumo pritaikymo masto skirtingose disciplinose, ši sąvoka neturi sutartinės bendrai vartotinos reikšmės, neužsiskliaudžia į galutinį formulinį, kanoninį apibrėžimą. *Performatyvumo* terminas laikytinas daugiabriauniu, jo aiškinimas yra atviras ir lankstus, o apibrėžtis priklauso nuo pasirinkto žiūros taško ir prisiimtos pozicijos<sup>9</sup>.

Temos pasirinkimą inspiravo mokslinis interesas, pastebėjus, kad iki šiol bene mažiausiai performatyvumo samprata išplėta ir pritaikyta literatūros, tiksliau – šiuolaikinės dramaturgijos, lauke. Lietuvių literatūrologijoje trūksta nuoseklaus performatyvumą draminiame diskurse aptariančio veikalo, šiai temai naudingų darbų vertimų iš užsienio kalbų ir išsamių, draminių tekstų performatyvumo tyrimams skirtų, studijų. Lietuviškų tyrimų pagrindą sudaro pavieniai straipsniai, akademinės publikacijos ir baigiamieji mokslo darbai.

Aušra Martišiūtė-Linartienė, viename savo straipsnių<sup>10</sup> svarstydamą dramaturgijos ir performatyvaus teatro ryšį, teorinį performatyvumo lauką pritaiko lietuvių dramaturgo Kosto Ostrausko dramų analizei. Dramos tyrinėtoja fiksuoja glaudžią sąsają tarp K. Ostrausko draminių tekstų ir juose įsirašiusių konkrečių performatyvaus teatro reiškinių, kuriems būdingas reprezentacijos, publikos, kūno ir tylos įveiksminimas, personažo ir publikos sąveika, vizualiniai elementai, perėjimas nuo verbalinės prie kūno kalbos. A. Martišiūtės-Linartienės straipsnyje performatyvumas suprantamas kaip draminiame tekste atsirandantis performatyvaus teatro intertekstas, į dramą iš teatrinės praktikos įsirašęs inkluzas<sup>11</sup>. Aušros Gudavičiūtės straipsnyje<sup>12</sup> gilinamasi į dramos (kaip verbaliojo teksto) ir numanomo spektaklio (kaip performatyviojo teksto) –

---

<sup>8</sup> Pavyzdžiui: Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013; Ada Burzdžiūtė, *Meninis performanso įvykis kaip sąmoningumo transformacijos galimybė*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, *magistro darbas*, 2014. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-20]: <https://vb.vdu.lt/object/elaba:2126207/2126207.pdf>

<sup>9</sup> Išsiplėtus vartojimo riboms, kai kurių teoretikų suabejojama *performatyvumo* sąvokos vartojimo tikslingumu: „kai sąvoka tampa tokia plati, kad apima kone viską, kyla klausimas, ar ją dar galima vartoti konkrečioms tikslams“ (Willmar Sauter, „Vaidmenys ir asmenys: ieškant naujų vaidybos teorijų“, *Kultūros barai*, 2016, Nr. 3, p. 54. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-02]: <https://docs.google.com/viewer?url=http://www.kulturosbarai.lt/uploads/news/id98/Binder1.pdf>); „Sunku pasakyti, kas konkrečiai tas performatyvumas yra, ne tik dėl to, kad laikui bėgant pakito mano pačios požiūris <...>, bet ir dėl to, kad tiek daug kas jį pasiėmė ir reformulavo savaip“ (Judith Butler, *Vargas dėl lyties. Feminizmas ir tapatybės subversija*, Vilnius: kitos knygos, 2017, p. 19). Į šią sąvoką reiktų žvelgti kaip daugiaklodę, neturinčią teisingos ar klaidingos svarstymo logikos.

<sup>10</sup> Aušra Martišiūtė-Linartienė, „Teatrinė eksperimentų intertekstai Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, Nr. 37, p. 72–93. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-29]: [http://www.ilti.lt/failai/Colloquia37\\_internetui-72-93.pdf](http://www.ilti.lt/failai/Colloquia37_internetui-72-93.pdf)

<sup>11</sup> Straipsnyje prieinama prie išvados, kad performatyvaus teatro elementai, patekę į K. Ostrausko dramų lauką, keičia draminių tekstų verbalųjį sluoksnį. Draminiame tekste fiksuojamu performatyvaus teatro intertekstualumu „dramaturgas mažina verbalinio teksto apimtį ir reikšmę“ (*ten pat*, p. 92). Žodinės, kalbinės veikėjų komunikacijos vietoje atsiranda „aktorius (atlikėjas) kūno ir balso raiška, didėja dėmesys vizualumui ir akustinėms (garso) priemonėms, siekiama įveiksminti ryšį tarp veikėjų ir publikos“ (*ten pat*, p. 82).

<sup>12</sup> Aušra Gudavičiūtė, „Verbaliojo teksto pokytis postdramoje: teorinė perspektyva“, *Žmogus ir žodis*, 2015, t. 17, Nr. 2, p. 88–103. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-29]: [www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/download/136/132](http://www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/download/136/132)

tekstinės ir sceninės plotmių – sąveikos problematiką<sup>13</sup>. Gabrielės Labanauskaitės disertacijoje<sup>14</sup> performatyvumas svarbus kaip kontekstinė sąvoka, paminėtina nagrinėjamos temos – šiuolaikinio dramatinio teksto naratyvo konstravimo – lauke. G. Labanauskaitei performatyvumas įdomus kaip dramatinės kalbos elementas, prisidedantis prie naratyvo kūrimo. Agnės Jurčiukonytės *performatyvumo* sąvoka vartojama analizuojant jau ne dramos, o prozos tekstus<sup>15</sup>. Nagrinėdama teatriškumo sampratą ir formas lietuvių prozos kūrinuose (Petro Tarulio, Petro Cvirkos, Jurgio Savickio, Antano Škėmos tekstuose), disertacijos autorė performatyvumą pamini kaip XX a. pab. teatriškumui konkurenciją sudariusį terminą. Jį įvardinusi kaip „turintį akcijos, vyksmo, buvimo (kuriamoje) esatyje, momentinio reikšmės pobūdžio prasmę“<sup>16</sup> plačiau ties juo neapsistoja.

Matyti, kad *performatyvumo* sąvoka literatūros, o visų pirma dramaturgijos, diskurse cirkuliuoja fragmentiškai. Ji paminima, tačiau neplėtojama, nusakoma apibendrintai, dažniausiai, vienu ar keliais sakiniais ir iki šiol nėra tapusi nuoseklių dramaturgijos tyrimų objektu.

Didesnio dėmesio susilaukė pačios *performatyvumo* sąvokos apibrėžtis, interpretacijos galimybės bei apžvalginis teorinio lauko, kurio branduolį sudaro performatyvumui skirti Patrice'o Pavisio, Didierio Plassardo, Josettes Féral, Rolando Bartheso, Marvino Carlsono, Erikos Fischer-Lichte darbai, pristatymas. Minėti autoriai laikytini atraminėmis figūromis, svarstant apie performatyvumą teorinėje arenoje. Lietuvos kontekste gan informatyviai ir nuosekliai teorinės performatyvumo gairės pateikiamos Tomo Pabedinsko straipsnyje „Teorinis performatyvumo apibrėžimas ir praktinės analizės kontekstai“<sup>17</sup>, kuriame glaustai apžvelgiamos užsienio autorių (Gregory'io Batesono, Richardo Schechnerio, Bertoldo Brechto ir kt.) pozicijos. Teorinis laukas

---

<sup>13</sup> Žvelgiant iš teatro perspektyvos ir remiantis semiotine komunikacijos teorija, dramos ir teatrinės raiškos santykis (kaip dramatinis tekstas perkeliamas į sceninį pavidalą, kokia tarp jų vykstanti komunikacija, koks dramos ryšys su teatine raiška, kaip dramatinis tekstas transformuojamas į sceninį), bendrieji teatro ir dramos komunikacinės teorijos klausimai nagrinėjami ir Nomedos Šatkauskienės straipsnyje „Komunikacinė dramos sklaida ir jos socialumas“, *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2002 1 (9). Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-06]: [www.zurnalai.vu.lt/sociologija-mintis-ir-veiksmai/article/download/5909/4817](http://www.zurnalai.vu.lt/sociologija-mintis-ir-veiksmai/article/download/5909/4817)

<sup>14</sup> Gabrielė Labanauskaitė, *Naratyvo konstravimo principai šiuolaikinėje dramaturgijoje*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, daktaro disertacija, 2013. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-20]: <http://gs.elaba.lt/object/elaba:15883197/15883197.pdf>

<sup>15</sup> Agnė Jurčiukonytė, *Teatriškumo samprata ir formos moderniojoje lietuvių prozoje*, Vilnius: Vilniaus universitetas, daktaro disertacija, 2006.

<sup>16</sup> *Ten pat*, p. 22.

<sup>17</sup> Tomas Pabedinskas, *Teorinis performatyvumo apibrėžimas ir praktinės analizės kontekstai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, magistro darbas, 2005. Jo pagrindu parašyto straipsnio internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-04]: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2006~1396939937321/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>

apmaštomas ir Rasos Vasinauskaitės<sup>18</sup>, Renidos Baltrušaitytės<sup>19</sup>, Ados Burzdžiūtės<sup>20</sup> tekstuose, kuriuose pāstarosios autorės performatyvumo teorijos instrumentus pritaiko aptardamos teatro pastatymų arba performanso meno praktikas. R. Vasinauskaitės straipsnyje iš teatrologinės žiūros pozicijų tyrinėjama performatyvumo raiška ūiuolaikiniame teatre, įdėmiau analizuojant Eimunto Nekrošiaus spektaklio „Hamletas“ pastatymą. R. Baltrušaitytė koncentruojasi į performanso meno problematiką, o A. Burzdžiūtės magistro darbe, remiantis E. Fischer-Lichte teiginiais, nagrinėjami konkretūs menininkės Marinos Abramovič performansai. Paminėtina ir Jurgitos Staniškytės monografija<sup>21</sup>, kurios skyriuje „Teatriškumo ir performatyvumo kategorijos“, pristačius abiejų sąvokų teorines perspektyvas, pateikiamas postmodernios estetikos raiškos savitumo Lietuvos teatre tyrimas. Vertas dėmesio ir tos pačios autorės straipsnis „Performatyvumo teorija ir teatras: sąveikos ir takoskyros“<sup>22</sup>, kuriame analizuojamos performatyvumo teorijos ir teatrologijos sąveikos.

Kalbininko Egidijaus Zaikausko straipsniuose „Leksinis, gramatinis bei pragmatinis performatyvumo pobūdis“<sup>23</sup> ir „Performatyvumo teorijos ištakos ir paralelės“<sup>24</sup> kryptingai plėtojama J. L. Austino samprata. Žvelgdamas iš lingvistinės pozicijos, teoretikas performatyvumą laiko grynai kalbine kategorija<sup>25</sup>.

Matyti, kad teoriniai performatyvumo svarstymų punktyrai randami ne viename moksliniame darbe. Vis tik, dramaturgijos kontekste jiems neskiriamas deramas dėmesys. Galima teigti, kad plačiame performatyvumo tyrimo lauke, periferijon nustumti dramatinio teksto performatyvumo tyrimai dar tik laukia savo eilės ir atidesnio tyrėjų žvilgsnio, todėl ūio magistrinio

---

<sup>18</sup> Rasa Vasinauskaitė, „Perforežisūra: „Hamleto“ atvejis“, *Kultūrologija*, 2009, t. 17, p. 181–200. Internetinis ūaltinis [žiūrėta 2017-12-06]: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2009~1367169270763/DS.002.0.01.ARTIC>

<sup>19</sup> Renida Baltrušaitytė, „Performanso meno laukas: konceptualizavimo nesklandumai“, *Kultūra ir visuomenė*, 2017, 8 (1). Internetinis ūaltinis [žiūrėta 2017-12-06]: [http://culturesociety.vdu.lt/wp-content/uploads/2017/10/6\\_Performanso-meno-laukas\\_konceptualizavimo-nesklandumai-.pdf](http://culturesociety.vdu.lt/wp-content/uploads/2017/10/6_Performanso-meno-laukas_konceptualizavimo-nesklandumai-.pdf)

<sup>20</sup> Ada Burzdžiūtė, *Meninis performanso įvykis kaip sąmoningumo transformacijos galimybė*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, magistro darbas, 2014. Internetinis ūaltinis [žiūrėta 2017-12-20]: <https://vb.vdu.lt/object/elaba:2126207/2126207.pdf>

<sup>21</sup> Jurgita Staniškytė, *Kaitos ženklai: ūiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*, Vilnius: Scena, 2008.

<sup>22</sup> Jurgita Staniškytė, „Performatyvumo teorija ir teatras: sąveikos ir takoskyros“, *Menotyra*, 2012, t. 19, Nr. 2. Internetinis ūaltinis [žiūrėta 2017-12-20]: <http://mokslozurnalai.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2012/2/menotyra2012-2-6.pdf>

<sup>23</sup> Egidijus Zaikauskas, „Leksinis, gramatinis bei pragmatinis performatyvumo pobūdis“, *Kalbotyra*, XLVIII (1)–XLIX (1), 2000.

<sup>24</sup> Egidijus Zaikauskas, „Performatyvumo teorijos ištakos ir paralelės“, *Darbai ir dienos*, 2001, Nr. 27, p. 149–162.

<sup>25</sup> Nuosekliai sekdamas Austino samprata, E. Zaikauskas performatyvumą suvokia kaip lingvistinę (tiksliau – lingvistinės pragmatikos) kategoriją. Komentuodamas Austiną, Zaikauskas teigia, kad performatyvūs yra tokie pasakymai, kurie jų sakymo momentu atlieka ir nekalbinį veiksma (,pasakymas, kuriuo atliekamas socialinis komunikacinis veiksmas, leksiškai įvardytas tame pasakyme“, *ten pat*, p. 149). Tokiu atveju kalba yra ne vien informacijos perteikimo priemonė, bet tikrovę keičiantis ir kuriantis instrumentas. Kalbos santykis su tikrove susitelkia ne ties pastarosios atvaizdavimu, aprašymu, o kūrimu, taip pabrėžiant kalbėjimo kaip veikimo idėją.

darbo tema, orientuota į performatyvumo reiškinių tyrimą būtent šiuolaikiniuose draminiuose tekstuose, yra nauja.

Performatyvumo teorijos taikymas šiuolaikinėje dramaturgijoje neišvengiamai susijęs su dramatinio teksto dėmenų – kalbinio sluoksnio ir sceninės reprezentacijos – santykio **problematika**. XX a. pab.–XXI a. pr. pastebimas toks draminių tekstų rašymo būdas, kuriuo komplikuojamas tekstinio sluoksnio perkėlimas į sceną. Draminį tekstą linkstama suliteratūrinti. Jame regimas statiškas veiksmo sąstingis, patį tekstą grindžiant, visų pirma, kalbiniais efektais, apsunkinančiais režisieriaus darbą ir iš esmės paneigiančiais konkrečios teksto sceninės realizacijos būtinybę. Tokios tendencijos akivaizdoje prašosi būti persvarstytas tradicinėje dramos teorijoje ilgą laiką dominavęs scenocentrinis požiūris (draminis tekstas garantuoja sceninį atlikimą), klausiant, kaip novatoriškas draminis rašymas elgiasi su dramatinio teksto sceninio pastatymo dėmeniu? Ar dar atsižvelgiama į teatrinę praktiką? Gal siūloma nauja, kitokia jos samprata? Galiausiai, keltinas dar bendresnis klausimas: kaip skaityti naująją dramaturgiją ir kaip įvardinti tai, kas vyksta su šia literatūros rūšimi? Ar dar galime pastarųjų dešimtmečių draminiams tekstams taikyti *dramaturgijos*, teksto, tolygiai atsižvelgiančio į sceninį matmenį, sąvoką? Šis svarstymo laukas tampa dirva formuoti performatyvumo konceptui.

Draminių tekstų performatyvumo analizė galėtų atverti naujų tyrimų perspektyvą, suaktyvinti šiuolaikinės dramaturgijos teorinių ir praktinių gairių permąstymą, paskatinti fiksuoti ir reflektuoti šiuolaikinėje dramaturgijoje vykstančius pokyčius, procesus, slinktis. Ignoruojant dramatinio teksto performatyvumo aspektą, kyla grėsmė, kad jis taps neįsisąmonintu reiškiniu ir, užuot palaikius gyvą ir aktyvią literatūrologinę mintį, bus pasilikta ties statišku žinojimu.

Šis magistro darbas, tikimasi, paskatins išsamesnius performatyvumo dramaturgijoje tyrimus, o taip pat bus naudingas jų raidai, sisteminimui bei plėtojimui ateityje.

**Darbo objektas** – šiuolaikinių, XX a. pab.–XXI a. pr., dramaturgų (Martino Crimpo, Ivano Vyrypajev, Bernardo-Marie Koltèso) draminiai tekstai ir juose randami performatyvumo atvejai. Iš šiuolaikinių dramaturgų gausos, šis autorių trio pasirinktas dėl kelių priežasčių, kurių pagrindinė – jų draminiuose tekstuose randama performatyvumo apraiškų įvairovė. Autoriai kuria itin savitus draminius tekstus, pritaikydami skirtingas performatyvumo raiškos galimybes, rašymo strategijas, o tai leidžia į performatyvumo konceptą pažvelgti iš kelių perspektyvų. Šių kūrėjų pasirinkimą taip pat lėmė jų darbuose randamas performatyvumo tirštis. Tai reiškia, kad performatyvumas yra persmelkęs visą tekstą, reiškiasi kaip tendencija, sąmoningai pasirinkta strategija, o ne vienoje ar kitoje teksto dalyje, pastraipoje pasirodantis atsitiktinis motyvas. Galiausiai, ir Crimpo, ir Vyrypajev, ir Koltèso kūryba paranki, norint tyrinėti performatyvumą iš kalbos pozicijų. Kai tuo tarpu lietuvių dramaturgų



(K. Ostrausko, kai kuriuose Juozo Erlicko, Herkaus Kunčiaus) tekstuose performatyvumo raiška neatsiejama nuo intertekstualumo, santykio su kitomis meno rūšimis (muzika, daile) aptarimo.

Performatyvumas magistro darbe suvokiamas **remiantis** kalbos filosofo J. L. Austino pasiūlyta samprata, akcentuojančia ryšį tarp kalbos ir veiksmo, kalbėjimo ir atlikimo dėmenų. Šią prieigą perkėlus į dramatinio teksto lauką, performatyvumu laikytinos dramatinės kalbinės struktūros, kalbos modeliai, savita jų organizacija, žodžiais atliekanti nekalbinį veiksma ir steigianti meninę tikrovę.

**Darbo tikslas** – atliekant draminių tekstų analizę, atskleisti performatyvumo temą ir mėginti apibrėžti galimus jo veikimo principus.

Šiam tikslui įgyvendinti išsikeliama trys pagrindiniai **uždaviniai**:

- 1) pristatyti *performatyvumo* sąvokos susiformavimo lauką ir išgryninti teorinius teiginius;
- 2) pateikti darbe vartojamą sąvokos apibrėžtį;
- 3) ištirti šiuolaikinius draminius tekstus, juose ieškant performatyvumo atvejų įvairovės.

**Darbo struktūra.** Išsikeltas tikslas ir uždaviniai sąlygoja darbo struktūrą. Darbą sudaro dvi pagrindinės dalys – teorinė ir praktinė. Teorinėje dalyje aptariamas performatyvumo susiformavimo laukas, išryškėjantis per priešpriešą tarp dviejų – iki XX a. 7 deš. dominavusios scenocentrinės ir po minėto dešimtmečio įsivyravusios teksto kaip veiksmo – sampratų. Pateikiami svarbiausi abiejų žiūros taškų į dramaturgiją aspektai, pagrindinės idėjos, leidžiančios fiksuoti pakitusio dramatinio rašymo pobūdį ir dramaturgijos elementų reinterpretaciją, kurios fone išgryninama performatyvumo samprata. Teorinės mintys grindžiamos teatro ir literatūros teoretikų J. L. Austino, P. Pavisio, D. Plassardo, J. Féral, E. Fischer-Lichte ir kt. veikalais. Teorinės dalies pabaigoje pateikiama darbe vartojama performatyvumo apibrėžtis.

Praktinėje dalyje pereinama prie konkrečių draminių tekstų analizės ir juose randamų performatyvumo apraiškų. Pirmajame skyriuje iš performatyvumo pozicijų aptariama Martino Crimpo pjesė „Kaimas“, kurioje žodžio daugiareikšmiškumo, klausimų, pakartojimų, pauzių bei teksto struktūros tyrimu išryškinama kalbėjimo kaip veiksmo (o būtent: demaskavimo, konflikto, slapukavimo, įžeidimo) samprata.

Antrajame skyriuje analizuojamoje Ivano Vyrypajevio pjesėje „Deguonis“ išvelgus brikoliažo principu dramaturgo kuriamą žanrinių formų „dialogą“, išskiriami du pagrindiniai susiduriantys poliai: dokumentika – Biblija. Vykstantis žanrinis susidūrimas tampa konfliktiško žmogaus ir Dievo pokalbio ženklu.

Trečiajame skyriuje susikoncentruojama ties B.-M. Koltėso draminiu tekstu „Medvilnės laukų vienatvėje“, išsiskiriančiu poetizuota, retoriška, rafinuota kalba. Atidžiau išanalizavus

dramaturgo kuriamą pokalbio retoriką, matyti, kad už jos slepiama verbalinė dvikova, siekis įgyti galios kito atžvilgiu. Nudailinta išraiška iškyla kaip priedanga, kuria spendžiami spąstai, tikrinamas klausančiojo budrumas ir laukiama jo klaidos.

Darbas užbaigiamas išvadomis ir naudotos literatūros sąrašu.

## 1. Nuo mizanscenos prie mentalinės reprezentacijos

Šiuolaikinės dramaturgijos susiformavimas siejamas su modernios minties, o visų pirma – modernaus, avangardinio teatro, lauku, paskatinusiu naujų dramos formų, rašymo būdų paiešką ir taip inspiravusiu esminius dramaturgijos pokyčius. XX a. vid. vietoje klasikinio (dar vadinamojo *aristoteliškuoju*) dramos modelio – su jam būdinga pasaulio imitacija, vientisa, priežasties-pasekmės ryšiais paremta fabula, į dialogus ir didaskalinius epizodus sutelktu veiksmu, konfliktu ir su juo susiduriančiu herojumi, tam tikrų kompozicijos taisyklių laikymusi – įsitvirtina moderni, poklasikinė koncepcija. Joje konfliktą keičia aiškaus antagonisto neturinti paradoksali situacija, modifikuojamas dramatinės kalbos pobūdis (refleksinė dialogo funkcija), eksperimentuojant su klasikinės dramos kanonais, atsisakoma fabulos nuoseklumo, remarkos tampa savitikslės, funkcionuojančios savarankiškai kaip nuo dialogų nepriklausomas tekstas<sup>26</sup>, griaunama vizualiai įsigalėjusi dramos forma<sup>27</sup>. Išvardintus aspektus naujomis spalvomis papildė 7 deš. įvykęs performatyvaus meno lūžis, išryškinęs atlikimo aspektą. Kaip pastebi teatrologė Erika Fischer-Lichte, „užuot kūrę meno kūrinius, menininkai vis dažniau pateikia *įvykius*, kuriuose dalyvauja ne tik jie, bet ir suvokėjai – stebėtojai, klausytojai, žiūrovai“<sup>28</sup>. Pakitusi dramatinė estetika leidžia konstatuoti, kad šiuolaikiniams draminiams tekstams „nebėra būtina tai, kas iki pat XX amžiaus buvo laikoma dramiškumo ženklais“<sup>29</sup>, t. y. tradicinė dialogų, konflikto, personažų, skirstymo scenomis ir kt. elementų apibrėžtis.

Šiuolaikinės dramaturgijos refleksijoje pabrėžtina performatyvumo temai svarbi tendencija, fiksuojanti išaugusį teatrui „nepatogių“, perdėm literatūriškų, linkusių į epiškumą draminių tekstų kiekį. Jų efektai, visų pirma, kalbiniai, orientuoti į skaitymą, o pačia dramine kūryba, pasižyminčia „per kraštus besiveržiančiu žodingumu“<sup>30</sup>, komplikuojamas teksto perkėlimo į sceninį pastatymą mechanizmas<sup>31</sup>. Teatro teoretikas Patrice'as Pavisas, pabrėždamas šiuolaikinėje dramaturgijoje

<sup>26</sup> Plačiau apie didaskalinių epizodų vaidmenį šiuolaikinėje dramaturgijoje žiūrėti: Neringa Klišienė, „Didaskaliniai epizodai Juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus dramaturgijoje“, *Literatūra*, 2016–2017, 58 (1)–59 (1) (rankraštis).

<sup>27</sup> Pavyzdžiui, neišskiriant veikėjų sakomų žodžių, Samuelio Becketto „Vaidinime be žodžių I“ įgauna pasakojimo, epikos pavidalą.

<sup>28</sup> Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 35. Vėliau, plėtodama mintį, autorė rašo: „procesų ašimi tapo ne nuo kūrėjo ir suvokėjo atskiriamas ir nepriklausomai egzistuojantis meno kūrinys, atsirandantis kaip vieno subjekto kūrybinės veiklos objektas, pateikiamas kitam subjektui suvokti ir interpretuoti. Kūrinį pakeitė įvykis, kurį pradeda, palaiko ir užbaigia įvairių subjektų – menininkų ir klausytojų ar žiūrovų – akcija“ (*ten pat*, p. 35).

<sup>29</sup> Aušra Gudavičiūtė, „Verbaliojo teksto pokytis postdramoje: teorinė perspektyva“, *Žmogus ir žodis*, 2015, Nr. 2, t. 17, p. 91. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-15]:

<http://www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/view/136/132>

<sup>30</sup> Reda Pabarčienė, „Parodija ir groteskas Juozo Erlicko dramoje *Gyvenimas po sniegu*“, *Žmogus ir žodis*, 1999, Nr. 2, t. 1, p. 42. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-02]:

<http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/literaturologija/1999/pabpab37-42.pdf>

<sup>31</sup> Pavyzdžiu galėtų būti Juozo Erlicko draminiai tekstai, pasižymintys į skaitymą orientuotomis, todėl sunkiai į sceną perkeliomomis remarkomis. Pavyzdžiui, remarka, įsiterpianti į Birutės ir Petro pokalbį pjesėje „Pakeleivingi“ (iš rinkinio „Mano meilė stikliniais kaliošais“): „Petras skambina [*groja* – K. J.], abu įnirtingai dainuoja, tačiau muzikiniai akordai,

pakitusį dviejų dramatinio teksto sandų – teksto ir pastatymo, kalbinės medžiagos ir sceninės reprezentacijos – santykį, pastebi, kad „ji [*dramaturgija* – K. J.] tapo jėga, kuri ragina ir provokuoja mizansceną, išmuša teatrą iš vėžių ir verčia jį rasti priemonių apsiginti“<sup>32</sup>. Draminiam tekstui „metus iššūkį“ pastatymui, o draminiam rašymui vis mažiau atsižvelgiant į teatrines konvencijas, pastarąsias suvokiant kaip „*apynasrį*, varžantį dramaturgo laisvę“<sup>33</sup>, kyla klausimai: ar šiuolaikiniams draminiams tekstams dar galima taikyti „scenai skirto teksto“ apibrėžtį? Ar draminis tekstas – tarpdisciplininio (literatūros ir teatro) lauko objektas – galėtų būti įvardintas kaip *tik* literatūros artefaktas, vien medžiaga skaitymui? Ar šiuolaikinė dramaturgija paneigia savo prigimtinių teatrinę dėmenį? Ir jeigu taip, ar vis dar „derėtų kalbėti apie dramaturgiją – pjesių komponavimo meną, kuris tolygiai atsižvelgia į teatrinę praktiką?“<sup>34</sup>

Šie, šiuolaikinių draminių tekstų inspiruoti, klausimai tampa akstinu peržvelgti iki tol naudotas ir įsigalėjusias teorines dramaturgijos gaires, analizės instrumentus ir sąvokų definicijas, koncentruojantis ties santykio tarp dramatinio teksto kaip literatūros ir dramatinio teksto kaip nuorodos į teatrinę praktiką problematika. Pradedant dramatinio teksto dvilypumu ir jo specifika, pereinant prie klasikinės scenos ir teksto ryšio sampratos, galiausiai, pabrėžiant šiuolaikiniuose draminiuose tekstuose vykstantį pokytį, slinktį, akcentų perdėliojimą, priartėjama prie performatyvumo šiuolaikinėje dramaturgijoje susiformavimo ir vartojimo galimybės. XX a. antrą pusę galima laikyti ne tik kintančios dramatinės kūrybos, bet ir permąstomos dramos teorinės minties lūžio tašku.

Prieš platesnį teorinių gairių aptarimą, verta padaryti terminologinę pastabą, pabrėžiant, kad *dramos* ir *draminio teksto* sąvokos nėra sinonimiškos. Seną vartojimo tradiciją turinčiais terminais tampa nebeįmanoma kalbėti ir vertinti šiandienos dramaturgijos reiškinių, todėl P. Pavis'o įsivedamu ir šiame magistro darbe vartojamu *draminio teksto* terminu siekiama pabrėžti šiuolaikinei dramaturgijai būdingą modernios dramos modelį jį priešinant tradiciniam dramos suvokimui. Remiantis susiformavusia vartojimo tradicija, toliau darbe *drama* bus nurodoma į klasikinio modelio kūrinių arba, apibendrintai, literatūros rūšį, *draminiu tekstu* – šiuolaikinę dramaturgiją, savo koncepcija nebeatitinkančią klasikinės dramos kanonų.

---

užuot išskridę pro langą, krinta čia pat ant grindų, o iš spintos pabyra sukruvinti bemoliai“ (p. 94). Tokia tendencija regima ir XX a. pab. Kosto Ostrausko sukurtose dramose, Sarah'os Kane kūryboje arba Valérie Novarinos draminiuose tekstuose, kuriuose gausu tokio pobūdžio nuorodų: „Žmogus neša savo kūną priešais save“, „Nešamas pasaulio kapas“ (pjesė „Jūs, išgyvenantys laiką“) ir pan.

<sup>32</sup> Patrice Pavis, *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, New York: Routledge, 2013, p. 98.

<sup>33</sup> Aušra Martišiūtė-Linartienė, „Teatrinis eksperimentų intertekstai Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, 2016, Nr. 37, p. 75. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-29]: [http://www.llti.lt/failai/Colloquia37\\_internetui-72-93.pdf](http://www.llti.lt/failai/Colloquia37_internetui-72-93.pdf)

<sup>34</sup> Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 11.

## 1.1. Dviguba dramos egzistencija

Randomose *dramos* termino definicijose, ji apibrėžiama kaip „pjesė, skirta teatrui, radijui ar televizijai“<sup>35</sup>, „kūrinys, pagrįstas konfliktišku veiksmu, meniškai išbaigčiausią pavidalą įgaunančiu spektaklyje“<sup>36</sup>, „tekstas, skirtas atlikti scenoje“<sup>37</sup>, „tekstas, laukiantis, kol bus pastatytas“<sup>38</sup>, „literatūros žanras, apimantis ir neliteratūrinės formas“<sup>39</sup>, „kūrinys, parašytas dialogų ir monologų forma, paprastai skiriamas vaidinti scenoje“<sup>40</sup>, „neužbaigtas ir pastatymo laukiantis scenarijus“<sup>41</sup>. Skirtingai suformuluotuose apibrėžimuose išryškėja bendras vardiklis, kuriuo iškeliami dramos „dviguba egzistencija“<sup>42</sup>, t. y. priklausomybė dviem – literatūros ir teatro, kalbos ir atlikimo – plotmėms<sup>43</sup>.

Perfrazuojant teatrologę Anne Ubersfeld, galima teigti, kad drama yra paradoksalus menas, siejantis ištobulintą tekstinę kūrybą ir jos įveiksminimą<sup>44</sup>, tai, ką C. Baldickas (žr. 39 išnašą) įvardina „neliteratūrinėmis formomis“ – aspektus, peržengiančius literatūros ribas. Pasitelkiant literatūrologo Manfredo Pfisterio terminologiją, dramą, dėl jos ambivalentiškumo, galima laikyti multimedijiniu, sinestetiniu tekstu<sup>45</sup>. Akcentuojant jos dviplaniškumą – kalbinį sluoksnį ir potencialų, numanomą pastatymą scenoje – drama suvoktina „kaip kalbos aktas, kuris suponuoja ir kuria jo paties išdėstymą“<sup>46</sup>, kaip žanras, jungiantis ir literatūrą (kalbinę formą), ir atlikimą, todėl negalintis būti vertinamas tik kaip vienai kuriai sričiai priklausantis artefaktas. Anot Ubersfeld, nagrinėjant draminius tekstus, reikėtų vengti juos priskirti tik scenos arba tik teksto laukui, pažodžiui – skatinama išsivaduoti iš teksto ir scenos „teroro“ (*the terrorism of the text and terrorism of the stage*<sup>47</sup>). Būtina įžvelgti pasireiškiančią literatūrinių ir teatrinių ženklų ar jų pėdsakų visumą, dviejų sandų – kalbos ir

<sup>35</sup> Oxford žodynas internete. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-18]: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/drama>

<sup>36</sup> Vigmantas Butkus, *Lietuvių literatūros enciklopedija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 120–121.

<sup>37</sup> John Anthony Cuddon, *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, London: Penguin Books, 1992, p. 259.

<sup>38</sup> Patrice Pavis, *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, New York: Routledge, 2013, p. 20.

<sup>39</sup> Chris Baldick, *Concise dictionary of Literary terms*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990, p. 61–62.

<sup>40</sup> *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas* internete. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-18]: <http://lkiis.lki.lt/dabartinis>

<sup>41</sup> Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 398.

<sup>42</sup> Paul Perron ir Patrick Debbèche, „Foreword“, *Reading Theatres*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. xvi.

<sup>43</sup> Dramos rašymo nukreiptumą į pastatymo aspektą (regimybę, išraišką, siekį pasakojimą paversti vaidinimu, veiksmu) liudija ir pačios sąvokos etimologija – graikų kalboje žodis *δράμα* (*drama*) „veiksmas“ yra kilęs iš veiksmazodžio *δράω* (*drao*), reiškiančio „daryti, veikti“.

<sup>44</sup> Anne Ubersfeld, *Reading theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. 3.

<sup>45</sup> Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 7. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-15]: [https://books.google.lt/books?id=2BxOGkheiHMC&pg=PA1&hl=lt&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q=multimedi&f=false](https://books.google.lt/books?id=2BxOGkheiHMC&pg=PA1&hl=lt&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q=multimedi&f=false)

<sup>46</sup> Anne Ubersfeld, *Reading theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. 164.

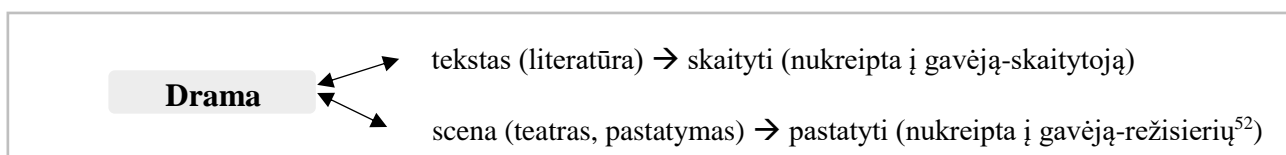
<sup>47</sup> *Ten pat*, p. xxii.

atlikimo – sintezę. Dramoje šie dėmenys veikia ne atskirai, o, priešingai, yra persipynę: „šis [*dramos* – K. J.] audinys niekada nėra suauštas iš tos pačios medžiagos: jame yra balso, kalbos, duotos situacijos, reprezentacijos, kurioje kalbėjimas yra sumišęs su neverbaliniais elementais, pėdsakas“<sup>48</sup>. Šis dualizmas leidžia dramaturgijos tyrimus priskirti tarpdisciplininiam literatūros ir teatro laukui, o dramos teorijas svarstyti atsižvelgiant į teatro diskursą. Tokiu atveju, dramaturgijos analizė galima tik teatrinės praktikos kontekste.

Iš dualistinės dramos prigimties kyla dvigubo sakymo aplinkybių situacija. Tai reiškia, kad drama formuoja dvigubą adresatą ir dvikryptį komunikacijos aktą: „kalbama“ ir skaitytojui („gavėjas-publika“<sup>49</sup>), ir potencialiam statytojui – režisieriui („gavėjas-tarpininkas“). Pirmuoju atveju komunikacijos aktas išsidėlioja seka: autorius → drama → skaitytojas. Antruoju, grandinė pasipildo mediatoriaus figūra, o galutiniu gavėju tampa žiūrovas: autorius → drama → režisierius (tarpininkas) → pastatymas → žiūrovas.

Toks rašymo specifiškumas, primygtinai akcentuojantis reprezentacijos (pastatymo) laukiantį tekstinį būvį<sup>50</sup>, iš kurio kyla dvikryptiška komunikacija, skiria dramą nuo kitų literatūros rūšių. Epikos veikalas, nors ir gali būti inscenizuojamas, pritaikant jį sceninei reprezentacijai, tačiau savo esme yra sudarytas tik iš lingvistinio audinio, kurio adresatas – skaitytojas. Paprastai sakant, romanas rašomas tam, kad būtų perskaitytas. Jo pastatymas yra antrinis rezultatas, kylantis iš išorinės iniciatyvos. Tuo tarpu drama, savo esme ir prigimtimi, anot A. Ubersfeld, tuo pat metu „egzistuoja kaip nurodymas *skaityti*, o taip pat *įvykti*“<sup>51</sup>.

Aukščiau išdėstytas mintis galima sudėti į tokią schemą:



1 pav. Dramos schema

<sup>48</sup> Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 16.

<sup>49</sup> Remiamasi Ubersfeld pasiūlyta terminologija: Anne Ubersfeld, *Reading theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. 164.

<sup>50</sup> Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 12.

<sup>51</sup> Anne Ubersfeld, *Reading theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. 19–20.

<sup>52</sup> Nepamirštama, kad režisierius irgi yra skaitytojas, netgi vienas atidžiausių. Tačiau šiuo skirstymu į gavėją-skaitytoją ir gavėją-režisierių norima išryškinti režisieriaus kaip specifinio skaitytojo figūrą, turinčią galią paversti tekstą sceniniu reginiu, pastatymu.

## 1.2. Scenocentrinė praktika

Aptartas dramos dualumas turėjo įtakos skirtingiems dramos teksto ir numanomos reprezentacijos santykio variantams. Režisieriaus laikyseną atskleidžiantis scenocentrinis požiūris koncentruojasi ties pastatymu, į pirmą planą iškeldamas scenos „autorius“ viziją ir interpretaciją. Akcentuojamas dramos teksto pavertimas sceniniu pastatymu, režisūriniu teksto išdėstymu scenoje. Gyvenamojoje tikrovėje kuriamu sceniniu reginiu pabrėžiamas teksto redukavimas į medžiagos (materijos) rangą, patį teatrą suprantant kaip scenos meną, kuriame reiškiasi režisieriaus, o ne dramaturgo, išmonė. Į pirmą vietą iškėlus pastatymo (teksto realizacijos) dėmenį, žvilgsnis kreipiamas, pirmiausia, į sceną, kuri įgauna simbolinę galią dramaturginio teksto atžvilgiu. Prancūzų teatro teoretikas Didieras Plassardas pastebėjo, kad pastatymas „užgrobė“ dramos tekstą, o režisieriaus figūra, palikusi interpretuotojo laikyseną, perėmė pastatymo „autorius“ poziciją<sup>53</sup>. Sutelkus dėmesį į perėjimą nuo teksto prie pastatymo, specialiai teatrui skirtas kūrinys nebelaikomas privalomu teatrinės kūrybos išeities tašku, todėl, anot Antoine'o Vitezo, teatrą galima „padaryti iš bet ko“. Scenocentrine perspektyva mažinama dramos kaip teatro elemento reikšmė ir iškeliamas pastatymo, reginio būtinybė, kuri suvokiama jau ne kaip dramaturgo, o režisieriaus kūrybinis rezultatas.

Teksto perkėlimas į konkrečią sceninę raišką aktyviai svarstytas prancūzų teatro mokyklos tradicijoje, akcentavusioje „perėjimą nuo teksto į sceną, nuo žodžio prie veiksmo“<sup>54</sup>. Praėjusio amžiaus 6–7 deš. sceninė praktika beveik eliminavo tekstus arba juos „redukavo į garsinį dekoracijos būvį“<sup>55</sup> – tekstinė medžiaga prarado savo aktualumą. Manoma, kad dramos pastatymas yra svarbesnis už kalbinę duotį, kad „dramos esmė glūdi scenoje, t. y. dramos realizacijoje, ir pastaroji yra svarbesnė už tekstinę medžiagą“<sup>56</sup>. Spektakliui, vizualiam reginiui pranokus rašytinį pjesės pavidalą, pastarojo skaitymas tapo retenybe, „išskirtine prabanga“<sup>57</sup>, vertingas ne pats savaime kaip atskiras kūrinys, bet kaip pagrindas spektakliui<sup>58</sup>.

Nurodydamas ne tik į dramos dviplaniškumą, bet ir pabrėždamas būtiną dramos vizualiąją išraišką, ispanų filosofas José Ortega y Gassetas, svarstydamas teatro idėją<sup>59</sup>, dramaturgiją įvardino

---

<sup>53</sup> Didier Plassard, „Des théâtres de papier: quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine“, *Théâtre/Public (Du théâtral et du performatif)*, Nr. 205, Montreuil, 2012, p. 67.

<sup>54</sup> Patrice Pavis, *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, New York: Routledge, 2013, p. 33.

<sup>55</sup> Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 11.

<sup>56</sup> Gabrielė Labanauskaitė, *Naratyvo konstravimo principai šiuolaikinėje dramaturgijoje*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, daktaro disertacija, 2013, p. 5. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-22]: <https://lmta.lt/wp-content/uploads/2018/01/labanauskaite-gabriele-2013-naratyvo-konstravimo-principai-siuolaikineje-dramaturgijoje.pdf>

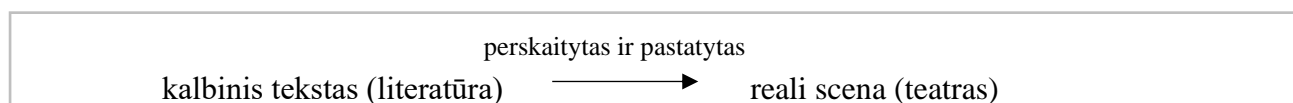
<sup>57</sup> Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 11.

<sup>58</sup> Tokiai žiūros perspektyvai įtakos turėjo XX a. pradžios mėginimas įtvirtinti teatrologijos kaip savarankiško mokslo statusą, teatro, kaip autonominės meno srities, apibrėžimą.

<sup>59</sup> José Ortega y Gasset, „Teatro idėja“, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999, p. 385–444.

kaip „antraeilį ir tik iš dalies literatūros žanrą“<sup>60</sup>, kurio negalima apmąstyti atskirai nuo teatro reginio, o patį teatrą – visų pirma, kaip vizualųjį arba regimąjį, o tik paskui literatūrinį žanrą<sup>61</sup>. Šia mintimi akcentuojamas klasikinės dramos tradicijoje regimas siekis pasakojimą paversti vaidinimu, rašymą – pastatymu, leidžiantis įvardinti dramą kaip į veiksma orientuotą tekstą, o teatrą – kaip meną, kurį steigia ne literatūra, o atlikimas. Kadangi rašytinė dramos forma „nuolat kelia reikalavimus išorei, scenai, aktoriui“<sup>62</sup>, jos sceninis dėmuo laikomas įgyvendintu tik kai įgauna išorinį pavidalą. Tai reiškia, kad dramos dviplotmėje prigimtyje įrašyta pastatymo sąlyga neatsiejama nuo vizualios išraiškos. Drama tampa išbaigta tik tuomet, kai pasireiškia išoriniu pavidalu, t. y. tampa matoma. Minėta sąlyga nėra taikoma, pavyzdžiui, romanui. Pastarojo rašytinis pavidalas yra galutinė jo, kaip grynai literatūrai priklausančio kūrinio, forma, nelaukianti ir nereikalaujanti scenos ir vizualaus savo įpavidalinimo. Tarsi antrindamas Ortegos y Gasseto minčiai, literatūrologė Irina Melnikova teigia, kad teatras įvyksta „kai jos [pjesės – K. J.] *nematomi* kalbantys personažai pavirsta kūniškomis figūromis, t. y. kai drama rodoma teatro scenoje“<sup>63</sup>. Kitais žodžiais sakant, scenoscentrinis požiūriu drama suvokiama kaip tekstas, įgavęs fizinę, vizualią sceninę išraišką. Būtinis žmonių, daiktų, objektų pasirodymas teatro scenoje, žiūrovo akivaizdoje, regimybėje, kad būtų išbaigta literatūrinė dramos būtis.

Ši samprata prisitraukia *mizanscenos* terminą, nurodantį į režisūrinį pastatymą erdvėje, teksto neliteratūrinių formų, kuriomis grindžiamas simbolinis tikrovės atkūrimas, išdėstymą scenoje<sup>64</sup>. Sceninės erdvės „kompozitorius“ yra režisierius, suteikiantis konkretų pavidalą (apšvietimas, dekoracijos, muzika ir kt.). Tad drama įgauna dvigubą autorystę: jos tekstinį lygmenį kuria dramaturgas, sceninį – režisierius<sup>65</sup>.



2 pav. Scenocentrinės praktikos kryptis

Perėjimas nuo teksto → prie sceninio pastatymo išgrynino idėją, kad tekstas turi įgauti išorinį, veiksminį pavidalą fizinėje scenoje, kurios autorius jau nebe dramaturgas, o režisierius.

<sup>60</sup> *Ten pat*, p. 395.

<sup>61</sup> *Ten pat*, p. 396.

<sup>62</sup> *Ten pat*, p. 440.

<sup>63</sup> Irina Melnikova, „Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje *Belladonna*“, *XX amžiaus literatūros teorijos. Konceptualioji kritika*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 421–441.

<sup>64</sup> Rasa Vasinauskaitė, „Avangardinis vs postmodernus teatras: nuo teatrališkumo prie performatyvumo“, *Menotyra*, 2014, t. 21, Nr. 2, p. 132. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-03]: <http://mokslozurnalai.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2014/2/125-136.pdf>

<sup>65</sup> Plačiau apie mizansceną žr. Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1999, p. 363–368.



Suformuluota mintis išryškina teksto, apsiribojančio rašytine forma, ir mizanscenos, priklausančios teatro laukui, skirtį ir binarinę teksto (literatūra) vs. veiksmo (teatras) opoziciją, pasireiškusią vartojamų *teatriškumo* ir *literatūriškumo* terminų dichotomija.

### ***Literatūriškumas ir teatriškumas***

Literatūros teoretikas Rolandas Barthesas straipsnyje, skirtame Charleso Baudelaire'o teatro aptarimui<sup>66</sup>, mėgindamas atsakyti į klausimą „Kas yra teatriškumas?“, rašė: „Tai teatras minus tekstas, tai ženklų ir jausmų tirštis, tapęs sceniniu pastatymu, bet prasidėjęs dar rašymo momentu; tai jutiminis gesto, tono, perspektyvos, medžiagos, apšvietimo suvokimas, verčiantis panirti į tekstą po jo išorinės kalbos gausa“<sup>67</sup>. Šia apibrėžtimi tekstą „įkurdinęs“ už teatriškumo ribų, teoretikas atskyrė jį nuo sceninės praktikos, suteikdamas ne teatrui, o literatūrai priklausančio elemento statusą. Kitais žodžiais formuluojant, teatriškumas yra tai, kas būdinga teatrui, sceniniam pastatymui, regimybei, tačiau nėra tapatu tekstui. Iš čia kyla teksto ir reginio priešprieša. Teatriškumas nurodo į sceninės reprezentacijos visumą, išryškėjančią redukavus išorinę kalbinę raišką. Ir nors Barthesas pripažįsta, kad teatriškumo nuorodos įrašytos tekste ir kyla iš jo („prasideda rašymo momentu“), svarbu pabrėžti, kad jos nurodo ne į patį tekstą (tai jau literatūros privilegija), o už jo esantį numanomą materialumą, t. y. orientuojasi į būsimą išorinio pastatymo matmenį. Vadinas, teatriškumas yra susijęs su scenine reprezentacija (mizanscena). Taigi, anot Bartheso, norint išvelgti teatriškumą, reikia, prasibrovus pro kalbos literatūriškumą, pastebėti joje įrašytą sceninių „ženklų tirštį“.

Tuo tarpu literatūriškumu laikytinas savitas kalbos vartojimo būdas, ypatinga jos sąranga, nurodanti į išskirtinius paviršinius teksto požymius, leidžiančius atskirti literatūrą (šiuo atveju – dramą) nuo „paprasto“ užrašo. Jam būdingi elementai apima lingvistines, stilistines ypatybes, fonologines struktūras, retorines, menines raiškos priemones, leksikos įvairumą – viską, kas specifiškai papildo ir organizuoja kasdienį kalbos vartojimą. Anot lingvisto ir literatūros teoretiko Romano Jakobsono, literatūriškumas (sinonimiškai jo vartojamas *poetiškumo* terminas) apima ne atskiras kalbos savybes, tokias kaip išraiškingumas, dailumas, skambumas, sinonimika, o apskritai visą jomis kuriamą, įprastai (kasdienei, buitinei) vartosenai nebūdingą kalbos organizaciją, yra „naujas visos kalbos ir visų jos komponentų įprasminimas“<sup>68</sup>. Literatūriškumu steigiamame tekste dominuojanti poetinė, svarbiausia žodinio meno, kalbos funkcija<sup>69</sup>, kuriai būdingas kalbos

<sup>66</sup> Roland Barthes, „Baudelaire's Theater“, *Critical essays*, Evanston: Northwestern University Press, 1972. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-03]: <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/04/roland-barthes-critical-essays.pdf>

<sup>67</sup> *Ten pat*, 26.

<sup>68</sup> Plačiau: Romanas Jakobsonas, „Lingvistika ir poetika“, *Baltos lankos*, Nr. 18/19, 2004, p. 46.

<sup>69</sup> *Ten pat*, p. 15.

nukreiptumas į pačią save, „paverčiantis formą gerokai turiningesne nei kitose kalbos vartojimo srityse“<sup>70</sup>, kuriose ši funkcija yra šalutinė ir veikia tik kaip papildomas komponentas.

Literatūriškumas randasi grynai tekstiniame sluoksnyje, pačiame kalbos paviršiuje, yra būdingas teksto lygmeniui ir nurodo į jį. Tuo tarpu teatriškumas suprantamas kaip su pastatymo scenoje matmeniu susijęs ženkliškumas.

Teatriškumo ryšys su scenine reprezentacija akcentuotas ne tik Bartheso. Teatrologė E. Fischer-Lichte<sup>71</sup>, žvelgiančiai iš semiologinės pozicijos, teatriškumas yra estetinė sistema, paremta ženklų kūrimo ir suvokimo (už- ir atkodavimo) procesu. Jo metu, konstruojant savitus, kasdienio gyvenimo neatitinkančius realybės modelius (teatriškas situacijas), scenos medžiagos (kūnas ar daiktai) virsta ženklų ženklais<sup>72</sup>. Tai reiškia, kad kasdienybėje fiksuotas reikšmės turintys objektai, atsidūrę teatrinėje situacijoje, peržengia įprastines reikšmių ribas, įgaudami naują semantiką. Anot semiologės, teatriškumas randasi būtent perėjus iš vienos ženklų sistemos į kitą – tuomet, kai „ženklai įveikia savo įprastinę semiotinę funkciją tam, kad kurtųsi teatriškumas“<sup>73</sup>. Šio „įveikimo“ momentu, prieš akis (pabraukta K. J.) kuriasi nauja ženklų sistema, nurodanti į užkoduotą „kitokią“ – nebe gyvenamąją, o teatrišką – tikrovę. Fischer-Lichte teatriškumas suvokiamas kaip kuriama estetiška, įprastinei realybei kitoniška regimybė. Pabrėžiamu regimybės aspektu, atsikartoja Bartheso akcentuota teatriškumo priklausomybė ne teksto, o reprezentacijos, prieš žiūrovo akis kuriamo ženkliškumo dėmeniui.

Fischer-Lichte išsakytos mintys atsikartoja ir teatro profesorės J. Féral teiginiuose<sup>74</sup>. Teatriškumas, anot jos, kyla atsiradus įtrūkiams (*cleavages*) tarp dviejų – gyvenamosios ir reprezentuojamos arba mimetinės – realybių. Pastaroji, meninio pasaulio tikrovė, išvalgaus dalyvaujančio stebėtojo akivaizdoje suvokiama kaip įtrūkis, nenatūralus, gyvenamąjį laiką pertraukiantis pasireiškimas, kurio kitoniškumas verčia iš naujo įženklinti atsivėrusią regimybę. Marvinas Carlsonas pastebi, kad teatriniai įtrūkliai pasireiškia per kostiumus, apšvietimą, meninį apipavidalinimą, dekoracijas, aktoriaus darbą (bet ne tekstą!) – elementus, sustiprinančius matomos (pabraukta K. J.) tikrovės dirbtinumo ir iliuzijos išpūdį<sup>75</sup>. Daiktui virtus reprezentacija, pakeitus vartojimo lauką ir „patalpinus“ jį į fikcijos plotmę, artikuliuojamos kitokios kasdienybės ženklų struktūros. Paprastai sakant, tam tikro ženklo suvokimas tampa dviplanis – vienokias nusistovėjusias

<sup>70</sup> Dalia Satkauskytė, „Ezopo kalba kaip teorinė sąvoka arba kaip mums kalbėti apie sovietmečio literatūrą“, *Metai*, 2007, Nr. 5. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-30]: <http://tekstai.lt/zurnalas-metai/643-dalia-satkauskyt-ezopo-kalba-kaip-teorin-svoka-arba-kaip-mums-kalbti-apie-sovietmeio-literatr?catid=135%3A2007-m-nr-5-gegu>

<sup>71</sup> Erika Fischer-Lichte idėjos glaustai ir apibendrintai komentuojamos Janelle Reinelt straipsnyje „The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002, p. 201–215.

<sup>72</sup> *Ten pat*, p. 207–208.

<sup>73</sup> *Ten pat*, p. 208.

<sup>74</sup> Josette Féral, „Foreward“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002, p. 3–12.

<sup>75</sup> Marvin Carlson, „The Resistance to Theatricality“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002, p. 244.

vartojimo reikšmės jis turi kasdienėje aplinkoje ir kitokias įgauna meninio kūrinio kaip dirbtinio pasaulio visumoje: „Žiūrovas ne tik suvokia, kad įvykis (pabraukta K. J.), kuriame jis dalyvauja, priklauso kitai, ne kasdienei, įprastai erdvei, bet ir supranta, kad šioje erdvėje ženklai žymi ką kitą, yra fikciškos antrinės struktūros dalis.“<sup>76</sup> Vėliau Féral papildo, kad „ženklai ir objektai, perkelti iš jų įprastinio konteksto, ima reikšti kažką naujo. Jie kuria alternatyvą tipiniam ženklų ir jų reikšmių suvokimui. Vienodumą keičia dvilypumas. Perkėlimas atskleidžia įtampą tarp dviejų skirtingų pasaulių ir priverčia pamatyti (pabraukta K. J.) kitaip“<sup>77</sup>. Sąlygos „pamatyti kitaip“, anot Féral, yra teatriškumo pagrindas.

Galima teigti, kad teatriškumu kuriamas neįprastos, kitokios, todėl dirbtinės ir nenatūralios realybės modelis, leidžiantis identifikuoti gyvenamojoje kasdienybėje (įprastybėje) susidarancius įtrūkius (kitoniškumą). Aptardama Féral požiūrį, Janelle Reinelt komentuoja: „Féral teatriškumas yra sąlyga, žiūrovo akivaizdoje (pabraukta K. J.) atverianti erdvės skilimą, kuriuo kuriamas teatras ir į kurį žiūrovas žiūri (pabraukta K. J.) įsitraukęs.“<sup>78</sup>

Kalbėdamos apie teatriškumą abi teoretikės gvildena teatro ženklų sistemos, o ne prasmės kūrimo specifika. Tai leidžia teigti, kad teatriškumas suvokiamas kaip ženklinė išraiška, menininko naudojama ir žiūrovo atpažįstama retorika. Kitais žodžiais sakant, teatriškumas pats savaime nekuria prasmės. Jis nurodo, per ženklų prizmę leidžia atpažinti gyvenamojoje erdvėje įsiterpusią fikcinę realybę, pamatyti prieš akis atsiveriančią kitokių kodų ir laukiančio vaidinimo galimybę.

Iš vartojamos leksikos (žr. pabrauktus žodžius) matyti, kad teatriškumas (arba įtrūkiuose kuriamas fikcinis pasaulis) suprantamas kaip pamatymui konstruojama tikrovė, kaip įvykis, kurį reikia išvysti. Todėl teoriniuose teatriškumo svarstymuose kalbama apie žiūrovą, bet ne skaitytoją. Tai patvirtina anksčiau išsakytą mintį, kad teatriškumas susijęs su žiūrėjimu, reginiu, ženklina neliteratūrine išraiška, teksto nukreiptumu į būsimą pastatymą. Teksto svarstymai paliekami teatro analizės nuošalyje.

Skirtingai formuluodami, Barthesas, Fischer-Lichte ir Féral dėlioja tuos pačius akcentus ir išlaiko tą patį minties branduolį – teatriškumas sietinas su scenine reprezentacija teatro scenoje. Teatriškumas yra ne tekstiškumo, o kitoniškai atsiveriančio pasaulio išraiška, neatsiejama nuo kūniškumo ir pasirodanti per jį<sup>79</sup>. Kitais žodžiais sakant, teatrališkumas neatsiejamas nuo fizinės transformacijos scenoje.

<sup>76</sup> Josette Féral, „Foreward“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002, p. 10.

<sup>77</sup> *Ten pat*, p. 11.

<sup>78</sup> Janelle Reinelt, „The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002, p. 207.

<sup>79</sup> Paminėtina, kad teatriškumo samprata svarstyta gausiai ir įvairiai. Plačiam vartosenos laukui įtakos turėjo teatro sąvokų perėjimas iš meno srities į socialinį diskursą, jų pritaikymas, svarstant ne tik apie teatro, bet ir kultūrinius ar socialinius reiškinius. Sociologas Ervingas Goffmanas teatro modelį ir jam būdingas sąvokas (dekoracijos, vaidinimas, vaidmuo ir

Tad, žvelgiant iš scenocentrinės perspektyvos, tarp dramos dėmenų susiformuoja santykis, kuriame linkstama pabrėžti atliekamą kryptingą judesį nuo teksto prie režisūrinio sceninio pavidalo, užtekstinėje erdvėje esančios mizanscenos, fizinio pastatymo kaip baigtinio dramatinio kūrinio taško. Tokiu atveju drama tarsi pereina kelis etapus: užsimezgusi kalboje, tekste, ji pirminiame etape priskiriama literatūros laukui (teksto autorystė priklauso dramaturgui), iš kurio perkeliama į antrąją fazę – teatrą, užtekstinę, ne kalbinę, o atlikimo erdvę, kurioje įgauna fizinę, veiksminę, kūnišką išraišką (pastatymo autorystė priklauso režisieriui). Pabrėžtina, kad, nors ir išlaikomas dramatos abivalentiškumas, aiškia riba atskiriami dramatos rašytiniam ir dramatos teatriniam pavidalams priskiriami dėmenys. Literatūrą pastačius iš vienos, o sceną ir atlikimą iš kitos pusės, suformuojamos skirtys: scena vs. tekstas, teatriškumas vs. literatūriškumas, režisierius vs. dramaturgas.

Nuo literatūros tekstų sceninės konkretizacijos šiame magistro darbe atsiribojama. Ji yra teatrologijos lauko tyrimų objektas.

### 1.3. Posūkis virtualios scenos link

Prieš tai aptarta perspektyva nėra ydinga ar klaidinga, juolab negalima. Ji laikytina viena iš teorinių žiūros į dramatinio teksto pastatymą galimybių, įsivyravusių klasikiniame dramatos modelio kontekste. Tačiau kalbant apie šiuolaikinę dramaturgiją, matyti, kad jai sunku taikyti tuos pačius kriterijus: kryptingą judėjimą nuo tekstinės medžiagos prie atlikimo fizinėje scenoje, iškeliamą režisieriaus figūrą, išorinio pastatymo reikalavimą. Nuo XX a. 8 deš. išryškėja naujos dramatinės (teatrinės) kalbos paieška ir literatūrinio (sceninio) rašymo tendencija, kuria teatriniai tekstai ima ginti savo rašytinį, netgi poetinį reikšmingumą<sup>80</sup>, apsunkindami perkėlimo į sceną elementą, laužydami konvencinio teatro rėmus ir taip sukeldami kliūtis režisieriaus atžvilgiu. Teatriniam pastatymui kliūtimis tampa ne tik jau minėtų „nepastatomų“ remarkų gausa, bet ir aiškiai afišuojamas

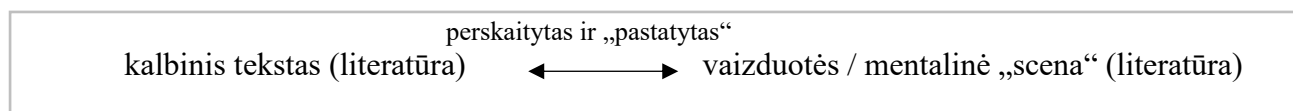
---

kt.), kaip universalų karkasą, pritaiko kasdienio gyvenimo sričiai, pirmiausia – socialinio instituto veikimui ir besikuriančiam socialiniam „kasdienybės teatrui“ (žr. Erving Goffman, *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*, Vilnius: Vaga, 2000). Elizabetha Burns teatriškumą svarsto socialiniame kontekste, o būtent, susikoncentruodama ties socialinio elgesio (socialinių vaidmenų) kaip sumodeliuotos raiškos ir elgesio tipų tyrimais. Nikolai Evreinovui teatriškumas – tai žmoguje slypinti dinamiška jėga, skatinanti kūrybinį impulsą, kuris yra pamatinis visų menų principas. Tad bet kuri meno išraiška, kylanti iš kūrybinės paskatos, anot Evreinovo, yra teatriška. Dar plačiau šią sąvoką aiškino Michelas Bernardas, kuriam teatriškumas yra ne tik meno kūrinio, bet apskritai bet kokio išraiškingumo šerdis. Jis būdingas bet kuriai ekspresijos formai, taip pat ir kalbai, kuri jau savaime yra ekspresija, vadinasi, automatiškai – teatriška. Bernardo pateiktas teatriškumo suvokimas yra be galo platus. Jį galima suvesti į radikalią mintį, teigiant, kad bet kas ir viskas pasaulyje yra išraiškinga, vadinasi, ir teatriška. Matyti, kad teatriškumo svarstymai apima labai skirtingas pozicijas. Šiame darbe socialinis ir kultūrinis žiūros taškai (Goffmanas, Burns, Evreinovas, Bernardas) paliekami nuošalyje. Tyrinėjant šiuolaikinę dramaturgiją, susikoncentruojama ties autoriais, nenutolstančiais nuo teatriškumo svarstymų meno kontekste.

<sup>80</sup> Didier Plassard, „Des théâtres de papier: quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine“, *Théâtre/Public (Du théâtral et du performatif)*, Nr. 205, Montreuil, 2012, p. 68.

poetiškumas, literatūriškumas, naudojamas kinematografinio komponavimo principas (tarsi kino kamera kaitaliojant visumos vaizdus ir stambius planus, neatsižvelgiant į optinius scenos apribojimus), obsceniškos, prievartos scenos ir pan.<sup>81</sup> Teksto ir scenos skirtis komplikuojama, pastebint, kad šiuolaikiniame draminiio teksto ir pastatymo santykiyje nebegalioja opozicinė šių dėmenų priešprieša ir perėjimas nuo vieno dėmens prie kito. Fiksuojant teksto ir reprezentacijos, reikšminių teksto ir scenos polių santykio transformaciją, susikoncentruojama ties teksto tyrimais, apimančiais „dramaturgijos ir teatro santykių atsinaujinimą“<sup>82</sup>.

Perdėliojami akcentai remiasi pabrėžiamu „scenos perkėlimo“ į tekstą judesiu, kai fizinė scena suprantama tapati skaitymo metu vaizduotėje kuriamai „scenai“: „skaitydami teatrinį diskursą savo vaizduotėje atkuriamo jo išdėstymo sąlygas“<sup>83</sup>. Kryptis išlieka ta pati – sceninė reprezentacija, tik *scena* šiuo atveju įgauna kitokią reikšmę: tai ne pakyla gyvenamojoje tikrovėje, o suvokėjo vaizduotėje modeliuojama atkūrimo erdvė. Kitais žodžiais sakant, nuo susitelkimo ties fizine realizacija, pereinama prie draminiio tekstui būdingo scenos, pastatymo dėmens įrašymo į tekstinę medžiagą ir suvokėjo vaizduotėje besikuriančią mentalinę reprezentaciją: „Prigimtinis dramatos dvilypumas pasireiškia pačiame literatūros tekste, paneigiančiame dramatos kaip „teatrinės, neišbaigtos literatūros“ apibūdinimą, kuriančiame sceną ant popieriaus lapo.“<sup>84</sup> Scena ir pastatymas suvokiami nebe kaip išoriniai, o vidiniai paties teksto matmenys, o mintis, kad dramatos esmė glūdi scenoje, keičiama teiginiu, kad pati **scena glūdi tekste**.



3 pav. Skaitymo kaip pastatymo modelis

Laikantis šios pozicijos, mentalinę reprezentaciją sąlygojantis draminiio teksto skaitymas sutampa su pastatymo veiksmu, yra sceninio veiksmo analogas, leidžiantis, fiksuojant įrašytus pastatymo ženklus, vaizduotėje ir (ar) sąmonėje sumodeliuoti virtualų pastatymą: „Skaitydamas tekstą, skaitantysis mintyse projektuoja, kuria ir sudėlioja sceną, fiktyvų pasaulį, kylantį tiesiai iš žodžių <...>. Skaitytojas, visai kaip žiūrovas, net to nenorėdamas, „pamėgdžioja“: pradeda vaidinti ir įsivaizduoti veiksmą <...>.“<sup>85</sup> Žvelgiant iš šios perspektyvos, „kylančiu iš žodžių“ pastatymu

<sup>81</sup> Plačiau apie išskirtus pavyzdžius žiūrėti *ten pat*.

<sup>82</sup> Aušra Martišiūtė, „Naujausioji lietuvių dramaturgija“, *Naujausioji lietuvių literatūra (1988–2002)*, sud. G. Viliūnas, Vilnius: Alma littera, 2003, p. 249.

<sup>83</sup> Anne Ubersfeld, *Reading theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. 159.

<sup>84</sup> Irina Melnikova, „Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje *Belladonna*“, *XX amžiaus literatūros teorijos. Konceptualioji kritika*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 422.

<sup>85</sup> Patrice Pavis, *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, New York: Routledge, 2013, p. 19.

laikomas ne konkretaus spektaklio sukūrimas, bet individualus teksto perskaitymas, mentalinė scena, kuri koduojama pačiame tekste ir kuriasi jo skaitymo aktu. Pavisas teigia: „neprivalu analizuoti teksto, perėjusio į specifinę mizansceną, <...> pakanka pastebėti garso lygį, regimybę, balso ir kūno kaitą, kad būtų pajusta belaukiančios vaidinimo tekstinės medžiagos vertė.“<sup>86</sup>

Taigi šią perspektyvą domina teksto kaip tuo pat metu vykstančio veiksmo („teksto-scenos“) samprata, ne konkretaus į realią sceną perėjusios pastatymo („tekstas → scena“) analizė. Iki tol junginys „pastatymas scenoje“, vartotas mizanscenos reikšme, įgauna naują atspalvį – pastatymu kuriamos „tikrovės“ atkūrimo erdvė perkeliama į suvokėjo vaizduotę<sup>87</sup>. Arba kalbant paprasčiau – akcentuojamas tekstu ir tekste įrašytas atlikimas, o ne konkreti jo materializacija, reikalaujanti atlikti perėjimo nuo teksto prie scenos veiksmą. Todėl dramatinio teksto perkėlimas į realią sceną, prieš akis matomą reginį nėra būtinas, anot Pavisio – „fizinė prezentacija tik kelia vargą“<sup>88</sup>.

Šią perspektyvą sustiprino pakitusi pačios kalbos samprata ir įsivestas *performatyvumo* terminas.

#### 1.4. Austino „veikiančios“ kalbos samprata

Žodis *performatyvus* (kildinamas iš veiksmažodžio *to perform* – „atlikti“) pirmą kartą pavartotas anglų filosofo J. L. Austino, Harvardo universitete skaičiusio kalbos filosofijos paskaitų ciklą, kurio pagrindu 1962 m. išleistas veikalas „Kaip atlikti veiksmus žodžiais“<sup>89</sup>. Naujo termino reikėjo, nes Austinas padarė atradimą kalbos filosofijoje. Ilgai vyravusią nuomonę, kad teiginiai gali būti tik konstatyvūs, vadinasi, teigti ką nors apie kokią nors dalykų padėtį ir būti arba teisingi arba klaidingi jos atžvilgiu<sup>90</sup>, Austinas papildė mintimi, kad žodiniai teiginiai ne tik gali nusakyti faktus ar aplinkybes, bet ir atlikti veiksmą, patys sukurti faktą ir taip keisti tikrovę: „kažką *pasakyti* reiškia tą kažką *padaryti*, kai pačiu *sakymu* jau yra *daroma*“<sup>91</sup>. Tokius teiginius jis siūlo įvardinti *performatyviais* („veikiančiais“). Pavyzdžiui, sviedžiant butelį į laivo korpusą ištariama frazė: „Krikštiju šį laivą *Karaliene Viktorija*“ arba kunigo sakomi žodžiai: „Skelbiu jus vyru ir žmona“. Šiais teiginiais nenurodoma ką ir kaip reikia daryti, veiksmas žodžiais ne apibūdinamas, bet atliekamas<sup>92</sup>. Įgyvendinus veiksmą, apie kurį kalbama, pakeičiama iki tol buvusi tikrovė: nuo frazės

<sup>86</sup> Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 16.

<sup>87</sup> Neringa Klišienė, „Didaskalniai epizodai Juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus dramaturgijoje“, *Literatūra*, 2016–2017, 58 (1)–59 (1) (rankraštis).

<sup>88</sup> Patrice Pavis, *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, New York: Routledge, 2013, p. 8.

<sup>89</sup> John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1962. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-12]: <https://www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf>

<sup>90</sup> *Ten pat*, p. 1.

<sup>91</sup> *Ten pat*, p. 12.

<sup>92</sup> *Ten pat*, p. 6.

ištarimo momento, laivas vadinsis *Karaliene Viktorija*, o vyras ir moteris taps sutuoktiniais, pasikeis jų socialinis statusas. Taigi, performatyvus teiginys nekonstatuoja, neaprašo, nepraneša. Jis sakymo momentu yra ir pats veiksmas. Arba performuluojant, performatyvi yra tokia kalba, kada ko nors sakymas kartu yra ir to veiksmo atlikimas. Austinas parodė, kad kalbėjimas „gali būti jėga, keičianti pasaulį, sukelianti jo transformacijas“<sup>93</sup>.

Komentuodama Austino mintį, Fischer-Lichte apibendrina: „Ištarti [*performatyvūs* – K. J.] sakiniai pakeičia pasaulį. Juk jie ne tik kažką teigia, bet ir įgyvendina kaip tik tą veiksmą, apie kurį kalba. Taigi, yra autoreferentiniai, nes reiškia jais nusakomą veiksmą, ir steigiantys tikrovę, nes kuria tą socialinę tikrovę, apie kurią kalbama.“<sup>94</sup> Fischer-Lichte išskiriami pagrindiniai du Austino vartojamų performatyvių teiginių požymiai: autoreferentiškumas ir tikrovės steigtis. Kalbiniai pasakymai turi galią atlikti veiksmus ir, per jų atlikimo metu įvykstantį pokytį, steigti ir transformuoti tikrovę<sup>95</sup>.

Kadangi jais realybė ne atspindima, o kuriama, anot Austino, skirtingai nuo konstatyvių, performatyvūs teiginiai, negali būti vertinami taikant teisingumo kriterijų. Jį keičia sėkmės kriterijus, t. y. nekalbinės (socialinės, institucinės) sąlygos ir aplinkybės, kurias būtina įgyvendinti, kad teiginys įsigaliotų. Pavyzdžiui, kad įsigalėtų santuokos ceremonijos žodžiai „Skelbiu jus vyru ir žmona“, jie turi būti ištarti atitinkamoje vietoje (bažnyčioje, santuokų rūmuose), įgalioto asmens, tam tikru ceremonijos momentu ir pan. Paprastai sakant, kad šnekos veiksmas būtų sėkmingas, jis turi atitikti jo įgyvendinimui nustatytas sąlygas. Jei šių aplinkybių nebus laikomasi, ištartas sakinyvis nieko nereikš – juokais ištarta frazė savaime poros nesutuoks. Pabrėžtina, kad vien kalbinių formulių neužtenka, kad performatyvus teiginys įvyktų, jis reikalauja tam tikrų nekalbinių sąlygų įgyvendinimo. Galima teigti, kad kalbos veiksmas yra konvencionalus – sutartinis, atitinkantis visuotinai priimtas sąlygas ir tradicijas.

Austinas iš esmė pirmasis praplėtė kalbos galimybių suvokimo ribas. Idėja, kad kalba geba veikti ir steigti tikrovę, suformavo kalbėjimo kaip veiksmo sampratą, kurioje žodis yra ne tik nuoroda į pasaulį, bet ir aktyvus to pasaulio kūrėjas, ne tik įvardijantis tikrovę, bet joje ir veikiantis elementas.

Sekant šia perspektyva, magistro darbe perimama pozicija, kad skaitant šiuolaikinį draminių tekstą perskaitomi kalbiniame sluoksnyje įrašyti pastatymo ženklai, kurie inspiruoja virtualios, vaizduotėje išskylančios teksto padiktuotos scenos konstravimą. Pabrėžtina, kad draminis tekstas esti

---

<sup>93</sup> Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 38.

<sup>94</sup> *Ten pat*, p. 38.

<sup>95</sup> Ada Burzdžiūtė, *Meninis performanso įvykis kaip sąmoningumo transformacijos galimybė*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, *magistro darbas*, 2014, p. 15. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-20]: <https://vb.vdu.lt/object/elaba:2126207/2126207.pdf>

ne tik skirtas scenai, bet jame pačiame kalba yra įrašyta scena. O kalbant metaforiškai, skaitydami dramą, vaizduotės akimis regime popieriaus lape besidėliojantį „veiksma“. Todėl, anot Ubersfeld, pagrindinė dramaturgo, režisieriaus ar skaitytojo – kaip ir šio darbo autorės – užduotis yra atkurti kalba užšifruotą numanomą pastatymą, išvelgti jo ženklus<sup>96</sup>, nesileidžiant į konkretaus spektaklio analizę. Iš čia kyla šiam darbui svarbi tezę – spektaklis gali būti „pamatomas“ tekste, **atlikimas gali būti perskaitytas**<sup>97</sup>. Dar tiksliau, dramos specifikoje įrašytas scenos dėmuo pasireiškia skaitymo metu, leisdamas į tekstą žvelgti ne kaip į sustingusį kalbos darinį, o „judrų“, „veikiantį“ – tai reiškia ir performatyvų – „organizmą“.

Tokiu atveju dramaturgas yra dramaturgas-režisierius, ne tik teksto autorius, bet ir numatomo spektaklio statytojas, konstruktorius, žodžiu komponuojantis vizualų teksto pasireiškimą ir kalba kuriantis įsivaizduojamą sceninį gyvenimą. Skaitytojas, iššifruojantis įrašytus ženklus ir skaitymo momentu vaizduotėje kuriantis sceną, tampa ne tik skaitytoju, bet ir aktyviu žiūrovu, kuris „aktyvina“ tekstą. Paradoksalu, tačiau skaitytoją taipogi galima įvardinti kaip režisierių (pavadinkime jį žiūrovas-režisierius) iš teksto sudėliojantį pastatymą ir atliekantį režisūrinį darbą. Kiekvienas skaitantysis naudojasi skirtingais skaitymo būdais, pastebi skirtingus ženklus ir jungia juos, remdamasis nevienoda gyvenimiška patirtimi, todėl daugiaplanio, turinčio ne vieną perskaitymo galimybę dramatinio teksto pastatymas bus individualus. Šioje vietoje pabrėžtinai skirtumas nuo mizanscenos. Pastaroji yra nusistovėjusi, režisieriaus sugalvota pastatymo forma. Tai reiškia, visada prieš akis iškyla tam tikra atpažįstama dramos suvokimo išraiška. Naujoji perspektyva kuria nepastovumo, spontaniškumo, nuolatinio prasmų generavimo, priklausančio nuo suvokėjo vaizduotės, formulę, prasmų ir reikšmių poslinkį. Ši improvizacinį judesį Féral priskiria performatyvumui, teigdama, kad „performatyvumas glūdi šerdyje to, kas daro kiekvieną atlikimą unikalų; teatriškumas yra tai, kas atlikimą daro atpažįstamą ir reikšmingą tam tikrų kodų ir nuorodų rinkinyje.“<sup>98</sup>

Anksčiau minėta dviguba komunikacijos situacija išlieka, dramatinis tekstas vis dar numato du adresatus – skaitytoją ir statytoją. Tačiau šie adresatai, priėmus aptariamą žiūrą, susilieja į vieną asmenį – suvokėją. *Suvokėjo* terminas taikliausias pabrėžia, kad tarp skaitymo, statymo ir matymo veiksmų nebelieka skirties. Jie to paties asmens yra atliekami tuo pat metu. Todėl nebūtų tikslo adresatą įvardinti kaip *tik* žiūrovą, *tik* skaitytoją ar *tik* režisierių. Komunikacija susiveda į tokią grandinę: koduotojas (autorius) → drama → suvokėjas (skaitytojas, o tuo pačiu ir žiūrovas, ir

<sup>96</sup> Anne Ubersfeld, *Reading theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. 192.

<sup>97</sup> Paul Perron ir Patrick Debbèche, „Foreword“, *Reading Theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. xxii.

<sup>98</sup> Josette Féral, „Foreword“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002, p. 5.



režisierius). Skaitymo metu draminis tekstas nebereikalauja tarpininko-statytojo, „režisieriaus interpretatoriaus“<sup>99</sup>, nes jo užduotis tiesiogiai atlieka suvokėjas. Svarbesnės yra užkoduotojo ir atkoduotojo rolės.

Nesiplečiant reikėtų pastebėti, kad suvokėjas turi savotišką pranašumą prieš teatro salėje sėdintį žiūrovą, nes tekste regi visus – ir režisieriui, ir skaitytojui – skirtus ženklus. Tuo tarpu stebinčiam spektaklį, režisieriui skirtos nuorodos, pvz., remarkos, nėra pasiekiamos.

Reikia akcentuoti, kad ši perspektyva nesumenkina ir tuo labiau nepanaikina pastatymo kaip vieno iš dramos komponentų reikšmės, bet siūlo kitą jo suvokimo perspektyvą – teatro įvykis neužaina už teksto ribų, neįgauna fizinio pavidalo, o pačia kalba kuriasi suvokėjo vaizduotėje – **pastatymą kuria „veikiantis“ kalbėjimas – performatyvumas**. Ši prieiga teatro sąvokas (*scena, pastatymas, režisierius*) perkelia į teksto lauką. Tokiu atveju, pastatymas prilyginamas ir vartojamas paraleliai skaitymui, scena – skaitymo metu vaizduotėje projektuojamai mizanscenai, režisierius – teksto autoriui ir skaitytojui, o žiūrovas – skaitytojui. Skaitymas ir pastatymas, pradedami ir baigiami pačiame tekste, užsiskliaudžiantys jame, yra literatūrologijos objektas.

Čia iškyla dar vienas *draminio teksto* vartojimo aspektas. Pabrėžiant šio junginio antrąjį dėmenį, akcentuojama anksčiau išdėstyta prieiga – teatro sąvokų perkėlimas į draminių teksto lauką. Terminu fiksuojamas poslinkis nuo realios prie mentalinės reprezentacijos, iškeliamas teksto, savyje turinčio atlikties ženklus, svarba, scenos matmenį suvokiant ne kaip išorinę, o kalbiniame audinyje įpintą kategoriją. Dramoje veikiančias literatūros ir teatro plotmes „įkurdinus“ tekste, akcentuojama teatrinę praktiką nusverianti tekstiškumo žymė, kurioje ir koncentruojasi pastatymas<sup>100</sup>. Tad iš esmės *draminio teksto* koncepcija fiksuoja tyrimų, kuriuose tekstas užima centrinę poziciją, įsigalėjimą. Tekstas tampa centru tiek kalbos, tiek ir pastatymo analizei, naikindamas tarp jų klasikinėje dramaturgijoje susiformavusią opoziciją.

Aptartų dviejų perspektyvų esminį skirtumą taikliai yra apibendrinęs Pavisas, teigęs, kad mizanscena pabrėžiamas perėjimas nuo teksto prie scenos, nuo žodžio prie veiksmo, kai performatyvaus meno lūžio šviesoje iškilusi tendencija, prasidėjusi Austino kalbos sampratoje, akcentuoja veiksmo kūrimą pačiu kalbinio formulavimo momentu<sup>101</sup>. Požiūris į kalbą, tekstą kaip gebantį „veikti“ galimas tik prisiėmus pastarąjį žiūros tašką, tampantį įsivedamo *performatyvumo* koncepto pagrindu.

<sup>99</sup> Rasa Vasinauskaitė, „NDA, arba Kitokio teatro laikas“, *Teatro žurnalas*, 2018, Nr. 9–10, p. 19.

<sup>100</sup> Šios minties akcentavimas regimas Ubersfeld knygos pavadinime *Reading Theatre* „teatro skaitymas“ arba Pavisio vartojamam *stage reading* „skaityti sceną / pastatymą“.

<sup>101</sup> Patrice Pavis, *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, New York: Routledge, 2013, p. 33.

Šiame magistro darbe remiamasi Austino pasiūlyta samprata, o būtent, kad kalba yra ne tik informuojanti ar aprašanti pasaulį, bet „veikianti“, nurodanti į atlikimą, autoreferentinė ir steigianti tikrovę. Šis suvokimas pritaikomas dramaturgijos kontekste. Priešingai Austino aiškinimui, draminiame tekste kalbėjimas nurodo į veikimą, koncentruotą teksto tikrovėje, t. y. meniniame pasaulyje, ir nėra susijęs su skaitytojo realybe. Tokiu atveju pats draminis tekstas yra ne kūrinys, o įvykis, kalbėjimas – poelgis. Draminio teksto analizė iš performatyvumo taško yra bandymas užčiuopti, kaip ne išplėtotu išoriniais veiksmais paremtu naratyvu, o būtent skirtingais kalbėjimo modeliais ir strategijomis yra kuriamas prasmingas dramos veiksmas. Dėmesio centre atsiduria kalbėjimo aktai: dialogo struktūros, balsiškumo ženklai, skirtinga veikėjus charakterizuojanti kalba, kalbos ritmas, pauzės ir kt. elementai. Norint prie jų priartėti, būtina pradėti nuo teksto paviršiaus, jo matomos išraiškos – tekstualumo, literatūriškumo ir teatriškumo, kurie nuaudžia nuorodų tinklą į „gilesnius“ dramos sluoksnius.

## 2. Performatyvumo apraiškos šiuolaikiniuose draminiuose tekstuose

### 2.1. Kalbinė įtampa ir galios išraiška Martino Crimpo „Kaime“

Martinus Crimpas laikomas vienu įdomiausių, novatoriškiausių šiuolaikinių britų dramaturgų, savo pjesėse negailestingai apnuoginančių žmonių tarpusavio santykius, kuriuose bendravimas iškyla kaip destruktivus, ardomąjį, luošinančiąją galia paremtas ryšys, o kalbos komunikacijos funkciją keičia kalbos kaip kovos įrankio statusas. Autoriui svarbu atskleisti tamsiąją, skaudžiąją bendravimo pusę: susvetimėjimą, nesąžiningumą, nesusikalbėjimą, slapstymąsi, pranykstantį artumą ir meilę, kurie sužadina nepasitikėjimo, įtarumo, baimės, nerimo jausenas.

Ši tema, tapusi visos kūrybos šerdimi, vystoma ne kuriant nuoseklų, veikėjų poelgiais ir veiksmais paremtą naratyvą, bet sutelkiant galią į žodį, kalbinę struktūrą, dialogą, pauzę ar nutylėjimą. Anglų literatūros profesorė Elisabetha Angel-Perez taikliai pastebi, kad Crimpo pjesėse fizinį veiksmažodį keičia kalbėjimas: „Crimpo pasaulis yra sudarytas iš kalbos, o dekoracijos – iš žodžių <...>. Užuoat pateikęs matomą, vizualų veiksmažodį, atsiskleisiantį žiūrovų akivaizdoje, jis kuria kalbinius „veiksmažodžius“, kurie ir yra tai, ką reikia *pamatyti*.“<sup>102</sup> Crimpo draminiuose tekstuose pasakojimas vystomas ne įvykių seka, o einant nuo pasakymo prie pasakymo, kuris tuo pačiu yra ir veiksmas. Kitais žodžiais sakant, fizinį judesį keičia performatyvi kalba, išorinį – kalbinis impulsas, o kūnišką – mentalinis žiaurumas<sup>103</sup>. Tokiu atveju, laviruojant ties plona tiesos ir paslapties, atskleidimo ir išsisukimo riba, pagrindine siužeto varomąja jėga ir įtampos ašimi tampa žodžiais žaidžiamas slapstymosi-demaskavimo žaidimas, kiekvienu išartu žodžiu abejoti verčianti įtarumo nuojauta ir pastanga kalbėjimu užimti galios poziciją kito atžvilgiu, nieko nepasakant tiesiai į akis.

Vienas ryškiausių pavyzdžių, leidžiančių įžvelgti performatyvumo apraiškas, yra 2000 m. sukurta penkių veiksmų pjesė „Kaimas“<sup>104</sup>, turinio prasme pasakojanti gana paprastą, kiek banalią, netgi klišinę meilės trikampio (dvi moterys ir vyras) ir šeimos dramatos istoriją. Vidutinio amžiaus sutuoktinių pora Korina ir Ričardas kartu su vaikais dėl vyro priklausomybės narkotikams persikelia iš miesto į atokų kaimą. Vieną naktį į šeimos namus Ričardas atgabena sąmonės netekusią merginą

<sup>102</sup> Elisabeth Angel-Perez, „Sounding Crimp’s verbal stage: the translator’s challenge“, *Contemporary Theatre Review*, 24 (2014). Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-01]: <https://www.contemporarytheatrereview.org/2014/sounding-crimps-verbal-stage/>

<sup>103</sup> Ši mintis apibendrintai išsakoma Kláros Strnadovos darbe, kuriame rašoma: „jis [Crimpas – K. J.] priespaudą ir žiaurumą daugiausia įrašo į gestą ir kalbą, o ne kūnišką raišką (*he finds oppression and cruelty mostly in the gesture and language, rather than performed on the body*, p. 6)“. Anot Strnadovos, priešingai yra Sarah‘os Kane pjesėse, kur žiaurumas ir jėga išreiškiami per kūniškumą. Crimpas smurtą iš fizinės perkelia į mentalinę, psichologinę plotmę, parodydamas, kad jis yra lygus, o kartais ir dar blogesnis už fizinį. Plačiau skaityti: Klára Strnadová, *Violence and Formal Challenge in the Plays of Sarah Kane and Martin Crimp*, diplominis darbas, Karlovo universitetas Prahoje (Univerzita Karlova v Praze), 2008. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-06]: <https://is.cuni.cz/webapps/zpp/download/120052710>

<sup>104</sup> Martin Crimp, „The Country“, *Plays 2*, London: Faber and Faber, 2005. Toliau šiame skyriuje prie pjesės citatų bus pateikti tik puslapių numeriai. Dauguma citatų pateikiamos originalo kalba, siekiant išlaikyti teksto prasmę.

Rebeką, kuria, anot jo, gulėjusia šalikelėje, vykdydamas profesinę (mediko) pareigą, negalėjo nepasirūpinti.

Pastebėtina, kad Korina, Ričardas ar Rebeka neindividualizuojami, nepateikiamas detalus išorinis jų paveikslas, konkrečios išvaizdos detalės (ūgis, veido bruožai, apranga ar kiti fiziniai duomenys). Viskas, ką apie juos sužinome, apsiriboja su išoriniu paveikslu nesusijusia informacija, t. y. amžiumi, kilme ir veikla: namų šeimininkė Korina ir medikas Ričardas – keturiasdešimtmečiai iš Londono, Rebeka – 25 m. istorijos studentė, amerikietė. Veikėjų išorinio aprašymo skurdumas pereina ir į nedetalizuojamas, labai abstrakčiai nusakomas vietas bei laiko nuorodas – veiksmas vyksta *čia ir dabar* viename Anglijos kaime, o taip pat minimalistiškai pateikiamas interjero detales – „didelis kambarys, medinės kėdės, senas stalas“ (291). Bevietės, belaikės aplinkybės ir bepersonažiai veikėjai<sup>105</sup> rodo, kad šių dėmenų konkretizavimas nėra svarbus. Iki minimumo redukuodamas regimąją informaciją ir iš pjesės eliminuodamas tokius teatrinius elementus kaip scenografija, dekoracijos, kostiumai ir pan., dramaturgas pasakojimą koncentruoja ir skaitytojo žvilgsnį sutelkia į tekstinį lygmenį, veikėjų sakomus žodžius ar daromas pauzes. Pjesės sceninį išraiškumą nurungia kalbinė raiška, tampanti pagrindiniu veiksmo šaltiniu. Pavyzdžiui, jau pirmajame veiksmo Korinos užduodamais klausimais „Kodėl tu ją čia atsivežei?“, „Ar tavo darbas yra atvežti nepažįstamą moterį į mūsų namus vidury nakties?“, „O kas, jei ji būtų vyras? <...> Ar būtum jį įsodinęs į mašiną? Ar būtum vežęs iki savo namų, kuriuose miega tavo vaikai?“, „Ar tu manęs nemylai?“ kuriama paslaptingo, nerimo, įtarumo, konflikto atmosfera. Ji dar labiau paryškina tokia paprastu gestu kaip Ričardo Korinai atnešta stiklinė vandens, kurio skonis pastarosios įvardijamas kaip kitoks nei visada, lygtai „jame kažkas būtų“ (295). Kalbėdama apie tą *kažką* Korina numanomai nurodo į Rebeką tarsi inkliuzą, įsiterpusį į jų kasdienybę ir sudrumsčiusį įprastą jos „skoni“. Pjesės pabaigoje pradingus Rebekai, išnyksta ir keisto skonio pojūtis, o pačios Korinos sakoma: „It doesn't worry me now“ („Tai man dabar nebekelia nerimo“, 347). Iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad žodeliu *it* nurodoma į vandenį, tačiau potekstinė reikšmė susiformuoja pastebėjus, kad pjesėje kartas nuo karto atsikartoja Rebekos kaip daikto įvardijimas. Pavyzdžiui, užduodama klausimą apie nepažįstamąją, Korina pirmiausia vartoja *it* formą, skirtą kalbėti apie daiktus, tik paskui ją pataisydama į *she* („ji“): „I'm just wondering – if it – she – if she had been a man <...>“ (304). Atsižvelgus į šią pastabą, *it* kiek anksčiau pateiktame sakinyje įgauna dvigubą interpretacijos galimybę – kaip vanduo, apie kurį kalbėta prieš tai ėjusiame sakinyje, arba kaip

<sup>105</sup> Šiuolaikinėje dramaturgijoje pastebima pakitusi personažo samprata. Klasikiniam dramos modeliui būdingą išplėtotą, nuoseklų, detalų veikėjo paveikslą vis dažniau keičia bevardžiai, išvaizdos detalių neturintys personažai-figūros, personažai-simboliai. Jie įvardijami tiesiog kaip Vyras, Moteris, Jis, Ji, A, B, I, Klientas, Reporteris ir pan. Taip parodoma, kad išplėtotas veikėjo portretas praranda svarbą, o į pirmą vietą iškeliamas kalbos dėmuo, egzistencinė, bendražmogiška tematika, kurios simboliais tampa pjesių veikėjai.

nuoroda į Rebeką. Žodžiu *it* akcentuojant ne tiesioginę vandens, o potekstinę – Rebekos buvimo – reikšmę, leidžiama suprasti, kad apie vandenį niekada iš tiesų ir nebuvo kalbėta.

Tad dramatinio teksto prasmės pagava – šiuo atveju, konfliktas tarp Rebekos ir Korinos, pastarosios viešniai jaučiama antipatija – yra galima tik susitelkus ties „veikiančios“ kalbos – performatyvumo – draminiame tekste analize.

### 2.1.1. Daugiaprasė žodžio semantika ir kalbėjimas potekstėmis

Epizodas su vandeniu yra vienas iš daugybės pavyzdžių, rodančių, kad žodis Crimpo pjesėje niekada nebūna vienaprasmis. Visą tekstą yra persmelkusi daugiasluoksnė žodžių semantika ir papildomos reikšmės šleifas.

Kaip atskirą grupę galima išskirti žodžius, tampančius Ričardo priklausomybės nuorodomis. Pasakodama savo ir Ričardo – pacientės ir daktaro – pažinties istoriją, Rebeka vartoja iš pirmo žvilgsnio neutralias, su medicina susijusias sąvokas: *sick, medicine, treatment*. Vis tik, toliau pateiktos užuominos, kad daktaras serga ta pačia liga ir vartoja tuos pačius vaistus kaip ir ji, kad vaistų nebeįmanoma sustoti vartoti („kuo daugiau vaistų vartoji, tuo daugiau jai jų reikėjo“, 342), kad gydymas buvo laukinis, vyko bet kuriuo paros metu, nesvarbu dieną ar naktį, įgauna akivaizdžią potekstę. Joje negalavimas, apie kurį kalbama, suvoktinas kaip priklausomybė, o heroinas tampa vaistų sinonimu. Priklausomybės įžvalgą sustiprina ir daugiaprasė žodžio *track* vartoseną. Tiesioginė šio žodžio reikšmė yra „kelias, takas“, tačiau narkomanų žargone jis vartojamas dozės matui nusakyti (narkotikų „takelis“). Jaučiama dviprasmybė priverčia Koriną perklausti „What *track*?“ (313), tikslinantis ir tikrinantis, kuri iš dviejų galimų reikšmių – tako ar „takelio“ – turima omeny. Įdomu tai, kad šis žodis būdingas tik Ričardui. Tuo tarpu Korinos pasakymuose dominuoja sinonimiškas daiktavardis *road*. Veikėjų vartojamas žodynas tampa jų charakterizavimo įrankiu – leksine *track* ir *road* skirtimi perteikiamas kalboje atsispindintis vartojančio ir priklausomybės neturinčio žmogaus mąstymas. Žodžiu *track* Ričardas nesąmoningai išsiduoda, kad net ir atsikraustęs į kaimą nepamiršo ankstesnio gyvenimo būdo, kad niekas nepasikeitė, viskas yra kaip anksčiau. Šiai grupei priklausytų ir būdvardis *clean*, kuris Korinos žodžiuose „Aš maniau tu lioveisi. Aš maniau tu tapai švarus“ (311) ir išgautame Ričardo pažade „Būsiu – taip – nepaprastai švarus“ (347) įgauna ne tiesioginę „neišsitepęs, nepurvinas“, o perkeltinę „nebevartojantis“ reikšmę. Pjesės pradžioje trumpoje pokalbio ištraukoje rastina ir trečioji šio žodžio reikšmė, interpretuotina jau ne priklausomybės kontekste:

- <...> I don't feel clean.
- Well you look clean.

- I don't feel it. (299)

Pateiktoje ištraukoje daroma akivaizdi priešprieša tarp jaustis (*feel*) ir atrodyti (*look*). Korinos patvirtinimas apie Ričardo išorinę švarą nurodo, kad nešvarumo pojūtis šiuo atveju susijęs ne tiek su fiziniu, išoriniu, kiek su dvasiniu, moraliniu „purvu“, kuris gali kilti ne tik iš svaiginimosi narkotikais, bet būti suprastas ir kaip žmonai sakomas melas.

Nujaučiamus Ričardo slapukavimus, Korina demaskuoja vartodama homonimą *lying*, reiškiantį ir „gulėti“, ir „meluoti“. Nors šis žodis pasirodo pokalbio kontekste, kuriame jo reikšmė, regis, nebūtų galima suabejoti (teiginys, kad Ričardas rado Rebeką ant kelio, akivaizdžiai reikalauja „gulėti“ reikšmės), Korina nepraleidžia progos pasinaudoti jo keliareikšmiškumu ir sukurti dviprasmybę. Tokiu atveju *lying* veikia dviem „frontais“: juo palaikoma pokalbio tema apie gulinčią Rebeką, o tuo pat metu kaltinama, priekaištaujama, leidžiant suprasti Ričardą meluojant. Korina, netikėdama Ričardo pasakojama istorija ir pateikiamu faktu, pasitelkia dviprasmižį žodį, kuriame *gulėti* ir *meluoti* reikšmės yra susipynusios. Šį reikšmių persipynimą ji pritaiko pateikiamam faktui – Rebekos radimo istorijai, tarsi sakydama, kad Rebekos *gulėjimas* yra *melas*.

Daugiaprasmiškumą taip pat įgauna žodžiai *history* bei *purse*. Pastarasis žodis sutrikdo Ričardą savo, kaip jis pats pastebi, „ne angliška“ vartosena. Ričardui nerimą kelia tai, kad greta anglų kalboje vartojamo *bag*, kurio visiškai pakaktų klausimui užduoti, Korina sinonimiškai, lyg tarp kitko, kelis kartus pamini anglų kalboje prigijusį amerikoniškumą *purse*. Jau pačioje pjesės pradžioje sužinome, kad Rebeka yra amerikietė, tad Korinos pavartotu žodžiu Ričardas jaučia grėsmę, pavojingą priartėjimą prie Rebekos tapatybės atskleidimo. *Purse* šiame dialoge įgauna dvisluoksnę reikšmę: tiesiogine reikšme žodis vartojamas klausimui apie rankinę užduoti, jis tuo pačiu yra spąstai, kuriais siekiama atskleisti Rebekos tautybę.

- So there wasn't a bag?
- A what?
- A bag. A purse. Didn't she have some kind of...
- A purse?
- Yes. A purse. A bag. Whatever. Don't look so / blank.
- Why do you say that: purse?
- Why do I say it?
- Yes. Why do you say it when it's not English?
- What is not English?
- Purse is not English. (297)

Tuo tarpu *history* vartojamas kaip galios įtvirtinimo priemonė. Rebeka juo pabrėžia Korinos neišsilavinimą, neapsiskaitymą, negebėjimą varžytis su ja istorijos ir lotynų kalbos srityse. Pastarųjų dalykų išmanymas Rebeką Korinos akyse priartina prie Moriso, Ričardo kolegos, kurio balsas

girdimas tik iš pokalbių telefonu. Korina nekenčia Moriso, nes jis, kalbėdamas lotyniškai, cituodamas Virgilijų (poemą *The Georgics*<sup>106</sup>), priverčia ją pasijausti neišmanėle: „Virgilijus, Morisai? Tu verti mane jaustis tokia neišprususia. Tikrai. Jis vertė mane jaustis visiška neišmanėle. Sėdėdamas ten. Deklamuodamas“ (303). Rebeka taip pat puikiai išmano senuosius autorius (ketvirtosios veiksmo pradžioje cituoja tą pačią Virgilijaus *The Georgics*), yra apsiskaičiusi. Įdomu tai, kad juos siejantis lotynų kalbos mokėjimas įrašytas ir varduose – iš visų pjesės veikėjų, tik Moriso ir Rebekos vardų kilmė yra lotyniška. Priešingai nei Korinai, jai Morisas nėra atgrasus. Ji nekantrauja su juo susipažinti, kalbėti lotyniškai, diskutuoti istorijos klausimais – daryti tai, ko nepajėgia Korina. Tokiame kontekste istorijos išmanymas Rebekos strategiškai naudojamas kaip ginklas prieš Koriną, siekiant parodyti, kad yra geresnė, pranašesnė, daugiau žinanti. Tiesa, žinojimas neapsiriboja vienaprasmiška nuoroda tik į Rebekos intelektualinį išprusimą ir išsilavinimą. Korina greit pastebi, kad „nepažįstamoji“ išmano ne tik lotynų kalbą, bet žino ir Ričardo vardą („You know his name“, 320), Moriso asmenybę („D‘you know Morris?“, 321, „Well doesn‘t he read Latin? Richard told me he / reads Latin“, 322), tai, kad Korina nemėgsta Moriso („You *hate* the man. <...> Why do you hate Morris?“, 321) ir pan. Tampa aišku, kad Ričardas su Rebeka jau seniai pažįstami, kartu vartoja narkotikus, yra meilužiai, jis jai dovanoja dovanas (laikrodį), galiausiai, sužinoma, kad tai Rebeka, o ne šeimos laimė yra tikroji jų šeimos persikraustymo į kaimą priežastis. Šie Korinai nežinomi faktai daro Rebeką *žinančia*, t. y. pranašesne ne tik mokslo lauke, bet pačios Korinos teritorijoje – šeimoje. Taigi žodis *history* svarbus ne siekiant sukonkretinti Rebekos studijų objektą, o pabrėžti jos kaip žinančios (intelektualiniame ir asmeniniame lauke) viršenybę, kuri ir suteikia galios Korinos atžvilgiu. Greta minėtų, *history* įgauna ir daugiau reikšmių: nurodo į Rebekos ir Ričardo pažinties pradžią (pildoma ligos istorija), taip pat ir kartu praleistą laiką (bendro gyvenimo istorija), leidžiant Korinai suprasti, kad jų bendravimas neapsiriboja vienos popietės ar nakties romanu. Galiausiai žodis *history* dar kartą randamas moterų dialogo pabaigoje kaip atsakas į Korinos prašymą išeiti. Mėgindama susigražinti prarastas galios pozicijas, Korina prašymu akcentuoja savo kaip namų šeimininkės vaidmenį, demonstruodama, kad viskas – vyras, vaikai, namas, taip pat ir Rebeka (kuri tėra svečias) – priklauso jai ir nuo jos malonės. Į tai Rebeka atsako: „Shall I go to Morris? Shall I speak Latin? Shall I talk History?“ (330) taip dar kartą kirsdama per silpniausią vietą – Moriso paminėjimu, lotynų kalbos ir istorijos kartojimu, akcentuodama savo galią. Žodis *history*, kad ir kokia reikšme būtų vartojamas, tampa vienu pagrindinių ginklų skaudinant, geliant Korinai ir įtvirtinant Rebekos svarbą. Kad tai pasiteisina, matyti toliau pateikiamam Rebekos ir Ričardo pokalbyje, iš kurio paaiškėja, kad namus paliko ne

---

<sup>106</sup> Korinos pastaba, kad knyga apie bites, leidžia konkretinti, kad Morisas cituoja ketvirtą *The Georgics* knygą, kurioje aprašomas bičių gyvenimo modelis pritaikomas kalbant apie žmonijos, visuomenės būvį.

Rebeka, o Korina su vaikais. Tad galima teigti, kad galios mūši ankstesnėje scenoje vis tik laimėjo Rebeka.

Atskiro dėmesio vertas atsikartojantis akmenis (*the stone*) motyvas. Jis pirmą kartą plačiau pristatomas Rebekos kalboje, kurioje apibūdinamas kaip turintis žmogiškų bruožų (turi žmogaus rankas). Vartojamu artikeliu *the* parodoma, kad akmuo Rebekos konkretizuojamas. Kalbėdama apie akmenį ji omenyje turi ne kažką neapibrėžto, abstraktaus („it wasn't just *a stone*“, 316), bet konkretų ir aiškų subjektą (*the stone*) – Ričardą. Akmenį ir Ričardą siejantis panašumas Rebekos įvardijamas šalčio metafora. Turkų tyrinėtojų Dilek İnan ir Ayşe Didem Yakut nuo akmenis smelkiantis šaltis interpretuojamas kaip Rebekai Ričardo duodami narkotikai<sup>107</sup>, tačiau galima ir kiek platesnė interpretacija – šaltumas perkeltine prasme nurodo į Ričardo bejausmiškumą, abejingumą, žiaurumą apskritai. Tai patvirtintų ištraukos iš Ričardo ir Rebekos pokalbio:

- I should've left you on the fucking track.
- Left me?
- And that is the truth. *Left* you there.
- You mean for dead?
- I mean – yes I do – for dead. (344)

Arba:

- Come on. We're going.
- We're going? Where?
- I'm taking you back.
- I don't trust you to take me back.
- Of course you trust me. <...>
- Why should I trust you? You left me. (335–336)

Svarbu pabrėžti, kad paskutinėje scenoje, iš Rebekos perėmusi tą patį metaforų tinklą, akmenis įvaizdį vartoja ir Korina. Ji ne tik išlaiko *the* artikelį, bet ir šalčio motyvą, jį dar labiau sustiprindama. Pabrėždama, kad „saulė niekada jo [*akmens* – K. J.] nešildė“ (365), kad jis sustingęs, „negalintis pajudėti“ (366), ji akcentuoja baimę, kad akmuo „įsmigs į odą kaip ledas“ (365), kad akmuo geba „ėsti, naikinti širdį“ (366). Ričardo ir akmenis paralele kuriamas neigiamas „akmeninio“ Ričardo paveikslas ir jo, kaip tvirto, bejausmio veikėjo charakteris. Šią interpretaciją sustiprina ir veikėjui suteiktas vardas, kuris savo reikšme „stiprus, tvirtas“, prisideda prie nepalaužiamo, griežto, rūstaus žmogaus išpūdžio. Kita vertus, akmeniui priskirtus epitetus nesunkiai galima pritaikyti apibūdinant Ričardo ir abiejų jo moterų – žmonos ir meilužės – ryšius: šalti, duriantys, simuliuojami, ėdantys ir naikinantys. Matyti, kad meilės saitus yra pakeitę meilės simuliakrai, tad tokiu atveju

---

<sup>107</sup> Dilek İnan, Ayşe Didem Yakut, „Language and Power Relation in Martin Crimp's *The Country*“, *Interactions*, Vol. 26, 2017, 1–2, p. 97.



akmuo įgauna platesnę reikšmę ir tampa ne tik vieno žmogaus – Ričardo – paveikslo dalimi, bet ir simuliuojamos meilės, destruktivių santykių metafora.

Atskiro dėmesio verti *alone, solicitous, watch, give out, dark* ir kt. atvejai, tačiau ir aptartų pavyzdžių pakanka išvelgti, kad „Kaime“ nėra „nekalto“ apsikeitimo žodžiais ar frazėmis. Kalba šioje pjesėje neatlieka komunikavimo funkcijos, nėra priemonė informacijai perduoti ar susikalbėti, nes, kaip pati Rebeka pastebi, ji tampa įrankiu, skirtu veiksams „atlikti / pasiekti žodžiais“ („achieve in words“, 343): ižėisti, nuslėpti, iškelti savo autoritetą, demaskuoti dialogo partnerio melą ar simuliuoti meilę. Kiekvienas veikėjų žodis ar frazė yra parenkami ne tik pasakymui suformuluoti ir informacijai pernešti, bet tuo pasakymu atlikti tam tikrą veiksmą. Tai leidžia į kalbą žvelgti kaip „veikiančią“, performatyvią, nes veiksmo aktas atliekamas ne fiziniu judesiu, o žodžių ištarimo momentu. Susitelkimas ties veiksmu kalbiniame lygmenyje leidžia kalbėti apie performatyvumą.

Pastebėtina, kad performatyvumo apraiškos niekada nėra pateikiamos atvirai ir tiesiogiai<sup>108</sup>. Žodiniai „veiksmai“ yra apipinti, apraizgyti keliaprasmėmis struktūromis, semantiniais tinklais, o pati kalba paremta žodžio dviašmeniškumu ir semantiniu pliuralizmu. Kasdienėje vartosenoje įsivyravusi fiksuota žodžio samprata veikėjų praplečiama, užpildoma potekste, šalutine, perkeltine ar netiesiogine reikšme, dominuojančia tiesioginės atžvilgiu. Taip už *lying* („gulėti“) paslepia išvelgiamo melo nuojauta, už *track* („takas“) – priklausomybės paveikto asmens mąstymas, *purse* („rankinė“) – paslapties demaskavimo nuoroda, *history* („istorija“) – galios įtvirtinimo ženklas ir t. t. Dėmesio centre atsiduria potekstės lygmuo ir jame „įkurdinama“ numanoma, „paslėpta“, išskaitymo reikalaujanti kalba, pasakanti daugiau nei jos tiesioginis pasiekiamumas<sup>109</sup>. Rebekos frazė „kuo daugiau kalbama, tuo mažiau pasakoma“ (328) tik patvirtina, kad tikroji pokalbio gija yra *anapus* žodžio paviršutiniškumo, už akivaizdžios reikšmės fasado, metaforiškai sakant – pastebėjus pagrindinį vaidmenį atliekančius kalbos užkulsius.

Nuolatinis gesto, žodžio perkėlimu į potekstinį lygmenį paneigiama kalbos kaip uždaros determinuotų ženklų sistemos, kurioje žodžiai turi aiškiai nusistovėjusias reikšmes, samprata. Ji nėra pakankama pati sau, užsiskliaudžianti savo vidiniame reikšmingume. Priešingai, peržengdama vienaprasmio suvokimo ribą, įgauna daugiareikšmį, nuo skaitytojo išvalgos priklausomą gyvenimą. „Kaime“, kaip ir kituose savo tekstuose<sup>110</sup>, Crimpas parodo, kad reikšmė visada tėra apytikrė,

<sup>108</sup> Pjesėje vos keliose vietose pasirodančiomis atviro pokalbio nuotrupomis tik stiprinamas nuoširdaus santykio trūkumas, negebėjimas palaikyti atviro santykio su kitu, atskleidžiama destruktivios komunikacijos idėja.

<sup>109</sup> Vicky Angelaki, *The plays of Martin Crimp. Making Theatre strange*, London: Palgrave Macmillan, 2012, p. 115. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-12]:

[https://books.google.lt/books?id=wq\\_9Wyo0RL8C&pg=PA103&lpg=PA103&dq=crimp+the+country+play+meaning&source=bl&ots=YIKjQf2mGo&sig=czOo47t\\_p8bS1X9TMS3iH4fcuR4&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKEwjRrKuVuo3aAhXEhiwKHTCoA\\_QQ6AEIdTAJ#v=onepage&q=crimp%20the%20country%20play%20meaning&f=false](https://books.google.lt/books?id=wq_9Wyo0RL8C&pg=PA103&lpg=PA103&dq=crimp+the+country+play+meaning&source=bl&ots=YIKjQf2mGo&sig=czOo47t_p8bS1X9TMS3iH4fcuR4&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKEwjRrKuVuo3aAhXEhiwKHTCoA_QQ6AEIdTAJ#v=onepage&q=crimp%20the%20country%20play%20meaning&f=false)

<sup>110</sup> Pavyzdžiui, pjesėje *The City*. Plačiau skaityti: Dilek İnan, Ayşe Didem Yakut, „The Complex Nature of Power and Language: Verbal Strategies in Martin Crimp’s *The City*“, *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and*

priklausomai nuo konteksto ir situacijos įgaunanti papildomą atspalvį, todėl esti „judri“, nesuplanuota ir neapibrėžta. Kalbėjimas tokiu atveju yra sudėtinga, paini ir kūrybiška, ne vien mechaniška, gramatinėmis normomis ir žodyninėmis apibrėžtimis paremta, inertiškai atliekama veikla. Tai leidžia kalbėti apie žodį kaip dviašmenį ginklą, tampantį pagrindiniu „veikėju“ ir tikroju pjesės protagonistu<sup>111</sup>.

Pasakymo prasmę sukoncentruojant kalbinėje potekstėje, į ją perkeliamas ir konfliktas, kuris nėra atviras, aiškus ir tiesus, o paslėptas, nematomas, išoriškai nepasireiškiantis susidūrimas. Kaip pavyzdį galima pateikti trumpą Ričardo ir Rebekos pokalbio ištrauką:

- People can't be left.
- Well that's right.
- Can they?
- <...> Clearly they *can* 't. (296)

Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad Korina savo atsakymu pritaria (*right* – „teisus“) Ričardo minčiai, vadinasi, ir Rebekos atgabenimui į jų namus, tačiau potekstėje išlaikoma visoje pjesėje regima judviejų konfrontacija. Ričardo vartojamam veiksmažodžiui *left* („palikti“) ji priskiria kitą šio žodžio leksinę reikšmę („kairė“), savo atsakymą organizuodama kaip priešpriešą, nesutikimą, išsakomą pasirenkamu vartoti antonimu *right* („dešinė“). Paviršiniame lygmenyje opozicija neregima („palikti-teisus“), nes yra perkelta ir susidaro potekstėje („kairė-dešinė“). Atkreiptinas dėmesys į sakinio sandarą, kuri tampa vizualiu priešpriešos atspindžiu. Korinos *right*, atsiradęs sakinio pabaigoje, imituoja Ričardo sakinio struktūrą. Tokiu atveju *left* ir *right* atsiduria toje pačioje sakinio pozicijoje (vienas po kitu) taip vizualiai atkartojant reikšmės lygmenyje susidarančią opoziciją. Ričardas, nujausdamas Koriną žaidžiant *left-right* dviprasmybę, prieš tai išsakytą savo mintį reformuluoja itin trumpu klausimu, taip panaikindamas dviprasmybės atspalvį ir versdamas Koriną atsakyti. Šiuo atveju jos atsakymas konstruojamas prie Ričardo tariamo *can* pridėdant neigimą žymintį žodelį *not*, tokiu būdu pratęsiant kalbėjamą opozicijomis ir kuriant dialogo prieštaras. Konfliktas kuriamas ir per žodžio semantinę dviprasmybę, ir opozicijų principu, ir vizualiu išdėstymu.

Kitas įdomus atvejis randamas minėtoje pjesės pradžioje, kai jaučiamam *kitokiam* vandens skoniui įvardinti Korina parenka *grynumo*, *tyrumo* (*pure*) apibūdinimą. Pasirinktas žodis akivaizdžiai

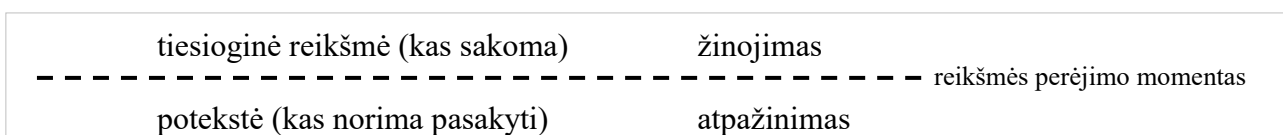
---

*Enquiries*, Vol. 13(2), 2016, p. 77–94. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-25]: <https://revije.ff.uni-lj.si/elope/article/viewFile/4581/6826>

<sup>111</sup> Vicky Angelaki, *The plays of Martin Crimp. Making Theatre strange*, London: Palgrave Macmillan, 2012, p. 99–100. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-12]: [https://books.google.lt/books?id=wq\\_9Wyo0RL8C&pg=PA103&lpg=PA103&dq=crimp+the+country+play+meaning&source=bl&ots=YIKjQf2mGo&sig=czOo47t\\_p8bS1X9TMS3iH4fcuR4&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKewjRrKuVuo3aAhXEhiwKHTCoA\\_QQ6AEIdTAJ#v=onepage&q=crimp%20the%20country%20play%20meaning&f=false](https://books.google.lt/books?id=wq_9Wyo0RL8C&pg=PA103&lpg=PA103&dq=crimp+the+country+play+meaning&source=bl&ots=YIKjQf2mGo&sig=czOo47t_p8bS1X9TMS3iH4fcuR4&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKewjRrKuVuo3aAhXEhiwKHTCoA_QQ6AEIdTAJ#v=onepage&q=crimp%20the%20country%20play%20meaning&f=false)

disonuoja su vyro neištikimybės ir grįžimo prie narkotikų nuojauta. Korinos atsakymas primena gerai apgalvotą ir sąmoningai atliekamą taktinį ėjimą – iš pradžių pateikiama subtili įtarimų užuomina, paslepama po vandens skonio metafora, paskui – atsitraukiama, žengiamas žingsnį atgal, grįžtant prie nieko nežinančios ir neįtariančios pozicijos ir neva jaučiamo „grynumo“. Šiuo atveju, konfliktas kuriamas to, kas įtariama, ir to, kas sakoma, opozicija.

Žodžiui suteikiamas reikšmės tirštis, „kelianti nerimą dviprasmybę ir reikšmės intensyvumą“<sup>112</sup> sukuria Grahamo Whybrowo vadinamąjį „ženklų slidumo žavesį“<sup>113</sup>, kai imama balansuoti ties labai plona kalbos riba. Būtent iš kolizijos tarp dviejų – tiesioginės ir potekstinės, pastovios ir nuolat kintančios, ištartos ir tos, kuri ištarimu liko nutylėta – reikšmės lygmenų randasi veikėjų žodžio reikšmės netikrumas, o tuo pačiu ir kalbėjimo įtampa.



4 pav. Žodžio dviprasmiškumas

Tiesioginė reikšmė priskirtina žinojimo, o susidarančioji – atpažinimo laukui. Grafiniame pavaizdavime šiuos du polius skiriančiu punktyru pabrėžiama, jog aiškiai nustatyti perėjimo ribos neįmanoma. Veikėjai turi ne tik nuolat patys laviruoti, tiesioginei reikšmei suteikdami perkeltinę (ir atvirksčiai), bet ir atpažinti, išvelgti perėjimo momentą pašnekovo kalboje. Paprasčiau sakant, turi nuolat abejoti savo žinojimu, jį perklausti tam, kad neprasprūstų prasmė. Jaučiama nuolatinė abejonė ir netikrumas dėl to, apie ką iš tikrųjų yra kalbama, skatina norą nuolat pasitikslinti, o šis sąlygoja klausiamųjų sakinių gausą:

- Am I? What?
- So... solicitous.
- Really?
- Yes.
- Solicitous?
- Yes.
- What does that mean?
- Don't you know what / it means?
- Well tell me then what it means. No, I don't. I've / no idea.

<sup>112</sup> Aleks Sierz, „The Country, Arcola Theatre“, *theartsdesk.com*, 2010 m. rugsėjo 30 d. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-17]: <http://www.theartsdesk.com/theatre/country-arcola-theatre>

<sup>113</sup> Aleks Sierz, *The Theatre of Martin Crimp* (second edition), London: Bloomsbury Publishing, 2013, p. 144–145. Internetinis šaltinis [žiūrėta: 2018-02-25]: [https://books.google.lt/books?id=A30fAgAAQBAJ&pg=PA144&lpg=PA144&dq=graham+whybrow+fascination+with+the+slipperiness&source=bl&ots=JDoSC7mvyo&sig=VjeiBiqq3Tp\\_kBZddkhMLH6YtDw&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKewjK1umCy7raAhXK1SwKHVW8AcIQ6AEwAHoECAAQLg#v=onepage&q=graham%20whybrow%20fascination%20with%20the%20slipperiness&f=false](https://books.google.lt/books?id=A30fAgAAQBAJ&pg=PA144&lpg=PA144&dq=graham+whybrow+fascination+with+the+slipperiness&source=bl&ots=JDoSC7mvyo&sig=VjeiBiqq3Tp_kBZddkhMLH6YtDw&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKewjK1umCy7raAhXK1SwKHVW8AcIQ6AEwAHoECAAQLg#v=onepage&q=graham%20whybrow%20fascination%20with%20the%20slipperiness&f=false)

- To care. It means to care.
- Okay. (348)

Arba:

- <...> How do they feel?
- I don't know.
- Aren't they comfortable?
- They're very comfortable.
- Then what do you mean? (353)

Korinos vartojamas *solicitous* pavojingai panašus į veiksmažodį *solicit* („siūlyti pinigus už seksą“), taikomą prostitucijos kontekste. Ričardas lieka nesupratęs, apie ką iš tikrųjų kalbama, todėl neskuba atsakyti, o, jausdamas pavojų, teiraujasi, kokia reikšmė paslėpta už Korinos sakomo žodžio. Tik jai patvirtinus, kad tai „niekaip nesusijęs su seksu“ (349), kad vartojama ne veiksmažodžio, o būdvardžio forma, reiškianti „rūpestingas“, pokalbis tęsiamas toliau. Antruoju atveju, pokalbis vyksta Korinai matuojantis Ričardo dovaną – batelius, kurie įvardijami kaip labai patogūs ir tobulai atitinkantys Korinos dydį. Nepaisant to, į Ričardo užduotą klausimą „Kaip jautiesi [*su jais* – K. J.]?“, pateikiamas atsakymas „Nežinau“ priverčia jį perklausti ir tikslinti klausimą. Tampa nebeaišku, ar vis dar kalbama apie batus. Gal jie tapo pretekstu kalbai pereiti į potekstinį lygmenį panašiai kaip pjesės pradžioje su stikline vandens? Tokiu atveju batų nepatogumas būtų keisto vandens skonio atitikmuo. Abiem atvejais klausimu laviruojama ties žinojimo ir atpažinimo riba, tarsi lakmuso popierėliu stengiantis išgryninti ar bent priartėti prie bendro reikšmės suvokimo.

Šiais pavyzdžiais dar kartą patvirtinama jau išsakyta mintis, galiojanti ir prieš tai aptartiems *track*, *stone*, *lying* ir kt. atvejams – žodžiais ne tik kalbama, bet ir veikiama: *left-right* opozicija perteikiamas Korinos ir Ričardo susidūrimas, tarp jų vykstantis konfliktas, *solicitous* vartosena spendžiami spąstai, tikintis Ričardą išsiduosiant. Kalba atliekami veiksmai leidžia įvardinti dialogus kaip performatyvius.

Toks potekstės ir tiesioginės reikšmių perpynimas performatyvumo atžvilgiu svarbus ir dėl to, kad juo nekuriamas baigtinis, nusistovėjęs, atpažįstamas, sustingęs dramatis kūrinys. Juo steigiamas performatyvumui būdingas nepastovumo, nuolatinio prasmų generavimo, priklausomo nuo suvokėjo vaizduotės, elementas. Dėl reikšmės nestabilumo minėtas atpažinimo momentas, sukurtos potekstės įžvalga yra iššūkis ne tik veikėjams, bet ir dramatinio teksto suvokėjams. Prieš akis atverdamas įvairialypės interpretacijos galimybę, Crimpas įtraukia skaitytoją į pjesės iškodavimo, naujos reikšmės pagavos ir generavimo, slinkčių procesą, reikalaujantį skaitytojo budrumo, pastangos ir įsitraukimo. Kaip pastebi Angelaki, „pjesė kviečia nagrinėti verbalinį ir juntamąjį papildomos reikšmės atspalvio procesą ne per įprastų regėjimo ir girdėjimo pojūčių prizmę, bet su gudriu

ižvalgumu, kuris leis įžiūrėti tai, kas nematoma ir negirdima“<sup>114</sup>. Palikdamas žodį „atvirą“ interpretacijai, Crimpas kuria pjesę, kurios perskaitymas yra kiekvieno individualus režisūrinis projektas.

### 2.1.2. Kalbinių kovų<sup>115</sup> strategijos: klausimas, pakartojimas, pauzė

Žodžiui suteikiamas reikšmės daugiaprasmiškumas, kalbėjimas potekstėmis yra viena pagrindinių, tačiau ne vienintelė, veikėjų naudojama taktika. Performatyvumo apraiškos regimos ir didelį vaidmenį įgaunančiuose klausimuose, pakartojimuose ir pauzėse.

Klausimai pjesėje atlieka ne tik anksčiau minėtą pasitikslinimo, reikšmės išgryninimo, vaidmenį, bet ir tampa svarbiu galios įrankiu, nes juos užduodantysis įgauna teisę kontroliuoti tolimesnę dialogo eigą. Pavyzdžiui, Korinos ir Ričardo pokalbis pirmame veiksmė:

- **Because why did you bring her here? Why ever did you bring her here?**
- It's my job to bring her here.
- **What? Into our house? In the middle of the night?**
- Yes.
- **Is it?**
- Yes.
- **Your job? It's your job to bring a strange woman into our house in the middle of the night?**
- As I understand it.
- **And what was she doing?**
- I've told you what she was doing.
- Pause.*
- D'you want something to drink?
- Lying there.
- Yes. Do you?
- Lying on the road. (292–293, paryškinta K. J.)

Iš paryškintų Korinos užduodamų klausimų gausos matyti, kad ji klausimais atakuoja (vos tik atsakius, iškart užduodamas dar vienas) Ričardą, taip sutelkdama dialogo iniciatyvą savo rankose ir dominuodama viso pokalbio metu. Klausimais įgauta galia leidžia jai kontroliuoti dialogo temą ir tempą. Net tuomet, kai, pasinaudojęs pauze, Ričardas bando keisti temą, jo klausimo nepaisoma, jis ignoruojamas, tęsiant prieš tai inicijuotą pokalbį ir išlaikant įgytą kontrolę. Jeigu Korinos klausimai

---

<sup>114</sup> Vicky Angelaki, *The plays of Martin Crimp. Making Theatre strange*, London: Palgrave Macmillan, 2012, p. 114–115. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-12]: [https://books.google.lt/books?id=wq\\_9Wyo0RL8C&pg=PA103&lpg=PA103&dq=crimp+the+country+play+meaning&source=bl&ots=YIKjQf2mGo&sig=czOo47t\\_p8bS1X9TMS3iH4fcuR4&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKewjRrKuVuo3aAhXEhiwKHTCoA\\_QQ6AEIdTAJ#v=onepage&q=crimp%20the%20country%20play%20meaning&f=false](https://books.google.lt/books?id=wq_9Wyo0RL8C&pg=PA103&lpg=PA103&dq=crimp+the+country+play+meaning&source=bl&ots=YIKjQf2mGo&sig=czOo47t_p8bS1X9TMS3iH4fcuR4&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKewjRrKuVuo3aAhXEhiwKHTCoA_QQ6AEIdTAJ#v=onepage&q=crimp%20the%20country%20play%20meaning&f=false)

<sup>115</sup> Angelaki vartojamas junginys – *verbal matches* (*ten pat*, p. 99).

pirmoje ištraukos dalyje naudojami kaip ginklai atakuoti, išgauti informaciją, tai antroje pokalbio dalyje Ričardas juos pasitelkia gynybai – užduotu klausimu bandoma nukreipti nepatogią temą. Korinos išlaikoma dialogo kontrolė ir dominavimas atsispindi Ričardo kalboje, kuri (kaip ir pats veikėjas) regisi netekusi galios: į akis krenta pateikiami minimalistiniai (trumpi, sudaryti vos iš vieno žodžio ar sakinio), neinformatyvūs, netikslūs, neišplėtoti atsakymai. Pažvelgus atidžiau, jie apima bendras frazes, pavienius žodžius, neatskleidžiančius jokių faktų ar konkretybių. Apsiribojama lakonišku, glaustu sakiniu, mažąžodiškumu, nekonkretumu, klišių vartojimu. Tokį kalbos taupumą sąlygoja gynybinis mechanizmas, kylantis iš nenoro atsakyti, baimės išsiduoti, atskleisti tiesą. Už atsakymų slapstomasi, todėl viskas, kas jais transliuojama – kaip nepasakyti per daug. Ričardo slapukavimas atsispindi vizualiu kalbos pavidalu – „slepiaama“ kalba, žodžių kiekį sumažinant iki minimumo.

Kai kada atsakymas pasiekia nulinį informatyvumo laipsnį:

- <...> But if you've stopped why are there needles in her bag? Whose needles are they? Are they yours? Did she *pay* you for these things? *How* did she pay you?

*Pause.*

Who is she? Have you any idea? (311)

Dialoge laikomasi anksčiau aptartos strategijos – nenorint išsiduoti, mažinama kalbinė raiška, šiuo atveju ją redukuojant iki visiškos tylos – pauzės, skatinančios Koriną pratęsti kalbinę ataką. Tolesnėje pokalbio eigoje Ričardas atsakymus vis tik pateikia, tačiau apsiriboja trumpais, nieko neatskleidžiančiais žodeliais: „why“, „yes“, „exactly“ ir pan.

Tyrinėtojai İnan ir Yakut ne vienoje pjesės vietoje regimą Ričardo „slepiaamą“ kalbą interpretuoja kaip dvikovą pralaiminčiojo, nukentėjusiojo, o ne stipraus, lygiaverčio pokalbio dalyvio ženklą<sup>116</sup>. Su pastarąja mintimis būtų galima sutikti tik iš dalies. Nors akivaizdu, kad Korina dominuoja ir valdo pokalbį, tačiau visišku bejėgiu Ričardo vadinti nederėtų. Jis turi teisę atsakyti, kuria naudojasi apgalvotai ir taktiškai, o jo kalbos „skurdumas“ šiuo atveju yra labiau sąmoningai pasirinkta strategija, o ne pasyvumo ar bejėgiškumo ženklas. Iš pateiktų pavyzdžių matyti, kad Ričardo kalbėjimo stilistika išduoda, kad yra kažkas, ko jis nenori iki galo pasakyti, ką renkasi nutylėti, tačiau *ką* – lieka neaišku. Atsakymais iš esmės išsisukama nuo klausimo, nepasakant nieko konkrečiau. Būtent todėl Korinos kalbėjimas ir susidaro iš klausimų sekų, bandant išgauti ją tenkinantį atsakymą. Nors Ričardas ir nedominuoja, nėra pokalbio galios figūra, neišlaiko paties paslapties buvimo fakto, tačiau išsaugo jos turinį. O tai galima laikyti Ričardo pergale, neleidžiančia

---

<sup>116</sup> Dilek İnan, Ayşe Didem Yakut, „Language and Power Relation in Martin Crimp's *The Country*“, *Interactions*, Vol. 26, 2017, 1–2, p. 100.

jam priskirti nukentėjusiojo ar bejėgio statuso. Jis, priešingai nei Korina, užsiima ginamąją, ne puolamąją poziciją, kuri pasiteisina.

Taigi klausimas gali veikti kaip puolimo, galios priemonė, o taip pat būti gynybos įrankiu temai nukreipti. Pastaroji funkcija ryškiai matoma atsirandančiais perklausimais:

- Where did you find that?
- Where did I find this?
- Where did you find that? Yes. (310)

Arba:

- And why was that?
- Why?
- Yes, why was that? (311)

Veikėjai perklausia ne todėl, kad neišgirsta pašnekovo klausimo, priešingai, perklausiant jis atkartojamas žodis į žodį, bet veikiau todėl, kad vengdami atsakyti, stengiasi atidėti atsakymo momentą ar nuo jo išsisukti. Sulėtinant, akimirkoje užlaikant pokalbį, perklausimu padaroma savotiška pauzė, skirta laimėti laiko atsakymui paruošti. Perklausimas yra taktiškas ėjimas, atliekantis pauzės funkciją.

Kitokia prasmė sukuriama kartojant ne klausimus, o teiginius. Štai Korinos net kelis kartus iš eilės sakomu „Na, aš esu laiminga“ (354) kuriamas įspūdis, kad ji pati netiki tuo, ką sako. Teiginį būtina pakartoti porą kartų, kad jis būtų priimtas kaip tiesa ir adresato, ir paties sakančiojo. Panašiai yra ir epizode, kai Ričardas aiškina, kaip Rebeka atsidūrė automobilyje: „She got into the car, that’s all“. Korinai į tai atsakius trumpu „I see“, jis dar kartą pakartoja: „She just got into the car“ (311). Pastarasis pakartojimas, regis, nėra būtinas, tačiau juo siekiama užtvirtinti pateikiamą Rebekos įlipimo kaip atsitiktinio, pirmą kartą jam atsitinkančio, neturinčio jokios paslapties veiksmo faktą, kuriuo nebūtų galima suabejoti. Kartojimas pasitelkiamas, mėginant įtikinti Koriną savo melo tikrumu, siekiant patvirtinti sakomos informacijos legitimumą. Teiginio kartotė naudojama melo, kaip tiesos įpiršimo kitam (o kartais ir sau pačiam), kontekste.

Kartu su klausimu ir pakartojimu didelę svarbą įgyja pauzė, kuri gali būti naudojama kaip sąmoningai pasirenkama gynybinė taktika arba galios įgijimo priemonė. Pirmuoju atveju, pauzė pasitelkiama, kai vengiama atsakyti į užduotą klausimą. Ji tampa „slėptuve“, siekiant atremti partnerio dominavimą, nenorint pasakyti per daug. Ja naudojamas kaip proga temai pakeisti, pavyzdžiui, norint išvengti Korinos klausimų atakos ar nemalonaus pokalbio apie jausmus:

- Please don’t ask me to *feel* / something.
- I’m not asking you to feel anything.

- Because I don't. I can't.

*Silence.*

- You know what I was thinking: I was thinking perhaps we could change <...> the design, actually, of the house. (357–358)

Antruoju atveju, pauzės raiška įgauna ne tylos formą, o virsta silpno juoko metonimu, suteikiančiu pokalbiui ironišką, sarkastišką toną. Pavyzdžiui, Rebekos juoką sužadina Korinos pabrėžtinai kartojamas įvardis „mes“ (*we*), kuriuo ši stengiasi užsiimti galios poziciją Rebekos atžvilgiu, demonstruodama teisę į Ričardą. Įvardžiu „mes“ – „mano vyras ir aš“ – Korina pabrėžia jų bendrystę, vedybinius ryšius, tai, kad nėra „jo“ ir „jos“ kaip atskirų dalių; jie abu sudaro vienetą, porą.

- We took the watch off. We thought you might damage it.

- Oh? We?

- My husband and I.

- My husband and I? (*faint laugh*) (318)

Būdama jo meilužė, Rebeka žino, kad Korinos ir Ričardo kaip tvirtos ir laimingos poros paveikslas tėra kuriamas fasadas, saviapgaulė, imitacija, bet ne realybė. Juokas citatos pabaigoje įgauna ironijos atspalvį, kaip melą nušviečiant Korinos kuriamą idilę. „Mes“ vartoseną tęsiama ir tolimesniame jų pokalbyje. Korinos žodžius „Mes tiesiog pamilome šį – [*namą* – K. J.]“ pertraukiančiu Rebekos pasitikslinimu „Tu pamilai?“ (324) naikinama Korinos kalbėjimo už abu teisė, o tuo pačiu ir kuriama tvirto ryšio tarp Korinos ir Ričardo iliuzija. Rebeka demaskuoja ir Korinos kuriamą apgaulingą šeimos ir jos su Ričardu poros tvirtumą, pašnekovės žodžius „[*atvykome* – K. J.] būti laimingi“ patikslindama: „Siekti, tu turi omeny, siekti šeimos laimės“ (325). Šiuo pataisymu Rebeka pabrėžia, kad Korinos ir Ričardo šeimoje laimės nėra, ji tik siekinys, projekcija.

Juokas atlieka svarbų vaidmenį ir Korinos atsiprašymo epizode. Rebeka į jį reaguoja žodžiais: „<...> kaip gali jo vardu atsiprašyti... (*silpnas juokas*)... savo pačios namuose?“ (329) Šiuo sakiniu ji žodžiais įvardina, o juoku dar labiau sustiprina Korinos nusižeminimą, visišką bejėgystę ir beviltiškumą, regimą jos pačios teritorijoje.

Pauzė, kaip ir klausimas ar pakartojimas, nebūna bereikšmė, atsirandanti šiaip sau, iš neturėjimo ką pasakyti. Kiekviena pauzė – išlaukta, tylos akimirka – sąmoninga. Nors tyla pagal savo semantiką turėtų suteikti užuovėją nuo kalbinio šurmulio ir kovos, tačiau Crimpo pjesėje, priešingai, tampa jos dalimi. Ji yra viena iš kalbinių, žodžiams lygiaverčių ginklų, nes ja irgi „veikiama“, ja irgi „atliekami“ veiksmai: slepiamasi, delsiama atsakyti, įgaunama galia.



### 2.1.3. Dialoginė struktūra ir žaidimo intertekstas

Tvyranti įtampa ir kovos nuojautos atsikartoja pokalbių struktūroje, kaip vienoje performatyvumo apraiškų. Nors veikėjai yra trys, tačiau kiekviename veiksmo, išbandant visas galimas kombinacijas, vienu metu pasirodo iš dviejų asmenų sudarytos poros: I, II, V veiksmuose – Korina ir Ričardas, III – Rebeka ir Korina, IV – Rebeka ir Ričardas. Paradoksalu, tačiau net esant tik dviese, kalbant *tête-à-tête*, t. y. niekam kitam negirdint ir nedalyvaujant, pokalbis remiasi melu, kalbėjimu potekstėmis, o kalba naudojama kaip galios ar slapstymosi įrankis, taip nurodant nenorą atsiverti kitam, tarpusavyje tvyrantį susvetimėjimą ir atitolimą. Ši mintis dar labiau pabrėžiama nenurodant veikėjų vardų prieš jų tariamus žodžius. Kiekvieno veiksmo pradžioje įvardijami jame dalyvausiantys veikėjai, tačiau toliau prieš kiekvieną ištartą žodį ar frazę veikėjų vardai nėra kartojami. Pasirinkta strategija akcentuojamas dvejetainis paremtas kalbėjimas, išryškinantis ginčo, konfrontacijos, priešpriešos principą, dviejų dalyvių susidūrimo situaciją. Iškeliamas dramatinio kalbėjimo kaip kovos nuojauta, veikėjų duetais paremtas dialoginės komunikacijos modelis, nurodantis į mikrodvikovas primenančius pokalbius-akistatas.

Pokalbių-akistatų situaciją sustiprina žaidimo „Žirklys, popierius, akmuo“ intertekstas, įrėminantis visą pjesę – kiekvienas veiksmas baigiamas vienu iš trijų – žirklių, popieriaus arba akmens – ženklų. Vedama paralelė tarp žaidimo ženklų ir veikėjų yra paremta simboliška skaičiaus trys magija, nurodančia, kad kaip žaidime tarpusavyje „kovoja“ trys minėti ženklai, taip ir meilės trikampyje – trys veikėjai. Žaidimo nuorodos išryškina kalbėjimo kaip žaidimo, varžymosi, siekiant laimėti, nurungti varžovą, semantiką, o veiksmo pabaigoje pasirodančius ženklus galima laikyti to veiksmo *ženklais-laimėtojais*. Neatskleisdamas laimėjusio asmens, tik nurodydamas jo parodytą ženklą, Crimpas išlaiko intrigą ir palieka laisvę skaitytojui pačiam išrinkti akistatos nugalėtoją. Pirmajame veiksmo simbolišką pergalę švenčia Ričardas, išsisukdamas iš bene kiekvieno Korinos klausimo, todėl matomas Korinos įtarimas, nepasitikėjimas, nujaučiamas paslaptinumas regisi beprasmybiškai, nemotyvuoti, stokojantys įrodymų. Antroje scenoje, radus rankinę ir taip atskleidus vieną pirmųjų Ričardo melų, galia pereina Korinai. Dar labiau Ričardo padėtį silpnina Moriso pranešimas apie mirusį pacientą ir laukiantį teismą. Pasinaudojusi šia proga, Korina atakuoja Ričardą klausimais, į kuriuos atsakydamas, jis painiojasi ir išsiduoda daugiau nei norėtų. Antro veiksmo pabaigoje nesunkiai galima įsivaizduoti *akmenį* rodančią Koriną, *žirkles* – Ričardą. Trečiajame veiksmo laimėtoja neabejotinai galima laikyti Rebeką, įtvirtinančią savo galią ir laiminčią akistatą su Korina jos namuose. Rebeka nepaiso Korinos taisyklių (pvz., užsirūko, nors šios aiškiai pasakoma, kad pas juos namuose nerūkoma), steigdama sąvąsas. Rebekos pergalę galutinai įtvirtina Korinos išėjimas iš namų, paliekant juose Rebeką ir taip užleidžiant jai savo vietą. Ketvirtajame veiksmo galia grįžta

Ričardui. Jis slopina Rebekos dominavimą draudimais (neleidžia eiti į dušą, kelti triukšmo, pamatyti vaikų) ir pažemina, išprašydamas ją iš namų. Tuo tarpu penktajame veiksmo bente jau simbolinė galia vėl grįžta Korinai. Pabaigoje papasakota istorija leidžia spręsti, kad ji tarsi užima Rebekos vietą, perimdama jai būdingus ženklus (pasakodama vartoja Rebekos leksiką, pasirodo užsidėjusi Rebekos laikrodį, pristato savo žvilgsnį kaip „žinančios“ ir pan.) ir vėl įtvirtina save Ričardo gyvenime, grįždama į natūralią – simuliuojamos meilės – jūdvių būtį. Susidaro tokia darbo autorės siūloma laimėtojų grandinė:

I	II	III	IV	V
<i>žirklės</i>	<i>akmuo</i>	<i>popierius</i>	<i>žirklės</i>	<i>akmuo</i>
Ričardas	Korina	Rebeka	Ričardas	Korina

5 pav. Ženkilai-laimėtojai ir juos rodantys veikėjai „laimėtojai“

Tarp veikėjų vykstančių pokalbių, kuriuose ne komunikuojama, o varžomasi, pobūdis charakterizuojamas žaidimo metafora, o taip pat sukuriama žaidimo tarp skaitytojo ir paties teksto iliuzija skatina atpažinti nugalėtojus ir įsitraukti į savotišką pjesės „detektyvą“. Svarbu pastebėti, kad kiekvienu dvikovos etapu (kiekviename veiksmo) išrenkamas vis naujas laimėtojas. Galia nėra pastovi, ji cirkuliuoja, kinta ir reikalauja būti įtvirtinta kiekviena išarta fraze. Todėl kiekvienas žodis yra reikšmingas, atsargus, kiekvienas sakinytis – svarbus, gerai apgalvotas. Jis gali nulemti nugalėtoją ir žaidimo baigtį. Nuolatinis „laimėtojų“ kismas veda prie minties, kad iš esmės laimėtojo nėra. Vyksta dinamiškas pralaimėjimų-laimėjimų ratas, kuriame vienu metu atsiduriama laiminčiojo, už akimirkos – pralaiminčiojo pozicijoje. Tai dar labiau pabrėžia kartotės, ėjimo ratu principas. Galima būtų numanyti, kad jei pjesė turėtų šeštą veiksmą, jis vėl baigtųsi rodomu popieriaus ženklu. Šiuo pasikartojimu atspindimas tam tikras bejėgiškumas, nes kartojasi ne tik žaidimo ženklai, bet ir gyvenimo įvykiai: išvažiuojama iš miesto dėl narkotikų, bet svaigalai atseka ir iki kaimo; išeinant paliekami slegiantys santykiai, tačiau pabaigoje vėl prie jų grįžtama, simuliuojat meilę ir t. t. Tad pats žaidimas turi dvigubą reikšmę. Vieną vertus, jis parodo, kaip bendravimas virsta užslėpta kova, kurioje žaidžiama žodžiais, frazėmis, tyła, daugiaprasmiškumu; kaip nemokama ir negebama susikalbėti. Kita vertus, Crimpas atskleidžia, kad toks bendravimas niekur neveda. Jis verčia suktis ratu, o įgyta galia ar laimėtas kalbinis etapas tėra momentinis. Tai žaidimas, kuriame nėra laimėtojų, tačiau iš jo išeiti – neįmanoma.

Trumpai apibendrinant pastebėtina, kad Crimpo pjesėje „Kaimas“ veiksmas kuriamas per žodį, judesys – per kalbinį pasakymą. Draminiame tekste akcentuojamas veiksmo atlikimas pačiu kalbinio formulavimo momentu, kai kalba, peržengusi savo grynai komunikacinę funkciją, tuo pat

metu yra ir veiksmas. „Veikiančios“ kalba ir yra performatyvumas. Pastarasis „Kaime“ įgauna skirtingas apraiškas ir pavidalus. Performatyvumas tekste pasirodo per įvairius žodžio semantinio daugiareikšmiškumo variantus: Rebeka sakydama *history* skaudina, demonstruoja pranašumą prieš konkurentę, Korina vartojamu žodžiu *purse* demaskuoja vyro aferą, o *left-right* opozicija perteikiamas tarp Korinos ir Ričardo vykstantis konfliktas. Performatyvumas pasirodo ir klausimuose, kurie be jiems įprastos paskirties – teirautis, klausti, tuo pat metu tampa puolimo, gynybos ar galios įtvirtinimo veiksmais. Gynybos veiksmas atliekamas ir pakartojimais bei pauze, už kurių slepiamasi delsiant atsakyti; o taip pat pakartojimas naudojamas siekiant pašnekovą įtikinti sakomos informacijos tikrumu. Galiausiai, performatyvumas įsirašo struktūroje, kuri irgi yra „veikianti“, t. y. žaidimo intertekstu perteikiamas tarp veikėjų vykstantis žaidimas.

Matyti, kad veikėjų atliekami veiksmai iš išorinio perkeliami į kalbinį lygmenį. Pabrėžiama kalbėjimo kaip veikimo idėja leidžia įvardinti tekstą performatyviu.

## 2.2. Formų „choreografija“ Ivano Vyrypajevio „Deguonyje“

Performatyvumo apraiškos randamos ir didelio pripažinimo sulaukusio šiuolaikinio rusų dramaturgo, naujojo rusų teatro kūrėjo ir režisieriaus Ivano Vyrypajevio kūryboje. Jo pjesės išsiskiria tekstu pagrįsto teatro idėja, kviečiančia dėmesį sutelkti ne į fiziniu veiksmu, o kalba paremtą siužetą. Kaip būdinga Naujajai rusų dramai, kurios atstovu yra Vyrypajevas, „pastatymas dažnai numato siužeto komentavimą, o ne jo pavaizdavimą (suvaidinimą)“<sup>117</sup>. Tokiu atveju tekstas tampa pagrindiniu pjesės objektu, kaip ir pagrindiniu veikėju („man svarbiausia yra tekstas“<sup>118</sup>), o prasmė koncentruojama būtent tekstiniame lygmenyje, struktūroje, parodant, kad „tai, kas [*ir kaip* – K. J.] sakoma, yra svarbiau už tai, kas rodoma“<sup>119</sup>. Vyrypajevio draminis „tekstas nepasiduoda veiksmui“<sup>120</sup>, o pats yra veiksmas, sukurtas iš kalbinės, verbalinės, ne vizualios medžiagos. Kai teatrinio kūrinio prasmės pagava tampa galima tik per teksto analizę, atsiveria erdvė performatyvumo – „veikiančio“ teksto – konceptui.

Vienas įdomiausių ir daugiausiai dėmesio sulaukusių šio autoriaus draminių tekstų yra 2002 m. sukurta vienaveiksmė pjesė „Deguonis“<sup>121</sup>, kurios veiksmas sukasi apie Atlikėjų perpasakojamą 70-ųjų kartos atstovų – iš provincijos kilusio Sanios ir maskvietės raudonplaukės Sašos<sup>122</sup> – meilės istoriją: iš didelės meilės Sašai, Sania kastuvu nužudo žmoną, supratęs, kad „jo žmona ne deguonis, o Saša deguonis, o <...> be deguonies gyvent nevalia“. Ir žmogžudystė, ir tolimesni įvykiai – viskas vyksta dėl paties svarbiausio – nepakeliamo noro „bemat apsinuodyti deguonimi“. Dėl jo išduodama, skubama, keikiamasi, meluojama, žudoma, vagiama, niekinama, kartais mylima. Deguonies badas ir nuolatinis jo siekis yra tikro, neapriboto, nevaržomo gyvenimo stokos, prarastos aistros gyventi metafora, išskylanti kaip visiška dekalogo priešprieša. Deguonimi yra tai, kas religiniame pasaulyje laikoma nuodėme: pinigai, neribota laisvė (alkoholis, narkotikai, seksas), svaigulys. Jo troškulys atskleidžia konfliktišką šiuolaikinio žmogaus santykį su Dievu,

<sup>117</sup> Prinstono universiteto (Princeton University) naujosios rusų literatūros tyrinėtojo Serguei Alex Oushakine apžvalga, 2009. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-15]: <http://www.kinokultura.com/2009/26r-kislorod.shtml>

<sup>118</sup> Kora Ročkienė, „Man svarbu dialogas su žiūrovu“, *7 meno dienos*, 2012-12-21, Nr. 46 (1014). Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-11]: <https://www.7md.lt/kinas/2012-12-21/Man-svarbu-dialogas-su-ziurovu>

<sup>119</sup> Colleen Lucey, „Violence and asphyxia in Ivan Vyrypaev’s plays“, pranešimas, skaitytas *The Slavic Forum*, 2011, p. 2. Internetinis šaltinis [2018-03-20]: [https://lucian.uchicago.edu/blogs/theslavforum/files/2011/12/SLAVICFORUM\\_2011\\_LUCEY\\_PUBLICATION.pdf](https://lucian.uchicago.edu/blogs/theslavforum/files/2011/12/SLAVICFORUM_2011_LUCEY_PUBLICATION.pdf)

<sup>120</sup> Deimantė Dementavičiūtė-Stankuvienė, „Agnius Jankevičius: Man svarbiausia būti naudingam kitam“, *bernardinai.lt*, 2016-10-12. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-07]: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2016-10-12-agnius-jankevicius-man-svarbiausia-buti-naudingam-kitam/149933>

<sup>121</sup> Ivan Vyrypajev, *Deguonis* (vertė Rolandas Rastauskas), 2002. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-16]: <http://www.tekstai.lt/component/content/category/498-vyrypajev-ivan> Toliau pateikiamos šios pjesės citatos paimtos iš nurodyto internetinio šaltinio, tad puslapiai nėra nurodomi.

<sup>122</sup> Saša ir Sania yra to paties vardo – moteriška forma Aleksandra, vyriška – Aleksandras – trumpiniai. Veikėjų vardų vienodumas nurodo į bendrą tikslą, apie kurį rašoma: „tačiau tikslas vienas. <...> abu jie ieško plaučiais deguonies, vienas, kad neužtrokštų nuo dūmų, o kitas, kad neužtrokštų nuo pasaulį valdančios neteisybės.“

iškelia Senojo ir Naujojo testamentų priesakų neveiksnumą, destrukciją moderniam pasauliui: „Nežudyk“ virsta muzikiniu takeliu apie žmogžudystę, „Negeisk kaimyno žmonos“ – takeliu apie svetimavimą ir neištikimybę, o „Nesusikurk sau stabo“ – apie stabu laikomus kūniškus malonumus. Pjesės pagrindu tampa simboliniame lygmenyje kuriamas modernaus ir biblinio pasaulių konfliktas.

Vis tik, Vyrypajevo performatyvumo apraiškos yra kitokios nei M. Crimpo „Kaime“. Abu autoriai performatyvumą atskleidžia per dialoginį kalbėjimą, kuris suprantamas skirtingai. „Deguonyje“ nėra „slidžių“ dialogų, semantinio daugiareikšmiškumo ar įtampa užpildytų žodinių apsikeitimų. Vyrypajevo performatyvumas „įdedamas“ ne į žodžiais paremtą dialoginį veikėjų santykį (kaip Crimpo atveju), o skirtingų struktūrų „dialogą“, formos „choreografiją“, teksto kaip „veikiančio“ per žanrinę formą strategiją. Pjesė kuriama brikoliažo technika<sup>123</sup>, kai tarsi iš skirtingų skiaučių, montažo principu, keli vienu metu veikiantys diskursai sulipdomi į prasmingą visumą. Tai leidžia literatūros tyrinėtojams Birgitai Beumers ir Markui Lipovetsky pjesę įvardinti „įvairiaspalviu žanrinių formų kokteiliu“<sup>124</sup>, patiems veikėjams antrinant, kad „grynujų žanrų laikas praeina“, kad „mene nėra griežtų rėmų bei ribų“. Vyrypajevo kuriamą brikoliažą sudaro koncerto, teatro, dokumentikos, Biblijos elementai ir tarp jų vykstantys „dialogai“, virstantys kolizijomis. Skirtingų formų sandūroje, kiekvienos jų nusistovėjusios reikšmės ima kisti, yra rekontekstualizuojamos, formuojami nauji diskursai, perteikiantys naujos prasmės galimybę. Tad performatyvumas Vyrypajevo kuriamas struktūriniame lygmenyje ir dialoginiame formų santykiuje.

Atsižvelgus į dramaturgo naudojamą brikoliažo techniką ir siekiant atskleisti formų persipynimą, toliau darbe sąmoningai atsisakoma analizės skirstymo į poskyrius.

Pjesė pradedama prologu – ištrauka iš interviu, kuriame į Reporterio klausimus apie laukiantį pasirodymą atsako Atlikėjas ir Atlikėja. Iš interviu sužinome, kad pristatoma premjera yra opozicija įprastam, tradiciniam dramos spektakliui, kad tam, kas vyks scenoje, negalioja iki šiol buvę teatro kanonai. Tai ne naujas žanras, o savita, eksperimentinė, analogų pasaulinėje scenoje neturinti teatro meno kryptis – spektaklis, kuris, dėl koncertine maniera paremto atlikimo, gali būti įvardintas kaip spektaklis-koncertas.

*ATLIKĖJAS. <...> meno rūšis vis dar ta pati – teatro spektaklis. Tačiau tai, ką mes darome, greičiau primena koncertą. Mūsų duetas, lygiai kaip ir muzikinis, atlieka tekstus pagal muziką. Skirtumas tas,*

<sup>123</sup> Gabrielės Labanauskaitės toks naratyvo konstravimas įvardintas „mozaikiniu-koliažiniu principu“. Brikoliažo ir mozaikos-koliažo terminai šiame darbe vartojami sinonimiškai, nurodant į XX a. pab. itin išplitusią dramos tendenciją, paremtą kelių skirtingų linijų, formų ar pan. derinimu.

<sup>124</sup> Birgit Beumers, Mark Lipovetsky, *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Bristol: Intellect, 2009, p. 251. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-12]: [https://books.google.lt/books?id=iJG8y\\_Rf9T4C&pg=PA241&lpg=PA241&dq=Oxygen%E2%80%9D+\(I.+Vyrypaev&source=bl&ots=Xpbc3PkzKC&sig=c1l7Vy7gWOTRB3mJcopWcdJanQw&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKEwiskcef8NDaAhVsJJoKHfcuBwEQ6AEwB3oECAAQXg#v=onepage&q=Oxygen%E2%80%9D%20\(I.%20Vyrypaev&f=false](https://books.google.lt/books?id=iJG8y_Rf9T4C&pg=PA241&lpg=PA241&dq=Oxygen%E2%80%9D+(I.+Vyrypaev&source=bl&ots=Xpbc3PkzKC&sig=c1l7Vy7gWOTRB3mJcopWcdJanQw&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKEwiskcef8NDaAhVsJJoKHfcuBwEQ6AEwB3oECAAQXg#v=onepage&q=Oxygen%E2%80%9D%20(I.%20Vyrypaev&f=false)

*kad mes to teksto nedainuojam, o išsakom jį, kad tas tekstas ne eiliuotas, o dramos monologų forma atliekamas koncertine maniera pagal muziką.*

Pjesė kuriama kaip albumas, sudarytas iš dešimties muzikinių kompozicijų arba dalių-dainų, pateikiamų kupletine forma. Muzikinį dėmenį sustiprina visos pjesės metu dalyvaujantis didžėjus ir didaskalijose pateikiamos su muzika susijusios nuorodos: *klubinė aikštelė, DeJoto pultas, madingi koncertiniai drabužiai, muzikinės komandos, albumas* ir kt. Jau nuo pat pradžių pabrėžiamas šio neįprasto teatro ir muzikos derinio, atliekamo spektaklio-koncerto kitoniškumas sąlygoja Atlikėjos užduodamus klausimus: „<...> kas aš tokia aikštelėje? Jei aktorė, tai kodėl nevaidinu visaverčio vaidmens? O jeigu dainininkė, tai kodėl nedainuoju?“ Jais išryškinamas naujosios meno krypties savitumas – gryno žanro atsisakymas, meno sintetiškumas – teatro, koncerto, o taip pat ir improvizacijos („mes pasiliegame sau teisę kaitalioti muzikinius ritmus“) sintezė. Kelių formų jungimas yra viena priežasčių, kodėl dainų pateikėjai įvardinami ne „Aktoriais“, „Dainininkais“ ar „Improvizatoriais“, o platesne sąvoka „Atlikėjai“ (tie, kurie kažką atlieka), nenurodančia į konkrečios meno srities profesionalą.

„Atlikėjo“ įvardinimas svarbus ir kaip neturintis tradicinio vaidinimo (vaizdavimo, apsimetimo, buvimo kažkuo) konotacijos. Atlikėjos pastebima, kad spektaklyje-koncerte jie nekuria „visaverčio vaidmens“, t. y. pasirodo scenoje, tačiau neįkūnija personažo, netampa *kitu*, tą *kitą* pateikdami prieš suvokėją. Kitais žodžiais sakant, „vaidmens“ sąvoka, numatanti aktoriaus savosios tapatybės „išsižadėjimą“, kad būtų sukurtas sceninis „aš“, spektaklyje-koncerte netaikoma. Tai paaiškina, kodėl apie Atlikėjus beveik nieko nesužinome: nurodomas tik profesinis tipas ir lytis, tačiau nepriskiriami personažui būdingi vardas ar istorija, taip iš esmės atsisakant kurti jų sceninę tapatybę. Tad nekeista, kad kalbėdami apie savo vietą kuriamame spektaklyje, Atlikėjai vengia žodžio „vaidinti“, keisdami jį neutraliais, neturinčiais aktoriui būdingo vaidmens įkūnijimo reikšmės, veiksmazodžiais: „atlikti“, „dalyvauti“, „daryti“, „egzistuoti“.

Nekuriamo vaidmens įspūdį sustiprina ir tai, kad Atlikėjai veiksmą perpasakoja trečiuoju asmeniu, taip išlaikydami distanciją ir nesitapatindami su pagrindiniais istorijos dalyviais. Jie tarsi atlieka remarkų, kurias galima laikyti pasakotojo apraiškomis draminiame tekste, funkciją: pristato, komentuoja, pateikia informaciją ir iš šalies atskleidžia požiūrį į tai, kas vyksta. Monologiniu kalbėjimu medijuojantys veikimą, jie yra savotiški tarpininkai tarp istorijos dalyvių ir skaitytojų (žiūrovų). Vyrypajevas dekonstruoja, išardo teatro ir dramos veikimo mechanizmą, apnuogindamas patį pasakojimo procesą ir prieš suvokėjo akis pateikdamas tą dramos elementą, kuris nėra skirtas būti matomas: draminis veiksmas tampa aprašomuoju diskursu, ne rodomojo, o sakomojo srauto dalimi, įgaunančia naratyvinio pasakojimo formą, epinį pasakojimo pobūdį. Tuo tarpu kaip regimybė pateikiami remarkos funkciją atliekantys pasakotojai.

Tiesa, Atlikėjų įvardinti kaip epikai būdingų grynai heterodiegetinių pasakotojų nebūtų galima<sup>125</sup>. Kai kada pasakojamoje istorijoje vis tik pasirodo ir Atlikėjų figūros, žymincios homodiegetinio – dalyvaujančio savo pasakojamame veiksmo – pasakotojo apraiškas. Pavyzdžiui:

*JIS. O kai mano pažįstama paklausė manęs: „Kaip manai, kur yra pats mažiausias „Velnio ratas“ pasaulyje?“, tai aš atsakiau: „Nežinau“, o ji pasakė, kad jos rankoje ir, parodžiusi baltą tabletę ant delno, pasiuntė ją vidun.*

Šioje ištraukoje akivaizdus Sašos svaiginimosi liudininkas ir pašnekovas yra Atlikėjas (*paklausė manęs, aš atsakiau*). Tokiu atveju pastarasis yra nebe vien tik objektyvus ir nešališkas pasakotojas. Jis, nors ir labai trumpai, greta pasakotojo rolės įgauna vieno iš perpasakojamos situacijos dalyvių statusą: tai jis kalbasi su Saša, tai jam rodoma jos delne gulinti tabletė. Reikėtų pabrėžti, kad net pasirodęs perpasakojame veiksmo, Atlikėjas netampa personažu, nevaidina *kito*. Jis pasakoja apie save patį, pasirodantį greta pagrindinių istorijos dalyvių. Atlikėjų dalyvavimas pasakojamame veiksmo kuria įspūdį, kad istorija jiems kaip pasakotojams nėra svetima; jos nuotrupos užima jų pačių gyvenimo dalį.

Heterodiegetinį pasakojimą, pradedant 4-ąja daina, taip pat pertraukia Atlikėjo ir Atlikėjos tarpusavio dialogai, laikytini dar vienu pasakojimo posūkiu ir atskira veiksmo linija. Atlikėjai ima vienas su kitu bendrauti, atvirauti, diskutuoti pasakojamos istorijos inspiruotomis temomis ir klausimais.

*JI. Ir kai, savo ruožtu, Saša iš Serpuchovo darė savo geruosius darbus Sašai iš Maskvos, tai buvo geriausias jos gyvenimo minutės, nes kada panašias malones teikdavo jos vyras, ugninis brunetas su teatriniu išsilavinimu, tai darydavo viską su tokia veido išraiška, tarsi veiksmas vyktų ne po gėlėta antklode jų bendroje lovoje, o didžiausio judėjimo gatvėje arba sinagogoje per žydų Velykas.*

*JIS. Ir kai pirmąsyk padarė savo geruosius darbus Aleksandras Aleksandrai, tai iš jos akių suprato, kad tik dėl tokių darbų ir sutiko ji aplankyti jo namus <...>.*

*JI. Melas! Nes tokie gerieji darbai yra visų žmonių žemėje užsiėmimas, ir netgi sinagogoje žydas užsižiūri į žydę, o apie veriančius žvilgsnius gatvėje nėra net ko kalbėti.*

*JIS. Yra ko. Nes negalima visų žmonių matuoti savimi <...>.*

Pateiktos ištraukos pradžioje Atlikėjai kalba iš pasakotojų pozicijų: perpasakoja Sašos ir Sanios meilės sceną („gerų darbų darymą“), o taip pat pateikia šiek tiek detalių iš Sašos asmeninio gyvenimo. Atlikėjos sušukimas „Melas!“, nukreiptas į Atlikėją, nebėra pasakojamos istorijos dalis. Jis žymi perpasakojimo perėjimą į prieš tai kalbėtos temos inspiruotą dialogą. Nuo jo prasideda toliau vystoma diskusija apie meilę apskritai: koks skirtumas tarp meilės ir neapykantos, ar galima meile

<sup>125</sup> Vieninteliu objektyviu, apibendrinančiuoju pasakotoju laikytinas didžėjus. Jis įrėmina visą pasirodymą pradėdamas programą: „Ir taip: mes pradėdam! Ačiū, kad atėjote. Šįvakar jūs išgirsite <...>“, o pabaigoje ją reziumuodamas: „Brangūs draugai! Pabaigai jūsų dėmesiui mes siūlome paskutinę šio vakaro kompoziciją“.

pateisinti smurtą, ar dėl tikros meilės galima ryžtis viskam? Perėjimą nuo perpasakojimo prie tarpusavio pokalbio lydi kalbėjimo trečiu asmeniu keitimas pirmu<sup>126</sup>, o taip pat vietoje Atlikėjo ir Atlikėjos atsirandantys Ji ir Jis įvardžiai, panaikinantys profesijos pėdsaką ir priartinantys prie asmeniško tarpusavio kalbėjimo. Atlikėjų dialogus dramaturgas išnaudoja Sašos ir Sanios istorijai suaktualinti, parodydamas, kad nors pasakojimas sukasi apie konkrečius veikėjus, vietą (nesunku atskirti rusiškąjį koloritą: minimas Gribojedovo paminklas, Serpuchovas, Maskva ir kt.), laiką, socialinę problematiką (alkoholizmą, terorizmą ir pan.), aiškiai susijusią su rusiška perspektyva, tačiau kelia ir bendrus, universalius, amžinus klausimus. Jie tampa akstinu Atlikėjų pokalbiams. Taip nuo konkretaus būvio ir socialinio konteksto pereinama prie filosofinio dialogo, nuo istorinio įvykio – prie filosofinio universalizmo. Universalumo idėją perteikia ir jau minėtų įvardžių Ji ir Jis parinkimas. Abstrakčiais įvardijimais parodoma, kad kalbančiųjų vietoje gali būti bet kuris, kad svarstomi klausimai yra aktualūs visiems, ne tik konkrečiam asmeniui su aiškiai apibrėžta tapatybe. Atlikėjų dialogas naudojamas kaip perėjimas nuo konkrečios istorijos ir charakterių prie bendražmogiškų patirčių ir klausimų.

Taigi, Vyrypajevas subtiliai maišo du pasakotojo tipus: viena vertus, kalbėdami apie Sašą ir Sanią, Atlikėjai yra veiksmė nedalyvaujantys, tik apie jį pasakojantys kalbėtojai (atlieka remarkų funkciją), kita vertus – kai kada istorijos intarpuose pasirodantys šalutiniai dalyviai. Galiausiai, perpasakota istorija tampa pagrindu, inspiruojančiu pasakotojų tarpusavio dialogus, kuriais pereinama į universalaus kalbėjimo lygmenį. Vyrypajevas kuria kelių persidengiančių veiksmų – perpasakotos istorijos ir pačių pasakojančiųjų pokalbių – pynę.

Išskirti dramaturgo naudojamas pasakojimo strategijas yra svarbu, norint akcentuoti tai, kad nei viena iš trijų tarpusavyje maišomų pasakojimo taktikų nesteigia Atlikėjų kaip vaidinančiųjų, vaidmenis įkūnijančiųjų statuso. Atlikėjai netampa personažais net tais momentais, kai patys pasirodo ir dalyvauja pasakojamoje istorijoje, kuri pristatoma kaip ne kažkam kitam, o jiems patiems įvykęs faktas. Kitais žodžiais sakant, jie „vaidina“ patys save, tokiu atveju kurdami perpasakojamos istorijos kaip realybės fikciją<sup>127</sup>. Taip iš esmės sulaužomos kanoninės dramos taisyklės. Pjesėje kuriamas *kitas* pasaulis yra tas *tikrasis, realusis* pasaulis, leidžiantis pažvelgti į kito žmogaus (ne personažo) būtį, jos neišgalvojant, o paimant iš gyvenamojo lauko.

Atlikėjų bevaidmiškumas dar kartą patvirtinamas pastebėjimu: „Mes neapsimetinėjam, mes iš tikrųjų atliekam“ (apsimetinėjimą suprantant kaip vaidinimo sinonimą), o taip pat į užduotą

---

<sup>126</sup> Tai pasirodo tolimesnėse pateiktos ištraukos eilutėse, pvz., „o jeigu tu nežinai šito, tai tada apskritai netark <...>“; „O jei dabar tu pasakysi, kad galvoji kitaip, tai aš daugiau nebepaduosiu tau rankos, nes mane jau pykina nuo viso to mėšlo“.

<sup>127</sup> Teatro kaip realybės idėja atsispindi *Teatr.doc*, pagrindinės rusų modernios dramos institucijos, kurios komandos narys yra Vyrypajevas, šūkyje, kuris skamba taip: „Teatras, kuriame nevaidinama“ (*teatr, v kotorom ne igraiut*).



klausimą „mėgstate vaidinti svetimus išgyvenimus?“ pateikiamu atsakymu, kad „šiame spektaklyje viskas kitaip“. Pastarąja fraze pakartojama jau išsakyta mintis, kad Atlikėjai ne vaidina – *viskas kitaip*, vadinasi, yra tikra, neišgalvota, o taip pat, kad perpasakojami išgyvenimai ne svetimi – jie gerai pažįsta pagrindinius veikėjus Sanią ir Sašą (*viena mano pažįstama mergina; o aš pažinojau vieną žmogų; kai mano draugelis*), o taip pat, kaip buvo minėta, kartais ir patys dalyvauja veiksmė. Asmeninės pažinties ir kartais bendro veikimo motyvu kuriamas įspūdis, kad pagrindiniai veiksmo dalyviai (Saša ir Saša), Atlikėjų kupletų objektai, kaip ir patys Atlikėjai nėra išgalvoti personažai, o realūs žmonės. Akcentuojant, kad pasakojama istorija ir įvykiai ne vaidinami, veikėjai – ne svetimi, o geri pažįstami, apeliuojama į kuriamo pasakojimo tikrumą, jo kaip realiai, ne tik sceninėje erdvėje įvykusio teatrinio reginio fakto statusą.

„Deguonyje“ atsispindi Willmaro Sauterio šiuolaikinėje dramaturgijoje pastebimas poslinkis nuo reprezentacijos prie prezentacijos, kai „tai, kas [*seniau* – K. J.] buvo laikoma fikcija, <...> pristatoma kaip tikrais įvykiais pagrįsta istorija“<sup>128</sup>. Vyrypajevas kuria pjesę kaip realybės iliuziją, tikrovės fikciją, siekdamas pateikti ją kaip faktais pagrįstą meninį konstruktą, o jos dalyvius ne fantastinius, kūrėjo sugalvotus personažus, o realius, gyvenamojo pasaulio asmenis. Nesiplėtojant, bendram kontekstui paminėtina, kad panaši strategija pasitelkiama XX a. antros pusės austrų dramaturgo Peterio Handkes pjesėje „Publikos išplūdimas“<sup>129</sup> (1966). Joje pateikiami personažų neįkūnijantys veikėjai, ištisu pasakojimu (monologiniu kalbėjimu) kuriamas veiksmas, o, svarbiausia, naikinamas teatro kaip atveriančio *kitą* pasaulį įvaizdis ir skelbiama ne vaidinamo, o realiai vykstančio spektaklio idėja:

*Jūs nepamatysite spektaklio.*

*Jūsų aistra vaizdams nebus patenkinta.*

*Jūs nepamatysite vaidinimo.*

*Čia nebus vaidinama.*<sup>130</sup>

Ir Handkes pjesėje, ir „Deguonyje“ trinamos ribos tarp faktinės realybės ir meninės prezentacijos. Kitais žodžiais sakant, Vyrypajevas kuria dokumentinio pobūdžio turinio iliuziją, kuri remiasi autentiška patirtimi, reprezentuojančia tikras žmonių istorijas<sup>131</sup>. Tokiu atveju kuriamas spektaklis regisi kaip įvykis, o ne išbaigta, režisieriaus sudėliota mizanscena.

<sup>128</sup> Willmar Sauter, „Vaidmenys ir asmenys: ieškant naujų vaidybos teorijų“, *Kultūros barai*, 2016, Nr. 3, p. 52. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-02]:

<https://docs.google.com/viewer?url=http://www.kulturosbarai.lt/uploads/news/id98/Binder1.pdf>

<sup>129</sup> Peter Handke, „Publikos išplūdimas“ (vertė Rūta Jonynaitė), *tekstai.lt*. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-15]: <http://www.tekstai.lt/buvo/versti/handke/publikos.htm>

<sup>130</sup> *Ten pat.*

<sup>131</sup> Pjesės dokumentiškumą ir autentiškumą galimas laikyti savotišku teatrinės formos *verbatim* inkliuzu. *Verbatim* dramaturginio rašymo principas (beje, itin pamėgtas rusiškame teatre ir dramoje) pirminiu šaltiniu laiko interviu, pokalbius, apskritai – įvairią faktinę medžiagą, kuria remiantis kuriamas dramatinis tekstas. Vadovaujantis šia dramaturgine

Siekiant sustiprinti autentiškumo pojūtį, pjesėje išlaikoma natūrali, nesuliteratūrinta kalbos maniera. „Deguonyje“ vyrauja kasdienės kalbos intonacija, šnekamojo stiliaus leksika (*baksas, plejeris*), keiksmazodžiai (*blia, blin, visiškas šūdas*), žargonas (*čiuchanas*), tiesmukos, nesupoetintos replikos („Ir važiavo jie į Serpuchovą, <...> kuriame vidury baltos dienos žmonės gatvėje krenta nuo alkoholio, o butuose ir tarpuvartėse jaunuolynas švirksčiasi į permatomas kojų venas“).

Taigi greta jau minėtų spektaklio, koncerto, improvizacijos formų pjesėje išryškinama dar viena – dokumentikos atšaka. Spektaklio-koncerto turinys, pristatomas kaip įvykęs iš tikrųjų, neišgalvotas, sustiprina žiaurumo, amoralumo įspūdį, perėjusį ir į kalbą: perpasakojamos istorijos šerdis – nusikaltimas, žmogžudystė<sup>132</sup>, perteikiami pjesėje vartojamais agresijos atspalvį turinčiais žodžiais (*peilis, užkapoti, kraujas, smogė, pasimirė, padvėsė, sukapotė, šautuvas* ir kt.), atviru smurto vaizdavimu („pagriebė kastuvą ir pirma smogė jai per krūtinę, <...> paskui kastuvo kraštu perkirto jai akį, o paskui nukirto ranką“), dar ir dar kartą primenama nužudymo scena („kuris, kaip žinoma, iš beprotiškos meilės sukapojo žmoną į dvi dalis“), kuri itin dažnu kartojimu (iš dešimties kompozicijų ji pakartojama septyniose) tampa tikruoju pjesės-albumo refrenu. Nejausdami jokios širdgėlos veikėjai nesunkiai pateisina savo veiksmus, pvz., Saša žmogžudystę teisina nauja meile, o nužudęs ramiai grįžta klausytis muzikos arba surengia šokius ant sode užkasto žmonos kūno. Tokių vaizdų pristatymas kaip dokumentiškų kelia šiurpą.

Žiaurumo išryškinimui sustiprinti naudojama kupletų forma, kuriai būdingas ne tik pasikartojantis priedainis, aktualaus turinio tematika, bet ir estradinis atlikimas, satyrinis ar humoristinis pobūdis, lengva melodija. Kupletų nuoroda leidžia tikėtis ir turinio lygmenyje kažko nesudėtingo, linksmo, pramoginio, juolab, kad perpasakotojai pasirodo apsirengę *madingsais koncertiniais rūbais*, o istorijos perpasakojimo vieta pasirenkama *klubinė aikštelė*. Tačiau, kaip jau žinoma, istorijos turinys, sudarytas iš smurto ir žudymo linijos, labiau primena tragediją nei komediją. Pramoginės dainos karkaso užpildymas brutualumu kuria formos ir turinio kakofoniją, atskleidžiančią, kad žiaurumu nesibaisima, priešingai, jis pateikiamas kaip pramoginis elementas, taip išryškinant amoralumo idėją. Šiame kontekste dirbtinai, ironiškai nuskamba 9-ajame kuplete išsakyti žodžiai, kad pats svarbiausias dalykas – sąžinė.

---

praktika, scenai skirtas tekstas yra inspiruotas ir paremtas ne fikcija, o autentiška patirtimi, suteikiančia pjesei dokumentinį pobūdį. „Deguonį“ galima įvardinti kaip turintį būtent tokio – dokumentinio teatro – rašymo atspalvių. Plačiau apie *verbatim* žanrą skaityti: Joseph Rynhart, „Balsas bebalsiams: ar *verbatim* teatras yra paveikus, suteikdamas platformą anksčiau negirdėtiems arba engiamųjų balsams ir skatindamas teigiamus socialinius bei politinius virsmus?“, *Teatro žurnalas*, 2017, Nr. 8; Loreta Vaskova, „*Verbatim* receptas, arba Iš kokių ingredientų sudaryta pjesė *Personalas*?“, *Teatro žurnalas*, 2017, Nr. 8.

<sup>132</sup> Pastebėtina, kad kitose savo pjesėse Vyrypajevs taipogi pasirenka „tamsius“ veikėjus: „July“ veikėju tampa maniakas žudikas, „Genesis No. 2“ – psichiatrinės klinikos pacientas, šizofrenijos apimta sąmone.

Žiaurumas pasirodo ne tik Sašos ir Sanios veiksmuose, bet ir pačiame Atlikėjų perpasakojimo veiksmė. Tyrinėtojos Colleenos Lucey pastebima, kad nužudymas pačių pasakotojų nesukrečia, nėra pateikiamas kaip aukščiausias lūžio taškas<sup>133</sup>. Priešingai, perpasakodami įvykius Atlikėjai nejaučia jokie diskomforto, išlaiko kasdienės pokalbio temos intonaciją, abejingai nupasakodami smulkiausias detales. Toks tiesioginės kalbos tonas, žinant, kad istorijos dalyviai geri pažįstami, rodo Atlikėjų nejautrą, atbukimą žiaurumui, pakitusią vertybinę skalę, o tai leidžia teigti, kad šis – žiaurumo – elementas yra tapęs nebereflektuojama gyvenamojo pasaulio norma, tokia įprasta, kad į ją paprasčiausiai nebereaguojama.

Formos ir turinio kakofonija pratęsiama kupleto pavidalu pateikiant svarstymus šventraščio tematika. Kiekviena Atlikėjų daina pradedama bibliniais intarpais, skelbiančiais pamatinius įsakymus: nežudyk, gerus darbus daryk jų nedemonstruodamas, nekurk sau stabo, neteisk kito ir pan. Biblinės citatos pasitelkiamos kaip moralaus, teisingo gyvenimo rodiklis, instrukcijos kaip *turētu* būti. Tačiau Biblijoje svarstomi amžinieji pamatiniai moraliniai ir vertybiniai klausimai, įgavę kupleto – pramoginę, komišką – formą, praranda savo kaip rimto kūrinio, gilios dvasinės praktikos svarumą, reikšmingumą. Koncertinės ir religinės formų kolizija gan atvirai išjuokiamas sakralinis dėmuo, „šventumo“ sąvokai netiesiogiai priskiriant epitetą „juokingas“. Tad nekeista, kad dainos eigoje kiekviena biblinė citata išvirsta į savo pačios priešingybę ir religinių sąvokų iškraipymą: gerais darbais vadinami kūniški malonumai, širdimi – didelė dvigulė lova, o Biblijos mokymas atsukti antrą skruostą – pamoka nenusileisti ir besti peilį į veidą („kada vienas tokių vyriškių trenkė jai per dešinią skruostą, kairįjį ji kategoriškai atsisakė jam atsukti ir užuot sukusi nuėjo į virtuvę <...>, paėmė ten virtuvinį peilį“), kurie galiausiai apibendrinami liturgine formule „Amen“. Sakralumo žymę turinčios sąvokos erotizuojamos, suvulgarinamos, joms priskiriant naujas reikšmes, kurios peržengia tradicinio religinio diskurso ribas. Pasirenkama kupleto forma leidžia ironiškai žvelgti į religinį dėmenį jam suteikiant parodijos atspalvį.

Įdomu tai, kad norint išvelgti koliziją, net nebūtina analizuoti turinio. Humoristinės ir religinės formų susidūrimas regimas jau pačioje dalių-dainų išorinėje struktūroje, kurioje persipina abu vienas kitam opoziciški dėmenys: iš kupleto paimta dvinarė posmų-priedainių sandara ir dekalogui būdingas skirstymas į dešimt dalių, atsispindintis jau pačiame albumo pavadinime „Deguonis – dešimt įsakymų“. Šis skirtingų formų persipynimas leidžia taikyti žanrinį „biblinio kupleto“ apibūdinimą, turintį anksčiau minėtą parodijos šešėlį.

---

<sup>133</sup> Colleen Lucey, „Violence and asphyxia in Ivan Vyrypaev’s plays“, pranešimas, skaitytas *The Slavic Forum*, 2011, p. 2. Internetinis šaltinis [2018-03-20]: [https://lucian.uchicago.edu/blogs/theslavicforum/files/2011/12/SLAVICFORUM\\_2011\\_LUCEY\\_PUBLICATION.pdf](https://lucian.uchicago.edu/blogs/theslavicforum/files/2011/12/SLAVICFORUM_2011_LUCEY_PUBLICATION.pdf)

Taigi, „Deguonyje“ išryškėja pagrindinės dvi žanrinės formos – biblinė ir dokumentinė. Biblinė atpažįstama iš pjesės struktūravimo dekalogo principu, kupletų pradžiose pateikiamų Biblijos citatų, liturginių formulių vartojimo, dialogų šventraščio tematika vystymo. Visi šie elementai turinio lygmeniu perteikia tradiciniame religiniame diskurse dėstomas tiesas ir principus. Dokumentinė fikcija kuriama pasakojamuosius įvykius pristatant kaip tikrovę, o jų atlikėjus – ne sukurtus personažus, o realiai esančius asmenis, nuolat pabrėžiant, kad tai, kas pasakojama, ne vaidinimas, o kalbantieji – ne aktoriai. Realybės iliuziją kuria ir perpasakojamos istorijos erdvės ir laiko konkretumas, leidžiantis patalpinti veiksmą konkrečiame istorijos taške; išlaikomas buitinis, kasdienis kalbėjimo stilius, leksika. Turinio atžvilgiu, su dokumentikos fikcija siejama žudymo istorija, brutalūs, obsceniški vaizdai rodo, kad gyvenamojo pasaulio religijos turinys yra opoziciškas dekalogo įsakymams – abejingumas, nejautrumas žiaurumui yra kuriamos tikrovės moraliniai pamatai.

Atpažintos žanrinės formos leidžia pastebėti susidarancias opozicines poras: humaniška-brutalu, įsivaizduojama-tikra, dangiška-žemiška, dieviška-žmogiška, taip, kaip turi būti, ir taip, kaip yra iš tikrųjų. Suformuluotos opozicijos išryškina formų priešpriešą ir tarp jų susidarantį konfliktą, kuris iš žanrinių formų lygmens pereina ir į turinio plotmę – vykstantį Dievo ir žmogaus susidūrimą, kurio metu atsiskleidžia, kad biblinis kodas realiame pasaulyje paprasčiausiai nebeveikia, sakralioji mintis moderniam pasaulyje yra bereikšmė. Tokiu atveju kuriamas žanrinis brikoliažas nėra vien tik sustabarėjusi forma, ji „veikia“, yra performatyvi – perteikia žmogaus ir Dievo akistatą.

## 2.3. Kalbinis labirintas Bernardo-Marie Koltès'o „Medvilnės laukų vienatvėje“

Kalbėjimo kaip veiksmo samprata regima ir šiuolaikinio 8–9 deš. prancūzų dramaturgo Bernardo-Marie Koltès'o kūryboje, o ypač vienaveiksmėje 1986 m. pasirodžiusioje pjesėje „Medvilnės laukų vienatvėje“<sup>134</sup>, kurioje dialogu skleidžiasi Kliento ir Dilerio susitikimas. Siekdamas sutelkti suvokėjo žvilgsnį ties kalba ir ja atliekamu veiksmu, dramaturgas eliminuoja fizinį judesį, atsisako išplėtoto išoriniais veiksmais paremto naratyvo – klasikinės dramos veiksmo ir įtampos variklio – jį keisdamas statišku sąstingiu (visoje pjesėje įvyksta vos keli išoriniai veiksmai: paduodamas švarkas, ant peties padedama ranka), o taip pat iš suvokėjo akiračio pašalina erdvės ir laiko konkretumą. Tik iš užuominų galima spręsti, kad susitikimas vyksta atokiam skersgatvyje, kuris įvardijamas kaip esantis „čia“, „šioje vietoje“, kurios „nei įstatymai, nei elektros šviesa nesiekia“ (14), ir apima valandas iki saulėtekio – nakties metą: „ši valanda“, „sutemų valanda“, kai visos prekyvietės jau uždarytos. Nekonkretizuojami ir veikėjų išoriniai paveikslai. Viskas, ką apie juos sužinome apsiriboja iš gramatinės giminės vartosenos išskaitoma lytimi (abu kalbantieji – vyrai) ir funkcija – parduodantysis (Dileris) ir perkantysis (Klientas). Nepiešdamas individualių paveikslų ir neprisirišdamas prie konkrečių išorinių detalių, autorius kuria veikėjus-figūras, ne du charakterius, o du susiduriančius aktantus, kurių tapatybės indentifikacija nėra svarbi. Nekonkretizuojamos vietos, laiko aplinkybės, nepateikiamos veikėjų išorės detalės leidžia teigti, kad vizualusis, regimasis pjesės dėmuo nėra reikšmingas. Redukuodamas bet kokią išorinę informaciją, Koltèsas kaip esminį elementą iškelia dialogą, pokalbį, į kurį pabrėžtinai nukreipiamas suvokėjo žvilgsnis<sup>135</sup>. Būtent kalbėjimas yra viskas, ką reikia „pamatyti“.

Pjesės veiksmo perkėlimas į kalbinį lygmenį (kalbinis „veiksmas“) ir jame sutelkiama įtampa, yra sąlyga pasireikšti performatyvumui.

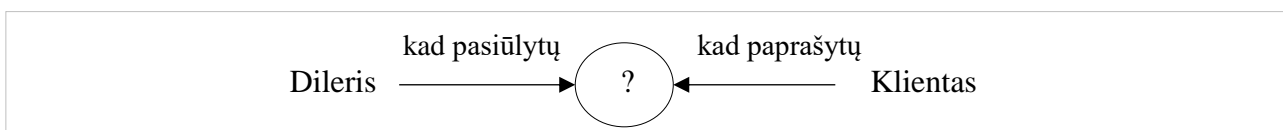
### 2.3.1. Verbalinis konfliktas

Neįvardintas lieka ir pats sandėrio objektas dėl kurio tariamasi. Dileris siekia parduoti, o Klientas trokšta įsigyti, tačiau ką tiksliai – neapibrėžiama. Jau pokalbio pradžioje tampa aišku, kad mįslinga „prekė X“ taip ir liks neįvardinta, nes ties ja susiduria Dilerio ir Kliento interesai. Dilerio tikslas yra priversti Klientą įvardinti, atskleisti paslapyje laikomą norą, kuris jam „trykšta kaip seilės iš burnos“ (16) ir kurį pastarasis „dar valandėlę saugo <...> kaip kokia skaisti mergelė“ (8). Dileris

<sup>134</sup> Bernard-Marie Koltès, *Medvilnės laukų vienatvėje; Sugrįžimas į dykumą*, Vilnius: REGNUM fondas, 1997. Toliau prie citatų bus pateikiami tik puslapių numeriai.

<sup>135</sup> Pastebėtina, kad autorius pašalina ir formaliuosius dramaturgijos elementus, pvz., veikėjų sąrašą. Tekste taip pat neaptiksime ir remarkų, išskyrus pradžioje kelių eilučių autoriaus komentarą.

siekia priversti „užpildyti noro prarają, priminti norą, priversti norą būti įvardintam, nuleisti jį ant žemės, suteikti jam formą ir svorį“ (16). Paprastai sakant, Dilerio tikslu tampa išgauti įvardinimą, priversti kitą *paprašyti*. Tuo tarpu Klientas siekia priversti Dilerį parodyti, atskleisti, *pasiūlyti* prekę, kad ši taptų matoma. Kiekvieno iš jų tikslu tampa ne įvykdyti tikrą sandorį, besiremiantį pasiektu susitarimu, bet priversti pašnekovą prabilti pirmą, pavergti savo priešininką, suvedžioti jį ir priversti nusileisti. Pjesės įtampa ir konfliktas sutelkiamas į klausimą: kas bus atskleista pirmiau, noras ar prekė? Šis klausimas iš esmės yra klausimas apie susidūrimo nugalėtoją: kuris – Klientas ar Dileris – švęs „pergalę“?



6 pav. Kovos tarp veikėjų schema

Dialogui tapus galios dvikova, sandorio objekto konkretumas ir svarba lieka nuošalyje. Jis tėra pretekstas pokalbiui, o ne svarbiausias jo dėmuo. Nei Dileriui, nei Klientui iš tiesų nerūpi koks/kokia yra oponento noras/prekė, ar jis/ji iš viso egzistuoja. Jų tikslas yra pats pokalbio kaip dvikovos procesas, savo galios kito atžvilgiu įtvirtinimas. Todėl Dileris taip lengvai pasiūlo Klientui „pasisavinti kieno nors kito norą“ (23), t. y. pasakyti ne savo, sugalvoti, įvardinti „pirmą besimėtantį noriūkštį“ (23). Svarbu ne iš tikrųjų turėti konkretų norą, o sukurti noro buvimo iliuziją (tas pats galioja ir prekės atveju), nes kaip sako Dileris: „aš bet kokia kaina privalau parduoti“ (23). Matyti, kad nors iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad kalbantieji susitinka dėl prekės<sup>136</sup>, o dėmesio centre atsideria sandoris, iš tikrųjų svarbiausia yra vykstanti verbalinė kova, kurioje numanoma prekė tampa tik indikatoriumi, leisiančiu nustatyti nugalėtoją.

Žaidžiamas galios žaidimas sąlygoja performatyvių dialogų pobūdį, kuriuose daikto įsigijimą keičia galios kova, o kalbos informacijos perdavimo funkciją – kalbėjimo kaip veiksmo samprata.

<sup>136</sup> Visgi, nors prekės konkretumas nėra svarbus, kai kuriose interpretacijose yra mėginama atsekti, kas galėtų būti ta paslaptingoji prekė. Yra manančių, kad parinktas Dilerio (narkotikų prekeivis) apibūdinimas nurodo į narkotikus kaip derybų objektą. Kiti linkę manyti, kad tai ne daiktas, o veikiau neapčiuopiamas, jausminis potyris – geiduliai, meilė, slapti troškimai (pvz., Lili Yang objektu įvardina homoseksualios meilės troškimą: Lili Yang, „Giving a Name to that Desire: Koltès's *In the solitude of the cotton fields*“, 2008. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-04-16]: <http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/FestivalOffice/newvision/2008/en/prog/text/cotton.pdf>).

### 2.3.2. Kalbinės kovos strategija: „švelni dvikova“

Tarp veikėjų vykstanti verbalinė kova nėra pateikiama tiesmukiškai, agresyviai, argumentus išsakant tiesiai į akis. Dramaturgas kuria savitą kalbinės dvikovos strategiją, kurioje nerasime nei Crimpo vartojamo minimalistinio, aštriai ir staigiai „duriančio“ žodžio, nei Vyrypajevui būdingos skirtingų žanrinių formų sąveikos. Jos savitumą taikliausiai apibūdina „švelnios dvikovos“ oksimoronas, išryškinantis opoziciskų polių sandūrą: verbalinė kova (puolimas, atkirtis, gynyba ir išsisukimas) paslepia už išdailinto barokiško sakinio, manieringų formuluočių, rafinuotų, poetiškų<sup>137</sup> kalbinių pavidalų. Galios mainai vyksta nepastebimai, naudojantis retorikos ginklais, yra pridengiami gražbylostės marška ir kalbine estetika. Galima sutikti su Paviso pastebėjimu, kad norint perskaityti tikrąjį (grynąjį) tarp judviejų vystantį dialogą, reikia *išgryninti* tekstą, iš jo pašalinti abstrakčias bei manieringas figūras<sup>138</sup>, kuriomis painiojamas ne tik varžovas, bet ir skaitytojas.

Visų pirma, „manieringoms figūroms“ priskirtinas jungtukų perteklius ir įterpinių gausa, paverčiantys veikėjų kalbėjimą ilgų, perteklinių sakinių, užimančių nuo kelių iki keliolikos eilučių, srautu:

*KLIENTAS. O jeigu, tarkime, prisipažinsiu, kad elgiausi įžūliai pats šito nenorėdamas, tik todėl, kad jūs manęs paprašėte būti įžūlu, kai priėjote prie manęs turėdamas kažkokį tikslą, kurio vis dar nesuprantu, mat nesu gabus spēlioti, bet kuris vis dėlto laiko mane čia? ir jeigu, tarkim, aš jums pasakysiu, kad mane sulaiko tai, jog aš nežinau jūsų kėslių, bet smalsauju išsiaiškinti juos? (22, paryškinta K. J.)*

Nors sakinys tęsiasi septynias eilutes (skaičiuojant knygoje), tačiau juo nieko konkretaus taip ir nepasakoma. Prasminiu lygmeniu, tai tėra „tuščias“, bereikšmis kalbėjimas, nereikšmingos blevyzgos, paremtos tikslinamųjų sakinių ir įterpinių seka, kuria siekiama suklaidinti klausytoją, o ne iškomunikuoti prasmingą pranešimą. Klientas nesivadovauja aiškumo ir paprastumo principu. Jis kuria natūraliai komunikacinei raiškai neįprastai ilgą, ciceroniškąjį periodą. Jame kiekvienu pridėdamu jungtuku, su savimi prisitraukiančiu ir šalutinį sakinį, siekiama atitolinti sakinio pabaigą, taip kuriant sakinį-labirintą į kurį įsivėlęs suvokėjas prarastų budrumą, pamestų minties eigą, pamištų sakinio pradžia, o pasimetęs ir sutrikęs, išduotų tai, ką slepia. Tad tokia konstrukcija yra naudojama sąmoningai. Ponia sintaksine struktūra, teksto tirštumu, šalutinių sakinių gausa siekiama suklaidinti oponentą, paspėsti jam kalbinius „spąstus“. Iš pateikto sakinio eliminavus perteklinius

<sup>137</sup> Dėl Koltėso poetiškumo, literatūriškumo, metaforų tirščio, tekstas labiau primena literatūrinį, skaitymui, ne sceniniam reginiui skirtą kūrinį, kai kurių kritikų įvardijamą „literatūriniu teatru“ (*théâtre littéraire*): Marie-Hélène Perron, „Solitudes et similitudes“, *ledelit*, 2018 m. sausio 31 d. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-04-15]: <https://www.delitfrancais.com/2018/01/31/solitudes-et-similitudes/>

<sup>138</sup> Patrice Pavis, „Bernard-Marie Koltès *Dans la solitude des champs de coton*, ou le monde ou l'on deale“, *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 76–97.

įterpinius ir jungtukus, viskas, ką galima būtų iššifruoti, apimtų tik nujaučiamus Kliento žodžius: „Aš laimėsiu šią kovą“.

Sakinio-labirinto konstrukcijos painumas, t. y. minėtų įterpinių bei šalutinių sakinių gausa, regis, yra pakankama oponentui supainioti, tačiau Klientas vien ja neapsiriboja, sakinį apkraudamas papildomomis meninės raiškos priemonėmis (pvz., ištraukos pabaigoje naudojama inversija), suvestinių, sudurtinių tarinių vartojimu (*nesu gabus spėlioti; paprašėte būti*; „leidžiu liesti“, 25; „stengiatės užmegzti“, 26), o taip pat sinonimų, retesnių žodžių parinkimu: *geidaučiau, nususintų, plazdeno, pasiutėliauti* ir kt. Iš to galima spręsti, kad Klientą masina pats kodavimo procesas, jis jaučia savotišką malonumą, ieškodamas dar įmantresnio išsireiškimo, kuris savo raiškos puošnumu, tačiau visišku tuštumu prasminiame lygmenyje, apsunkintų kalbos supratimą.

Tai aiškiai atsiskleidžia ir kitame pavyzdyje:

*KLIENTAS. <...> O jeigu kalbėtume apie tai, ko aš noriu, tad jeigu ir turėčiau kokį norą, kurį galėčiau prisiminti čia, nežvelgiamose sutemose, kai aplinkui urzgia gyvuliai, kurių net uodegų nematyti, be noro, kurį tiksliai žinau – noro, kad atsikratytumėte nusižeminimo ir nedovanotumėte man įžūlumo, nes jeigu ir jaučiu šiokią tokią silpnybę įžūlumui, nusižeminimo negaliu pakęsti – nei savo, nei kitų, ir šie mainai man ne prie širdies, – tai ko aš norėčiau, jūs tikrai to neturėtumėte. (9–10, paryškinta K. J.)*

Iš įvairių segmentų (įterpinių, tikslinimų, šalutinių sakinių) konstruojamas aštuonių eilučių (skaičiuojant knygoje) sudėtinis sakiny nesunkiai, nepatiriant jokio reikšmės nuostolio gali būti sutrumpintas iki vienos aiškios formuluotės: „O jeigu kalbėtume apie tai, ko aš noriu, <...> jūs tikrai to neturėtumėte“ arba dar trumpiau, savais žodžiais: „Jūs neturite to, ko aš noriu“. Tačiau Klientas šią frazę apipina įmantriais kalbiniais viražais, kuriais nutolindamas frazės pabaigą, užtęsdamas sakinį, provokuoja pašnekovą sutrikti. Visa tarp šių frazių išdėstyta žodiena yra kamšalas, neturintis jokios prasmės, išskyrus tikslą užliūliuoti klausančiojo budrumą.

Šiam tikslui pasiekti, greta šalutinių sakinių ir įterpinių, naudojamos sentencijos (arba jas primenančios formuluotės), tokios kaip: „negėda vakare pamiršti tai, ką prisiminsi iš ryto“ (23), „kvaila nepasiimti skėčio, kai žinai, kad lis“ (26), „negali būti tilto be daubos“ (26), „nebūna nakties be mėnulio“ (9), „nėra įmanoma, jog tas, kuris eina iš vienos aukštumos į kitą aukštumą, išvengtų nenusileidęs, kad galėtų vėl pakilti“ (9). Pačios savaime jos nėra neteisingos, tačiau veikėjų įterpiamos veikia ne dėl jomis perteikiamų minčių, o kaip retorikos priemonė, kuria dar labiau sustiprinama gražbylystė. Koltėso veikėjai puikiai išmano retorikos meną, o jų sakomos tirados gali būti nesunkiai palyginamos su Cicerono iškalba ir kalbėjimu aukštuoju stiliumi: oratoriaus vartotiems poetiškiems junginiams – „dangaus dvelksmas“ (Kat., I, 15), „apnuoginti kardus“ (Kat., III, 6);



„džiūti iš ilgesio“ (Kat., II, 6), „neapykantos liepsna“ (Kat., I, 29)<sup>139</sup> – nenusileidžia sandėrio dalyvių frazės: „pajutau mirties šaltį“ (20), „šios valandos nerimas“ (10), „sutemų žiaurumas“ (17), „vien nuo jūsų žvilgsnio svorio mano skaistybė staiga pasijunta išniekinta“ (12), galiausiai, pjesės pavadinimas – „medvilnės laukų vienatvėje“. Pastarasis metaforiškai apibūdina dialogų kūrimo strategiją: medvilnės laukai, sukeliantys asociacijas su purumu, švelnumu, minkštumu, nurodo į išdailintą, nugludintą, „s sofistikuotą ir tiesiog žėrintį tekstualumą“<sup>140</sup>, o vienatvė – į už kalbinės retorikos vystančią kovą, kuri kalbančiuosius palieka pačius su savimi, svetimus vienas kitam.

Pastebėtina, kad kurdami kalbinius „spąstus“ varžovui, veikėjai stengiasi neišsiduoti patys, nepasakyti per daug, neatskleisti to, ko nereikia, į sakinį įdėdami gynybos saugiklių, kuriais tampa tariamosios nuosakos formos. Tariamoji nuosaka leidžia bet kokį veiksmą, pateikti kaip galimybės projekciją, ketinimą, bet ne faktą, tai, kas galėtų būti, bet nėra. Taip išvengiama bet kokio konkretaus įvardijimo. Pavyzdžiui, prieš tai pateikto pavyzdžio eilutės: „tad jeigu ir turėčiau kokį norą, kurį galėčiau prisiminti“ (9). Tariamoji nuosaka sakinį užpildo nekonkretumu, abejone. Gynybos strategija dar labiau sustiprinama vartojamais modaliniais žodžiais *galbūt, esą, jungtuku jeigu* („mano noras, jeigu toks egzistuoja“, 10), įterpiniu *tarkim*, dalelytėmis *lyg, tartum*, suteikiančiais sakomam sakiniui netvirtumo, neužtikrintumo, abejonės dėl sakomo dalyko intonaciją.

Kaip apsauga nuo varžovo kai kur naudojama sakinių simetrija:

*DILERIS. Atleiskite, ar nakties gaudesy jūs nieko nepasakėte, ko būtumėt norėjęs iš manęs, galbūt neišgirdau?*

*KLIENTAS. Aš nieko nepasakiau; nieko nepasakiau. O jūs <...> man nieko nepasiūlėt, ko aš neatspėjau? (31, paryškinta K. J.)*

Atsakymą konstruodamas pagal pašnekovo modelį, Klientas apsisaugo nuo papildomos reikšmės praspūdimo.

Taigi, Koltėsas kuria poetinį, metaforišką, rafinuotą ir retoriniu stiliumi pagrįstą kalbos paviršių, kuriuo tarsi gaubtu, pridengiamas potekstėje vykstantis konfliktas. Tokiu atveju literatūriškumas ir poetiškumas svarbūs ne savo estetinė funkcija, o kaip kalbiniai kovos „ginklai“: ilga, gausia šalutinių, tikslinamųjų sakinių, įterpinių ir jungtukų kalbėjimo konstrukcija, sustiprinta meninės raiškos priemonių tirščiu, sinonimika, sentencijomis, poetiškais epitetais, iš tiesų manipuluojama, atliekamas klaidinantis veiksmas, atakuojama, siekiant suklaidinti, supainioti, sutrikdyti oponentą, įvilioti jį į kalbinius „spąstus“, o tai padarius – išgauti prekę/norą. Tuo tarpu tariamosios nuosakos formos, nekonkretumą žymintys žodžiai ir simetriškas kalbėjimas „veikia“ kaip

<sup>139</sup> Pavyzdžiai pateikiami iš: Markas Tulijus Ciceronas, *Kalbos*, Vilnius: prada, 1997.

<sup>140</sup> Patrice Pavis, „Bernard-Marie Koltès *Dans la solitude des champs de coton*, ou le monde ou l'on deale“, *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011, p. 76–97.

gynybos, apsaugos nuo varžovo priemonės. Koltėso pjesėse „veikiama“ – atakuojama, ginamasi – kalbiniu lygmeniu, o tai yra performatyvu.

## Išvados

1. Performatyvumo sampratos dramaturgijoje susiformavimas siejamas su XX a. antroje pusėje pakitusiu dviejų dramos dėmenų – atlikimo ir kalbos – santykiu. Iki tol dominavęs scenoscentrinis požiūris pabrėžė dramatinio teksto perkėlimą į sceninį pavidalą teatro scenoje, konkrečią mizansceną, akcentavo pastatymo ir režisieriaus viršenybę teksto ir dramaturgo atžvilgiu. Šiuolaikinėje dramaturgijoje dėmenų santykis keičiasi – draminiuose tekstuose atsisakoma fiziniu judesiu, išoriniu veiksmu paremto naratyvo, dėmesį sutelkiant ir veiksmą koncentruojant kalboje. Dramos centre atsidūrus tekstui, išorinis pastatymas nebėra būtinas, nes yra perkeliamas į mentalinę, suvokėjo vaizduotėje besikuriančią, „sceną“. Kalbos kaip veiksmo idėja yra performatyvumo pagrindas. Todėl į įvade išsikeltą klausimą „Ar šiuolaikiniams draminiams tekstams dar galima taikyti „scenai skirtą tekstą“ apibrėžtį?“ atsakytina teigiamai. Šiuolaikinė dramaturgija atsižvelgia į savo prigimtyje įrašytą pastatymo dėmenį, tik jį supranta kiek kitaip – mintis „*nuo kalbos prie atlikimo*“ keičiama „*kalbos kaip atlikimo*“ samprata.
2. Darbe aptartos teorinės prieigos leido suformuluoti *performatyvumo* sąvokos apibrėžtį, taikytiną dramaturgijos kontekste. Performatyvumas dramaturgijoje – tai toks dramatinės kalbos pobūdis, kai kalba ne tik perteikiama informacija ar aprašomas pasaulis, bet atliekamas nekalbinis veiksmas. Performatyvumas reiškiasi dramatinėse struktūrose, kalbos modeliuose ir savitose jų organizacijose.
3. M. Crimpo, I. Vyrypajevų ir B.-M. Koltėso draminių tekstų tyrimas atskleidė plačią performatyvumo apraiškų įvairovę. Crimpo pjesės analizė leidžia teigti, kad performatyvumas jo tekste reiškiasi pjesės struktūra, žodžio dviprasmybe, klausimų, pakartojimų, pauzių vartojimu. Išanalizavus šiuos elementus matyti, kad veikėjų dialoguose kalba peržengia savo grynai komunikacinę funkciją ir atlieka atakos, demaskavimo, gynybos, slapstymosi, galios užgrobimo ar pažeminimo veiksmus. Vyrypajevas kuria žanrinių formų brikoliažą, kuri sudaro pagrindinės dvi – dokumentikos ir Biblijos – struktūros. Atpažintos žanrinės formos leidžia pastebėti susidaranti opozicines poras: humaniška-brutalu, įsivaizduojama-tikra, dangiška-žemiška, dieviška-žmogiška. Suformuluotos opozicijos išryškina formų priešpriešą ir tarp jų susidarantį konfliktą, kuris iš žanrinių formų lygmens pereina ir į turinio plotmę – tampa Dievo ir žmogaus konfliktu. Koltėso draminiame tekste pasireiškiantį performatyvumą būtų galima įvardinti kaip poetinį. Autorius gynybos, puolimo, klaidinimo, bandymo

sutrikdyti kitą veiksmams pasiekti naudoja perteklinį poetiškumą, įmantrią leksiką, painias sintaksines konstrukcijas, įterpinių, jungtukų, tikslinamųjų sakinių gausą. Kuriamas tirštas kalbinis labirintas, kuriame stengiamasi paklaidinti savo oponentą. Crimpas kuria minimalistinį dialogą, kuriame už žodžių taupumo slepiamasi, juo slapukaujama taip vengiant išsiduoti, tuo tarpu Koltėso slapukavimas reiškiasi daugžodžiavimu, kalbine retorika. Crimpas prasmę koncentruoja potekstėje, Koltėsas – ją pridengia beprasmiu kalbos srautu, tikrąją reikšmę slėpdamas už literatūriškumo.

Tekstų analizė leido išskirti tris performatyvumo raiškos atvejus: žodinį (Crimpas), formų (Vyrypajevas) ir poetinį (Koltėsas) performatyvumą. Galima daryti išvadą, kad tekstų analizės patvirtino performatyvumo dramaturgijoje galimybę. Darbas, iš gausaus kuriančiųjų spektro, apėmė tik kelis dramaturgus ir jo draminius tekstus. Šio darbo tąsa galėtų būti kitų autorių ir tekstų tyrimas performatyvumo tema.

4. Šiuolaikiniuose draminiuose tekstuose pastebima performatyvumo tendencija leidžia kalbėti apie naujos dramaturgijos, perkėlusios atlikimą iš realios scenos į tekstą, įsigalėjimą.

## Literatūros sąrašas

### Šaltiniai

1. Ciceronas M. T., *Kalbos*, Vilnius: pradai, 1997.
2. Crimp M., „The Country“, *Plays 2*, London: Faber and Faber, 2005.
3. Handke P., „Publikos išplūdimas“ (vertė Rūta Jonynaitė), *tekstai.lt*. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-15]: <http://www.tekstai.lt/buvo/versti/handke/publikos.htm>
4. Koltès B. M., *Medvilnės laukų vienvėjis; Sugrįžimas į dykumą*, Vilnius: REGNUM fondas, 1997.
5. Vyrypajev I., *Deguonis*, vertė Rolandas Rastauskas, 2002. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-16]: <http://www.tekstai.lt/component/content/category/498-vyrypajev-ivan>.

### Literatūra

1. Angelaki V., *The plays of Martin Crimp. Making Theatre strange*, London: Palgrave Macmillan, 2012. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-12]: [https://books.google.lt/books?id=wq\\_9Wyo0RL8C&pg=PA103&lpg=PA103&dq=crimp+the+country+play+meaning&source=bl&ots=YIKjQf2mGo&sig=czOo47t\\_p8bS1X9TMS3iH4fcuR4&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKEwjRrKuVuo3aAhXEhiwKHTCoA\\_QQ6AEIdTAJ#v=onepage&q=crimp%20the%20country%20play%20meaning&f=false](https://books.google.lt/books?id=wq_9Wyo0RL8C&pg=PA103&lpg=PA103&dq=crimp+the+country+play+meaning&source=bl&ots=YIKjQf2mGo&sig=czOo47t_p8bS1X9TMS3iH4fcuR4&hl=lt&sa=X&ved=0ahUKEwjRrKuVuo3aAhXEhiwKHTCoA_QQ6AEIdTAJ#v=onepage&q=crimp%20the%20country%20play%20meaning&f=false)
2. Angel-Perez E., „Sounding Crimp’s verbal stage: the translator’s challenge“, *Contemporary Theatre Review*, 24 (2014). Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-01]: <https://www.contemporarytheatrereview.org/2014/sounding-crimps-verbal-stage/>
3. Austin J. L., *How to do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1962. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-12]: <https://www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf>
4. Baldick C., *Concise dictionary of Literary terms*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.
5. Baltrušaitytė R., „Performanso meno laukas: konceptualizavimo nesklaidumai“, *Kultūra ir visuomenė*, 2017, 8 (1). Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-06]: [http://culturesociety.vdu.lt/wp-content/uploads/2017/10/6\\_Performanso-meno-laukas\\_konceptualizavimo-nesklaidumai-.pdf](http://culturesociety.vdu.lt/wp-content/uploads/2017/10/6_Performanso-meno-laukas_konceptualizavimo-nesklaidumai-.pdf)

6. Barthes R., „Baudelaire’s Theater“, *Critical essays*, Evanston: Northwestern University Press, 1972. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-03]: <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2015/04/roland-barthes-critical-essays.pdf>
7. Beumers B., Lipovetsky M., *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, Bristol: Intellect, 2009. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-12]: [https://books.google.lt/books?id=iJG8y\\_Rf9T4C&pg=PA241&lpg=PA241&dq=Oxygen%E2%80%9D+\(I.+Vyrypaev&source=bl&ots=Xpbc3PkzKC&sig=clI7Vy7gWOTRB3mJcopWcdJanQw&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKewiskcef8NDaAhVsJJoKHfcuBwEQ6AEwB3oECAAQXg#v=onepage&q=Oxygen%E2%80%9D%20\(I.%20Vyrypaev&f=false](https://books.google.lt/books?id=iJG8y_Rf9T4C&pg=PA241&lpg=PA241&dq=Oxygen%E2%80%9D+(I.+Vyrypaev&source=bl&ots=Xpbc3PkzKC&sig=clI7Vy7gWOTRB3mJcopWcdJanQw&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKewiskcef8NDaAhVsJJoKHfcuBwEQ6AEwB3oECAAQXg#v=onepage&q=Oxygen%E2%80%9D%20(I.%20Vyrypaev&f=false)
8. Burke K., *Language as symbolic action: essays on life, literature and method*, Los Angeles, London: University of California Press, 1966.
9. Burzdžiūtė A., *Meninis performanso įvykis kaip sąmoningumo transformacijos galimybė*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, *magistro darbas*, 2014. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-20]: <https://vb.vdu.lt/object/elaba:2126207/2126207.pdf>
10. Butkus V., *Lietuvių literatūros enciklopedija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
11. Butler J., „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal*, Vol. 40, Nr. 4, 1988, p. 519–531. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-05]: [https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler\\_performative\\_acts.pdf](https://www.amherst.edu/system/files/media/1650/butler_performative_acts.pdf)
12. Butler J., *Vargas dėl lyties. Feminizmas ir tapatybės subversija*, Vilnius: kitos knygos, 2017.
13. Carlson M., „The Resistance to Theatricality“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002.
14. Cuddon J. A., *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, London: Penguin Books, 1992.
15. *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas* internete. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-18]: <http://lkiis.lki.lt/dabartinis>
16. Dementavičiūtė-Stankuvienė D., „Agnius Jankevičius: Man svarbiausia būti naudingam kitam“, *bernardinai.lt*, 2016-10-12. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-07]: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2016-10-12-agnius-jankevicius-man-svarbiausia-buti-naudingam-kitam/149933>
17. Féral J., „Foreward“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002.
18. Fischer-Lichte E., *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
19. Goffman E., *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*, Vilnius: Vaga, 2000.

20. Gudavičiūtė A., „Verbaliojo teksto pokytis postdramoje: teorinė perspektyva“, *Žmogus ir žodis*, 2015, t. 17, Nr. 2, p. 88–103. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-29]: [www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/download/136/132](http://www.zmogusirzodis.leu.lt/index.php/zmogusirzodis/article/download/136/132)
21. Īnan D. & Yakut A. D., „Language and Power Relations in Martin Crimp’s *The Country*“, *Interactions*, Volume 26, 1–2, 2017, pavasaris–ruduo.
22. Īnan D. & Yakut A. D., „The Complex Nature of Power and Language: Verbal Strategies in Martin Crimp’s *The City*“, *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, Vol. 13(2), 2016. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-25]: <https://revije.ff.uni-lj.si/elope/article/viewFile/4581/6826>
23. Yang L., „Giving a Name to that Desire: Koltès’s *In the solitude of the cotton fields*“, 2008. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-04-16]: <http://www.lcsd.gov.hk/CE/CulturalService/FestivalOffice/newvision/2008/en/prog/text/cotton.pdf>
24. Jakobsonas R., „Lingvistika ir poetika“, *Baltos lankos*, Nr. 18/19, 2004.
25. Jurčiukonytė A., *Teatriškumo samprata ir formos moderniojoje lietuvių prozoje*, Vilnius: Vilniaus universitetas, daktaro disertacija, 2006.
26. Klišienė N., „Didaskaliniai epizodai Juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus dramaturgijoje“, *Literatūra*, 2016–2017, 58 (1)–59 (1) (rankraštis).
27. Labanauskaitė G., *Naratyvo konstravimo principai šiuolaikinėje dramaturgijoje*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, daktaro disertacija, 2013. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-20]: <http://gs.elaba.lt/object/elaba:15883197/15883197.pdf>
28. Lucey C., „Violence and asphyxia in Ivan Vyrpaev’s plays“, pranešimas, skaitytas *The Slavic Forum*, 2011. Internetinis šaltinis [2018-03-20]: [https://lucian.uchicago.edu/blogs/thelavicforum/files/2011/12/SLAVICFORUM\\_2011\\_LUCEY\\_PUBLICATION.pdf](https://lucian.uchicago.edu/blogs/thelavicforum/files/2011/12/SLAVICFORUM_2011_LUCEY_PUBLICATION.pdf)
29. Martišiūtė-Linartienė A., „Teatrinių eksperimentų intertekstai Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, Nr. 37, p. 72–93. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-29]: [http://www.ilti.lt/failai/Colloquia37\\_internetui-72-93.pdf](http://www.ilti.lt/failai/Colloquia37_internetui-72-93.pdf)
30. Melnikova I., „Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje *Belladonna*“, *XX amžiaus literatūros teorijos. Konceptualioji kritika*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.
31. *Naujausioji lietuvių literatūra (1988–2002)*, sud. G. Viliūnas, Vilnius: Alma littera, 2003.
32. Ortega y Gasset J., *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Vilnius: Vaga, 1999.

33. Oushakine S. A., Prinstono universiteto naujosios rusų literatūros tyrinėtojo apžvalga, 2009. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-15]: <http://www.kinokultura.com/2009/26r-kislorod.shtml>
34. *Oxford* žodynas internete. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-18]: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/drama>
35. Pabarčienė R., „Parodija ir groteskas Juozo Erlicko dramoje *Gyvenimas po sniegu*“, *Žmogus ir žodis*, 1999, Nr. 2, t. 1. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-02]: <http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/literaturologija/1999/pabpab37-42.pdf>
36. Pabedinskas T., *Teorinis performatyvumo apibrėžimas ir praktinės analizės kontekstai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, *magistro darbas*, 2005. Jo pagrindu parašyto straipsnio internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-04]: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2006~1396939937321/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>
37. Pavis P., *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, New York: Routledge, 2013.
38. Pavis P., *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press, 1999.
39. Pavis P., *Le Théâtre contemporaine*, Paris: Armand Colin, 2011.
40. Perron M. H., „Solitudes et similitudes“, *ledelit*, 2018 m. sausio 31 d. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-04-15]: <https://www.delitfrancais.com/2018/01/31/solitudes-et-similitudes/>
41. Pfister M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-15]: [https://books.google.lt/books?id=2BxOGkheiHMC&pg=PA1&hl=lt&source=gb\\_toc\\_r&ad=4#v=onepage&q=multimedi&f=false](https://books.google.lt/books?id=2BxOGkheiHMC&pg=PA1&hl=lt&source=gb_toc_r&ad=4#v=onepage&q=multimedi&f=false)
42. Plassard D., „Des théâtres de papier: quelques remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine“, *Théâtre/Public (Du théâtral et du performatif)*, Nr. 205, Montreuil, 2012 liepa–rugsėjis.
43. Reinelt J., „The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality“, *SubStance*, #98/99, Vol. 31, Nr. 2&3, 2002.
44. Rynhart J., „Balsas bebalsiams: ar *verbatim* teatras yra paveikus, suteikdamas platformą anksčiau negirdėtiems arba engiamųjų balsams ir skatindamas teigiamus socialinius bei politinius virsmus?“, *Teatro žurnalas*, 2017, Nr. 8.
45. Ročkienė K., „Man svarbu dialogas su žiūrovu“, *7 meno dienos*, 2012-12-21, Nr. 46 (1014). Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-03-11]: <https://www.7md.lt/kinas/2012-12-21/Man-svarbu-dialogas-su-ziurovu>



46. Satkauskytė D., „Ezopo kalba kaip teorinė sąvoka arba kaip mums kalbėti apie sovietmečio literatūrą“, *Metai*, 2007, Nr. 5. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-30]: <http://tekstai.lt/zurnalas-metai/643-dalia-satkauskyt-ezopo-kalba-kaip-teorin-svoka-arba-kaip-mums-kalbti-apie-sovietmeio-literatr?catid=135%3A2007-m-nr-5-gegu>
47. Sauter W., „Vaidmenys ir asmenys: ieškant naujų vaidybos teorijų“, *Kultūros barai*, 2016, Nr. 3, 52–61. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-02]: <https://docs.google.com/viewer?url=http://www.kulturosbarai.lt/uploads/news/id98/Binder1.pdf>
48. Searle J. R., *Speech acts: an essay in the philosophy of language*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969. Internetinis šaltinis (dalinė peržiūros galimybė) [žiūrėta 2017-12-02]: [https://books.google.lt/books?id=t3\\_WhfknvFOC&pg=PA3&hl=lt&source=gb\\_s\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.lt/books?id=t3_WhfknvFOC&pg=PA3&hl=lt&source=gb_s_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false)
49. Sierz A., „*The Country*, Arcola Theatre“, *theartsdesk.com*, 2010 m. rugsėjo 30 d. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-17]: <http://www.theartsdesk.com/theatre/country-arcola-theatre>
50. Sierz A., *The Theatre of Martin Crimp*, London: Bloomsbury Publishing, 2013 (antras leidimas). Internetinis šaltinis [žiūrėta: 2018-02-25]: [https://books.google.lt/books?id=A30fAgAAQBAJ&pg=PA144&lpg=PA144&dq=graham+whybrow+fascination+with+the+slipperiness&source=bl&ots=JDoSC7mvyo&sig=VjeiBiqq3Tp\\_kBZddkhMLH6YtDw&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKEwjK1umCy7raAhXK1SwKHVW8AcIQ6AEwAHoECAAQLg#v=onepage&q=graham%20whybrow%20fascination%20with%20the%20slipperiness&f=false](https://books.google.lt/books?id=A30fAgAAQBAJ&pg=PA144&lpg=PA144&dq=graham+whybrow+fascination+with+the+slipperiness&source=bl&ots=JDoSC7mvyo&sig=VjeiBiqq3Tp_kBZddkhMLH6YtDw&hl=lt&sa=X&ved=2ahUKEwjK1umCy7raAhXK1SwKHVW8AcIQ6AEwAHoECAAQLg#v=onepage&q=graham%20whybrow%20fascination%20with%20the%20slipperiness&f=false)
51. Singer M., *When a great tradition modernizes: an anthropological approach to Indian civilization*, New York, Washington, London: Praeger publishers, 1972.
52. Staniškytė J., *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*, Vilnius: Scena, 2008.
53. Staniškytė J., „Performatyvumo teorija ir teatras: sąveikos ir takoskyros“, *Menotyra*, 2012, t. 19, Nr. 2. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-20]: <http://mokslozurnalai.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2012/2/menotyra2012-2-6.pdf>
54. Strnadová K., *Violence and Formal Challenge in the Plays of Sarah Kane and Martin Crimp*, diplominis darbas, Karlovo universitetas Prahoje (Univerzita Karlova v Praze), 2008. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-02-06]: <https://is.cuni.cz/webapps/zp/download/120052710>

55. Šatkauskienė N., „Komunikacinė dramos sklaida ir jos socialumas“, *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, 2002 1 (9). Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-06]: [www.zurnalai.vu.lt/sociologija-mintis-ir-veiksmai/article/download/5909/4817](http://www.zurnalai.vu.lt/sociologija-mintis-ir-veiksmai/article/download/5909/4817)
56. Turner V., *The anthropology of performance*, New York: PAJ Publication, 1987. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-19]: <http://erikapaterson08.pbworks.com/f/Antrophology+of+performance%282%29.pdf>
57. Ubersfeld A., *Reading theatre* („Foreword“ by Debbèche P. and Perron P.), Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999.
58. Vasinauskaitė R., „Perforežisūra: „Hamleto“ atvejis“, *Kultūrologija*, 2009, t. 17, p. 181–200. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-06]: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2009~1367169270763/DS.002.0.01.ARTIC>
59. Vasinauskaitė R., „Avangardinis vs postmodernus teatras: nuo teatrališkumo prie performatyvumo“, *Menotyra*, 2014, t. 21, Nr. 2. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2017-12-03]: <http://mokslozurnalai.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2014/2/125-136.pdf>
60. Vasinauskaitė R., „NDA, arba Kitokio teatro laikas“, *Teatro žurnalas*, 2018, Nr. 9–10.
61. Vaskova L., „*Verbatim* receptas, arba Iš kokių ingredientų sudaryta pjesė *Personalas?*“, *Teatro žurnalas*, 2017, Nr. 8.
62. Zaikauskas E., „Leksinis, gramatinis bei pragmatinis performatyvumo pobūdis“, *Kalbotyra*, XLVIII (1)–XLIX (1), 2000. Internetinis šaltinis [žiūrėta 2018-01-23]: <http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/get/LT-LDB-0001:J.04~2000~1367161807073/DS.002.0.01.ARTIC>
63. Zaikauskas E., „Performatyvumo teorijos ištakos ir paralelės“, *Darbai ir dienos*, 2001, Nr. 27.

## Summary

The Master's thesis 'The Cases of Dramatic Text Performativity' examines dramatic texts of three playwrights: Martin Crimp, Ivan Vyrypaev, and Bernard-Marie Koltès, focusing on the expression of performativity – 'active' language. The notion of *performativity* is used in the thesis as defined by John Langshaw Austin, transferring and adapting it for the field of dramaturgy. The aim of the thesis is to cast light on the theme of performativity and various manifestations thereof in contemporary dramaturgy through an analysis of dramatic texts.

In the text by M. Crimp, the concept of language as action unfolds itself through the structure of the play, polysemy, questions, repetitions, and pauses, through which acts of hurting, unmasking, power, defence, and conflict are carried out. I. Vyrypaev creates performativity through the principle of bricolage of genre forms, a 'dialogue' of forms, which becomes a sign of a dialogue between a conflict-ridden man and God. B.-M. Koltès's play is based on linguistic power games, in which a word is used as a tool to acquire power, provoke, and take a defensive position.

The analysis of the chosen dramatic texts of late 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> century revealed a shift in the nature of creation of contemporary dramatic text, in which the communicative function of language is replaced with the concept of language as action. This allows us to talk about an era of contemporary dramaturgy as performative.