

DIDASKALINIAI EPIZODAI JUOZO ERLICKO IR HERKAUS KUNČIAUS DRAMATURGIJOJE

Neringa Klišienė

Lietuvių literatūros katedra
Literatūros ir kultūros tyrimų institutas
Vilniaus universitetas

Anotacija. Straipsnyje tiriami skirtingais laikotarpiais rašyti Juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus draminiai tekstai, dėmesį sutelkiant į didaskalinio epizodo ir verbalinio personažų veiksmo – dialogo – sąveikos ir santykio analizę. Abu autoriai demonstruoja draminio rašymo atvejį, kai tekstuose didaskaliniai epizodai (skirtingai negu sceninės nuorodos) atitrūksta nuo veikėjų dialogų nužymėtos trajektorijos ir ima savarankiškai funkcionuoti kaip naratyviniai „paveikslai“, įsiterpdami į draminių veiksmą ar jį nutraukdami. Didaskalinių epizodų, besiremiančių žaidybine teatriškumo ir naratyvumo jungtimi, įtraukimas į dramos kūrinį leidžia išskirti atrامينius šios sąveikos analizės aspektus: sakymo – išryškinančio neretai asmeninio soliloko formą įgyjančios autorystės pėdsaką; naratologinį – kreipiant dėmesį į tekstinį autoriaus ir skaitytojo / žiūrovo funkcijų ir jų santykio su dramos fabula audinį. Daroma išvada, kad didaskalinio epizodo pasirodymas scenoje (realioje ar įsivaizduojamoje) yra toks veikimo būdas, kuris teatrui leidžia parodyti savo ženklus, ir būtent tuos, kurie nėra skirti būti matomi. Transformuotas į diskursą, didaskalinis tekstas figūruoja kaip draminė medžiaga, kuri nutraukia ryšius su realizmo principais grindžiama fikcija.

Esminiai žodžiai: didaskaliniai epizodai, Juozas Erlickas, Herkus Kunčius, draminis tekstas.

Sceninė reprezentacija beveik visada yra *daugiakodė*, o draminis tekstas įprastai laikomas *dvisluoksniu*, t. y. sudarytu iš tarpusavyje susijusių dialogo ir remarkų. Kaip tik ši ypatybė, arba, Romano Ingardeno teigimu, *dvigubos aplinkybių visumos projekcijos principas*¹ nurodo teatrinio rašymo kaip diskurso savitumo pamatą. Jau XIX a. pabaigoje Vakarų dramaturgai suvokė galintys šiuos du draminio teksto sluoksnius paversti meninių eksperimentų objektu, o ne tik laikyti juos apibrėžiančios normos, skelbiančios apie hierarchinius dialogo

(„pagrindinis“ tekstas) ir remarkų („antrinis“ tekstas) santykius. Dramaturgas taip pat naudojasi dviem „teptukais“, įrašydamas į draminių tekstą virtualią mizansceną ir (bent iš dalies) iš anksto nurodydamas skirtingų, į galimą konkrečią kūrybą įsitraukiančių kodų santykį. Jis gali apimti ir kraštutinius draminio rašymo atvejus, t. y. tekstus, kurie neturi jokios sakininės stratifikacijos (turimi mintyje dialogai be remarkų žymėjimo), ir tokius, kuriuose remarkos, Jean-Marie Thomasseau teigimu, „yra visiškai nustelbusios dialogą“². Prie

¹ Ingarden, Roman. 1971. Les Fonctions du langage au théâtre. *Poétique* 8. Paris: Éditions du Seuil, 531.

² Thomasseau, Jean-Marie. 1984. Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte

pastarųjų šlietęsi skirtingais laikotarpiais rašyti Juozo Erlicko ir Herkaus Kunčiaus draminiai tekstai, leidžiantys kalbėti apie *didaskalinius* epizodus – tokį draminio rašymo atvejį, kai šie epizodai ima savarankiškai funkcionuoti kaip naratyviniai „paveikslai“, įsiterpdami į draminių veiksma, jį nutraukdami ar net visiškai užgoždami.

Prieš formuluodami tyrimo problemą, neišvengiamai turime atsižvelgti į keletą kontekstinių dalykų, susijusių su minėtais lietuvių autoriais. Intensyviausiai (1987–1991 m.) draminius tekstus rašiusio J. Erlicko ir šiuolaikiniu dramaturgu tituluojamo H. Kunčiaus kūryba, nepaisant žanrinės įvairovės, sulaukė nemažai akademinių publikacijų, tačiau draminių tekstų ypatumams lietuvių literatūrologai nėra (arba beveik nėra) skyrę daug dėmesio³.

hugolien. *Littérature* 53, 102. Prieiga internete: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1984_num_53_1_2218> (žiūrėta 2017-02-18).

³ Minėtini: Pabarčienė, Reda. 1999. Parodija ir groteskas Juozo Erlicko dramoje „Gyvenimas po sniegu“. *Žmogus ir žodis* 2(1). Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 37–42; Martišiūtė, Aušra. 2003. Šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos panorama. *Naujausioji lietuvių literatūra 1988–2002*. Sud. Giedrius Viliūnas. Vilnius: Alma littera, 243–247; Petrikas, Martynas. 2011. Tarpukario vaizdiniai šiuolaikiniame Lietuvos teatre: kritiškos atminties atvejais. *Menotyra* 2, 151–157. Pagal Herkaus Kunčiaus draminių tekstą „Matas“ pastatytų spektaklių recenzijos: Klivis, Edgaras. 2006. Matas: prarasto laiko beiškant. *Lietuvos scena* 2, 10–12. Prieiga internete: <http://elibrary.lt/resursai/Ziniasklaida/Teatru_sajunga/Lietuvos%20scena/2006/LS_2006_02.pdf> (žiūrėta 2017-02-20); Karmalavičius, Ramutis. 2006. Mato paunksmėje. *Lietuvos scena* 1, 10–13. Prieiga internete: <http://www.elibrary.lt/resursai/Ziniasklaida/Teatru_sajunga/Lietuvos%20scena/2006/LS_2006_01.pdf> (žiūrėta 2017-02-20); Jauniškis, Vaidas. 2006. Matas: epochai, žiūrovams, sau? *Verslo žinios* 2006-03-24. Prieiga internete: <<http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=25913>> (žiūrėta 2017-04-07); Lozoraitis, Julijus. 2006. Su geltonuoju atspalviu. *Lietuvos žinios* 2006-03-13. Prieiga internete: <<http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=25528>> (žiūrėta

Kad ir kaip būtų, sklaidant pavienes publikacijas ar recenzijas, skirtas jų draminių tekstų pastatymams, krinta į akis pasikartojantys konstatuojamojo pobūdžio teiginiai. Pavyzdžiui, J. Erlickas apibūdinamas kaip kuriantis „literatūrinį spektaklio scenarijaus variantą“, pabrėžiant, „kad literatūrinis teatras yra sunkiai transformuojamas į spektaklį“ (A. Martišiūtė)⁴, jo draminė kūryba „scenai nėra patogi, jos efektai visų pirma yra kalbiniai“ (R. Kmita)⁵, arba „per kraštus besiveržiantis žodingumas“ netelpa į „griežtų reikalavimų kaustomos dramatos“ rėmus (R. Pabarčienė)⁶. Šie teiginiai turi bendrą dėmenį – „literatūriškumą“, „epiškimą“ – tai, kam lengvai galėtume pritaikyti prieš gerą dvidešimtmetį vartotą belgų literatūrologės Jacqueline’os Viswanathan žodžių junginį „nereprezentuojama reprezentacija“, skirtą neįmanomoms į scenos kalbą transformuoti didaskalijoms⁷. Pažymėtina, kad anuometinės lietuvių kritikų nuomonės daugiau ar mažiau grįstos scenocentristiniu požiūriu, jog draminis tekstas garantuoja sceninį pastatymą, laikantis autoriaus paliktose nuorodose fiksuotos reikšmės. Bet tokiu atveju

2017-04-07); Vasinauskaitė, Rasa. 2006. Šachas teatrui ir matas inteligentų šutvei. *7 meno dienos* 2006-03-17. Prieiga internete: <http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=700&str_id=5661> (žiūrėta 2017-04-07).

⁴ Martišiūtė, Aušra. 2003. Šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos panorama. *Naujausioji lietuvių literatūra 1988–2002*. Sud. Giedrius Viliūnas. Vilnius: Alma littera, 243.

⁵ Kmita, Rimantas. *Juozas Erlickas*. Internetinis šaltinis: <<http://www.mmcentras.lt/juozas-erlickas-/78255>> (žiūrėta 2017-02-17).

⁶ Pabarčienė, Reda. 1999. Parodija ir groteskas Juozo Erlicko dramoje „Gyvenimas po sniegu“. *Žmogus ir žodis* 2 (1). Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 42.

⁷ Viswanathan, Jacqueline. 1988. *Spectacles de l’esprit*: Flaubert, Hardy, Joyce. *Poétique* 75, 373–391.

neatsižvelgiama į sceninės reprezentacijos neįmanomumo kategoriją ir kintantį jos statusą. Vis tobulėjant techninėms pastatymo galimybėms tampa įmanoma scenoje įbalsinti „kalbinius efektus“, be to, svarbu turėti omenyje ir *mentalinę reprezentaciją*, t. y. įsivaizduojamą sceną, o ne tik žiūrovams skirtą reginį⁸.

Aptariant XX a. paskutiniame dešimtmetyje į teatrą įžengusio H. Kunčiaus draminę kūrybą, ypač pjesės „Matas“⁹ pastatymą, klausimas dėl sceninės teksto (ne)realizacijos jau nebekeliamas; kaip ir J. Erlicko atveju, akcentuojama veiksmo *epizacija*, t. y. kalbėjimas, sakymo srautas, ženklų seka¹⁰. Vis dėlto minėtam pastatymui skirtose recenzijose išryškėja keli svarbūs dalykai: pirma, dramatinio teksto „kitoniškumas“ nėra vertinamas kaip trūkumas, jam netaikomas scenos kaip teksto interpretavimo modelis; antra, nurodomas konkretus tą „kitoniškumą“ apibrėžiantis aspektas, teatrologo Edgaro Klivio įvardytas „koncentruota remarkų proza“¹¹. Toks prasminis akcentas jokių būdu neatsitik-

⁸ Plačiau žr.: Wolowski, Witold. 2007. Sur quelques formes de l'écriture didascalique. *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l'impossible*. Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre. Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 21–33; Sermon, Julie. 2012. Jean-Pierre Ryngaert. *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*. Paris: Armand Colin, 11–20.

⁹ Didaskalinių epizodų aptinkama ir kituose draminiuose H. Kunčiaus tekstuose (pjesė „Šešėliai Versalyje“ (*Kultūros barai* 5, 2009, 38–47; *Kultūros barai* 6, 2009, 31–47); operetės libretas „1926“ (*Kultūros barai* 7/8, 2015, 70–78) ir kt.), tačiau šiame straipsnyje susitelkiama tik į H. Kunčiaus pjesę „Matas“, nes joje didaskalizuotas draminis diskursas yra vyraujantis.

¹⁰ Klivis, Edgaras. 2006. Matas: prarasto laiko bei ieškant. *Lietuvos scena* 2, 12. Prieiga internete: <http://elibrary.lt/resursai/Ziniasklaida/Teatru_sajunga/Lietuvos%20scena/2006/LS_2006_02.pdf> (žiūrėta 2017-02-20).

¹¹ Ten pat, 11.

tinis, nes E. Kliviui antrina ir literatūros tyrinėtojas Ramutis Karmalavičiaus, teigdamas, kad „remarkos gali būti (ir yra) įdomesnės už psichobiografinius labai istorinių asmenų kordebaletus <...>“¹², t. y. veikėjų dialogus. Akivaizdu, jog literatūrologo teiginys pagrįstas epinės ir dramatinės formų priešprieša, pasiduodama „šventvagiškai“ svajai, „jog gal neblogai būtų, kad Kunčius išplėtotų šios dramos apsižodžiavimus iki siur / avangardinių pastraipų romane <...> ir turėtume bestselerį iš serijos „Nepasigailėkite Dušanskio“¹³. Vis dėlto R. Karmalavičiaus įžvalga šiam tyrimui nubrėžia perspektyvią kryptį, be to, leidžia susieti abiejų dramaturgų kūrybą akcentuojant didaskalinio epizodo ir verbalinio personažų veiksmo – dialogo – sąveikos ir santykio analizę. Didaskalinių epizodų, pagrįstų žaidybine teatriškumo ir naratyvumo jungtimi, įtraukimas į dramos kūrinį leistų išskirti atraminius tokios sąveikos analizės aspektus: sakymo aspektą – išryškinantį autorystės pėdsaką, ir naratyvumo – atkreipiantį dėmesį į tekstinę autoriaus bei suvokėjo (skaitytojo, žiūrovo) funkcijų ir jų santykio su dramos fabula raišką. Abiejų dramaturgų kūrimos reikšmės strategijos leidžia kelti ir bendresnį klausimą: koks prozos kūrinio situaciją „mėgdžiojančios“ didaskalijos vaidmuo dramatinio veiksmo atžvilgiu?

Keletas metodologinių pastabų

Žinoma, imtis šios temos paskatino ne vien minėtos lietuvių recenzentų įžvalgos,

¹² Karmalavičius, Ramutis. 2006. Mato paunksmėje. *Lietuvos scena* 1, 10–13. Prieiga internete: <http://www.elibrary.lt/resursai/Ziniasklaida/Teatru_sajunga/Lietuvos%20scena/2006/LS_2006_01.pdf> (žiūrėta 2017-02-20).

¹³ Ten pat.

bet ir tai, kad šie draminiai tekstai leidžia fiksuoti dialogo ir didaskalijų santykio transformaciją ir atkreipti dėmesį į draminių paratekstą¹⁴.

Vakarų Europoje, ypač Prancūzijoje, pastaraisiais dešimtmečiais vykdomi sisteminiai akademiniai tyrimai, skirti didaskalijoms kaip specifinei diskurso formai¹⁵, o lietuvių akademiniame pasaulyje ši problema dar nesulaukė deramo dėmesio (tėra vos keletas daugiau ar mažiau minėtą temą aptariančių publikacijų)¹⁶. Todėl šiame tyrime vartojamos sąvokos, suformuluotos pastarųjų kelių dešimtmečių teatrologų Witoldo Wołowski, Claire Joubert, Monique Martinez Thomas, Marie Bernanoce

ir kt. darbuose. Juose atsiskleidžia nepaprastai intensyvi ir įvairialypė teorinė refleksija: įrodytas didaskalijos kaip koncepto polivalentiškumas; didaskalinis tekstas aptiriamas ir kaip išimtinai lingvistinė ar struktūrinė dramos teksto problema, ir kaip sceninės reprezentacijos bei recepcijos santykio dėmuo, lemiantis numanomą dramaturgo bei scenos praktiko sutartį, ir pan.

Pačia bendriausia prasme *didaskalija* (gr. *didascalía*) – tai instrukcija arba nurodymas, skirtas draminio kūrinio interpretuotojams. Prancūzų teatrologas T. Gallèpe’as pateikia išsamesnį jos apibrėžimą:

Išties didaskalijos teikia informacijos, leidžiančios nustatyti žodinių pranešimų interpretacijai aktualius veiksnius: galima sakyti, jos atskleidžia filtrus, kuriais naudojami autoriai (ir interpretatoriai), atrinkdami (ir paminėdami) tik minimalius elementus, kurių reikia pranešimui (tinkamai) suprasti.¹⁷

T. Gallèpe’as atkreipia dėmesį į skaitytoją-režisierių arba dažniausiai anoniminių skaitytoją, dėl kurio, tyrėjo nuomone, didaskalijos ir egzistuoja; žiūrovas, stebintis pastatymą, apie jas nė nenutuokia, nes scenocentristiniu požiūriu didaskalija apibrėžiama kaip „lingvistinė medžiaga, kuri reprezentacijos metu niekada nepasirodo „sakymo“ forma“¹⁸. *Teksto ir scenos sandūros nulemtą relevantiškumą* T. Gallèpe’as

¹⁴ Turint mintyje draminio teksto specifiką ir gana prieštaringas parateksto sampratas (J.-M. Thomasseau, T. Gallèpe’o, M. Bernanoce), draminių paratekstą šiuo konkrečiu atveju suvokiame ne kaip užtekstinėje erdvėje esančius elementus, bet kaip tipografiškai ir topografiškai (turint galvoje popieriaus lape užimamą erdvę) nuo dialoginio teksto atskirtus bet kokius elementus, esančius anapus veikėjų replikų (pavadinimai, veikėjų sąrašai).

¹⁵ Itin didelį akademinės refleksijos aktyvumą liudija gausiai leidžiamos mokslinės monografijos (Thierry Gallèpe *Didascalies. Les mots de la mise en scène* (1998); Witold Wołowski *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle* (2007); André Petitjean *Études linguistiques des didascalies* (2012) ir kt.; akademinį straipsnių rinkiniais *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l'impossible* (2007), *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle* (2012). Minėtini vokiečių teatrologų Gerdos Poschmann, Martino Huberio darbai etc.

¹⁶ Butkus, Vigmantas. 2003. Erdvės poetika: nuo Aleksandro Fromo-Gužučio iki Balio Sruogos. *Darbai ir dienos* 36, 243–259; Janušauskaitė, Dovilė, Reda Pabarčienė. 2008. Erdvės poetika Wiliamo Shakespeare’o „Hamlete“. *Žmogus ir žodis* 10(2), 64–74; Bieliauskaitė, Ramunė. 2004. Erdvės ir laiko poetika Bernardo Marie Koltėso pjesėse. *Literatūra* 46(4), 76–85; Klišienė, Neringa. 2014. Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba teatrinių konvencijų laužymas. *Literatūra* 56(1), 81–96; Smolskaitė, Giedrė. 2015. Partitūros Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje „Paskutinis kvartetas“. *Teksto slėpiniai* 17, 66–86.

¹⁷ Gallèpe, Thierry. 1996. Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole. *Cahiers de praxématique / Les mots et la scène* 26, 135–176. Prieiga internete: <<http://praxématique.revues.org/2985>> (žiūrėta 2017-01-23).

¹⁸ Vodoz, Isabelle. 1986. Le texte de théâtre: inachèvement et didascalies. *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* 34–35, 95–109.

įvardija vaidmeniu „didaskalijos skaitytojo pradėtame teksto prasmės produkavimo procese (kad ir koks jis būtų), atvedančiu į teksto supratimą, tam tikros reprezentacijos (įsivaizduojamos ir /arba sceninės) sukonstravimą“¹⁹.

Nors *didaskalijos* sąvoka lietuvių dramaturgijos tyrimuose sistemingiau nevartojama, šiame straipsnyje ji parankesnė negu įprastinė *remarka* ar jai sinonimiška *sceninė nuoroda* dėl kelių priežasčių. Pirmia, bendru „nebyliu susitarimu“ *remarka* vis dar suvokiama kaip išskirtinai tarnybinės paskirties ir atliekanti „pagalbinę“ funkciją draminiame tekste²⁰. Nuostata, scenines nuorodas priskirianti vien techniniam diskursui, susijusi su šiuolaikinei dramaturgijai jau sunkiai pritaikoma Romano Igardeno „antrinio“ (*remarkos*) ir „pagrindinio“ (*dialogos*) dramos teksto skirtimi²¹. Antra, jei *remarkos* tampa apšonuojamu diskursu ir įgyja naratyvinio

pasakojimo formą, o joje išvelgiamas sakymo subjektas (sakymo instancija – „didaskalė“ (M. Martinez Thomas), „didaskalinis balsas“ (L. J. Savona), „pristatytojas“ (D. Chaperon), tokiu atveju minėto diskurso nebeįmanoma priskirti tik siaurai „pagalbinio teksto“ kategorijai.

J. Erlicko ir H. Kunčiaus draminių tekstų analizei taikant *didaskalijos* sąvoką turima mintyje, kad prancūzakalbeje teatrologijos tradicijoje ši sąvoka yra susijusi ir su fiktyvia reprezentuojamos istorijos, ir tiesiogiai su realia sceninės reprezentacijos situacijomis: pirmuoju atveju didaskalijos vadinamos *diegetinėmis*, antruoju – *techninėmis* (t. y. *sceninėmis nuorodomis*). Didaskalinius J. Erlicko ir H. Kunčiaus draminių kūrinių epizodus traktuodami kaip tam tikrą diskurso tipą, kuriam būdinga (sub)modalinė naratyvinės formos įvairovė, *sceninėms nuorodomis* (jų minėtų dramaturgų tekstuose taip pat esama) priskiriame įprastą, indikatyvų vaidmenį. Jos nėra atsiejamos nuo veikėjų dialogais nužymėtos trajektorijos – kontekstualizuoja personažų replikas, artikuliaciją ir pan.

J. Erlicko ir H. Kunčiaus draminių sluoksnių segmentavimas reikalauja ne tik linijinio, bet visų pirma struktūruojančio skaitymo, kai suvokėjui / skaitytojui (neatmetant, kad pastatymas visada remiasi draminio teksto perskaitymu) dramaturgo valia pavedama susieti dialoginius ir didaskalinius sluoksnius, kurie funkcionuoja drauge tarsi stereoskopiniu būdu. Tad analizė pradedama nuo draminio parateksto visumos – nuo to, kas supa dialogą: pavadinimų, paantraščių, veikėjų sąrašo.

Veikiausiai neatsitiktinai J. Erlicko draminiuose tekstuose paantraštės labai įvairios: „dviejų dalių priedas prie oro prog-

¹⁹ Gallépe, Thierry. 1996. Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole. *Cahiers de praxématique / Les mots et le scène* 26, 135–176. Prieiga internete: <<http://praxematique.revues.org/2985>> (žiūrėta 2017-01-23).

²⁰ Remarka lietuvių kalbos žodynuose apibrėžiama itin lakoniškai: kaip pjesės teksto paaiškinimas, rašomas skliausteliuose; kaip autoriaus pastaba aktoriui ir režisieriui; kaip minimalus pasakotojo kalbos vienetas. Pažymima, kad *remarkos* esti labai lakoniškos, o jų vaidmuo – pagalbinis.

²¹ Lenkų teatrologas W. Wałowski straipsnyje „Romanas Ingardenas ir teatinė didaskalija“ atkreipė dėmesį į tai, kad tyrinėtojai susitelkė tik į „pirminio“ ir „antrinio“ tekstų skirtį, sceninėms nuorodomis suteikdami antraeilškumo žymę, tačiau praleido faktą, kad būtent dialogas yra „įrėmintas“ ir valdomas didaskalijų: „Didžioji dalis arba net visi objektai, kuriuos reprezentuoja pagrindinio teksto projektuojamų aplinkybių visuma, yra tapatūs antrinio teksto reprezentuojantiems objektams.“ Tokia koncepcija, straipsnio autoriaus nuomone, antriniam tekstui suteikia tam tikrą ontologinę pirmenybę pagrindinio teksto atžvilgiu. Žr. Wałowski, Witold. 2006. Roman Ingarden et la didascalie théâtrale. *Lublin studies in modern languages and literature* 29–30, 17–23.

nozės“, „dviejų dalių suma“, „dviejų savaičių tęsinys“, „trijų puslapių ištrauka iš Šatkaus buto“, neretai vengiant įvardijimų „drama“ ar „pjesė“. Šių žodžių atsisakymą galima suvokti ne tik kaip žaidybinę provokaciją, bet ir kaip sąmoningą autoriaus pasirinkimą. Minėtos sąvokos daugiau ar mažiau implikuoja tokį draminio rašymo modelį, kuriame veiksmas yra akivaizdžiai organizuotas, struktūruotas pagal vidinę dramaturginę sistemą ir kitus veiksnius. J. Erlicko paantraštės – pirminė nuoroda, kad mėginama įveikti konvencinės dramos prigimties diktuojamas tendencijas kuriant tokius tekstus, kurie, Josepho Danano nuomone, „netykšta noru savo ‚dramiškumo‘ nei užginčyti, nei susilpninti“²², tačiau nepasižymi žodžio „drama“ implikuojamomis ypatybėmis. H. Kunčiaus atvejis – kitoks. Savo tekstą jis aiškiai įvardija kaip „istorinę dramą“ ar „bolševikinę pjesę“²³, vadinasi, išryškina teminį aspektą ir sykiu rodo, jog bus laikomasi nustatyto žanro ribų (siekdamas, kad „nebylios scenos“ būtų įbalsinamos, jis numato tam tikras sceninei reprezentacijai skirtas technines priemones: vaizdo projekcijas, ekraną ir pan.).

Tipografiškai atskirta nuo dialogo, naraciniu subjektyvumu pasižyminti didaskalija leidžia įžvelgti ir autoriaus san-

tyki (žinoma, ir strategiją) su tekstu bei vienalaikiškai numatoma scena. Anne Ubersfeld, Michelis Corvinas ir kt. atskleidė didaskalijos dvilypumą: didaskalija yra ir valdantis tekstas (*texte de régie*), apimantis bet kokius autoriaus nurodymus scenos praktikams, ir sykiu atrama, leidžianti skaitytojui pačiam susikurti „vietą pasaulyje, sceną, arba ir viena, ir kita“²⁴. Pabrėžtina, kad abiem atvejais ji išlaiko direktyvinį (nurodomąjį) veikimo statusą, net jei ir atlieka funkcijas, priklausančias prozeinei naracijai, šiuo konkrečiu atveju – išryškinančias labiau pasakojamąją („literatūrinę“) didaskalinio teksto dimensiją.

Pavyzdžiui, vos pusanтро lapo užimančioje J. Erlicko trilogijos „Kalnuose gelės mėlynos“ papročių-bepročių komedijoje „Svečių kambarys“ veikiančiųjų asmenų „dialogą“ sudaro tik keturios frazės: „Jis čia“, „Pirmyn! Už Petrą Garnevičių!“, „O kurgi Blinkevičius?“, „Štai ir susitikom“ („Svečių kambarys“, *R ir kt.*, p. 71–72). Likusi draminio teksto dalis užpildyta gana ilgais didaskaliniiais epizodais, tad dialogo informatyvumas, galima sakyti, yra maksimaliai redukuotas kaip svarbiausius pateikiant personažų veiksmų, būsenų, gestikuliacijos ir aplinkos aprašymus. Sceninių nuorodų funkciją šiems epizodams galima priskirti tik su išlyga, nes nurodomi veikėjų atliekami veiksmai čia pat komplikuojami (dvejinama žodžio „Žiūrovai“ prasmė: jie – veikėjai ir (ar) publika, pastebinti „loginę“ scenos klaidą; veikėjas Pranas Blinkevičius sėdasi į fikcinį lietu-

²² Danan, Joseph. 2002. *Écrire pour la scène sans modèles de représentation, Études théâtrale / Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000): L'avenir d'une crise* 24–25. Minėtina, kad J. Erlickas, transformuodamas ar net eliminuodamas vienus komponentus, išlaiko kitus (tipografinį žymėjimą, veikėjų sąrašą, žanrines nuorodas ir t. t.), taip deklaruodamas savo tekstų priklausomybę teatrui.

²³ Lietuvos rašytojų sąjungos svetainės tinklalapyje pateiktoje H. Kunčiaus bibliografijoje figūroja įrašas: „Matas“ – bolševikinė pjesė“, o *XXI amžiaus lietuvių dramaturgijoje* (Sud. Aušra Martišiūtė-Linartienė, Dailva Šabasevičienė, 2010) publikuotas autoriaus tekstas įvardijamas kaip „istorinė drama“.

²⁴ Plačiau apie teorinius svarstymus, susijusius su įvairialypiu sceninių nuorodų vaidmeniu, žr. Klišienė, Neringa. 2014. Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba teatrinių konvencijų laužymas. *Literatūra* 56(1), 83–86.

vių liaudies dainos pasaulio laivelį ir iriasi pramanyto piliakalnio link)²⁵.

Pagrindiniai Herojai smarkiai puola ir visus išmuša, tačiau Žiūrovai supranta, jog tai yra neįmanoma, nes tuo metu visi buvo išėję pro antrąsias duris. Bet Žiūrovų irgi nėra – jie šioje pjesėje neveikia. [...] Tuo metu atsilapoja antrosios durys, Garnevičius krūpteli, ir jo kūnas nueina pagaugais pro pirmąsias duris. Pro antrąsias duris įeina Pranas Blinkevičius ir nieko nematančiomis akimis dairosi aplink. O iš abiejų pusių vien Žali krantai, Žali žali žolynėliai, kiek tik užmatai. Pranas Blinkevičius sėda į Laivelį ir plaukia per Mareles Piliakalnio link („Svečių kambarys“, *R ir kt.*, p. 72).

Iš pirmo žvilgsnio erlickiški didaskaliniai epizodai – tai parodijinė įvairių literatūrinių žanrų samplaika, provokatyvus skirtingų aprašomo veiksmo epizodų montažas, kupinas prasminių disonansų, – tai, kas būdinga ir prozei jo kūrybai. Tačiau draminiame tekste šie epizodai išsiskiria savita vidine logika. Visų pirma, didaskaliniu epizodu J. Erlickas sukuria pertrūkį draminiame tekste, įvesdamas kitą raiškos priemonę negu sakymas (pvz., pateikdamas nebylių veiksmų seką ar veiksmo *turinius* („Pakeleivingi“), kitaip tariant, absurdiško komizmo jausmas būtent ir kyla dėl išraiškos plotmės medžiagiško tankinimo. Didaskalinis epizodas ima funkcionuoti kaip „gyvasis paveikslas“, nes tarsi išsprūsta iš veikėjų dialogais nužymėtos trajektorijos ir draminio teksto, pritaikomo sceninei reprezentacijai, visumos aprašy-

mo („kūnas nueina pagaugais pro pirmąsias duris“, „Svečių kambarys“, *R ir kt.*, p. 72; „Petras stovi tartum įbestas į žemę, paskui išskleidžia lapus ir visas gražiai sužaliuoja bei pakvimpa pavasariu“ („Pakeleivingi“, *GS*, p. 232); „Blinkevičius atitrūksta nuo realaus gyvenimo, nuskrenda į beorę erdvę ir suseraga žvaigždžių liga“ („Kerštas“, *R ir kt.*, p. 75); „Atsiliepdamas į Sielvartą, vėjo gūsis pašiauria dekoracijose laiku nenuimtą vasarojų bei parterijoje tekančios upės bangas, pažeria duobėn saują lapų ir nuneša gedulingus Orkestro balsus į pageltusį mišką, virš kurio dega Raudoni Saulėlydžio Debesys“ („Blinkuva“, *R ir kt.*, p. 252–253). Cituotus pavyzdžius vargu ar galima laikyti kalbinės išraiškos koreliatu scenoje, tai veikiau literatūrinė „pantomima“ be jokios aliuzijos į gestais transponuojamą sakymą. Dar iškalbingesnis pavyzdys – antrosios J. Erlicko draminės pastoralės „Kasparas ir Roza Vida“ didaskalinis epizodas, kuris tiesiogiai nurodo į pirmosios jo komedijos veiksmo „vietą“ – „Svečių kambarį“:

Prasideda vestuvės. Abu tuokiasi ilgai ir nuobodžiai. Galų gale Roza Vida išteka į kanalizacijos vamzdį, o Garnevičius su Blinkevičium sėda į traktoriaus kabiną, pasileidžia Visu Greičiu Pirmyn ir neilgai trukus *sulenda į J. Erlicko papročių-bepročių komediją „Svečių kambarys“, iš kurios ką tik ir buvo išlindę* [...] („Kasparas ir Roza Vida“, *R ir kt.*, p. 74; kursyvas – N. K.).

Vieni iš įdomesnių J. Erlicko didaskalinių epizodų, atskleidžiančių dramaturgo meninę laikyseną konvencinės dramos požiūriu, aptinkami jau minėtame „Svečių kambaryje“. Būtent juose (šiuo atveju dialogui tenka antraeilis vaidmuo) yra sutelktas teminis užtaisas – tai *judesys*,

²⁵ Paskutinis pateiktos citatos sakinytis – tai perkeis-ti S. Šimkaus harmonizuotos lietuvių liaudies dainos „Plaukia sau laivelis“ žodžiai: „Plaukia sau laivelis piliakalnio link, / Sėdi jam bernelis, dairosi aplink. / Iš abiejų pusių vien aukšti krantai, / Vien tik žali žolynėliai, kur tik užmatai.“

įprasminamas anekdotiškai besikartojančiais personažų išėjimais ir įėjimais, kurių metonimine išraiška tampa „pirmosios“ (paminimos 9 kartus) ir „antrosios“ (paminimos 6 kartus) duryš. J. Erlicko kuriama kartotė – ritmiška, tačiau personažų veiksmus teatriškai perkeičianti galia: pagrindinis personažas „nuskęsta“ liaudies dainos „marelėse“, tad jo paskutinis gargaliavimas, t. y. mirties epizodas, taip pat įsirašo į pasikartojimų sistemos grandinę, nurodančią į savo pradžią.

Ritmas, arba automatinis personažų judėjimas, leidžia išardyti hierarchinius veikėjų santykius – neatsitiktinai į kovą įsitraukia Kai Kurie Šioje Pjesėje Neveikiantys Asmenys (logiška, kad jie nefigūruoja ir veikėjų sąrašė), – taip pat ir mimetine realybės iliuzija grindžiamai dramai būdingą atpažįstamą sąryšį, – juk išėjimai ar įėjimai privalėtų būti psichologiškai motyvuoti. Tačiau J. Erlickas sutelkia dėmesį tik į veikiančiųjų dinamiką, tad kartotė sukuriama savotiška „grįžtamojo ryšio kilpa“²⁶, dėl kurios netenka prasmės klausimas apie „kovojančiuosius“ ir tos kovos priežastis bei pasekmes. Veikėjų ištariami žodžiai nebėra veiksmo varomoji galia, nes *veiksmo* kategorija perkeliama į *nebylių*, tačiau „judrią“ sceną (labiau vaizduotės lygmenyje):

²⁶ „Grįžtamojo ryšio kilpos“ sąvoka, taikoma performatyviajam menui, priklauso vokiečių teatrologei Erikai Fischer-Lichte (žr. Fischer-Lichte, Erika. 2013. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 62–63). Ji suvokiama kaip autoreferentinė, autopoeitinė sistema, kurios neįmanoma nei sustabdyti, nei tikslingai valdyti pastatymo strategijomis, reikšminį akcentą perkeltiant ne sistemos kontrolei, o ypatingam autopoezės būdui. Draminiuose Erlicko tekstuose taip pat veikia grįžtamojo ryšio kilpa, tik kitokio pobūdžio – ji nukreipta į suvokėją (skaitytoją).

Kyla smarki kova, į kurią atsitiktinai įsijungia ir Kai Kurie Šioje Pjesėje Neveikiantys Asmenys, kaip antai: Karaliaus Visa Kariauna, Visi Žmonės Priešai ir Didysis Medžiotojas Mikas Pupkus. Kova baigiasi taip pat staiga, kaip ir buvo prasi-dėjusi. Oras atšyla. Visi dalyvavusieji kautynėse išeina pro pirmąsias duris. Tačiau Visi Žmonės Priešai greitai grįžta, ima pikintis Alkoholiu ir po kiek laiko išeina pro pirmąsias duris („Svečių kambarys“, *R ir kt.*, p. 73).

Judesį suvokiant kaip sceninio veiksmo analogą, galintį tikslingai veikti žiūrovą, pastebima, kad erlickiškas veiksmas labiau primena charmsiškąją „kraštutinumą“ dialektiką, skirtą suvokėjo vaizduotei aktyvinti ar ją provokuoti, negu, turint mintyje sceninę reprezentaciją, pateikti daugiau ar mažiau atitinkančią tiesą demonstruojant įvykių ar charakterių kombinacijas (juk kovoja romanų pavadinimai, t. y. popieriniai „personažai“ – etiketės). Tokiu atveju didaskalinis tekstas (t. y. visi šio draminio teksto naratyviniai epizodai) tampa savarankiška dramine medžiaga, kuri nutraukia ryšius su realizmo principais pagrįsta fikcija, *išcentrindama* koherentišką draminio teksto struktūrą laikančias jungtis, sankabas, ryšius ir sykiu išryškina kitus draminio teksto prasmės centrus, atveria įvairias jo suvokimo perspektyvas.

H. Kunčiaus pjesės „Matas“ struktūra – koliažinė. Tai paskirų istorinių ir politinių momentų (veikiau fragmentų) seka. Kaip tik šie fragmentai arba „nebylios scenos“ yra sudarytos iš didaskalinių epizodų, esančių tarp dviejų eksPLICITINIŲ scenos pakeitimo žymeklių (tekstas yra segmentuotas scenomis, jį apskliaudžia prologas ir epilogas). Jais siekiama, kad skaitytojo vaizduotė taptų atsvara veikėjų kalbėjimui.

Kalbėjimas yra priešinamas su serija naratyvinių intarpų, kurie minėtoje pjesėje atlieka išsamaus komentavimo funkciją – ironiškai hiperbolizuoja veikėjų skelbiamų žodžių vertę arba, priešingai, ją nureikšmina:

Deportuojamieji:

[...] *Ten Omskas, Tomsas ir Čita*

Ten Krasnojarsko sodai,

Beribiamė Gulagė paruošta vieta,

Pasižadame: dirbsim uoliai.

1941 metai, birželio 14 diena – Gedulo ir vilties diena. Į garvežio gyvulinį lovį veržte veržiasi vis nauji žmonės. Čia gali pamatyti ir sunegalavusį Prezidentą slaugiusias moteris, keliolika hampelmanų, l. e. p. Lietuvos Respublikos prezidentą Antaną Merkį, net generolą Vytautą Vitkauską. Deja, Raudonosios Armijos (NKVD) kariai šį išlaipina, įsako pasilikti kur buvus; generolas labai nusimena, kad buvo gėdingai išsodintas. Pavydžiu žvilgsniu jis išlydi išvykstančius („Matas“, XXI LD, p. 92).

H. Kunčiaus didaskaliniai epizodai pirmiausia suvoktini kaip dramatinio teksto prasmės vieta, nes veikėjų dialogas yra punktyriškas ir sukuria padriko netolydumo įspūdį. Dialogas tarsi „amputuotas“: veikėjai įgalūs pranešti vos vieną kitą teiginį. Jų komunikacija apribota trafaretinėmis sovietinių laikų frazėmis, primenančiomis stereotipines laikraščių antraštes, to meto lozungus ar chrestomatinius veikėjų gyvenimus bei jų kūrybos apibūdinimus:

<...> Poezijos mylėtojai iš nevilties užbiliauna.

Laimei, „Poezijos pavasario“ laureatas Justinas Marcinkevičius nepraranda nuovokos, jis, virtęs savo būsimos istorinės dramos „Mažvydas“ Mažvydu, Laimono Noreikos balsu ima raminti įsiaudrinusią minią.

JUSTINAS MARCINKEVIČIUS
Lie!.. Ar girdit!?!.. Lie!
POEZIJOS MYLĖTOJAI Lie!!!

JUSTINAS MARCINKEVIČIUS Tu!..

Ar jūs girdit!?!.. Tu!

POEZIJOS MYLĖTOJAI Mes!!!

„Poezijos pavasari“ staiga aptemdo debesys, ima lyti. Žaibuoja, griaudėja. Tačiau visa tai nėra svarbu, – susirinkusiems poezijos mylėtojams rūpi anaipol ne meteorologinės permainos.

JUSTINAS MARCINKEVIČIUS Va!

POEZIJOS MYLĖTOJAI Va!!!

JUSTINAS MARCINKEVIČIUS O dabar visi drauge: lie – tu – mes – va!!!

POEZIJOS MYLĖTOJAI Lie! – tu! – mes! – va! ... Lie – tu! – va! Lie – tu! – va!!!... Lie – Tu! – Va!!!... LIE! – TU! – VA!!! Etc.

Beskanduojuoiant liaunasi lietus, audra stiklinėje rimsta.

Nacionalistiškai išsibliovus (drauge su Pirmuoju LKP (b) CK Sekretoriumi) poezijos mylėtojams, baigiasi 1964-ųjų „Poezijos pavasario“ šventė Lakštingalų slėnyje Palemone.

Skirstosi nenominuoti poetai, išalkę Ezopo kalbos gerbėjai, partiniai ir tarybiniai darbuotojai, inteligentai („Matas“, XXI LD, p. 118).

Pavyzdyje matyti, kad dramatinio teksto fabulos intriga perkelta į didaskalinius epizodus. Pastarieji perima tai, ko dialogu negalima (arba atsisakoma) perteikti. Tai laikytina sąmoningu autoriaus gestu, susijusiu su dramatinio teksto galios centru (dialogo ir neištariamo teksto – didaskalinių) perkėlimu. Taigi H. Kunčiaus dramatinio teksto fabula ir intriga vystoma ne veikėjų dialogais, o kaip tik didaskaliniiais epizodais, taip išardant konvencinėje dramoje egzistuojančią sudėtingą dramatinio dialogo motyvavimo²⁷ sistemą, kuri, rusų literatūrologo Boriso Tomaševskio teigimu, rei-

²⁷ Borisas Tomaševskis laikėsi nuomonės, kad bet koks motyvas turi būti pokalbio priemonė. Томашевский, Борис. 1999. *Теория литературы: поэтика*. Москва: Аспектпресс.

kalinga pateisinti tekste kuriamos iliuzijos būtinybę sceninės reprezentacijos požiūriu. Dialoge dalyvaujančius personažus dažniausiai galima suvokti iš jų apibūdinimų, šiuos apibrėžia su veikėju(-ais) susijusių motyvų sistema, o ją visų pirma nurodo veikėjų sąrašas. Kuo jis išsamesnis, tuo akivaizdesnis jo ryšys su diegetine pjesės visuma²⁸, o H. Kunčiaus pateiktasis (užimantis daugiau negu tris pjesės puslapius) yra perdėm didaskalizuotas, panaudojant citatas, pastabas, patikslinimus ir pan.

Svarbu paminėti, kad teatro personažą iš esmės kuria jo ištariamai žodžiai ir sakymo sistema, į kurią jis yra įtrauktas. Tad personažo kalbėjimas tradiciškai analizuojamas remiantis ir veiksmo, ir sakymo situacijomis, kuriose dalyvauja veikėjas, o kiekybinė ir kokybinė veikėjo kalbinės raiškos analizė neretai atskleidžia sakytojo paveikslą daug tiksliau negu draminio teksto autoriaus nuorodos. H. Kunčiaus atveju matome priešingą judesį: psichologinę veikėjų charakteristiką keičia paratekste nurodomi politinių asmenybių ar kultūros veikėjų biografijos ar kultūrinės veiklos faktai, kurie ir „suveria“, ir leidžia grupuoti jo draminio teksto motyvus:

Draugas MICHAILAS ANDREJEVIČIUS SUSLOVAS (artimiesiems – Miša, Michaelis (pranc.); VKP (b) narys nuo 1921 metų, Maskvos emisaras – VKP (b) CK biuro Lietuvai pirmininkas, TSKP CK Politinio biuro narys, TSKP CK ant-rasis sekretorius, LTSR draugas, Pilkasis kardinolas: „*Lietuva bus, bet be liuvuių*“);

²⁸ Wolowski, Witold. 2007. Sur quelques formes de l'écriture didascalique. *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l'impossible*. Textes réunis par Florence Fixe et Frédérique Toudoire-Surlapierre. Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 21–33.

Draugas MOTIEJUS ŠUMAUSKAS

(pogrindininkas revoliucionierius, batsiuovys, LKP (b) narys nuo 1924 metų, romano „Ko verkė pušys“ autorius, 16-os divizijos politinės valdybos viršininkas, LTSR Ministrų tarybos pirmininkas, LTSR Aukščiausiosios tarybos prezidiumo pirmininkas: „Aš gi ūkininkas, o ne koks ten kultūrininkas. Ką aš čia veiksiu? Juk Prezidiume dažniausiai dirbama su teisininkais, meno žmonėmis. Argi tai man tokia koronė?“ – yra pasidalinęs nuoskauda Motiejus) („*Matas*“, XXI LD, p. 69–70).

Kokia dramaturgo teatrinės strategijos esmė? Anot Jeano-Pierre'o Ryngaerto ir Julie Sermon, šiuolaikinis personažas vis dar neatsiejamas nuo jam gyvybės įkvepiančių kolektyvinės vaizduotės, modelių bei tipų²⁹. Jis vienaip ar kitaip yra susijęs su suvokėjo (skaitytojo, žiūrovo) atmintimi, vienokiais ar kitokiais lūkesčiais, kurie priklauso nuo savosios epochos ar gyvenamo laikotarpio ideologinių ar vertybinių požiūrių sistemos. „Afektniame lygmenyje, – teigia J. R. Ryngaertas ir J. Sermon, – remiantis pagrindiniais psichologijos dėsniais, skaitytojo ar žiūrovo simpatija kieno nors atžvilgiu yra proporcinga apie pastarąjį turimoms žinioms: „Kuo daugiau žinome apie veikėją, tuo labiau esame suinteresuoti tuo, kas su juo atsitinka.“³⁰ Vis dėlto simpatija ar antipatija vieno ar kito H. Kunčiaus personažo atžvilgiu priklauso ne tiek nuo skaitytojo jausmų (kuriam daugiau ar mažiau atpažįstamos šių veikėjų – P. Cvirkos, S. Nėries, B. Dvariono,

²⁹ Ryngaert, Jean-Pierre, Julie Sermon. 2006. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, re-composition*. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales, 141.

³⁰ Cituojamas Vincentas Jouve'as (*L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF, 1998, 132); ten pat, 135.

A. Smetonos ir kt. – pavardės), kiek nuo tekstinio dispozityvo, t. y. formalios vadinės teksto tvarkos, kuri juos pristato jau kreipdama skaitytojo suvokimą tam tikra linkme per afektiniais ryšiais „koduojamą“ santykį, priklausantį nuo dramaturgo (pvz.: sovietiniai veikėjai apdovanojami „draugų“ epitetais, tarpukario laikotarpyje veikusios asmenybės vadinamos „ponu“, „generolu“, „tamsta“, Salomėjai Nėriai tenka tik prieveiksmis „tiesiog“ ir pan., žinoma, įpinant ir veikėjus charakterizuojančias citatas). Personažų veikimo lauką išryškinantys didaskaliniai epizodai atskleidžia H. Kunčiaus strategiją: veikėjai yra parodijinės figūros – vienokių ar kitokių istorinių bei politinių motyvų įsmeintojai ir įkūnytojai.

Kai kuriuose J. Erlicko draminiuose tekstuose didaskaliniai epizodai taip pat išryškina veiksmus atliekančius, tačiau beveik nekomunikuojančius personažus. Tačiau jo strategija kiek kitokia nei H. Kunčiaus. Dažniausiai J. Erlicko personažai yra „veikiančieji“, bet nebūtinai figūruoja veikėjų sąrašė. Tad dialoginės analizės modelis tokiems J. Erlicko tekstams taip pat sunkiai pritaikomas, nes šie personažai nepaklūsta jokiai identifikuojamai verbalinei implikacijai: didaskaliniai epizodai nurodo personažų veikimo trajektorijas, bet jų neapibūdina. Kaip antai: „Karaliaus visa Kariauna“, „Visi Žmonės Priešai“ ir „Didysis Medžiotojas Mikas Pupkus“, „Alkoholis“ („Svečių kambarys“, *R ir kt.*), „Autorius“ („Neramus jaunimas“, *R ir kt.*), „Publika“ („Blinkuva-2, arba po dešimties metų“, *GS*). Juolab kad prie veikiančiųjų asmenų sąrašo aptinkamas ir toks prieraišas:

Taip pat atskiruose epizoduose dar pasirodo vizijos, iškrypėliai ir žmonės iš ki-

nemotografo, o daugybė kitokių asmenų, kurie čia nebuvo paminėti tik dėl vietos stokos, scenoje nepasirodo. Tarp jų ir tokie svarbūs personažai, kaip vachmistras, uriadnikas, antstolis bei kiti valdžios organai. Autorius jų visų nuolankiausiai atsiprašo ir savo teises pasilaiko („Pakeleivingi“, *GS*, p. 220).

Greta reiškinius ar kategorijas apibendrinančių Alkoholio, Autoriaus ir kt., draminiuose J. Erlicko tekstuose gana nesunkiai atpažįstami į „veikiančiųjų“ plejadą įtraukti rašytojų Ričardo Oldingtono, Roberto Peno Voreno, Vytauto Petkevičiaus kūrinių pavadinimai, kurių grafinė išraiška (išskyrimas didžiosiomis raidėmis) leidžia juos suvokti kaip atskirus, tačiau abstrahuotus „personažus“. Abstrakcijos laipsnis J. Erlicko draminiuose tekstuose itin svarbus, nes tokie personažai nurodo į literatūros tekstus, kuriuos sieja dėl ko nors *kovojantys* veikėjai. Draminiuose tekstuose vardų parinkimas ypač reikšmingas, nes jiems ne tik suteikiama privilegija nuvilti arba patenkinti mimetinius suvokėjų lūkesčius (H. Kunčiaus atvejis), bet sykiu daryti įtaką įsivaizduojamai (fikcijos režimas) ir veiksmingai (teatriškumo režimas) reprezentacijoms. Grįžtant prie J. Erlicko didaskalinių epizodų, nekonvenciniams personažams, kuriuos apibrėžia ne referentinė, o vien tekstinė realybė, labiau tiktų *figūros* (Michaelio Vinavero teigimu, *tekstinės figūros*) pavadinimas. „Figūros yra dramaturgo žodžių įkūnijimas, tačiau ne jausmo ar prasmės personifikacija“³¹. Tokiu būdu veikiančios figūros tampa didaskalinio teksto (bendraja prasme – draminio teksto visumos) iliustracija, o antraštinės jų charakteristikos atlieka vei-

³¹ Ten pat, 164.

kiau dėmesio atkreipimo funkciją, aktualizuojančią literatūrinės sakymo subjekto intencijas.

Akivaizdu, kad bet kokia personifikacija, ypač atsiskleidžianti didaskaliniuose abiejų dramaturgų epizoduose, kuria netikėtumo blyksnį. Netikėtumo įsiveržimas, komplikacijos, „klystkelio“ pasirinkimas visų pirma siūlo „galvoti“, tad ir J. Erlicui, ir H. Kunčiui reikalingas suvokėjas, šioje kūryboje dalyvaujantis kaip „sakymo bendrininkas“ ar veikiau jų dramaturgijos „suokalbio dalyvis“. Idant juo taptų, jis pirmiausia turi atpažinti draminiame tekste įrašytą autoriaus figūrą (žinoma, ji tėra projekcija, „didaskalinis balsas“). Tai nėra sunku, nes savo autorystės pėdsakus palieka ir vienas, ir kitas, sąmoningai aukštytyn kojomis apversdami prancūzų teatrologo Didier Plassardo įžvelgtą paradoksą, siejamą su didaskaliniu tekstu, kuriame, anot Plassardo, autorius išskyla kaip sakymo instancija, tačiau pranyksta kaip rašytojas³². Abiem lietuvių dramaturgams būdingas siekis kaip tik literatūrinėmis priemonėmis komplikuoti ribas tarp įsivaizduojamos ir realios scenos erdvės, aktorius ir jo atliekamo vaidmens, žiūrovų ir tų, į kuriuos yra žvelgiama. Pavyzdžiui, H. Kunčiaus didaskaliniuose epizoduose sakymo subjektą išreiškiantis „aš“ pasirodo kaip vertinantis: apie tai byloja emocinė išraiška – pavartojamas keiksmožodis („Lietuvoje aušta naujas rytas. Kitas, taip sakant, bliat, rytas“, „Matas“, XXI LD, p. 77) ar įterpiamas į kabutes tikslinantis sakiny („Kaž-

kur visai netoli (turbūt iš nuoskaudos, o gal neištveriamai paraginti Antano Sniečkaus rimbo) vaiduokliška užriaumoja Karo muziejaus liūtai“, „Matas“, XXI LD, p. 85), kartais įgyjantis ir klausimo formą („Turbūt koks nors kalvis Ignotas (draugas Aleksandras Gudaitis-Guzevičius?) kūju perkerta Antano Sniečkaus retežius <...>“, „Matas“, XXI LD, p. 76). Galima teigti, kad šiomis nuorodomis, laikytinomis „autorystės“ demonstravimu, įsiterpiama į draminią veiksmą siekiant fikciją transformuoti į refleksiją. Šis transformacijos kelias – dvikryptis: kuriamas įspūdis, jog tarsi vienalaikiškai tapatinamasi su skaitytojo ar žiūrovo požiūriu į kalbamą dalyką arba, priešingai, išlaikomas atstumas (pvz.: iš sunkių darbų kalėjimo išėjęs draugas Antanas Sniečkus „*sunkiai žiūrovui atpažįstamas* (kursyvas – N. K.), taip ir nespėjęs pasikeisti kalinio rūbų <...>“ („Matas“, XXI LD, p. 75); arba „*akylesnis žiūrovas* (kursyvas – N. K.) gali pastebėti, kad paskui šituos besparnius angelus paslapčia seka kol kas dar amorfiškas Pilkojo Kardinolo – Michailo Andrejevičiaus Sulslovo – šešėlis“ („Matas“, XXI LD, p. 90). Pažymėtina, kad H. Kunčius ir didaskaliniuose epizoduose kalbantį subjektą „sudvejina“, parinkdamas jam vienokią ar kitokią kaukę, vienokį ar kitokį požiūrį, o šis derinamas su skirtingais požiūriais į istorinį ir politinį Lietuvos kontekstą – vienas jų sutampa su veikėjais, kurie vadinami „draugais“:

Dešimtame plane (iš istorijos šiukšlyno guolio) paslapčiomis kyla Antanas Smetona, pasikelia budelio peniuarą, basomis, už pažastų prilaikomas ištikimiausių pakalikų, sukeldamas paskui save nepadorius purslus, sprunka tariamu upeliu į priešiškus dar-

³² Plassard, Didier. 2007. Le devenir – poème des didascalies: remarques sur l'écriture théâtrale contemporaine. *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Bordeaux: Sud. Éd. / Presses Universitaires de Bordeaux, 54.

bo liaudžiai kraštus; niekas jo sterilizuotoje Prezidentūroje nebeapsigęs.

Lietuvoje aušta naujas rytas. Kitas, taip sakant, bliat, rytas („Matas“, XXI LD, p. 77).

Kitas požiūris, pavyzdžiui, sutampa su kalbiniame lygmenyje koduojama ironija, šįkart nukreipta prieš minėtus „draugus“ – sovietinės idologijos atstovus:

Jau kuris laikas paskubomis į garvežio gyvulinį lovį veržiasi ne tik hampelmanai, generolai, bet ir TSRS Aukščiausiosios Tarybos VII-osios sesijos Lietuvos Liaudies Seimo nariai-delegatai: Tiesiog Salomėja, Antanas Venclova, Petras Cvirka, Justas Paleckis. Poetas Eduardas Mieželaitis taip pat susiranda sau vietale – glaudžiasi šalia Narkevičiūtės, Motiejaus Šumausko, Juozo Baltušio ir Pilkojo Kardinolo (Betmano) šešelio, kuris ką tik čia įsikūrė.

Atsitraukiančių lovys staiga virsta Nojaus laivu. Pilkasis Kardinolas (Betmanas) išskleidžia plačią burę – laivas paruoštas skrydžiui; netrukus šaus į dangų su atsitraukiančiais į gilumą... („Matas“, XXI LD, p. 94).

Taigi H. Kunčiaus didaskalinių epizodų sakymo subjektas yra kaukė tarp kitų kaukių (veikėjų), tai keičiantis veidus „autoriaus“ simuliakras, kuris, kaip ir kiti šios pjesės veikiantieji, atlieka daugiafunkcij (tarpininkavimo, susitapatinimo, atstumą išlaikančių pasakotojo ir „režisieriaus“) vaidmenį.

J. Erlicko strategija kiek kitokia: jis didaskaliniuose epizoduose veikiau prisiima abu – „autoriaus“ ir „režisieriaus“ – vaidmenis ir juos kaitalioja, priklausomai nuo kuriamų aplinkybių, taip išryškindamas savo draminių tekstų metateatrališkumo dimensiją:

Neilgai trukus, įjungia teisingą pavarą ir maždaug po pusvalandžio – *Publika tuo*

tarpu gali pasivaikščioti fojė, pasigėrėti mėgstamų aktorių portretais bei pavartyti laikraščių iškarpas, pasakojančias apie sėkmingas teatro gastroles Čikagoje ar Toronte, (kursyvas – N. K.) – „Lituanica“ atsiduria prie laužo, kur jau linksminasi akademinis, auksinis ir paprastasis (2 vnt.) jaunimas <...> („Blinkuva-2, arba po dešimties metų“, GS, p. 174).

Nusiraminę žiūrovai ploja delniukais ir kviečia Autorių. Autorius išeina į sceną ir paskęsta Plojimų jūroje. Atėję scenos Darbininkai išneša paskendusio Autoriaus lavoną. Vėl viskas tyku ramu, lyg nieko nė buvę nebūtų...

...Ir viena tiktai jūra ošia kaip ošusi, lyg guosdama, lyg žadėdama kažin ką, ko mūsų žemėje gal ir visai nebūna...

U ž k a n d a
(„Neramus jaunimas“, R ir kt., p. 80).

J. Erlicko atveju didaskaliniai epizodai tampa autoreferentinėmis „salomis“, arba ypatinga teatine kauke, kuri sykiu ir demonstruoja, ir ardo sceninės realybės iliuziją, nurodydama į „įsivaizduojamą teatriškumą“. Turint mintyje sakymo subjektą, t. y. didaskalinius „režisierių“ ir „autorių“, draminiai J. Erlicko tekstai siūlo tam tikrą reprezentacijos koncepciją, juose sukeičiami prasminiai akcentai: *ne tekstas – scenai, bet tekste – scena*. Šio dramaturgo teksto paskirtis ne tiek sceninė reprezentacija, kiek pačiame tekste koduojama įsivaizduojama (mentalinė) reprezentacija, į kurią nurodo onomasiniai žaidimai (veikiantieji – Akvarelė Kulvietė Fiodorovičienė, Abelis Kulvietis Rapolionis, arba abstraktybėmis tampančios figūros – Visi Žmonės Priešai, Tam Tikri Personažai Oranžiniai ir pan., – kurie savaime bendrina konkretaus veiksmo meninį vaizdą), naudojami žodžių perda-

rai (scenos atributas „uždanga“ keičiamas į „užkandą“), neretai paminimi ir čia pat nureikšminami net ir teatrinį mechanizmą sudarantys komponentai:

Scenos viduryje stovi senoviškas rašomasis stalas, kuris šioj pjesėj yra visai nereikalingas („Svečių kambarys“, *R ir kt.*, p. 71).

Švarko atlake – ordinas ir rozė. Bet švarko šiuo metu dar nėra. Užtat yra Motiejus Fiodorovičius („Žmogus su šakėmis“, *R ir kt.*, p. 146).

Uždangos nėra. Žiūrovų taip pat. Juk visa tai dėjos Šatkaus bute, Konarskio gatvėje, 1985 balandžio 13 d. („Žmogus su šakėmis“, *R ir kt.*, p. 148).

Kai kuriuose fragmentuose didaskalinę informaciją dubliuoja dialogas:

Lauko takelyje pasirodo miestietiška apsirengusi m e r g a i t ė. Matyti, kad jinai kažko ieško, bet niekaip negali surasti.

MERGAITĖ: Matyti, kad aš kažko ieškau, bet niekaip negaliu surasti („Pakeleivings“, *GS*, p. 231).

Vargu ar šis pakartojimas laikytinas tam tikru stilistiniu efektu, kuriuo primygtinai norima atkreipti dėmesį į pasirodantią veikėją. Jį veikiau reiktų suvokti kaip ironijos nestokojantį dramaturgo požiūrį į kuriamą draminių universumą, kuriame, užuot rodžius įvykį, jis komentuojamas, sąmoningai įbalsinus tą lingvistinę medžiagą, kuri „niekada nepasirodo sakymo forma“³³. Atvirkščias variantas, kai sceninių nuorodų funkciją perima jas įgarsinantis veikėjas:

ALFREDAS: (*įeina su vainiku*). O pa-skutiniai velionio žodžiai buvo tokie...

PETRAS: Ponai! Uždekite žvakes.

ALFREDAS: Po šitų žodžių Petras G. išleidžia paskutinį kvapą ir visi dalyvaujantys mandagiai prisidengia tauriņas nosis aksomo servetėlėmis. Staiga slogi tyla. Ir tik po dviejų parų ją nutraukia Zofijos klyksmas. Klyksmas moters, praradusios savo mylimąjį amžinai. Prašom, Zofija („Pakeleivings“, *GS*, p. 244–245).

Šie didaskalijų panaudojimo būdai leidžia ir dialogą laikyti teatrinio simuliakru, o dramaturgui tai galimybė atskleisti specifinį draminių tekstų teatriškumą.

Apibendrinus, J. Erlicko ir H. Kunčiaus analizuotų draminių tekstų didaskalijos peržengia realistinės ir psichologiškai motyvuotos, t. y. empatiniu susitapatinimu pagrįstos, sceninės reprezentacijos ribas. Didaskaliniai epizodai liudija teatrinę konvenciją, kurios tikslas – nebe aristoteliškasis katarsis, o refleksija, nes draminės J. Erlicko ir H. Kunčiaus kūrybos pagrindas – *literatūriškumo-teatriškumo* dviprasmybė. Viena vertus, autoriai aiškiai priskiria savo tekstus teatro sferai (tipografinis žymėjimas, atskiriantis dialogą nuo didaskalinio teksto, mizanscenos, veikėjų sąrašai, teatrinės sąvokos ir pan.), kita vertus, didaskaliniuose epizoduose pastebimas savitas „autorystės“ demonstravimas ne tik atskleidžia įvairias dramaturgų intencijas, bet ir išryškina tokio teatro poreikį, kuris siekia „sukurti savo tikrovę“, *at-kūrimo* erdvę perkeldamas į suvokėjo vaizduotę. Laviravimą tarp reikšminių *teksto* ir *scenos* polių lemia ir demonstruojamas autorių noras dalyvauti savo kuriamame draminiame universume jį kvestionuojant ar net dekonstruojant. Didaskalinio teksto pasirodymas realioje ar įsivaizduojamoje scenoje yra toks veikimo būdas, kuris teatru leidžia išviešinti savo ženklus – būtent tuos, kurie nėra skirti būti matomi.

³³ Vodoz, Isabelle. 1986. Le texte de théâtre: inachèvement et didascalies. *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* 34–35, 95–109.

SUTRUMPINIMAI

XXI LD – XXI amžiaus lietuvių dramaturgija. Sud.: Aušra Martišiūtė-Linartienė, Daiva Šabasevičienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.

R ir kt. – Erlickas, Juozas. 1987. *Raštai ir kt.: Humoreskos, humoristiniai eilėraščiai ir pjesės*. Vilnius: Vaga.

GS – Erlickas, Juozas. 1991. *Gyvenimas po sniegu*: Pjesės. Vilnius: Vaga.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

XXI amžiaus lietuvių dramaturgija. Sud.: Aušra Martišiūtė-Linartienė, Daiva Šabasevičienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.

Bieliauskaitė, Ramunė. 2004. Erdvės ir laiko poetika Bernardo Marie Koltėso pjesėse. *Literatūra* 46(4), 76–85.

Butkus, Vigmantas. 2003. Erdvės poetika: nuo Aleksandro Fromo-Gužučio iki Balio Sruogos. *Darbai ir dienos* 36, 243–259.

Danan, Joseph. 2002. Écrire pour la scène sans modèles de représentation, *Études théâtrale / Écritures dramatiques contemporaines (1980–2000): L'avenir d'une crise* 24–25, 195.

Fischer-Lichte, Erika. 2013. *Performatyvumo estetika*. Vilnius: Menų spaustuvė, 62–63.

Gallépe, Thierry. 1996. Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole. *Cahiers de praxématique / Les mots et la scène* 26, 135–176. Prieiga internete: <<http://praxématique.revues.org/2985>> (žiūrėta 2017-01-23).

Ingarden, Roman. 1971. Les Fonctions du langage au théâtre. *Poétique* 8. Paris: Éditions du Seuil, 531.

Janušauskaitė, Dovilė, Reda Pabarčienė. 2008. Erdvės poetika Wiliamo Shakespeare'o „Hamlete“. *Žmogus ir žodis* 10(2), 64–74.

Jauniškis, Vaidas. 2006. Matas: epochai, žiūrovams, sau? *Verslo žinios* 2006-03-24. Prieiga internete: <<http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=25913>> (žiūrėta 2017-04-07).

Jouve'as, Vincentas. 1998. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris: PUF.

Karmalavičius, Ramutis. 2006. Mato paunksmėje. *Lietuvos scena* 1, 10–13. Prieiga internete:

<http://www.elibrary.lt/resursai/Ziniasklaida/Teatru_sajunga/Lietuvos%20scena/2006/LS_2006_01.pdf> (žiūrėta 2017-02-20).

Klišienė, Neringa. 2014. Sceninės Kosto Ostausko nuorodos, arba teatrinių konvencijų laužymas. *Literatūra* 56(1), 81–96.

Klivis, Edgaras. 2006. Matas: prarasto laiko beieškant. *Lietuvos scena* 2, 10–12. Prieiga internete: <http://elibrary.lt/resursai/Ziniasklaida/Teatru_sajunga/Lietuvos%20scena/2006/LS_2006_02.pdf> (žiūrėta 2017-02-20).

Kmita, Rimantas. *Juozas Erlickas*. Internetinis šaltinis: <<http://www.mmcentras.lt/juozas-erlickas/78255>> (žiūrėta 2017-02-17).

Kunčius, Henrikas. 2009. Šešėliai Versalyje. *Kultūros barai* 5, 38–47; *Kultūros barai* 6, 31–47.

Kunčius, Henrikas. 2015. 1926. *Kultūros barai* 7/8, 70–78.

Lozoraitis, Julijus. 2006. Su geltonuoju atspalviu. *Lietuvos žinios* 2006-03-13. Prieiga internete: <<http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=25528>> (žiūrėta 2017-04-07).

Martišiūtė, Aušra. 2003. Šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos panorama. *Naujausioji lietuvių literatūra 1988–2002*. Sud. Giedrius Viliūnas. Vilnius: Alma littera, 243–247.

Pabarčienė, Reda. 1999. Parodija ir groteskas Juozo Erlicko dramoje „Gyvenimas po sniegu“. *Žmogus ir žodis* 2(1). Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 37–42.

Petrikas, Martynas. 2011. Tarpukario vaizdiniai šiuolaikiniame Lietuvos teatre: kritiškos atminties atvejis. *Menotyra* 2, 151–157.

Plassard, Didier. 2007. Le devenir – poème des didascalies: remarques sur l'écriture théâtrale

contemporaine. *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Bordeaux: Sud Éd. / Presses Universitaires de Bordeaux.

Ryngaert, Jean-Pierre, Julie Sermon. 2006. *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales.

Sermon, Julie. 2012. Jean-Pierre Ryngaert. *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*. Paris: Armand Colin, 11–20.

Smolskaitė, Giedrė. 2015. Partitūros Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje „Paskutinis kvartetas“. *Teksto slėpiniai* 17, 66–86.

Thomasseau, Jean-Marie. 1984. Pour une analyse du para-texte théâtral: quelques éléments du para-texte hugolien. *Littérature* 53, 102. Prieiga internete: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1984_num_53_1_2218>(žiūrėta 2017-02-18).

Vasinauskaitė, Rasa. 2006. Šachas teatrui ir matas

inteligentų šutvei. 7 meno dienos 2006-03-17. Prieiga internete: <http://www.7md.lt/archyvas.php?leid_id=700&str_id=5661> (žiūrėta 2017-04-07).

Viswanathan, Jacqueline. 1988. Spectacles de l'esprit: Flaubert, Hardy, Joyce. *Poétique* 75, 373–391.

Vodoz, Isabelle. 1986. Le texte de théâtre: inachèvement et didascalies. *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine* 34–35, 95–109.

Wałowski, Witold. 2006. Roman Ingarden et la didascalie théâtrale. *Lublin studies in modern languages and literature* 29–30, 17–23.

Wolowski, Witold. 2007. Sur quelques formes de l'écriture didascalique. *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle / Regarder l'impossible*. Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre. Dijon: Éd. Universitaires de Dijon, 21–33.

Томашевский, Борис. 1999. *Теория литературы: поэтика*. Москва: Аспектпресс.

EPISODES DIDASCALIQUES DANS L'ŒUVRE DRAMATIQUE DE JUOZAS ERLICKAS ET HERKUS KUNČIUS

Neringa Klišienė

Résumé

Cet article a pour objet l'analyse des textes dramatiques, écrits à des périodes différentes, de Juozas Erlickas et de Herkus Kunčius, sur tout celle de l'interaction et du rapport entre les épisodes didascaliques et l'action verbale des personnages que sont les dialogues. Les épisodes didascaliques représentent un cas particulier de l'écriture dramatique, propre aux deux auteurs. Contrairement aux remarques scéniques, ils s'écartent de la trajectoire tracée par les dialogues des personnages et commencent à fonctionner de manière autonome tant que «tableaux» narratifs, en s'intercalant dans l'action dramatique ou en la rompant. L'introduction des épisodes didascaliques basés sur l'union ludique entre théâtralité et narrativité dans une

œuvre dramatique permet de distinguer les aspects essentiels de l'analyse de cette interaction: l'aspect énonciatif mettant en évidence la trace de l'auteur, qui prend ou vent la forme du soliloque, et l'aspect narratologique dans lequel l'attention est concentrée sur l'étoffe textuelle des fonctions de l'auteur et du lecteur/spectateur ainsi que sur celle de leur rapport avec le sujet du drame. On arrive à la conclusion que l'apparition d'un épisode didascalique sur la scène (réelle ou imaginée) est un mode d'action qui permet au théâtre de faire voir ses signes, notamment ceux qui ne sont pas destinés à être vus. Transformé en discours, le texte didascalique figure comme le matériel dramatique qui rompt les liens avec la fiction basée sur les principes du réalisme.

Gauta 2017-10-31

Priimta publikuoti 2017-11-20

Autorės adresas:

Literatūros ir kultūros tyrimų institutas
Vilniaus universiteto Filologijos fakultetas
Universiteto g. 5, LT-01513 Vilnius
El. paštas nklsiene@gmail.com