VILNIAUS UNIVERSITETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

Giedrė
IVANOVA

Muzikos raiška Kosto Ostrausko dramose

DAKTARO DISERTACIJA

Humanitariniai mokslai
Filologija H 004

VILNIUS 2020

Disertacija rengta 2015–2019 metais Vilniaus universitete.

Mokslinė vadovė – prof. dr. Irina Melnikova (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija, H 004)

TURINYS

ĮVADAS 4

1. LITERATŪRA IR MUZIKA: INTERMEDIALUSIS DIALOGAS 11
   1.1 Dviejų menų paralelė 11
   1.2 Žodžio ir muzikos studijos 15
   1.3 Drama ir partitūra: tekstas ir atlikimas 19
   1.4 Intermodalumo kaip intermedialumo koncepcija 23
   1.5 Multimedialių tekstų „skaitymo taisyklės“ 29

2. KOSTO OSTRAUSKO DRAMŲ MULTIMEDIALUMAS 32
   2.1 Grafiniai (vizualūs) dramų niuansai 32
   2.2 Kartotė – intertekstualumas ir autoreferenciškumas 34
   2.3 Sceninių nuorodų ir veikėjų replikų derinys 40
   2.4 Muzikos raiška 44
      2.4.1 Drama ir muzikos raštas 45
      2.4.2 Drama ir (muzikos) garsas 51
      2.4.3 Drama ir muzikos mikro- bei makrostruktūros 55
      2.4.4 Drama ir (muzikos) performatyvumas 59
      2.4.5 Drama ir programinė muzika 62

3. OSTRAUSKO DRAMŲ SKAITYMAI-ANALIZĖS 65
   3.1 Juslinis dvilypumas: akylai klausyti ir ausylai žiūrėti 65
   3.2 „Belladonna“ kaip vizualiai muzikalus triptikas 67
   3.3 Kūrėjo portreto ir medijų variacijos dramoje „Summa philosophica“ ... 77
   3.3 „Kvartetas“: architekstinis dramos ir muzikos dialogas 83
   3.4 „Penktoji“ kaip draminė-muzikinė simfonija 92

IŠVADOS 95
LITERATŪROS SĄRAŠAS 99
PRIEDAI 106
PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS 108

O tu skaityk – ir stenkis akimi
Girdėt, ką šaukia siela nerami.

W. Shakespeare, 23 sonetas

ĮVADAS

Šioje disertacijoje, koncentruojantis į teorinius ir praktinius literatūros (žodžio) bei muzikos sąveikos aspektus, aptariamas muzikos vaidmuo, jos raiškos pavidalai ir funkcijos literatūroje. **Tyrimo objektu** pasirinkti XX–XXI a. išeivijos dramaturgo, lietuvių absurdo ir postmodernistinės dramos klasiko bei vieno pradininkų Kosto Ostrausko (1926–2012) dramos tekstai. Pradėjęs nuo taip ir nepublikuotų eilėraščių, Ostrauskas parašė per septyniasdešimt dramų. Gausų ir įvairialypį jų korpusą sudaro vienaveiksmės dramos (pavyzdžiui, „Gaidžio teismas“ (1994)[1], „Riteris, šėtonas ir mirtis“ (1990)), diptikai („Who?“ (1999) ir kt.), triptikai (pavyzdžiui, „Belladonna“ (1992–3), „Shakespeariana“ (1999–2001)), taip pat daugmaž tradicinės apimties ir struktūros (keturių ir daugiau dalių) draminiai kūriniai (pavyzdžiui, „Ars amoris: historiae sacrae et profanae“ (1984–8), „Eloiza ir Abelardas“ (1988)), mikrodramos („Gulbių ežeras“, „Ant(arktika)“, „Blusa be kojų“ ir kt.) (išspausdintos 1990–2003 m.). Jau pirmoji rašytojo drama, „Pypkė“ (1951), įsiliejo į tuomet dar tik besiformavusią absurdo teatro srovę: panašiu metu pasirodė gimininges išraiškos ir stilistinių ypatybių Eugène'o Ionesco pjesės „La Cantatrice chauve” (liet. „Plikagalvė dainininkė“) (1950), „La Leçon“ (liet. „Pamoka“) (1951), Samuelio Becketto „En attendant Godot“ (liet. „Belaukiant Godo“) (1948–9), Václavo Havelo, Edwardo Albee'io ir kt. dramos.

Jonas Lankutis Ostrausko kūryboje išskiria tris tekstų grupes[2]: ankstesnius siužetus kartojančias dramas (pavyzdžiui, „Lozorius“ (1971), „Karali(a)us juokdarys“ (1986), „Šaltkalvis“ (1958), „Čičinskas“ (1974–5)), „rimtąsias“ dramas („Žaliojoj lankelėj“ (1961), „Duobkasiai“ (1964–5), „Gyveno kartą senelis ir senelė“ (1963) ir kt.) bei „sausesnes“ filosofines dramas („Ars amoris“, „Eloiza ir Abelardas“, „Anna ir Emma“ (1989) ir kt.). Tačiau tokio skirstymo pamatas – nevienodas: vienu atveju žiūrima, ar dėstoma originali istorija su originaliais veikėjais, kitu – į sumanymo mastą, trečiu – į plėtojamos temos pobūdį. Be to, tiek „rimtąsias“, tiek „sausesniąsias“ dramas neretai turėtume tuo pačiu priskirti ir pirmajai grupei, nes jose neišvengiama nuorodų į kitus tekstus, siužetus, veikėjus.

Kiti kritikai ir tyrinėtojai siūlo Ostrausko tekstus grupuoti pagal pasakojamose istorijose besiskleidžiančius motyvus ir temas, kitus „paviršinio“ lygmens elementus. Štai Živilė Bilaišytė kalba apie žmogaus susidūrimo su mirtimi ir likimu, santykių su kitais žmonėmis motyvus[3]. Imelda Vedrickaitė Ostrausko dramas skirsto

---

[1] Čia ir toliau prie pirmą kartą minimų Ostrausko tekstų pavadinimų skliaustuose nurodomi jų parašymo metai. Tais atvejais, kuomet sukūrimo data nežinoma, pridedami išleidimo metai.

[2] Žr. Lankutis, J., *Lietuvių egzodo dramaturgija 1940–1990*, Vilnius: LLTI, 1995.

[3] Žr. Bilaišytė, Ž., „Kosto Ostrausko vėlesnioji dramaturgija“, *Metmenys,* Nr. 47, 1984, p. 52–77.

pagal veikėjų tipus (pvz. istorinės asmenybės *vs* Ostrausko ir kitų autorių sukurti personažai)[4]. Kaip atskira tekstų grupė kartais įvardijamos istorinės dramos[5]. Vis dėlto visi šie klasifikacijos bandymai iš esmės grįsti turinio plotmės aspektais – siužeto lygmeniu plėtojamomis temomis, žodiniais personažų apibūdinimais, atviromis nuorodomis į kitus tekstus. Tuo tarpu išraiškos plotmė, jos vaidmuo, struktūriniai dramų ypatumai ir jų semantinis krūvis nepelnytai paliekami šių grupavimų paraštėse. Būtent muzikos vaidmens aptarimas leidžia (ar net verčia) pastebėti bei daugiau dėmesio skirti Ostrausko dramų raiškos elementams, struktūrinėms savybėms, regimajai (ir numanomai garsinei) plotmei, intermedialiesiems bei intertekstiniams (paratekstiniams, architekstiniams, hipertekstiniams) ryšiams.

Pasirinktas objektas siūlo iškalbingą korpusą tekstų, kuriuose žodis ir muzika jungiami įvairiausiais atvirais ir „paslėptais“ pavidalais: dramų personažai kalba, diskutuoja apie muziką, groja ir dainuoja, jų tarpe „pasirodo“ garsūs kompozitoriai, veiksmą neretai lydi muzikinis fonas, žodžiais mėgdžiojamas muzikinis raštas, principai, formos ir struktūros, dinamikos ar artikuliacijos nurodymai, į žodinį tekstą įterpiami partitūrų fragmentai ir t. t. Beveik kiekvienoje Ostrausko dramoje aptinkamos įvairialypės nuorodos į muzikos mediją struktūruoja dramos veiksmą ir „neša“ didžiulį reikšminį krūvį. Šioji drama groja ir dainuoja, leidžia ne tik matyti, bet ir girdėti ištartus žodžius, stebėti jų „šokį“ – nelyginant su Richardo Wagnerio vardu siejama naujoji muzikinė drama-opera, kurioje žodis, muzika ir veiksmas sudaro nedalomą vienį[6]. Tokia drama iš suvokėjo reikalauja ypatingo apsiskaitymo, dėmesingumo, atidumo ir aktyvaus dalyvavimo, ragina atkreipti dėmesį į jos ribas ir sąveiką su kitais menais, skirtingų medijų, tekstų ir paskirų elementų tarpusavio ryšius.

Dramų *muzikalumas* atliepia Ostrausko biografiją. Muzika dramaturgą lydėjo nuo vaikystės: jo tėvas buvo kanklininkų ansamblio vadovas, vargonininkas, choro dirigentas, o namuose dažnai skambėdavo fortepijonas, fisharmonija, kanklės[7]. Šešiolikmetis Ostrauskas nutraukė mokslus, išlaikė konkursinį egzaminą ir buvo priimtas į Kauno jaunimo teatrą, lankė dramos studiją. 1944 m., prie Lietuvos artėjant Antrojo pasaulinio karo frontui, pasitraukė į Vokietiją, kur baigė gimnaziją. Vėliau studijavo universitete, lankė dainavimo studiją. Būdamas gabus baritonas, Ostrauskas siekė operos dainininko karjeros, aktyviai koncertavo[8]. 1949 m. išvyko į

---

[4] Žr. Vedrickaitė, I., „Dar kartą apie Kosto Ostrausko dramų fenomeną“, *Kultūros barai*, Nr. 2, 2002, p. 33–37.

[5] Žr. Pabarčienė, R., „Kosto Ostrausko draminiai istorijos perrašymai“, *Žmogus ir žodis*, Nr. 20 (2), 2018, p. 51–69.

[6] Jūraitė, R., „Operos žanro reformatorius“, *Krantai*, Nr. 147, 2013, p. 52–147. Prieiga internetu: http://kranturedakcija.lt/app/webroot/files/Krantai2013-52-57-Juraite.pdf [žiūrėta 2019-10-22].

[7] Mačianskaitė, L., „Sub specie vitae“, in: Ostrauskas, K., *Paskutinis kvartetas*, Vilnius: LLTI, 2014, p. ix.

[8] Apie tai pasakoja pats dramaturgas, prisimindamas pažintį su egzodo kompozitoriumi Jonu Švedu (žr. Palionytė-Banevičienė, D. (sud.), *Jonas Švedas – egzodo kompozitorius*, Vilnius: Diemedžio leidykla, 2012, p. 81).

JAV, Pensilvanijos universitete baigė lituanistikos studijas (buvo vienas paskutiniųjų Vinco Krėvės studentų), tapo humanitarinių mokslų daktaru, vėliau dirbo Pensilvanijos universiteto bibliotekos Muzikos skyriaus vedėju bei parengė straipsnių apie muziką „Lietuvių enciklopedijai“, sukaupė didžiulę muzikos įrašų kolekciją[9]. Kaip teigė pats dramaturgas, „muzika apskritai visada mane veikė labiau negu bet kuri kita kūryba – literatūra ar menas“[10].

Aktyvi kūrybinė veikla ir unikalus kūrybinis braižas lėmė, kad Ostrauskas kritikų imtas laikyti vienu iš trijų pagrindinių egzodo dramaturgų, greta Antano Škėmos ir Algirdo Landsbergio. Nors visi trys rašytojai pradėjo „kūrybinio eksperimentavimo ir nestandartinės draminės išraiškos bandymų kelią, sukūrė savitas dramos koncepcijas ir dramine gyvastimi pulsuojančią dramaturgiją, priskirtiną prie iškiliųjų lietuvių sceninio meno kūrinių“[11], Ostrauskas iš kitų išsiskiria temų ir išraiškos priemonių įvairove, aiškiai išreikštu savitu stiliumi, kreipusiu „visos lietuvių dramaturgijos raidą modernesnėm kryptim“[12], daugiasluoksne muzika raiška[13].

Dėl „eksperimentų su kalba bei forma, polinkio į abstrakciją, juodąjį humorą ir dėl grotesko bei paradokso vartojimo“[14], polinkio į dekonstrukciją, kontrastingų personažų, jų „susidūrimų“ su autoriumi[15], „žaidimo“ grynosiomis meninėmis formomis (žanro, turinio, formos, meninės kalbos ir kt. lygmenyse)[16], paraboliškai modeliuojamų siužetų, žaidybinės ekspresijos, mįslingo sarkazmo bei ironijos[17], dramaturgas dažniausiai priskiriamas prie absurdistinės, postmodernistinės ar avangardo literatūros atstovų, šių krypčių Lietuvoje pradininkų ir klasikų. Tiesa, kai kurie kritikai samprotauja, kad Ostrausko kūryba nėra vienalytė – ją sudėtinga „sutalpinti“ vienos ar kitos krypties, formos, tradicijos rėmuose. Antai Vytautas Kubilius rašo: „Kurdamas savo naująsias dramas koliažo principu, Ostrauskas stengiasi išvengti postmodernizmui būdingos eklektikos, montuodamas svetimą tekstą kontrastiškomis atkarpomis

---

[9] Kelertienė, V., *Kita vertus*, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 219.

[10] Ostrauskas, K., „Trys laiškai į Parnasą“, in: *Paskutinis kvartetas*, Vilnius: LLTI, 2014, p. 39.

[11] Vaškelis, B., „Kiti žemininkų-lankininkų kartos dramaturgai“, in: Bradūnas, K., Šilbajoris, R. (sud.), *Lietuvių egzodo literatūra 1945–1990*, Čikaga: Lituanistikos institutas, 1992, p. 599.

[12] Lankutis, J., 1995, p. 75.

[13] Visų trijų išeivijos rašytojų kūrybai būdinga vienokia ar kitokia muzikos įtaka ir jos raiška. Škėmos dramose muzikos mažiausia (šiuo aspektu išsiskiria drama „Žvakidė“), užtat Landsbergis po rinkinio „Kelionės muzika“, kurį sudaro tokios novelės kaip „Dainos gimimas“, „Duetas moters balsui ir smuikui Venecijoje“ ir kt., netgi pavadinamas „kompozitoriumi žodžiais“ (žr. Kelertienė, V., „Algirdas Landsbergis – kompozitorius žodžiais“, *Aidai*, Nr. 4, 1980, prieiga internetu: http://www.aidai.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=482&Itemid=105 [žiūrėta 2019-10-23]), tačiau, kaip netruksime įsitikinti, muzika ryškiausiai skrodžia Ostrausko dramų korpusą.

[14] Kelertienė, V., 2006, p. 213.

[15] Žr. Martišiūtė-Linartienė, A., „Paradokso poetika Kosto Ostrausko dramose“, *Kultūrologija*, Nr. 15, 2007, p. 451–468.

[16] Žr. Ruchlevičienė, I., „Postmodernistinio žaidimo taisyklės Kosto Ostrausko kūryboje“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 15, 2012, p. 92–98.

[17] Žr. Lankutis, J., 1995.

pagal kintančią vidinės įtampos skalę“[18]. Čia Ostrausko dramos privalumu tampa ne tai, kas jungia, bet tai, kas ją skiria nuo kitų postmodernistinių kūrinių. Be to, ne visi kritikai linkę iš esmės pripažinti tokio pobūdžio literatūros vertę. Štai Stasys Santvaras, aptardamas dramą „Gyveno kartą senelis ir senelė“, klausia: „[K]okiem galam absurdus gaminti? [...] Visai rimtai ir nuoširdžiai kalbant, skaudu, kad talentingas rašytojas tokiais *žygiais* gaišina savo brangų ir neilgai tetrunkantį laiką“[19].

Taigi pirmasis paradoksas, sietinas su Ostrausko dramaturgija, grįstas jo kūrybos recepcija. Viena vertus, Ostrauskas pripažįstamas kaip ypatingą vietą egzodo dramaturgijoje užimanti figūra, absurdistinės, postmodernizmo, avangardo dramos lietuvių literatūroje klasikas, savitos, originalios, *vakarietiškos* dramos kūrėjas. Kita vertus, tam tikrai daliai skaitytojų ir kritikų jis išlieka tik nepaskaitomų „absurdų gamintojas“. Šios priešpriešos – tarp pripažinimo ir atmetimo, įvertinimo ir nevertinimo, bendrystės su viena reikšmingiausių XX a. pasaulinės literatūros srovių ir kūrybos įvardijimo „laiko gaišimu“ – kelia Ostrausko dramų (per)skaitymo ir kontekstualizavimo klausimą.

Kitas paradoksas susijęs su Ostrausko dramaturgijos sceninių pastatymų – arba veikiau „nesusitikimo“ su teatru[20] – istorija. Sovietmečiu Ostrausko kūriniai Lietuvoje nebuvo publikuojami, todėl nenuostabu, kad ir spektakliai pagal juos nestatyti. Atgavus Nepriklausomybę, situacija pernelyg nepasikeitė: nors būta išimčių (pavyzdžiui, Ferdinando Jakščio monospektaklis „Vaižgantas“ buvo populiarus tiek Lietuvoje, tiek išeivijoje), žiūrovams pristatyti tik keli spektakliai pagal Ostrausko dramas, taip ir nesulaukę didelio atgarsio. Paminėtini pastatymai: „Duobkasiai“, rež. Algis Matulionis; TV spektaklis „Eloiza ir Abelardas“, rež. Juozas Javaitis; „Čičinskas“, rež. Jonas Buziliauskas; „Lozorius“, rež. Juozas Ivanauskas; „Vaižgantas“, rež. Miglė Remeikaitė. Šiek tiek kitokia situacija buvo išeivijoje: Ostrausko kūryba (ir publicistika) spausdinta žurnaluose „Metmenys“, „Literatūros lankai“, „Aidai“[21]. Nors profesionalaus išeivių teatro nebuvo, aktyviai veikė mėgėjų teatro trupės, kurių pastangomis publikai buvo pristatytos bei spaudoje aptartos kelios Ostrausko dramos: „Pypkė“, rež. A. Škėma; „Kanarėlė“, rež. V. Vytautas, „Gyveno kartą senelis ir senelė“, rež. Nijolė Martinaitytė; „Duobkasiai“, rež. Jurgis Blekaitis.

Kuklus teatrinių pastatymų sąrašas kėlė ir tebekelia tą patį klausimą – kodėl Ostrausko drama buvo ir yra taip retai perkeliama į sceną? Ar negausus pastatymų kiekis nulemtas kokių nors vidinių dramaturgo tekstų savybių, pirmiausia – mul-

---

[18] Žr. Kubilius, V., „Egzodo literatūra. Kostas Ostrauskas (1996)“, *tekstai.lt*, 1996. Prieiga internetu: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lI78i4vc_VMJ:www.tekstai.lt/tekstai-apie-tekstus/104-o/6405-vytautas-kubilius-egzodo-literatura-kostas-ostrauskas-1996+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=lt&client=safari [žiūrėta 2019-08-29].

[19] Santvaras, S., „Dramaturgija tremtyje“, in: Bradūnas, K. (sud.), *Lietuvių literatūra svetur. 1945–1967*, Čikaga: Į Laisvę fondas lietuviškai kultūrai ugdyti, 1968, p. 386.

[20] Mačianskaitė, L., 2014, p. xii–xiii.

[21] Kai kurie išeivijoje publikuotų tekstų pasirašyti slapyvardžiais: Andrius Baltaragis, A. B., K. Ost-as ir kt.

timedialios jo dramų „prigimties“? Su kokiais iššūkiais tenka susidurti skaitytojui *ostrauskiškos* dramos atveju? Kaip tokias dramas analizuoti?

Dramaturgo tekstai daugiausia analizuoti intertekstualumo, teatrologiniu, postmodernumo aspektais[22], tad tyrimo **naujumas** sietinas ir su medijų – literatūros (dramos) bei muzikos – dialogo reikšminio potencialo neištirtumu. Nors muzikiniai intarpai skrodžia visus Ostrausko tekstus ir reikšmingai formuoja jų semantinį lauką, atskiro ir išsamaus muzikos ir dramos sąveikos rašytojo tekstuose tyrimo vis dar pasigendama. Dėmesiu muzikai Ostrausko dramoje ir jos analize išsiskiria Irinos Melnikovos knygos „Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas“ skyrius „Draminės tapybos paveikslas muzikos ritmu, arba Ostrausko *(Van Gogho) ausis*“[23], taip pat Redos Pabarčienės straipsniai[24].

Tyrimo **aktualumas** (ypač Lietuvoje vykdytų tyrimų kontekste) sietinas su dramos žanru. Kalbėdami apie muzikos ir literatūros dialogą, Lietuvos humanitarai ir muzikologai įprastai susitelkia į muzikos ir lyrikos ryšį: muzikos formų analogijų lyrikoje ieško Rūta Brūzgienė[25], dėmesys į fundamentalias muzikos kalbos, struktūrinių ir komponavimo principų analogijas poezijoje kreipiamas Vitos Česnulevičiūtės darbuose[26], poezijos ir muzikos sąveika nagrinėjama Jūratės Gustaitytės[27], Violetos Katinienės straipsniuose[28], ir net tuomet, kai šis ryšys aptariamas priešinga

---

[22] Žr., pavyzdžiui, Melnikova, I., „Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje ‘Belladonna’“, in: Jurgutienė, A. (sud.), *XX a. literatūros teorijos: konceptualioji kritika*, Vilnius: LLTI, 2010, p. 421–441; Ruchlevičienė, I., *Kūryba – kaip žaidimas: Kosto Ostrausko dramaturgija*, Kaunas: VDU leidykla, 2003; Pabarčienė, R., „Kosto Ostrausko architeatras: ‘Balys iš Baibokų’“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 15, 2012, p. 30–46; Pabarčienė, R., „Kosto Ostrausko ‘Shakespeariana’: ‘Hamleto’ perrašymas ‘Šančių kalba’“, *Žmogus ir žodis*, Nr. 15 (2), 2013, p. 45–51; Pabarčienė, R., 2018; Martišiūtė-Linartienė, A., „Pasaulio kultūros kalbinimai Kosto Ostrausko dramose“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 15, 2012, p. 7–29; Martišiūtė-Linartienė, A., „Teatrinių eksperimentų intertekstai Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, Nr. 37, 2016, p. 72–93; Martišiūtė-Linartienė, A., 2007; Staknienė, A., „Meilės istorijų intertekstinė mozaika: Kosto Ostrausko postmodernistinė drama“, *Metmenys*, Nr. 64, 1993, p. 181–190; Ruchlevičienė, I., 2012 ir kt.

[23] Melnikova, I., *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: VU leidykla, 2016, p. 185–233.

[24] Pabarčienė, R., „Naujojo istorizmo žingsniu į absurdo dramą“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 16, 2013, p. 106–122.

[25] Brūzgienė, R., *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*, Vilnius: LLTI, 2004.

[26] Česnulevičiūtė, V., „Sonatos formos analogijos Vytauto Bložės ir Juditos Vaičiūnaitės eilėraščiuose“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 12, 2011, p. 47–60; Česnulevičiūtė, V., „Simfoninio mąstymo raiška Alfonso Nykos-Niliūno ‘Vasaros simfonijoje’“, *Literatūros ir kitų menų sąveika*, Vilnius: LLTI, 2005, p. 225–235; Česnulevičiūtė, V., „Muzika Alfonso Nykos-Niliūno ‘Dienoraščio fragmentuose’ ir ‘Praradimo simfonijoje’: intermedialusis dialogas“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 6, 2005, p. 45–60; Česnulevičiūtė, V., „Polifoninio mąstymo raiškos galimybės moderniojoje lietuvių poezijoje: nuo *ostinato* iki fugos“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 9, 2008, p. 150–158; Česnulevičiūtė, V., *Muzikos komponavimo principų analogijos XX a. lietuvių poezijoje*, daktaro disertacija, Vilnius: LMTA, 2012.

[27] Gustaitytė, J., „Kiek muzikos yra poezijoje“, *Kultūros barai*, Nr. 4, 1987; Gustaitytė, J., „Poetinio ir muzikinio ritmo santykiai solinėse dainose E. Mieželaičio žodžiams“, *Menotyra*, Nr. 6, 1976.

[28] Katinienė, V., „B. Kutavičiaus ir S. Gedos *Mažasis spektaklis*“, *Menotyra*, Nr. 14, 1986, p. 33–41.

kryptimi – pavyzdžiui, Jūratės Landsbergytės svarstymuose apie poezijos įtaką lietuvių kompozitoriams – dėmesio centre vis tiek yra lyrika[29]. Reta išimtimi laikytinas Vijolės Višomirskytės muzikos vaidmens trumpojoje prozoje aptarimas[30]. Taip pat panašių tyrinėjimų kontekste aktualus muzikos raiškos dramos tekstuose analizės metodo, kuris apimtų visą muzikos raiškos pavidalų įvairovę, klausimas. Šia disertacija ketinama prisidėti užpildant minėtas spragas. Be to, muzikos raiškos dramiiame tekste analize siekiama įsilieti ir į platesnį panašių tyrimų, aktyviai plėtojamų Vakaruose, kontekstą[31].

Tyrimo **originalumas** sietinas su muzikos ir literatūros sąveikos analizės teorinėmis ir metodologinėmis prieigomis. Ostrausko dramose skirtingi medijų raiškos būdai derinami taip, kad tradicinis požiūris į vieną ar kitą mediją / meną tampa kvestionuotinas. Dramaturgo tekstai verčia permąstyti muzikos ir literatūros ryšius nagrinėjusių teoretikų siūlytas prieigas, nes „netelpa“ į jų sukurtas klasifikacijas ar tipologijas. Atitinkamai, šios dramos kelia su muzikos ir literatūros (dramos) dialogu sietinus klausimus, į kuriuos mėginama atsakyti disertacijoje: kokiais pavidalais ir formomis muzika gali reikštis žodiniame tekste? Kokie muzikos raiškos pavidalai aptinkami Ostrausko dramaturgijos korpuse ir kaip juos analizuoti? Kokias funkcijas žodžių ir muzikos sąveika atlieka Ostrausko tekstuose ir kaip ji veikia reikšmės formavimosi procesus? Ar specifinė muzikos raiška susijusi su kuklia šių dramų sceninių pastatymų istorija?

Tad šios **disertacijos tikslas** trilypis – aprėpti ir apibūdinti dramos (žodžių) bei muzikos sąveikos formų įvairovę, jų pobūdį Ostrausko dramose; pasiūlyti būdą šiai sąveikai analizuoti; parodyti suformuoto analizės metodo, t. y. suformuluotų „skaitymo taisyklių“, veiksmingumą konkrečių Ostrausko dramų interpretacijai.

Tyrimo tikslams pasiekti keliami tolimesni **uždaviniai**:

1. apžvelgti esminius literatūros ir muzikos bendrumus bei skirtumus;
2. kritiškai įvertinti esamus muzikos apraiškų literatūroje tyrimo būdus, jų įvairovę bei egzistuojančias tipologijas;
3. žodžio ir muzikos tyrimų kontekste apsvarstyti specifinį dramos (ir muzikos) atvejį;
4. analitiškai apžvelgti ir pavyzdžiais iliustruoti multimedialų Ostrausko dramų pobūdį, daugiausiai dėmesio skiriant muzikos raiškai ir jos klasifikavimui dramaturgo tekstuose;

---

[29] Landsbergytė, J., „Reinerio Maria Rilkės poezija naujausioje lietuvių muzikoje kaip eurointegracinis proveržis“, *Menotyra*, Nr. 3 (24), 2001, p. 78–89.

[30] Višomirskytė, V., „Muzika Algirdo Landsbergio novelėse“, *Darbai ir dienos*, Nr. 21, 2000, p. 213–219.

[31] Žr. Bernhart, W., Wolf, W. (eds.), *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher,* Amsterdam, New York: Rodopi, 2004; Petermann, E., *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction*, Rochester, New York: Camden House, 2014; Mathon, G., Lauffer, D., *Beckett et la musique*, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2014; MacGrath, J., *Samuel Beckett, Repetition and Modern Music*, London, New York: Routledge, 2018 ir kt.

5. išryškinti teorines problemas ir pasiūlyti galimus jų sprendimo būdus multimedialių dramų atveju;
6. išbandyti juos konkrečių Ostrausko draminių tekstų analizei.

Keliami tikslai ir uždaviniai lemia šios **disertacijos struktūrą**. Tyrimą sudaro įvadas, trys pagrindinės dėstymo dalys, išvados ir literatūros sąrašas. Mėginant artikuliuoti ir konceptualizuoti kertinius pagrindinių dalių taškus, šios virsta trimis esminėmis disertacijos problemomis-gairėmis, kurių iškėlimas ir svarstymas leidžia tiksliau apibrėžti tiriamąjį objektą, teorinį kontekstą, atrasti ir išbandyti tinkamus analitinius įrankius.

Pirmoji (teorinė) disertacijos dalis skirta tyrimo kontekstui apžvelgti ir analizės metodui apibrėžti (arba kitaip – „skaitymo taisyklėms“ suformuluoti). Atsispiriant nuo esminių literatūros ir muzikos bendrumų bei skirtumų, apžvelgiamos žodžio ir muzikos studijos, jų ištakos ir raida. Išsamiai pristatoma ir kritiškai vertinama šiuo metu bene populiariausia ir labiausiai žinoma vokiečių intermedialisto (taip pat Žodžio ir muzikos asociacijos įkūrėjo) Wernerio Wolfo literatūros ir muzikos ryšių klasifikacija. Šios klasifikacijos aptarimas atveda prie dramos ir jos atlikimo priešpriešos bei multimedialios dramos analitinės prieigos svarstymo. Esminės teorinės problemos mėginamos spręsti, o vėliau – multimedialių tekstų „skaitymo taisyklės“ formuluoti, pasitelkiant intermedialumo tyrinėtojo Larso Elleströmo siūlomą medijos bei intermedialumo kaip intermodalumo sampratas.

Antrojoje šio tyrimo dalyje dėmesys sutelkiamas į Ostrausko dramų multimedialumą. Išskiriami ir pavyzdžiais iliustruojami grafiniai dramų niuansai, intertekstinės ir autoreferecinės kartotės, sceninių nuorodų ir veikėjų replikų žaismas. Atskirai pateikiama išsami analitinė muzikos raiškos pavidalų Ostrausko dramose apžvalga.

Trečiojoje dalyje, akcentuojant juslinį Ostrausko dramų dvilypumą ir remiantis suformuluotomis multimedialios dramos „skaitymo taisyklėmis“, pateikiamos draminių tekstų „Belladonna“, „Summa philosophica, arba Also Sprach Zarathustra“ (1995), „Kvartetas“ (1969) ir „Penktoji“ (išspausdinta 2014 m.) analizės.

Formuluojami **ginamieji teiginiai**:

1. Įvairialypė muzikos raiška komplikuoja Ostrausko dramų skaitymą, bet kartu siūlo naujas, intermedialia dramos ir muzikos sąveika grįstas skaitymo strategijas.
2. Draminių ir muzikinių elementų sąveika aktyvina skaitytojo poziciją – atsiranda virtualaus teksto atlikimo skaitymo metu galimybė / būtinybė.
3. Multimedialių dramų analizei reikiamus ir tinkamus įrankius suteikia intermedialumo kaip intermodalumo samprata, akcentuojanti tiriamo objekto medžiagiškumą ir percepciją.
4. Ostrausko dramų dialogas su muzikos medija dramaturgo tekstams suteikia transgresyvaus tarpžanriškumo. Tarp literatūros ir muzikos „pakibusios“ Ostrausko dramos itin išsiskiria iš lietuviškojo (ir galbūt ne tik lietuviškojo) literatūrinio konteksto.

1. LITERATŪRA IR MUZIKA: INTERMEDIALUSIS DIALOGAS

1.1 Dviejų menų paralelė

Muzika ir žodžiai (ar literatūra) ne visuomet buvo laikomos atskiromis meno formomis. Istoriškai žvelgiant, muzikinės ir kalbinės artikuliacijos anksčiau turėjo bendrą pavadinimą: senovės graikai žodžius ir muziką vadino vienu terminu – *mousike*, keltai žodžiu *file* nusakydavo bendruomenės poetą / muziką[32]. Tik Apšvietos epochoje ėmė ryškėti dviejų paskirų menų ypatybės. Nors muzika ir žodžių menas atsiskyrė, jų dermės pavyzdžių ir tuomet, ir šiais laikais apstu: operoje, dainoje, spektaklyje, miuzikle, kine, reklamoje ir pan.

Nesudėtinga įžvelgti bendresnius šių dviejų meno formų – muzikos ir literatūros – skirtumus bei panašumus. Tiek muzika, tiek literatūra:

- turi ir garsinį, ir rašytinį pavidalus – abiejų meno formų garsiniai ženklai gali virsti vaizdiniais arba rašytiniais, grafiniais, o šie – vėl garsiniais, girdimais;
- pasižymi garsine, akustine prigimtimi – galime kalbėti apie ritminius ir toninius[33], tempo ir kitus niuansus;
- gali būti skaidomos į stambesnius ir smulkesnius reikšminius struktūrinius vienetus;
- „dalinasi“ kai kuriais terminais, žanrais, tokiais kaip *frazė*, *tema*, *motyvas*, *leitmotyvas, variacija*, *odė, baladė* ir kt.

Kita vertus, šios meno formos taip pat smarkiai skiriasi viena nuo kitos. Antai muzikai gerokai būdingesnis kartojimo(si) principas, jo būtinybė. Nors svarbi ir kitiems menams, kartotė laikoma esmine muzikos savybe: be kartojimosi nebūtų nei toninės muzikos, nei muzikinių struktūrų, nei ilgesnės melodijos[34]. Pasikartojimas leidžia nustatyti muzikinių segmentų ribas, apibrėžti kompozicijų struktūrą ir sintaksę[35]: tradicinių muzikinių formų struktūra dažnai vizualizuojama naudojant raides, pažymint atsikartojančią dalį ar motyvą ta pačia raide (pvz. sonatos formą galima užrašyti kaip A B A_1, rondo – A B A C A D A ir pan.). Muzikinės frazės, temos, regis, apskritai daug paprasčiau nei kitos meno formos pasiduoda kartotei – pakanka partitūroje įterpi pakartojimo ženklą (:‖) arba žodinę instrukciją „da capo al fine“[36].

Tačiau muzika taip pat egzistuoja ne vien dėl pastovios kartotės, kuri viena pati, anot kompozitoriaus ir muzikos teoretiko Arnoldo Schoenbergo, tesukurtų monoto-

---

[32] Žr. McGrath, J., 2018.

[33] Žr. Harper-Scott, J. P. E., Samson, J. (eds.), *Introduction to Music Studies*, New York: Cambridge University Press, 2009.

[34] Žr. McGrath, J., 2018.

[35] Ockelford, A., *Comparing Notes. How We Make Sense of Music*, London: Profile Books, 2018, p. 29.

[36] Wolf, W., „Preface“, in: *Self-Reference in Literature and Music*, Bernhart, W., Wolf, W. (eds.), Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, p. vii.

nijos jausmą. Muzikai būtina variacija[37], kartojamų elementų pasikeitimas: nuolatinis kiek kitokios raiškos, spalvų, skambesio įgavimas (ir tai atspindintys žymėjimo pokyčiai partitūroje). Ji užtikrina dinamiką, skirtį ir individualumą, temų ir melodijų plėtojimąsi bei išsipildymą muzikinėse kompozicijose. Tad greta kartotės variacija išskirtina kaip dar vienas esminis muzikinės raiškos elementas.

Tradicinės formos literatūros kūrinys yra monodinis linijinis tekstas: skaitytojo žvilgsnis jį suvokia ne visą iškart, bet po vieną elementą, iš eilės judėdamas nuo vieno prie kito. Tuo tarpu muzikai būdingas erdviškumas, sietinas su kelių elementų vienalaikiškumu, simultaniškumu[38]: polifonija, harmonija, disonansas – visi šie dalykai gimsta iš vienalaikio kelių balsų išsidėstymo erdvėje. Simultaniškumas ir erdviškumas muzikoje reiškiasi ne tik garsiniu pavidalu (giedant chorui, orkestrui grojant simfoniją ir pan.), bet ir rašytiniu (pavyzdžiui, partitūrose akoladėmis sujungtos penklinės). Šiuo atveju partitūros skaitytojas ar jos atlikėjas akimis aprėpia ir suvokia keletą elementų (penklinių, instrumentinių ar vokalinių partijų) vienu metu – kaip ir klausytojas, kurio ausis ir suvokimą pasiekia iškart keli balsai ar instrumentai. Žinoma, yra ir tokių literatūros tekstų pavyzdžių (tarkime, avangardistų, šiuolaikinėje ir kt. kūryboje), kuriuose – kaip ir muzikoje – akis privalo aprėpti keletą elementų vienu metu, bet tai vis dėlto daugiau eksperimentinės nei įprastos, tradicinės literatūros bruožas.

Su muzikos, bet ne literatūros menu taip pat sietina moduliacija – procesas, kai iš vienos kūrinio tonacijos pereinama į kitą (sakykime, Franzo Schuberto Op. 29, D804 (1824) iš la minorinės tonacijos (a moll) pereinama į mi bemol minorinę tonaciją (e♭ moll) arba, imant pavyzdį iš populiariosios muzikos, Michaelo Jacksono dainoje „Man In The Mirror“ (liet. „Žmogus veidrodyje“) (1988) sol mažorinę (G dur) tonaciją pakeičia sol diez mažoras (G# dur)). Tai dar vienas svarbus ir plačiai naudojamas muzikinės raiškos elementas, kone privalomas vidinei muzikinių kompozicijų dinamikai ir melodiniam įvairumui užtikrinti. Kalbant apie literatūrą, *moduliacijos* terminas nėra vartojamas. Žodinei kūrybai jis galėtų būti pritaikytas geriausiu atveju metaforiškai – tarkime, nuotaikos pasikeitimui žymėti[39], patikslinant skirtingas tų pačių veikėjų sakomų frazių intonacijas ir pan.

Kitas svarbus klausimas – reikšmės problema, kuri, regis, gerokai labiau komplikuota muzikos atveju. Muzikos reikšmės klausimą keliantys ir svarstantys tyrėjai, muzikologai, semiotikai paprastai svarsto apie jos prigimtį: vienais atvejais pabrėžiama komunikacinė muzikos funkcija, ji lyginama su natūraliąja kalba[40], kitais atve-

---

[37] Žr. Schoenberg, A., *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Strang, G., London, Boston: Faber and Faber, 1970.

[38] O'Callaghan, K., *Essays on Music and Language in Modernist Literature*, London, New York: Routledge, 2018, p. 4.

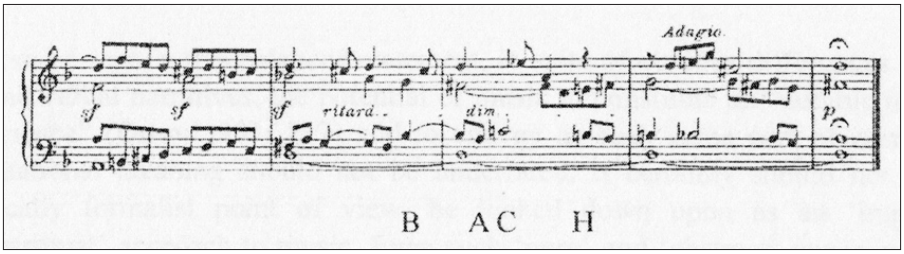
[39] Wolf, W., Wolf, W., *Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999, p. 22.

[40] Jurijus Lotmanas menus vadina antrinėmis modeliuojančiomis sistemomis arba antrinėmis kal-

jais muziką siūloma suvokti „veikiau kaip *išraiškos* formą, nei kaip *komunikaciją*“[41]. Egzistuoja ir kraštutiniai požiūriai, pavyzdžiui, kviečiantys muzikos reikšme laikyti jos atlikimą (kai pirminis tekstas tampa tarsi nereikšmingas) arba laikyti muziką esant apskritai bereikšme – gryna išraiška be jokio mąstomo ar net emocinio pranešimo, universalia laisvės išraiška, kurią būtent dėl šios priežasties mes ir mėgstam[42]. Vis dėlto partitūra ir atlikimas tėra du muzikinės raiškos pavidalai (rašytinis ir garsinis), tad negali būti taip, kad vienas būtų kito reikšmės sąlyga, kaip kad užrašyto žodžio reikšme negalėtume laikyti to paties žodžio, tik ištarto.

Intermedialistas Werneris Wolfas, aptardamas Johanno Sebastiano Bacho kūrinį „Die Kunst der Fuge“ (liet. „Fugos menas“) (išspausdinta 1751), atkreipia dėmesį į neįprastą reikšmės atsiradimo galimybę. Šios kompozicijos 134–138 taktuose aptinkamas kompozitoriaus „parašas“ – iš natų, tiksliau jų sutartinio žymėjimo raidėmis, sudėliojama jo pavardė (1 pav.)[43].

Šiuo atveju muzikinio fragmento reikšmė kyla sujungus į vieną junginį visus fragmentą sudarančių natų konvencinius žymenis ir jį perskaičius kaip natūraliosios kalbos frazę. Tačiau toks variantas – iš tiesų kraštutinis, daugiau įdomus, nei ką nors *pasakantis* apie bendrosios muzikos reikšmės galimybes.



1 pav. Bacho kūrinio „Fugos menas“ fragmentas.

bomis – komunikacijos priemonėmis, kuriamomis „virš“ natūraliosios kalbos. Antrinis (per santykį su natūraliąja kalba) „meno kalbos“ pobūdis, anot Lotmano, nurodo struktūrinį meninių tekstų panašumą į natūraliosios kalbos tekstus (Лотман, Ю., „Структура художественного текста“, in: *Об искусстве*, Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998, p. 21–22); Schoenbergas muzikos struktūrinius niuansus aiškina pasitelkdamas muzikos ir natūraliosios kalbos paralelę (žr. Schoenberg, A., 1970); muzikologas Johnas Shepherdas teigia, kad „muzikos garsai skiriasi nuo kalboje vartojamų garsų dviem svarbiais aspektais. Pirmiausia, skirtingai nei kalbos garsai, muzikos garsai niekuomet *tiesiogiai* nenurodo į išorinio pasaulio žmones, įvykius ir daiktus. Jie arba kopijuoja, arba simboliškai atkuria garsines šių žmonių, įvykių ir daiktų apraiškas. Antra, neatrodo, kad muzikoje garsai veiktų iš esmės atsižvelgiant į susitarimus. Jų veikimo būdas – struktūrinis, įgalinantis juos tiesiogiai ir veiksmingai atkurti socialiai įtarpinto vidinio gyvenimo logiką ir struktūras (Shepherd, J., „Muzika kaip kultūros tekstas“, in: *Muzika kaip kultūros tekstas*, Goštautienė, R. (sud.), Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 17) ir kt.

[41] Gecevičiūtė, A., „Plastinis požiūris į muzikos reikšmę: grupės ‘Emerson, Lake & Palmer’ kūrinio *The Barbarian* analizė“, *Semiotika*, Nr. 12, 2016, p. 39–40.

[42] Jasinskaitė-Jankauskienė, I., „Naratyvumo koncepcija muzikoje“, *Baltos lankos*, Nr. 9, 1997, p. 97.

[43] Wolf, W., 1999, p. 28–29.

Užtat programinės muzikos atveju, regis, muzikos reikšmės problema išsprendžiama. Šios rūšies muzikos daugiausia sukurta XIX a., kai klasikinės muzikos koncertai tapo vieši ir labiau prieinami. Siekiant pritraukti daugiau publikos į koncertų sales, prieš pasirodymus klausytojams būdavo įteikiama programa, kurioje būdavo pateikiamas būsimo koncerto metu skambėsiančių kūrinių siužetinis „turinys“, vidinis „pasakojimas“. Šis pasakojimas, plėtojamas kompozicijų pavadinimais, epigrafais, nuorodomis į kitus kūrinius, taip pat kompozitoriaus, leidėjo parašytais paaiškinimais ir pan. ir imtas vadinti programa.

Įprastai programinė muzika apibrėžiama kaip „instrumentinė muzika, paremta literatūriniu pagrindu“[44]. Kitaip tariant, šis terminas nusako muzikos išraiškos priemonėmis perteiktą pradžioje literatūroje išdėstytą istoriją: pavyzdžiui, Hectoro Berliozo simfoniją „Romeo et Juliette“ (liet. „Romeo ir Džuljeta“) (1839) įkvėpė garsioji nelaimingos meilės istorija. Galimą muzikos reikšmę tokiu atveju implikuoja konkretus kompozicijos pavadinimas, pačią istoriją neretai „pasiskolinant“ iš *apgrojamo* literatūros kūrinio. Platesnis programinės muzikos apibrėžimas įtraukia ir tokias kompozicijas, kurių pavadinimai nurodo į bendresnį kontekstą – mus supančio pasaulio reiškinius, istorinius įvykius ir pan.: pavyzdžiui, Richardo Strausso „Eine Alpensinfonie“ (liet. „Alpių simfonija“) (1911–15) perteikiami griaustinio, audros kalnuose įspūdžiai, o Ludwigo van Beethoveno „Wellington's Victory“ (liet. „Velingtono pergalė“) (1813) muzikaliai įprasmina konkretų Prancūzijos ir Anglijos kariuomenių mūšį.

Kalbant apie programinę muziką, verta prisiminti ir (muzikinės) ekfrazės sąvoką. Ekfrazė įprastai buvo siejama su literatūra ir vizualiaisiais menais, kalbinėmis vizualių reprezentacijų reprezentacijomis[45]. Tačiau jos samprata pamažu pakito ir išsiplėtė – ekfrazės objektu imti laikyti ir kitų menų arba medijų kūriniai. Muzikologė Siglind Bruhn siūlo brėžti skirtį tarp programinės muzikos ir muzikinės ekfrazės pagal tai, kurio kūrėjo tikrovė perteikiama konkrečiame kūrinyje: „'Programinė muzika' pasakoja ar vaizduoja, mėgina įteigti ar perteikti scenas ir istorijas, [...] kurios, nepriklausomai nuo to, ar aptinkamos kitais pavidalais, į muzikos lauką atkeliauja *iš kompozitoriaus sąmonės*. [...] Tuo tarpu muzikinė ekfrazė atpasakoja ar atvaizduoja fiktyvią tikrovę, sukurtą *ne muziką parašiusio kompozitoriaus, bet kito menininko*: dailininko ar poeto“[46]. Kitaip tariant, muzikinė ekfrazė atsiranda tuomet, kai kompozitorius, pasitelkęs muzikos įrankius, „išverčia“ kito kūrėjo, dirbančio kitoje srityje, kūrinį. Tuo tarpu programinė muzika – tai ir tam tikra individualios kompozitoriaus

---

[44] Žr. Mann, A., Newsom, J. (eds.), *Music History from Primary Sources*, Washington: Library of Congress, 2000.

[45] Žr., pavyzdžiui, W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994; Heffernan, A. W. J., „Ekphrasis and Representation“, *New Literary History*, Nr. 22 (2), 1991, p. 297–316.

[46] Bruhn, S., *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale: Pendragon Press, 2000, p. 28–29.

mąstysenos ar pasaulėžiūros išraiška. Netgi tada, kai programinės muzikos kūrinys parašytas kito kūrėjo sukurtos istorijos pagrindu, jo centre yra unikali tos istorijos interpretacija, perpasakojimas.

Vis dėlto šių dviejų terminų skirtis išlieka iš dalies miglota. Pati Bruhn pripažįsta, kad „riba tarp programinės muzikos ir muzikinio ekfrazės ekvivalento yra lanksti ir laidi“[47], ir kad esama kompozitorių, kurių kūrybos negalėtume vienareikšmiškai priskirti vienai ar kitai kategorijai (pvz. Richardo Strausso, Modesto Musorgskio kompozicijos). Vadinasi, šios dvi sąvokos nėra nei viena kitai tapačios, nei viena kitai priešingos. Nors ir pabrėžia skirtingus muzikinių kompozicijų aspektus, kai kuriais atvejais jos gali persidengti. Šiame darbe aptariamos problematikos atžvilgiu svarbiausia, kad tiek muzikinės ekfrazės, tiek programinės muzikos atvejais (dažniausiai) galime kalbėti apie konkretesnę, tiksliau nusakomą muzikos reikšmę.

Taigi nors abi meno formos nemenkai skiriasi viena nuo kitos, dėl struktūrinių panašumų bei bendrumų gausos muzika ir literatūra neatsitiktinai buvo ir tebėra laikomos giminingais, *broliškais* menais. Veikiausiai neatsitiktinai XX a. rašytojams ėmus modernizuoti literatūrą, ir jų kūryboje itin padaugėjo muzikinių „skolinių“ – temų, elementų, struktūrų analogų ir pan. (pavyzdžiui, Jameso Joyce'o „Ulysses“ (liet. „Uliso“) (1922) vienuoliktasis epizodas „Sirenos“[48], Samuelio Becketto radijo pjesė „Words and Music“ (liet. „Žodžiai ir muzika“) (1962)[49] ir kt.). Netrukus atsirado ir konkrečiai muzika literatūroje besidominčių tyrėjų, o šių ryšių nagrinėjimas pamažu išaugo į atskirą intermedialiųjų tyrinėjimų sritį – žodžio ir muzikos studijas (*word and music studies*). Nors pirmųjų žodžio ir muzikos sąveikai skirtų studijų centre buvo literatūra, per pastaruosius metus šią tyrimų sritį ėmė pildyti ir į muzikos, kino bei kitus laukus sutelkti tyrimai (pvz. Johno Neubauerio, Lawrence Kramerio darbai, skirti muzikinio naratyvo analizei bendresniame kultūros ir filosofijos studijų kontekste, Michaelo Halliwelo operos tyrinėjimai ir kt.). Siekiant dar paskatinti tarpdisciplininius žodžių / literatūros ir muzikos ryšių tyrimus, 1997 m. įkurta Tarptautinė žodžio ir muzikos studijų asociacija, pradėta leisti „Žodžio ir muzikos studijų“ knygų serija, imtos organizuoti šios srities mokslininkus suburiančios konferencijos.

1.2 Žodžio ir muzikos studijos

Daugiau nei du dešimtmečius egzistuojančių žodžio ir muzikos studijų pradžia galima laikyti intermedialumo tyrinėjimus, savo ruožtu kildinamus iš komparatyvistikos darbų, pirmiausia – 1948 m. pasirodžiusios lyginamosios Calvino S. Browno studijos „Music and Literature: A Comparison of the Arts“ (liet. „Muzika ir litera-

---

[47] *Ibid*, p. 33.

[48] Žr. Zimmerman, N., „Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's 'Ulysses'“, *Journal of Modern Literature*, Nr. 26 (1), 2002, p. 108–118.

[49] Žr. O'Callaghan, K., 2018.

tūra: menų palyginimas“)[50] bei Steveno Paulo Schero sukurtos trinarės žodžio ir muzikos ryšių tipologijos[51]. Schero tipologija aprėpė: a) muziką ir literatūrą [*music* and *literature*], b) literatūrą muzikoje [*literature* in *music*] bei c) muziką literatūroje [*music* in *literature*]. Pirmajai kategorijai Scheras priskyrė vokalines dainas, antrajai – programinę muziką, trečiajai – muzikos struktūrų ir formų analogus literatūroje, žodžio skambesio, muzikalumo niuansus. Mėginimų papildyti ar išplėsti Schero tipologiją būta įvairių[52], bet labiausiai žinoma ir, atrodytų, visus įmanomus muzikos ir žodžių jungimosi tipus apimančia prieiga muzikos ir literatūros sąveikai tirti mūsų laikais įprasta laikyti žodžių ir muzikos studijų įkūrėjo vokiečių intermedialisto Wernerio Wolfo ir jo kolegų plėtojamą analitinę žodžio ir muzikos studijų perspektyvą.

Wolfas, pildydamas ir koreguodamas Schero trinarę tipologiją bei akcentuodamas abiejų medijų dialoge pasitelkiamų signifikantų pobūdį, suklasifikavo galimus muzikos ir literatūros jungimosi tipus, jų technines ypatybes[53]. Tyrėjo atspirties tašku tapo dviejų pamatinių muzikos ir literatūros intermedialumo rūšių išskyrimas: *atvirasis / tiesioginis* ir *uždarasis / netiesioginis* intermedialumas (2 pav.). Į pirmąją grupę patenka tik tie intermedialaus dialogo variantai, kuriuose pasitelkiami abiejų medijų – ir muzikos, ir literatūros – raiškos elementai (signifikantai), kaip antai dainoje, operos librete, į literatūros tekstą įsiterpus partitūrai ir pan. Tokius tekstus, kuriuose *atvirai* ir *tiesiogiai* derinamos kelios medijos, tyrėjas dar vadina multimedialiaisiais.

Uždarąjį / netiesioginį intermedialumo tipą nusako hierarchinis medijų santykis, kai naudojami tik vieno pobūdžio signifikantai – arba muzikiniai, arba literatūriniai. Šį tipą sudaro du porūšiai: *literatūra muzikoje* ir *muzika literatūroje*.

Tyrinėjant literatūros tekstus daugiausiai susiduriama su *muzika literatūroje*, konkrečiau – trimis šios rūšies raiškos galimybėmis arba režimais: 1) *tematizavimu* (pasakojimu); 2) *imitavimu* (rodymu); 3) *vokalinės muzikos iššaukimu / sužadinimu per asociatyvią nuorodą*.

---

[50] Žr. Brown, C. S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, GA: University of Georgia Press, 1948.

[51] Žr. Scher, S. P., *Verbal Music in German Literature*, New Haven, London: Yale University Press, 1968.

[52] Gérard'as Genette'as, tiesa, neapimdamas naujausių to meto tyrimų, išskyrė tris muzikos ir literatūros sąveikos tipus: a) vokalinę muziką, b) pavadinimais ir iliustracijomis žymimas nuorodas į egzistuojančius literatūros kūrinius ir c) muzikinius bandymus virsti literatūra, pavyzdžiui, simfoninėje poemoje (Genette, G., *Figures IV*, Paris: Seuil, 1999, p. 109–118). Literatūros ir muzikos sąsajas taip pat aptarė muzikinės ekfrazės tyrinėtoja Siglind Bruhn. Autorė, pasitelkdama semiotines signifikanto ir signifikato bei denotato sąvokas ir akcentuodama literatūros ir muzikos formų ypatumus, išskyrė tris plotmes, kuriose gali įvykti žodžiais kuriama muzikos imitacija: a) signifikanto plotmėje gali būti fiksuojama žodinė ištara kaip muzika; b) signifikato lygmenyje – muzikinį dizainą, kompozicinę techniką ar struktūros organizaciją kartojanti žodinė ištara; c) denotato plotmėje – žodinė ištara apie muziką (Bruhn, S., 2000, p. 82–95).

[53] Wolf, W., 1999, p. 70.



2 pav. Wolfo skiriamos muzikos-literatūros intermedialumo pagrindinės rūšys.

1) *Tematizavimo* režimui, anot Wolfo, priskirtinos atviros žodinės nuorodos į muziką, jos reiškinių naratyvizavimas: pavyzdžiui, skambančios muzikos apibūdinimas, muzikinių terminų, žanrų minėjimas, konkretaus kūrinio aprašymas ir kt. Priklausomai nuo to, kokioje teksto plotmėje reiškiasi tematizavimas, skiriamos *tekstinė* (kai į muziką nurodoma pagrindinėje teksto dalyje), *paratekstinė* (kai į muziką nurodoma antriniais teksto elementais – paratekstais) ir *kontekstinė* (kai nuorodos į muziką paremtos kūrinio sukūrimo kontekstu) pozicinės rūšys.

2) Veikiant *imitavimo* (arba kitaip – *dramatizavimo*) režimui, literatūros kūrinys ar jo dalis išlaiko tipinius literatūros bruožus, bet sykiu įsteigia ikoninį ryšį su muzika: sukuriamas (tiek, kiek tai įmanoma) mimetinio reprezentavimo, muzikos „rodymo“ per žodžius įspūdis. Šio režimo išskyrimas grįstas prielaida, kad literatūra gali savomis priemonėmis imituoti tam tikras muzikos ypatybes. Techniką, išryškinančią skambesio ar ritminius niuansus, imituojančią muzikinį raštą ir kitus muzikos aspektus Wolfas vadina *žodžių muzika*; muzikinių formų, pavyzdžiui, baladės, simfonijos ir kt., mėgdžiojimą – *formų ir struktūrų analogijomis*; turinio, priskiriamo tikroms ar išgalvotoms muzikinėms kompozicijoms, imitavimą pasakojimo lygmeniu – *įsivaizduojamo turinio analogijomis*.

3) Tarpinį Wolfo skiriamą režimą – *vokalinės muzikos iššaukimą / sužadinimą per asociatyvią nuorodą* – atpažįstame iš vokalinių kūrinių citavimo ar tipinių jų savybių imitavimo, parafrazavimo literatūros tekstuose. Vokalinė muzika savo ruožtu yra hibridinis žanras, apjungiantis *literatūrą ir muziką* (pirmoji Wolfo skiriama muzikos ir literatūros intermedialiųjų santykių rūšis), ir dėl šios priežasties žodinė citata iš plačiai žinomos dainos teksto ar tam tikrų „dainiškų“ motyvų (pvz. *la la la*) įterpimas į žodinį pasakojimą įgyja muzikos imitavimo bruožų.

Toks menų sąveikos klasifikavimas numato ir teorinių, ir praktinių problemų. Daugiausiai klausimų ir abejonių šioje schemoje, regis, kelia literatūros muzikoje tipas. Wolfo sudarytoje muzikos ir literatūros intermedialiųjų ryšių klasifikacijoje programinė muzika pateikiama kaip vienintelis literatūros muzikoje pavyzdys, taip suponuojant, esą programinė muzika pasižymi tik muzikinių raiškos priemonių arti-

kuliacija. Tačiau toks teiginys sukuria tam tikrų problemų, mat vien tik per muzikinę raišką atpažinti programinės muzikos kūrinį būtų itin sudėtinga, jei apskritai įmanoma. Neatsitiktinai greta tokio pobūdžio kompozicijų įprastai pateikiamas tikslus jos pavadinimas, įvadinės pastabos ar kiti panašios paskirties verbaliniai elementai. Kitaip tariant, „nepakanka vien tik išgirsti niūrų, dramatišką muzikinį kūrinį, kad suprastum, jog jis apie Hamletą“[54].

Akivaizdu, kad programinės muzikos atveju verbalinis kompozicijos dėmuo turi reikšminį potencialą ir struktūriškai nėra atsietas nuo paties kūrinio, todėl vertintinas kaip visavertė teksto (bendrąja prasme) dalis. Gerard'o Genette'o transtekstualumo teorijoje tokie elementai kaip kūrinio pavadinimas, autoriaus nurodymai, leidėjo informacija ir pan. apibūdinami kaip „daugialypės reikšmę kuriančios, keičiančios, papildančios įvairiakryptės sąsajos tarp teksto ir jo įforminto pavidalo“[55] bei vadinami paratekstais (dar konkrečiau – peritekstais). Bendru paratekstų terminu įvardijamos priemonės, kuriomis tekstas siūlo, pristato save skaitytojams ir platesnei publikai bei kurios vaidina itin svarbų vaidmenį konkretaus kūrinio (muzikos, literatūros ar kt.) suvokimo procese. Iliustruodamas šią mintį, Genette'as pateikia Jameso Joyce'o romano „Ulisas“ pavyzdį ir klausia – jei nebūtų šio kūrinio pavadinimo ir neturėtume jokių papildomų duomenų apie romaną, tik jo tekstą, kaip tuomet jį skaitytume?[56] Tas pats pasakytina ir apie programinę muziką. Tad užuot mėginus ją apibrėžti vien tik per muzikinę raišką, į apibrėžimą verta įtraukti verbalinius peritekstus. Toks pastebėjimas skatina permąstyti Wolfo muzikos ir literatūros ryšių klasifikaciją, jos pamatines teorines prielaidas bei kelti žodžio ir muzikos tyrėjų kol kas, panašu, nekeltą programinės muzikos vietos šioje klasifikacijoje klausimą. Jei sutiksime, kad programinę muziką nusako ne tik muzikos raštas / garsas, bet jų derinys su kalbos raštu / garsu, tuomet tokio pobūdžio darinį tektų priskirti atviro, o ne uždaro intermedialumo sričiai, *muzikos ir literatūros*, bet ne *literatūros muzikoje* kategorijai.

Taigi tarp muzikos ir literatūros sąveikos tyrėjų itin populiari (ir šios srities tyrimus vykdantiems vargiai „apeinama“) galimus muzikos ir literatūros medijų sąveikos variantus apimanti bei multimedialumo atvejį išskirianti Wolfo klasifikacija lyg ir leidžia tiksliau apsibrėžti šios srities tyrimų lauką, įsivardyti konkretų analizuojamą objektą, plotmę, kurioje vystomas muzikos ir literatūros dialogas, priemones, kuriomis jis kuriamas, bei aprėpti patį dviejų meno formų sąveikos mastą, tačiau konkrečių metodologinių įrankių tokia perspektyva, deja, nepasiūlo. Taip pat neapimami sudėtingesni atvejai, kai paskiri aprašyti tipai reiškiasi viename kūrinyje (tarkime, į žodinį tekstą įterpiamas partitūros fragmentas, cituojama programinės muzikos kompozicija, į muziką nurodo žodžių dėlionė ant lapo ir pan.). Negana

---

[54] Bowie, A., „Music Aesthetics and Critical Theory“, in: *An Introduction to Music Studies*, Harper-Scott, J. P. E., Samson, J. (eds.), Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009, p. 87.

[55] Daugiau žr. Melnikova, I., 2016, p. 44.

[56] Genette, G., Maclean M., „Introduction to the Paratext“, *New Literary History*, Nr. 22 (2), 1991, p. 262.

to, Wolfo koncepcija pelnytai kritikuojama ir dėl ne visuomet logiškos pastangos pasinaudoti semiotikos instrumentarijumi, skirtingų semiotikos mokyklų prielaidų jungimo jų neapibrėžiant ir nekomentuojant[57], taip pat siaurai taikomos komparatyvistinės prieigos ir pačios *medijos* sąvokos apibrėžimo trūkumo, nepaisant to, kad muzikos ir literatūros ryšius tyrėjas laiko būtent *intermedialiųjų* studijų atšaka[58].

Kitas itin svarbus Wolfo klasifikacijos trūkumas – neatsižvelgiama į žanrinę ir stilistinę literatūros įvairovę, neartikuliuojamas ir nekomentuojamas skirtingų literatūros formų santykis su muzika. Tad aptariama klasifikacija, o ypatingai jos trūkumai, virsta puikia atspirtimi formuoti sąvąjį muzikos dramoje analizės modelį ir verčia kelti su šia specifine sąveika susijusius klausimus: ar dramos teksto ir muzikos santykis – toks pats, kaip kitų literatūros tekstų atvejais? Ar šiuo požiūriu dramos tekstas kuo nors ypatingas ir kokiais būdais muzika reiškiasi jame?

1.3 Drama ir partitūra: tekstas ir atlikimas

Dramos žanro specifika gan artima muzikai: dramos tekstas, kaip ir muzikinė kompozicija, turi (ar gali turėti) grafinę ir garsinę išraiškas, numato atlikimo (spektaklio, koncerto) galimybę, o dramaturgo nurodymai remarkose gali būti laikomi analogiškais kompozitoriaus instrukcijoms partitūroje. Tiek draminiame tekste, tiek partitūroje raštas fiksuoja tam tikrus garsus / balsus: pastarojoje savotiškais dramos veikėjų ekvivalentais tampa įvairūs muzikos instrumentai, balsų tipai. Kaip būta svarstymų apie muzikinės partitūros atlikimo būtinybę, taip ir drama istoriškai laikyta nesavarankišku, antraeiliu ir tik iš dalies literatūriniu žanru, kuris „negali būti mąstoma[s] atskirai nuo teatro reginio“[59], esą dramos (kaip ir muzikos) kūrinių pilnatvė atsiskleidžia tik per atlikimą[60]. Tačiau ar dramos tekstas (ir partitūra) nėra skirtas skaityti? Ar atlikimas, rašytinio teksto „išpildymas“ scenoje būtinas siekiant suvokti konkretų dramos ar muzikinį kūrinį? Ar įmanu kalbėti apie savotišką dramos atlikimą skaitymo metu?

Muzikologų ir muzikos semiotikų darbuose teksto ribos dažnai nėra aiškiai apibrėžiamos ir atskiriamos nuo atlikimo[61]. Priešingai, muzikinio teksto samprata ne-

---

[57] Žr. Wallrup, E., „Song as Event: On Intermediality and the Auditory“, in: *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, Petersson, S., et al (eds.), Stockholm: Stockholm University Press, 2018, p. 349–374; Melnikova, I., 2016, p. 185–233.

[58] Žr. Wolf, W., „Relations Between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality“, *Comparative Literature*, Nr. 1, 2009, p. 133.

[59] Ortega y Gasset, J., *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Andrijauskas, A. (sud.), vert. Samuolytė, R., Vilnius: ALK, Vaga, 1999, p. 395.

[60] Styan, J. L., *The Dramatic Experience: A Guide to the Reading of Plays*, London, New York: Cambridge University Press, 1975, p. 1.

[61] Pavyzdžiui, muzikologas Marcelis Cobussenas (žr. Cobussen, M., „In(-)formations. The Meaning of Paratextual Elements in Debussy's *Syrinx*“, *Musicological Annual*, 41 (2), Ljubljana: Ljubljana University Press, 2005, p. 55–70), analizuodamas muzikinius paratekstus, šiems priskiria kūrinio pava-

retai apima atlikėją ir / ar tai, kaip jis tą tekstą atlieka. Pavyzdžiui, Rūta Goštautienė teigia, kad „[s]kirtingai nuo kitų menų, užrašytas kūrinys (partitūra) nėra vienintelis tekstas, kuriantis muzikos reikšmių lauką – pastarąjį ženkliai papildo ar net pakeičia atlikėjų interpretacijos“[62]. Net ir tyrėjai, muziką tekstu laikantys rašytinę kompozicijos formą (partitūrą, atlikimo instrukcijas, įvairias grafines reprezentacijas[63] bei eskizus, traktatus, buhalterinius užrašus, muzikantų susodinimo planus[64]), jį dažnu atveju aptaria per santykį su atlikimu. Štai Lina Navickaitė-Martinelli, kalbėdama apie atlikimo specifiką, akcentuoja muzikinio kūrinio ir atlikimo priešpriešą. Muzikinį kūrinį autorė taip pat redukuoja iki jo partitūros:

> Muzikologinėje analizėje įprasta muzikinį kūrinį redukuoti iki jo struktūrinių, rašytinių savybių. Taigi [...] ‘kūrinio’ sąvoką būtų prasminga susieti su jo partitūriniais elementais ir vartoti šiuos du terminus kaip lygiaverčius, ypač turint omenyje, kad partitūra daugeliu atvejų yra mūsų vienintelis būdas pažinti kūrinį, ir juolab, kad Vakarų meninėje muzikoje būtent partitūra yra tai, kas užtikrina kūrinio tapatybę visų jo garsinių realizavimų atžvilgiu[65].

Net ir teoriniuose svarstymuose sunkiai atsiejamas nuo potencialaus atlikimo, muzikos tekstas – partitūra – nėra skirtas į jį tiesiog žiūrėti ar skaityti: „[S]kaitant literatūros tekstą, ieškoma ‘reikšmės’, o ne paprasčiausiai fonologinių formų; muzikinės partitūros skaitytojas, atrodo, ieško garsinės signifikanto formos, kuri yra atlikimas“[66]. Kitaip tariant, partitūros *raison d’être* – būti atlikta, išgirsta.

Kalbėdami apie dramos ypatumus, tyrėjai (net ir tie, kurie pripažįsta dramos kaip „visaverčio“ literatūros žanro vertę ir / arba siūlo ją analizuoti atskirai nuo jos pastatymo[67]) taip pat dažnu atveju pirmiausia aptaria jos santykį su atlikimu, t. y.

---

dinimą, autoriaus vardą ir pavardę, anotaciją, viršelį ir pan. – ribinius, skaitytojui tekstą reprezentuojančius elementus. Tačiau vėliau, apibrėždamas muzikinį tekstą, Cobussenas teigia, kad pastarasis apima daugiau negu atkarpa nuo pirmos iki paskutinės natos: teksto rėmai išsiplečia, kai, dar nepradėjęs groti, atlikėjas paima instrumentą į rankas, fleitistas prieš tai įkvepia oro ir pan. Apibrėžiant teksto paratekstus, omenyje turimas fizinis teksto pavidalas, bet kalbant apie patį tekstą ir jo ribas – jau pereinama prie atlikimo poliaus. Čia iškyla muzikinio teksto ribų problema, mat prieš tai Cobusseno įvardyti muzikinio kūrinio paratekstai neapima atlikimo momento.

62 Goštautienė, R., „Pratarmė“, in: *Muzika kaip kultūros tekstas*, Goštautienė, R. (sud.), Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 18–19.

63 Martináková, Z., Bystrica, B., Mačutek, J., Popescu, I.-I., Altmann, G., „Some Problems of Musical Texts“, *Glottometrics*, 16, 2008, p. 80–110. Prieiga internetu: http://www.geocities.ws/iipopescu/8_Some_problems_of_musical_texts.pdf [žiūrėta: 2019-11-07].

64 Taruskin, R., „Tradicija ir autoritetas“, in: *Muzika kaip kultūros tekstas*, 2007, p. 203.

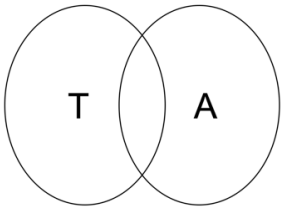
65 Navickaitė-Martinelli, L., *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*, Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014, p. 63.

66 Žr. Monelle, R., „Text and Subjectivity“, *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000, p. 147–169.

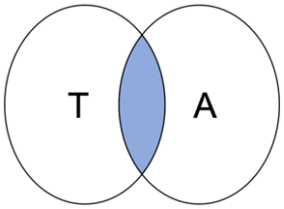
67 Žr. Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama,* London, New York: Routledge, 1980; Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A., Hernández Esteve, V., *Elementos para una semiotica del texto artistico*, Madrid: Catedra, 1999.

vaidinimu teatre. Atsispiriant nuo paties termino etimologijos (iš senovės graikų δρᾶμα – daryti, veikti), dramos tekstas prilyginamas partitūrai, brėžiniui, atlikimo informacijai ar netgi programinei įrangai[68], partitūros ir scenarijaus mišiniui[69]. Pripažįstama, kad, nors ir gali būti skaitomas sėdint fotelyje prie židinio, dramos tekstas iš esmės nėra tam skirtas[70] – jis privalo būti vaidinamas / stebimas teatro scenoje. Taip pat ir muzikalumo apraiškos, aptinkamos dramos tekstuose (žodžių skambesys, intonacijos ir pan.), „slypi pastatyme ir gali įsikūnyti tik scenoje“[71].

Anne Ubersfeld veikale apie teatrą pateikia schemą[72], iš kurios matyti, kad abiejų elementų – teksto ir atlikimo – ženklų grupės, viena vertus, atstovauja skirtingiems poliams ir, antra vertus, numato susikertančius taškus bei bendrą erdvę (3 pav.).



3 pav. Ubersfeld pateikiama teksto-atlikimo schema.



4 pav. Atlikimo kodavimas draminiame tekste.

Toks teksto ir jo pastatymo scenoje santykio įvaizdinimas atrodo savaime suprantamas – atliekant tekstą yra „perimami“ tam tikri jo rašytiniai (pamatinio dramos teksto) ženklai, įkūnijamos remarkos ir pan. bei „pridedamos“ šviesos, scenos rekvizitai, muzika ir kiti garsai ir kt. Paprastai kalbant, teatro aktoriai *atlieka* dramą. Tačiau Ubersfeld schema suponuoja ir priešingą šios schemos interpretaciją (4 pav.) – draminis tekstas savyje talpina tam tikrus atlikimo niuansus, kurie, pasitelkiant, pavyzdžiui, grafinius intarpus, nuorodas į kitus tekstus, medijas, specifines scenines nuorodas, gali būti užkoduoti pačioje dramoje ir numatyti tokį *atlikimą*, kokį būtų sunku, o kartais galbūt ir neįmanoma „išpildyti“ teatro scenoje (tarkime, dramos tekste įterpto partitūros fragmento, veikėjų žodžių vizualaus pateikimo sceninė realizacija ir pan.).

Manfredas Pfisteris, kalbėdamas apie dramą ir jos analizę, taip pat įtraukia atlikimo faktorių, bet pirmiausia tyrėjas akcentuoja šio žanro ir *grynų* literatūros tekstų

---

[68] Worthen, W. B., *Drama: Between Poetry and Performance*, Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010, p. 8.

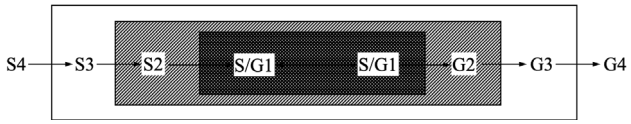
[69] Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1995, p. 210–211.

[70] Ackerman, A., „Introduction“, *Reading Modern Drama*, ed. Ackerman, A., Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2012, p. 6.

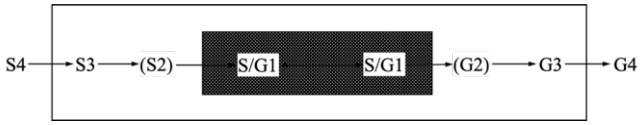
[71] Artaud, A., *Teatras ir jo antrininkas,* vert. Linčiuvienė, D., Vilnius: Scena, 1999, p. 40.

[72] Ubersfeld, A., *Reading Theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. 5. Ubersfeld schema čia pristatoma atskirai nuo jos veikale schemą supančio svarstymų konteksto.

skirtį. Pfisteris pristato du komunikacinius modelius, klasifikuojančius siuntėjų ir gavėjų pozicijas pagal skirtingus vienas kitą apglėbiančius semiotinius lygmenis: pirmasis skiriamas naratyviniams tekstams (5a pav.), antrasis – draminiams (5b pav.)[73].



5a pav. Naratyvinių tekstų komunikacinis modelis.



5b pav. Draminių tekstų komunikacinis modelis.

Santrumpų reikšmės:
S4 – konkretus autorius jo socioliteratūriniame teksto kūrėjo amplua;
S3 – 'idealusis' autorius, kuris implikuojamas tekste kaip kūrinio subjektas;
S2 – fiktyvusis pasakotojas, kurio vaidmuo tekste apsprendžiamas naratyvinės medijos;
S/G1 – fiktyvių veikėjų dialogai;
G2 – fiktyvusis S2 adresatas;
G3 – kūrinio implikuojamas 'idealusis' gavėjas;
G4 – konkretus skaitytojas;
Patamsinta dalis – teksto 'vidinė komunikacinė sistema';
Šviesesnioji dalis – 'tarpinė komunikacinė sistema';
Gaubiantieji lygmenys – 'išorinė komunikacinė sistema'.

Šių modelių skirtumas matyti iš to, kad draminiuose tekstuose S2 ir G2 pozicijos (fiktyvaus pasakotojo ir fiktyvaus adresato) lieka laisvos, taip eliminuojant tarpinę komunikacinę sistemą. Kadangi drama, pasak Pfisterio, sudaryta ne tik iš verbalinių, bet ir akustinių bei vizualių kodų[74], šis komunikacinio potencialo „praradimas" gali būti kompensuojamas būtent neverbalinių elementų ir kanalų, iš dalies galinčių perimti komunikacines S2 bei G2 funkcijas. Tiesa, šį dramos teksto aspektą tyrėjas vis dėlto sieja su teatriniu pasirodymu.

Bet juk dramos skaitytojui pateikiama kiek daugiau nei vien tik veikėjų dialogai. Pirmiausia, personažų sakomi žodžiai įvedami, aiškinami, atskiriami ir pan. autoriaus remarkomis. Viena vertus, pats jų kaip *sceninių nuorodų* statusas neleidžia

[73] Pfister, M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, New York, Oakleigh, Australia: Cambridge University Press, 1988, p. 3–5.

[74] Pfister, M.,1988, p. 7.

dramos visiškai atsieti nuo jos atlikimo teatro scenoje ir pagrindiniu tekstu laikyti išimtinai tik veikėjų replikas. Kita vertus, skaitytojas, siekdamas suprasti bendrą teksto reikšmę, jas taip pat skaito. O kam skiriamos šios nuorodos tais atvejais, kai jose – metaforos, subtilūs palyginimai, netikrumą ir abejonę nusakantys žodžiai ar skyrybos ženklai, nuorodos į kitus tekstus, dviprasmybės ir pan.? Ar ne skaitytojas yra ir vizualiosios teksto plotmės (ypatingo teksto formatavimo, šrifto dydžio, spalvų niuansų ir kt.) adresatas? Galiausiai – kaip dramos ir jos atlikimo būtinumo klausimas sprendžiamas multimedialiųjų dramų atveju? Tokie tekstai, kuriuose derinami kelių skirtingų medijų fragmentai (greta verbalinės kalbos, įterpiamos paveikslų reprodukcijos, muzikinių partitūrų ištraukos, brėžiami įvairūs grafikai, simboliai ir kt.), komplikuoja ne tik remarkų, skaitytojo vaidmens, bet ir pačios dramos teksto-atlikimo statusus.

Tad kalbant konkrečiai apie multimedialiųjų draminių tekstų ir muzikos sąveiką (o ne bendrai apie muzikos ir literatūros ryšius, pristatomus Wolfo klasifikacijoje), atsiskleidžia tolimesnių interpretacinių žingsnių ieškoti verčianti teksto ir jo atlikimo įtampa. Neatmetant minėtų svarstymų, kad drama neišvengiamai steigia teksto-atlikimo priešpriešą ir savyje „talpina“ neverbalinius, akustinius, vizualius ir kt. implikuojamo atlikimo pėdsakus, bet sykiu oponuojant nuomonei, kad jai būtinas „išpildymas“ scenoje, šiame tyrime siūloma kitokia teksto ir atlikimo samprata. Drama čia laikoma savarankišku ir savipakankamu literatūros tekstu, kuris gali būti suvokiamas ir interpretuojamas jį skaitant – t. y. būti *atliekamas* skaitymo metu, kai grafiniai rašytinio teksto ypatumai ir niuansai, remarkų semantika ir vizualus jų pateikimas atsiveria ne teatro salėje, sėdint tarp žiūrovų, o prieš skaitytojo akis.

Tokia perspektyva negali apsieiti ir be esminių Genette'o transtekstualumo tipologijos sąvokų. Čia aktualūs nebe vien intertekstiniai ar jau minėti paratekstiniai santykiai – multimedialiosios dramos atveju ypatingai svarbūs tampa architekstiniai (teksto su konkrečiu žanru ar konvencijų grupe mezgami santykiai[75]) ir hipertekstiniai santykių tipai (pastaruoju terminu nusakomas vėlesnio teksto B (hiperteksto) modifikuojamasis, adaptacinis, imitacinis ar pan. santykis su ankstesniu tekstu A (hipotekstu)[76]. Vadinasi, multimedialiosios dramos „atakuoja“ ne tik skaitytojo-atlikėjo regą, bet ir jo vaizduotę bei kitas jusles. Tai „iššaukia“ ir nulemia kiekvienos vienaip ar kitaip dramoje cituojamos medijos specifika.

1.4 Intermodalumo kaip intermedialumo koncepcija

Intermedialumo sąvoka, 1983 m. įvesta vokiečių kilmės mokslininko Aage's Hansen-Löve's, „XXI šimtmetyje tapo visuotinai pripažintu terminu, žyminčiu ir

---

[75] Žr. Genette, G., *Architext. An Introduction*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

[76] Genette, G., *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997, p. 5.

meno teorijoje, ir praktikoje įvykusį ‘intermedialųjį posūkį’, susijusį ne tiek su naujų medijų atsiradimu, kiek su didėjančiu dėmesiu tekstų medijos specifikai ir reikšminiam jos potencialui“[77]. Literatūros (taip pat ir kitų medijų konfigūracijų) tyrinėjimuose medijos apibrėžimai varijuoja, jų būta įvairių:

> [N]uo medijos kaip techninio informacijos perdavimo kanalo, medijos kaip materialių arba techninių meninės išraiškos priemonių iki Marshallo McLuhano medijų kaip „žmogaus tęsinių“. […] [M]edijomis vadinami ir technologiniai pranešimų gamybos būdai bei priemonės, ir techniniai transliavimo kanalai, ir socialinės komunikacijos būdai bei institucijos, funkcionuojančios kultūroje bei visuomenėje, ir estetinės komunikacijos būdai ir formos[78].

Remiantis populiariu šiuolaikiniu medijų teoretiku W. J. T. Mitchellu, medijos yra visa tai, kas sietina su jusline, artikuliuota patirtimi, pasireiškiančia vaizdais, garsais ir žodžiais[79]. Minėtos trys kategorijos (vaizdai, garsai ir žodžiai) produkuoja dvigubą „pojūčio“ signifikaciją – jausmą [*feeling*] ir reikšmę [*meaning*]. Nėra nė vienos medijos, kurios neapibrėžtų bent viena iš minėtų kategorijų, ir kiekvienu atveju kontaktuojant su medijomis mūsų pojūčiai virsta ženklais, iš kurių mes patys konstruojame prasmę.

Mitchello suvokimu, medija – tai kartu ir viskas, ir niekas. Absoliučiai bet kas, esant tam tinkamoms sąlygoms, gali virsti medija: laikas, erdvė, medžiagos, gamta, objektai, paviršiai. Dažai skardinėje dar nėra medija, tačiau dažai, naudojami tapant ant drobės ar kūno – jau medija. Primindamas McLuhano mintį, kad kiekvienos medijos turinys yra kita medija, Mitchellas sako, kad rašytinio teksto turinys yra kalba [*speech*], kalbos turinys – mintis, o minties – žodžiai, vaizdai ir garsai, tos pačios trys pamatinės medijų kategorijos.

Besiremiantiems Mitchellu, kuris į savo medijų teoriją įtraukia tik tris iš šešių galimų juslių, gali iškilti pavojus šias jo skiriamas kategorijas (vaizdus, garsus ir žodžius) sutapatinti su konkrečiomis medijomis (tapyba, muzika ir literatūra). Iš tiesų, čia nėra svarstomas ir artikuliuojamas, mano galva, esminis momentas intermedialumo studijoms – tai, kad kiekviena medija gali turėti skirtingus pavidalus. Žodžiai (viena iš trijų Mitchello skiriamų kategorijų) gali reikštis ir vaizdais, ir garsais (kitomis dvejomis kategorijomis). Garsai taip pat gali reikštis ne tik per klausą, bet ir vaizdais, be to, gali sudaryti žodžius. Vaizdai irgi, atitinkamai, gali virsti žodžių arba garsų pagrindu. Užrašytą žodį, garsą patirsime per regą, skambantį – per klausą. Kyla teksto-atlikimo įtampai ypatingai svarbus klausimas – kaip, priklausomai nuo šių skirtingų medijų pavidalų ir juslių, kuriomis juos patiriame, keičiasi mūsų kons-

---

[77] Melnikova, I., „Intermedialumo žemėlapis“, *Colloquia*, Nr. 26, 2011, p. 18.

[78] Melnikova, I., 2016, p. 22.

[79] Žr. Mitchell, W. J. T., „Counting Media: Some Rules of Thumb“, *Media Theory*, Nr. 1, 2017, p. 12–16.

truojama prasmė? Kaip tik į šį juslinio medijos ir medijų konfigūracijų (t. y. tekstų) aspektą dėmesį atkreipia intermedialumo tyrėjas Larsas Elleströmas, kurio siūloma intermodalumo prieiga, nors kol kas taikyta nedaug, tampa vis populiaresnė.

Kurdamas savąją intermedialumo sampratą, Elleströmas teikia ypatingą dėmesį kiekvienos medijos specifikai – jų definicijoms, percepcijai ir interpretacijai. Švedų tyrėjas siekia sukurti modelį, kuris leistų, neatsisakant paties medijos termino, kalbėti apie analizuojamų reiškinių santykį su skirtingais aspektais to, ką jis vadina medialumo tinklu[80]. Esminis jo požiūrio ypatumas tas, kad jis siūlo pirmiausia kreipti dėmesį į tiriamo objekto, medijos darinio (t. y. teksto) medžiagiškumą ir percepciją kaip visų įreikšminimo ir kitų procesų pradžią.

Elleströmo koncepcijoje atspirties tašku tampa modalumo sąvoka. Modalumu čia vadinamas būdas, kuriuo konkretus medijos darinys yra įformintas ir kaip jis yra suvokiamas, patiriamas. Skiriami keturi pagrindiniai modalumai: materialusis, juslinis, erdvėlaikio ir semiotinis, kurių kiekvienam būdingi skirtingi raiškos būdai. Tyrėjo teigimu, modalumai yra visų medijų pamatas, be kurio medialumas apskritai nesuvokiamas – jų jungtis steigia bendrą medijinį darinį, aprėpiantį tiek materialumą, tiek percepciją, tiek mąstymą[81].

Šiuos pagrindinius keturis medijos modalumus ir jų raiškos būdus Elleströmas pateikia bendroje schemoje[82] (6 pav.).

Kaip matyti lentelėje, materialusis modalumas apima materialiosios artikuliacijos raiškos būdus ir priemones, juslinis modalumas – fizinių formų percepcijos aktus, erdvėlaikio modalumas – struktūrinį erdvės ir laiko patyrimą, o semiotiniam modalumui apibūdinti pasitelkiami amerikietiškosios semiotikos mokyklos pradininko Charleso Sanderso Peirce'o terminai, nusakantys ženklo ir objekto santykio pobūdį: simbolis, ikona ir indeksas. Ši ženklo ir objekto santykių trejybė itin svarbi intermedialumo studijų lauke.

Ikoniniu Peirce'o semiotikoje vadinamas santykis tarp ženklo ir objekto, grįstas struktūriniu panašumu ar imitavimu, savybių bendrumu, nepriklausomai nuo to, ar reiškiantys ir reiškiami elementai yra vaizdiniai, garsiniai ar kognityviniai[83]. Toks santykis labiausiai reiškiasi fotografijoje, tapyboje, iš dalies kalboje – ištiktukuose, onomatopėjoje ir pan.

Ikoniniai ženklai skirstomi į ikonas-atvaizdus (paprastų bendrųjų ženklo ir objekto savybių ryšys, grįstas jusliškumu), ikonas-diagramas (ženklo ir objekto paski-

---

[80] Žr. Elleström, L., „The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations", in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Elleström, L., New York: Palgrave Mcmillan, 2010, p. 11–50.

[81] *Ibid*, p. 15.

[82] Lietuviškasis Elleströmo modalumų lentelės variantas ir kitų jo vartojamų terminų lietuviški atitikmenys pateikiami remiantis Irinos Melnikovos vertimu / adaptacija (žr. Melnikova, I., „Intermedialumas, intermodalumas ir semiotika", *Colloquia*, Nr, 42, 2019, p. 96).

[83] Elleström, L., 2016, p. 440.

Larso Elleströmo medijos modalumų ir jų raiškos būdų schema[53]		
modalumas	***kaip suvokiamas modalumas***	***svarbiausi modalumo raiškos būdai***
materialusis (*material*) modalumas[54]	materialios artikuliacijos fizinės formos	✓ žmogiškieji kūnai ✓ kitoks žymėtasis materialumas ✓ nežymėtasis materialumas
juslinis (*sensorial*) modalumas	materialios artikuliacijos fizinių formų percepcijos aktai (fiziniai ir mentaliniai)	✓ regėjimas ✓ klausa ✓ kvapo pajauta ✓ skonio pajauta ✓ lytėjimas
erdvėlaikio (*spatiotemporal*) modalumas	materialios artikuliacijos fizinių formų percepcijos struktūravimas erdvės ir laiko patyrimo aspektu	✓ materialios artikuliacijos formoje apreikšta erdvė ✓ kognityvinė erdvė (visuomet esanti) ✓ virtuali erdvė ✓ fiziškai apreikštas laikas ✓ perceptyvus laikas (visuomet egzistuojantis) ✓ virtualus laikas
semiotinis (*semiotic*) modalumas	reikšmės kūrimas skirtingais mąstymo ir ženklų interpretavimo būdais	✓ konvencija (simbolinis ženklas) ✓ panašumas (ikoninis ženklas) ✓ gretimumas, nuoroda (indeksinis ženklas)

6 pav. Elleströmo modalumų ir jų raiškos būdų lentelė.

rų dalių santykių, jų schematinio išdėstymo, struktūros ryšys) ir ikonas-metaforas (ženklo ir objekto ryšys, grįstas sudėtingu dažniausiai dviejų objektų paralelizmu). Tarkime, muzikinių ikonų atžvilgiu galima skirti ikonas-atvaizdus, nurodančius į muzikinį raštą ar tam tikrus muzikinius principus; ikonas-metaforas, kuriančias vizualias garso imitacijas, mėgdžiojančias partitūrose natomis fiksuojamus garsus ir / arba sudarančias bereikšmes „muzikalias“ frazes; ikonas-diagramas, steigiančias muzikinių formų, mikro- ir makrostruktūrų analogus.

Indeksiniu laikomas santykis tarp ženklo ir objekto, paremtas priežasties-pasekmės ryšiu, kylančiu iš vadinamųjų grubių, egzistencinių faktų: taip, pavyzdžiui, pulso padažnėjimas yra prasidėjusio karščiavimo indeksas (arba, paprastai tariant, simptomas), o gyvsidabrio išsiplėtimas termometro stulpelyje – atmosferinės temperatūros pakilimo indeksas.

Simboliniu vadinamas ženklo ir objekto santykis, įtvirtintas konvencijomis ir susitarimais. Taip, pavyzdžiui, žodžio ir jo reikšmių, užfiksuotų žodyne, santykis yra simbolinis, nes paremtas tuo metu galiojančiu susitarimu, kad tas žodis apibrėžtame kontekste reiškia būtent tai. Taigi simbolinis santykis yra natūraliosios (žodinės) kalbos, taip pat – muzikinio rašto pamatas.

Simbolio ryšys su savo referentu yra arbitralus, tuo tarpu indekso ir ikonos – motyvuotas, paremtas loginiu sąryšingumu arba, kaip minėta, struktūriniu panašumu. Tačiau svarbu pažymėti, kad šioje sistemoje ženklų kuriami ryšiai nėra statiški: ikonos gali turėti arba įgyti indekso ar simbolio bruožų, lygiai kaip ir indeksai gali virsti ikonomis arba simboliais, o simboliai – atitinkamai, indeksais arba ikonomis.

Apskritai ženklo samprata Peirce'o semiotikoje „išsirutulioja iš pamatinės mainus implikuojančios semiozės idėjos, grindžiamos ne priešybių, bet apsikeitimo, transformacijų ir jų gradacijos principu"[84]. Semiozės procesas suvokiamas kaip „įvykių" seka, kurios metu pirminis reikšmės „įvykis" (ženklas-objektas arba reprezentamenas) iššaukia antrąjį (interpretantę, t. y. *signifikuotą* ženklo-objekto arba reprezentameno rezultatą) *kaip priemonę* iššaukti trečiąjį „įvykį" (objektą kaip tokį)[85]. Tokia samprata numato begalinę ženklų virsmo grandinę: interpretantė visuomet gali tapti kitu ženklu-reprezentamenu, reikalaujančiu interpretavimo ir savo ruožtu produkuojančio naują interpretantę, kuri pati išsyk gali tapti kitu ženklu-reprezentamenu – ir taip be pabaigos.

Neatsitiktinai Elleströmo koncepcijoje kertinėmis semiotinio modalumo sąvokomis tampa Peirce'o terminai, kuriais akcentuojamas percepcijos procesas ir ženklų dinamiškumas. Būtent taip žvelgianti semiotinė akis leidžia pamatyti, suvokti bei artikuliuoti multimedialiųjų dramų skaitymo būdą (suvokti taisykles, pagal kurias tekstai žaidžia su jų skaitytoju), ir į tokius tekstus pažvelgti iš kelių perspektyvų, išbandyti, jei tam yra pagrindas, kelias skaitymo strategijas vienu metu – matyti, t. y. skaityti ir suvokti, tuos pačius ženklus (ir) kaip ikonas, (ir) kaip indeksus, (ir) kaip simbolius.

Atsispirdamas nuo keturių išvardytų modalumų, Elleströmas įveda pagrindinės, specifikuotos ir techninės medijų sąvokas. Šios sąvokos nusako ne skirtingas medijų rūšis, bet tris vienas kitą papildančius teorinius medijos ir medialumo sampratų aspektus, tris požiūrio į mediją „pjūvius": „pagrindinės ir specifikuotos medijos yra abstrakčios kategorijos, leidžiančios nustatyti, kaip labai skirtingi bruožai nulemia medijų tipus; techninės medijos yra konkretūs įrankiai, kurių dėka atskiri medijų tipų pavyzdžiai gali materializuotis"[86].

Medijos, kurias apibrėžiame remdamiesi prieš tai minėtais keturiais modalumais, vadinamos *pagrindinėmis* (pavyzdžiui, garso bangos, statiškas vaizdas ir pan.),

---

[84] Melnikova, I., 2019, p. 89.

[85] Deledalle, G., *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs. Essays in Comparative Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001, p. 37.

[86] Elleström, L., 2010, p. 12.

o kultūrinės bei socialinės medijos kilmės ir egzistavimo sąlygos bei estetiniai ir komunikaciniai medijos ypatumai leidžia skirti būtent šiais aspektais *specifikuotą* mediją: pavyzdžiui, mūsų istorinės ir socialinės aplinkybės bei sociokultūrinės praktikos sudarė sąlygas medijomis laikyti literatūrą, kiną, muziką ir t. t. Trečiasis „tipas“ – *techninė* medija – tai „turinio“ įforminimo priemonė, būdas, kuriuo medija pasireiškia materialiajame pasaulyje. (Svarbu pažymėti, kad techninė medija nėra tapati materialiajam modalumui. Pastarasis – potenciali medijos savybė, o techninė medija – tai techninis būdas šiai savybei materializuotis.)

Tad Elleströmo modelis pirmiausia leidžia suvokti, kad aptariant muzikos ir dramos tekstų sąveiką, susiduriama su keliomis specifikuotomis medijomis: 1) rašytine drama (tekstu); 2) atliekama drama (spektakliu, teatro vaidinimu); 3) rašytine muzika (gaidomis, notacija); 4) atliekama muzika (koncertu). Kiekviena iš minėtų specifikuotų medijų aktyvuoja skirtingas pagrindines medijas, grįstas keturiais pagrindiniais modalumais.

1) Rašytinė drama (literatūros tekstas)

Remiantis įprastomis literatūros suvokimo konvencijomis, rašytinė drama – tai specifikuota medija, kuri turėtų aktyvuoti nežymėtąjį materialumą (materialusis modalumas), regą (juslinis modalumas), virtualųjį erdvėlaikį (erdvėlaikio modalumas), ir kuri operuoja gramatikos bei kitomis konvencijomis grįstais simboliniais ženklais – raidėmis, sintagmomis, skyrybos ženklais ir pan. (semiotinis modalumas).

2) Atliekama drama (spektaklis, teatro vaidinimas)

Spektaklio „medžiaga“ – ne tik žymėtasis materialumas (žmogiškieji kūnai, įvairūs daiktai ir paviršiai scenoje), bet ir nežymėtasis (šviesos, muzika, orą virpinantys aktorių balsai). Juslinio modalumo požiūriu aktyvuojama rega ir klausa (taip pat, galimai, uoslė). Galime kalbėti apie apreikštą, tiesiogiai patiriamą erdvėlaikį. Semiotinis modalumas, veikiantis spektaklio metu, daugiausia aprėpia ikonas, bet kartu ir indeksus bei simbolius. Be to, apeliuojama į žiūrovų požiūrį į naudojamų ženklų „prigimtį“ arba į tai, kokius ženklus konkretus žiūrovas suvokia kaip, pavyzdžiui, ikonas, ir kokius kaip simbolius, kaip žiūrovas interpretuoja ženklų įreikšminimo procesus.

3) Rašytinė muzika (gaidos, notacija)

Rašytiniame muzikos tekste materialusis modalumas įprastai reiškiasi žymėtuoju pavidalu – per fizinį objektą (pavienius lapus ar gaidų sąsiuvinį), popieriuje išdėstytus grafinius simbolius. Juslinio modalumo požiūriu aktyvuojama rega, implikuojama klausa. Kaip ir žodiniams tekstams, gaidoms būdingas virtualusis erdvėlaikis bei simbolinių ženklų – penklinių, natų, alteracijos, metro, tempo rodiklių ir kt. – raiška.

4) Atliekama muzika (koncertas)

Muzikos koncerte, kaip ir spektaklyje, galime išskirti ir žymėtąjį (atlikėjų kūnai, instrumentai ir pan.), ir nežymėtąjį (šviesos, garso bangos, oro virpesiai) materialumus. Toks medžiagiškumas lemia klausos ir regos (taip pat uoslės) aktyvavimą. Čia galime kalbėti apie apreikštą, tiesiogiai patiriamą erdvėlaikį. Klausomos muzikos atveju dominuoja ikoniniai ženklai.

Tačiau multimedialiosios dramos atveju šie konvenciniai režimai modifikuojami. Muzikos, grafinių intarpų įsiveržimai, neįprasta žodžių (spalvų, šriftų, formatavimo niuansų ir pan.) dėlionė rašytiniame dramos pavidale „įjungia“ žymėtąjį materialumą (paverčia teksto elementus matomais „kūnais“), perimdama draminio ir muzikinio tekstų atlikimo niuansus aktyvina ir sykiu savaip keičia regos režimą, stimuliuoja klausą, sukuria realiai patiriamą erdvėlaikį, simbolinius ženklus verčia ikonomis ir / arba indeksais ir atvirkščiai.

Taigi Elleströmo požiūris į medijos darinį bei siūlomi įrankiai leidžia identifikuoti atskirus modalumų režimus, įvertinti būdus, kuriais formuojamos reikšmės, ir bandyti tas reikšmes įvardyti. Intermodalumo prieiga sudaro sąlygas aprašyti subtiliuosius dramos ir muzikos sąveikos tipus, grįstus panašumo (ikonos) arba priežasties-pasekmės (indeksai) ryšiais, kultūriniais susitarimais ir konvencijomis (simboliai). Tokio požiūrio į semiotinį modalumą (reikšmės kūrimosi būdą) pamatu tampanti Peirce’o ženklo koncepcija virsta tinkama tikslesnių analitinių žingsnių atrama – šis teorinis ir metodologinis instrumentarijus įgalina multimedialiųjų tekstų „skaitymo taisyklių“ formulavimą bei jų verifikavimą analizuojant skirtingus ir išraiškingus panašaus pobūdžio tekstus.

1.5 Multimedialių tekstų „skaitymo taisyklės“

Multimedialiosios dramos kaip specifinio pobūdžio literatūros teksto suvokimas numato tam tikrų „skaitymo taisyklių“ formulavimą bei jų laikymąsi. Apibrėžtos taisyklės – taip pat kiekvieno žaidimo dalis. Draminio teksto (apskritai literatūros) skaitymo patirtis išties primena žaidimą: kultūros teoretikas, filosofas Johanas Huizinga, aptardamas esminius žaidimo bruožus, išskiria tam tikros tvarkos ir taisyklių būtinybę, laisvo veikimo svarbą („Įsakytas žaidimas nebėra žaidimas“[87]) bei išėjimo iš kasdienio, „tikrojo“ gyvenimo džiaugsmą („Netobulame pasaulyje ir sumaišties kupiname gyvenime jis įkūnija laikiną, ribotą tobulybę“[88]). Jis taip pat atkreipia dėmesį, kad nemažai žaidimo niuansus nusakančių terminų, tokių kaip *įtampa*, *pusiausvyra*, *balansavimas*, *keitimasis vietomis*, *kontrastas*, *variacija*, *surišimas*, *atrišimas*, *išrišimas*, kartu priklauso ir estetikos sričiai. Išskirtinę vietą žaidimo ypatybių

---

[87] Huizinga, J., *Homo ludens: mėginimas apibrėžti kultūros žaidiminį elementą*, vert. Gailius, A., Vilnius: Gelmės, 2018, p. 23.

[88] *Ibid*, p. 27.

tarpe, pasak Huizingos, užima įtampos elementas, bylojantis apie nuolatinį netikrumą ir visada egzistuojančią galimybę šią įtampą atpalaiduoti. Tai suteikia žaidimui kone hipnotinių galių: „Žaidimas sumezga ir atmezga. Jis prikausto. Jis įtraukia, kitaip sakant, užkeri“[89]. Be to, jam būdinga paslaptis, kitoniškumas, neįprastumas, rodantys panašumą su teatro pasauliu: „Persirengėlis ar kaukėtas žmogus vaidina arba *žaidžia* kitą būtybę. Jis *yra* kita būtybė!“[90] Taigi žaidimo kontekste riba tarp buvimo ir atrodymo, apsimetimo ir tikėjimo išnyksta.

Kaip minėta, žaidimas nėra žaidimas tol, kol neturi aiškiai apibrėžtų ir galiojančių taisyklių. Kiekvienas žaidimo dalyvis privalo jų laikytis: „Juk jų brėžiamas pamatas yra nepajudinamas. Vos pažeidus taisykles, žaidimo pasaulis sugriūva“[91]. Dalyvavimas žaidime reikalauja sąžiningo ir garbingo taisyklių paisymo, o tas, kuris jų neišmano arba jas laužo, žaidimo žaisti negali, jį tiesiog griauna. Tad dramos teksto skaitymo proceso kaip savotiško žaidimo samprata leidžia tiksliau įvardyti ne tik paties literatūrinio žaidimo / skaitymo ypatumus, bet ir artikuliuoti jo taisykles.

Avangardiniuose, eksperimentiniuose, multimedialiuose ir kituose mažiau įprastuose literatūros tekstuose raštas, užuot buvęs „permatomu“ ir (vien tik) nurodęs į vienokius ar kitokius „daiktus“, „objektus“, dažnai ir pats virsta „matomu“: pasirenkami žodžiai ir jų pateikimas, išryškinamos savybės modifikuoja semiotinio modalumo raišką, simboliniai kalbos ženklai įgyja indeksinių ir / arba ikoninių savybių – skirtingi režimai užklojami vienas ant kito. Kitaip tariant, tokie tekstai pasiūlo kelias lygiagrečias skaitymo strategijas, kurių jungtis būtina norint iššifruoti keliariopai koduojamas dėstomas idėjas ir mintis.

Visas šis žaismas aktyvina skaitytojo poziciją ir iškart nuteikia, kad skaitymo procesas nebus visavertis, jeigu bus sekama vien simboliniais ženklais ir jų reikšmėmis ar bus apsiribojama vien regos režimu, atmetant klausymą. Tekstas čia rodomas kaip daugiasluoksnis vaizdaraštis, kelių skaitymo strategijų reikalaujantis, ryškių erdviškumo bruožų turintis darinys, kur simboliniai žodiniai elementai čia pat virsta indeksais, nurodančiais į kitus, anapus teksto egzistuojančius darinius, bei ikonomis, dažnai keičiančiomis, paneigiančiomis ar komplikuojančiomis simboliniais ženklais išreiškiamų idėjų prasmę. Atrodytų, kad multimedialūs tekstai, šitaip modifikuojantys literatūrai įprastus semiotinį, juslinį, materialųjį bei erdvėlaikinį suvokimus, turėtų būti siejami su „erdviniais menais“ ar netgi kinu, tačiau neretai tokie tekstai (ir konkrečiai multimedialios dramos) gerokai labiau kreipia muzikos link, kuri pati rodoma ir suvokiama kaip kelių juslių ir vaizduotės dalyvavimo reikalaujantis „erdvinis menas“.

---

[89] *Ibid*, p. 28.
[90] *Ibid*, p. 32.
[91] *Ibid*, p. 29.

Tad multimedialiosios dramos „reikalavimus“ skaitytojui galima apibendrinti taip:

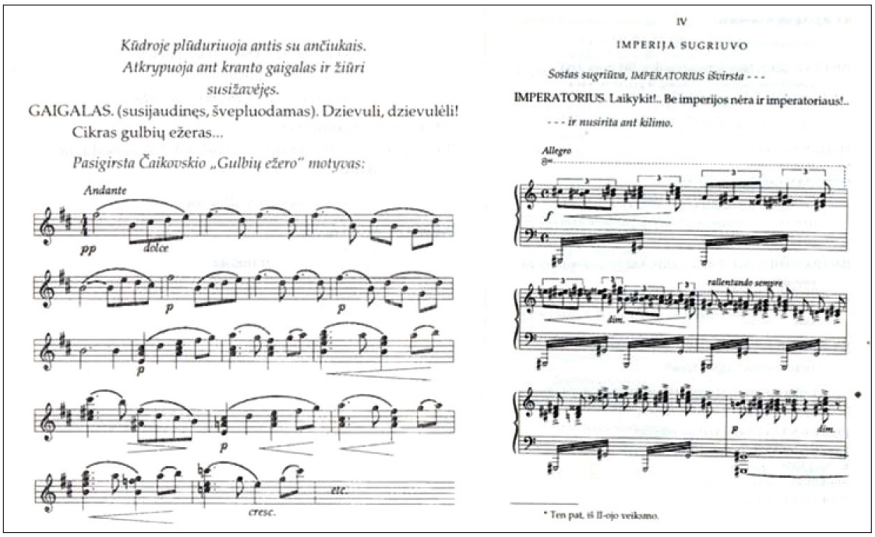
- ne tik suvokti tiesiogiai dėstomas idėjas, bet ir *matyti* teksto išraišką, kuri šiuo atveju tampa itin reikšminga;
- gebėti laikytis dviejų (ir daugiau) skaitymo strategijų vienu metu, t. y. stebėti, kaip ir kokiais būdais perjungiami „skaitymo režimai“, kaip ir kada regėjimas keičiamas, pildomas klausymu ir atvirkščiai;
- stebėti ir interpretuoti, kaip skaitymo proceso metu kinta ženklų prigimtis – kaip simboliniai ženklai virsta indeksiniais ir / arba ikoniniais ženklais – ir kokias reikšmės strategijas formuoja ši kaita;
- suvokti, kaip šie režimų perjungimai įreikšmina paratekstinių, intertekstinių, hipertekstinių ir architekstinių figūrų žaismą dramoje;
- įsižiūrėti ir įsiklausyti į muzikinės raiškos ypatumus, žanrines konfigūracijas, bendresnį rašytinės bei garsinės muzikos ir dramos medijų dialogą;
- pasitelkiant vaizduotę, „atlikti“ arba „išpildyti“ tekstą tarsi tam tikrą virtualų spektaklį, t. y. mintyse atkurti ne tik vaizdinę, bet ir garsinę jo plotmes.

2. KOSTO OSTRAUSKO DRAMŲ MULTIMEDIALUMAS

Šio tyrimo objektas – Kosto Ostrausko dramos – tai multimedialūs tekstai, kuriuose įvairiais būdais „išderinama“ draminės struktūros harmonija, aktyvuojamos nuorodos į kitas specifikuotąsias medijas (tapybą, kiną, muziką). Tekstų multimedialumą ir sykiu jiems būdingą juslinį dvilypumą (regos ir klausos svarbą) grindžia: 1) grafiniai (vizualūs) niuansai; 2) kartotė – intertekstualumas ir autoreferenciškumas; 3) sceninių nuorodų ir veikėjų replikų derinys; 4) muzikos raiška. Toks skirstymas daugiau parodomojo pobūdžio, mat vienos grupės elementai gali būti priskirti ir kitai ar net kelioms (pavyzdžiui, muzikinės partitūros intarpas sykiu yra ir grafinis intarpas, ir intertekstas, ir vienas iš muzikos raiškos pavidalų). Vis dėlto tikslesniam Ostrausko dramų, kaip multimedialaus objekto, supratimui ir apibrėžimui bei įvairialypės muzikos raiškos analitiniam aprašui toks skirstymas reikalingas ir vaisingas.

2.1 Grafiniai (vizualūs) dramų niuansai

Ostrausko dramos pasižymi grafinių elementų gausa ir nuosekliu kalbos vizualumo aktyvinimu, besireiškiančiu ir kitų medijų fragmentų įterpimu, ir ypatingu grafiniu žodžių išdėstymu. Grafinis žodžių žaismas aprėpia daugybę variantų. Ostrausko dramose naudojamas pajuodintas arba išretintas šriftas, didžiųjų ir mažųjų raidžių kaitaliojimas, ne visuomet motyvuotas žodžių ar frazių rašymas kabutėse, sakinio pradėjimas mažąja raide, žodžių rašymas be tarpų arba atskyrimas brūkšniais, skaičių sekos užrašymas tai raidine, tai skaitine išraiška (dramose „Metai“, „Triskaide-



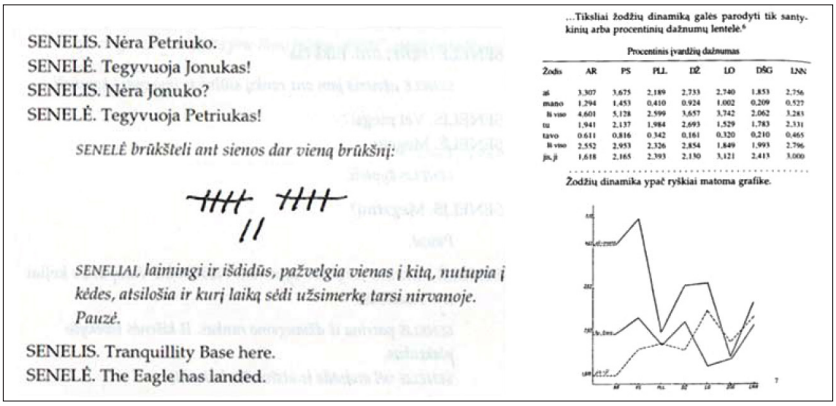
7 pav. Partitūrų fragmentai Ostrausko tekstuose „Gulbių ežeras“ (kairėje) ir „Imperatorius ir jo imperija“ (dešinėje).

kaphobia“ (2005–6), „Mažasis kvartetas“ (išspausdinta 2014 m.), „Žalioj lankelėj“, „Who?“, „Eloiza ir Abelardas“, „Raudonkepuraitė“ (1985)); skliaustų naudojimas dviprasmiškumui sukurti (pvz. tekstų „Karali(a)us juokdarys“, „Spec(tac)ulum mundi“ (1990–2003) pavadinimuose); prasmę keičiančių kirčių žymėjimas (pvz. „nugìrdęs ar nugĩrdęs“[92]); teksto išskaidymas blokais, pateikiamais vienas šalia kito (dramose „Gundymai“ (1970–9), „Balys iš Baibokų“ (2001–2), „Van Gogho ausis“ (2007–8), „Kvartetas“ (1969)) ir pan. Visa tai rodo nuoseklų Ostrausko dėmesį regimajai teksto plotmei – jos svarbą tiek verbaliniu, tiek neverbaliniu lygmeniu.

Dramaturgas savo tekstų dalimi paverčia ne tik paveikslų reprodukcijas, grafikus, schemas, įvairius grafinius ženklus, bet ir partitūrų fragmentus (7, 8, 9 pav.).

Nors paveikslų reprodukcijos spausdintame literatūros tekste nėra retas reiškinys (dažnai pasitaiko iliustracijų, piešinių), partitūrų intarpai dramoje – išskirtinis dalykas. Tokių fragmentų įterpimo atvejai komplikuoja, stabdo įprastą skaitymo procesą: įvyksta nors ir trumpalaikis, bet staigus ir visiškas komunikacinio kodo pasikeitimas – iš verbalinio į visai kitokiomis taisyklėmis grįstą neverbalinį, iš „literatūrinio“ į „muzikinį“. Skaitytojui metamas iššūkis prisitaikyti prie staiga pasikeitusių sąlygų.

Painus ir struktūrinis partitūrų intarpų statusas draminių tekstų rėmuose: ar juos laikyti pagrindinio teksto dalimi, ar paratekstais, ar remarkomis, o galbūt jie prilygintini veikėjams[93]? Žinoma, kartais notacijos fragmentas gali būti suvokiamas kaip „sceninė nuoroda“ režisieriui, turinčiam „įgarsinti“ konkretų tam tikro kūrinio fragmentą spektaklio metu. Tačiau tokiu atveju pakaktų remarkos, nurodančios, kokia kompozicija turėtų skambėti. Tuo tarpu čia partitūros pateikiamos kaip vizualiai


SENELIS. Nėra Petriuko.
SENELĖ. Tegyvuoja Jonukas!
SENELIS. Nėra Jonuko?
SENELĖ. Tegyvuoja Petriukas!

SENELĖ brūkšteli ant sienos dar vieną brūkšnį:

SENELIAI, laimingi ir išdidūs, pažvelgia vienas į kitą, nutupia į kėdes, atsilošia ir kurį laiką sėdi užsimerkę tarsi nirvanoje. Pauzė.

SENELIS. Tranquillity Base here.
SENELĖ. The Eagle has landed.

...Tiksliai žodžių dinamiką galės parodyti tik santykinių arba procentinių dažnumų lentelė.[6]

Procentinis įvardžių dažnumas

Žodis	AR	PS	PLL	DŽ	LO	DŠG	LNK
aš	3,307	3,675	2,189	2,733	2,740	1,853	2,756
mano	1,294	1,453	0,410	0,924	1,002	0,209	0,527
iš viso	4,601	5,128	2,599	3,657	3,742	2,062	3,283
tu	1,941	2,137	1,984	2,693	1,529	1,783	2,331
tavo	0,611	0,816	0,342	0,161	0,320	0,210	0,465
iš viso	2,552	2,953	2,326	2,854	1,849	1,993	2,796
jis, ji	1,618	2,165	2,393	2,130	3,121	2,413	3,000

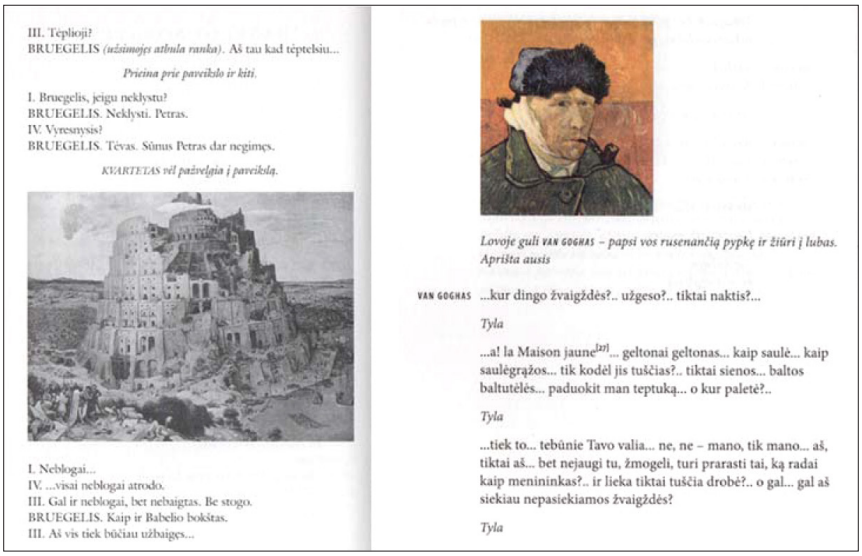
Žodžių dinamika ypač ryškiai matoma grafike.

8 pav. Kiti grafiniai intarpai dramose „Gyveno kartą senelis ir senelė“ (kairėje) ir „Antroji paskenduolė“ (dešinėje).

---

[92] Ostrauskas, K., *Ars amoris: historiae sacrae et profanae*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1991, p. 252.

[93] Martišiūtė-Linartienė, A., 2012, p. 11.



III. Tėplioji?
BRUEGELIS *(užsimojęs atbula ranka)*. Aš tau kad tėptelsiu...

Pricina prie paveikslo ir kiti.

I. Bruegelis, jeigu neklystu?
BRUEGELIS. Neklysti. Petras.
IV. Vyresnysis?
BRUEGELIS. Tėvas. Sūnus Petras dar negimęs.

KVARTETAS vėl pažvelgia į paveikslą.

I. Neblogai...
IV. ...visai neblogai atrodo.
III. Gal ir neblogai, bet nebaigtas. Be stogo.
BRUEGELIS. Kaip ir Babelio bokštas.
III. Aš vis tiek būčiau užbaiges...

Lovoje guli VAN GOGHAS *– papsi vos rusenančią pypkę ir žiūri į lubas. Aprišta ausis*

VAN GOGHAS ...kur dingo žvaigždės?.. užgeso?.. tiktai naktis?...

Tyla

...a! la Maison jaune[xvi]... geltonai geltonas... kaip saulė... kaip saulėgrąžos... tik kodėl jis tuščias?.. tiktai sienos... baltos baltutėlės... paduokit man teptuką... o kur paletė?..

Tyla

...tiek to... tebūnie Tavo valia... ne, ne – mano, tik mano... aš, tiktai aš... bet nejaugi tu, žmogeli, turi prarasti tai, ką radai kaip menininkas?.. ir lieka tiktai tuščia drobė?.. o gal... gal aš siekiau nepasiekiamos žvaigždės?

Tyla

9 pav. Paveikslų reprodukcijos dramose „Bacho fleita“ (kairėje) ir „Van Gogho ausis“ (dešinėje).

reikšmingos grafinės figūros, kartais tampančios netgi veikėjų dialogo dalimi. Tad kiekvienu atveju partitūros įterpinio reikšminis krūvis – individualus.

2.2 Kartotė – intertekstualumas ir autoreferenciškumas

Ostrausko dramose kartojami, keičiami, pildomi, savaip aranžuojami jau egzistuojantys paties dramaturgo ar svetimi kūriniai, pasakojimai, įvairios istorijos, personažai. Bene visas Ostrausko dramas persmelkiantis intertekstualumas skatina kelti pradžios / pabaigos klausimą – kur baigiasi svetimas (kito kūrėjo ar paties Ostrausko anksčiau sukurtas) ir prasideda savas, *čia ir dabar* skaitomas Ostrausko tekstas? Kokį vaidmenį čia atlieka intertekstualumas? Toks elementų skolinimasis ir perkūrimas steigia šių pasakojimų, veikėjų ir kitų elementų veidrodinius atspindžius bei ragina skaitytoją kreipti dėmesį į svetimų balsų įtraukimo į dramos audinį būdus, daugiausia susijusius su muzika ir muzikinės kartotės principu.

Štai dramoje „Čičinskas“ skaitome Ostrausko savaip įprasmintą biografinę Varšuvos seimą išardžiusio Vladislovo Sicinskio, tapusio ir Maironio baladės personažu, istoriją; tekste „Jūratė ir Kastytis“ pasirodo gerokai „subuitinta“, į šnekamąją kalbą „persijungusi“ Maironio apdainuota įsimylėjėlių pora; „Van Gogho ausyje“ veikėjais tampa dailininkai Vincentas van Goghas ir Paulis Gauguinas, o dramoje „Žemaitė sutinka Šekspyrą“ (2006) – Žemaitė ir Viljamas Šekspyras; pastarasis veikia ir dramose „Stratfordo sodininkas“ (1996), „Shakespeariana“ bei kt. Panašumo santykis Ostrausko dramas neretai sieja su kitų autorių kūriniais ir / ar žanrais: diptikas „Who?“ tiek turiniu, tiek išraiška primena žymiąją Samuelio Becketto pjesę „En

attendant Godot“ (liet. „Belaukiant Godo“) (1948–9), gausios remarkos „Casanovos saulėlydyje“ (1988) priartina dramą prie prozos kūrinio, o atsitiktinis (?) rimas, metras, atsirandantis tekstuose „Jūratė ir Kastytis“, „Kanarėlė“ (išspausdinta 1958 m.), „Pypkė“, „Anna ir Emma“, „Kaladė ir kirvis“ (1989), „1492“ (1992), „Užgavėnių kaukės“ (2000) ir daugelyje kitų – prie poezijos.

Kartote ir sykiu neatitikimu, prieštaravimu pirminiam pasakojimo variantui paremtas triptikas „Gyveno kartą senelis ir senelė“. Pagrindiniai veikėjai – pavadinime minimi Senelis ir Senelė – veikia, regis, begaliniame, nei pradžios, nei pabaigos neturinčiame erdvėlaikyje. Jie vis kartoja „žaismingą“ žudymo ritualą, kuriuo keršija likimui už kadaise avarijoje žuvusį sūnų (Jonuką), o nusikaltimo įrankis – plaktukas – Senelio rankose vėliau „tampa“ fleita. Remarkoje nurodomas šio veiksmo muzikinis fonas – Christopho Willibaldo von Glucko opera „Orfėjas ir Euridikė“, įkvėpta graikų mito apie Orfėją, turėjusį įgimtą talentą muzikai ir keliavusį į požemio karalystę, kad savo dainomis sugrąžintų mirusią žmoną Euridikę į gyvųjų pasaulį. Tad „senelių pastangos atgauti Jonuką, siunčiant kitus jaunuolius į mirtį, sudaro tartum atvirkščią, veidrodinį, taigi, kartu ir ironišką to mito atvaizdą“[94], kuriame ypatingas vaidmuo tenka muzikai[95].

Įvairiai kartojamasi ir vienos dramos rėmuose. Tokiuose Ostrausko tekstuose kaip „Stasiukas“ (1994–5), „Metai“ (1968), „Gundymai“, „Čičinskas“ ir kt. dubliuojamas tų pačių veikėjų statusas – jie atlieka du (kartais ir daugiau) skirtingus vaidmenis, kitur skirtingi personažai tarytum kartoja, kopijuoja vienas kitą. Pavyzdžiui, „Užgavėnių kaukių“ pradžioje remarka informuoja, kad „[t]roboje darbuojasi KOTRĖ ir MORĖ – abi kaip viena, viena kaip abi – tik KOTRĖS kairioji krūtis kur kas didesnė, o MORĖS – dešinioji“[96]. Personažai virsta vienas kito atspindžiais, turinčiais tik formalių skirtumų.

Jau minėta, kad Ostrauskui būdingas ir jo paties pasakojimų (originalių ir anksčiau perpasakotų) elementų kartojimas – tai dar labiau susieja, suriša skirtingo pobūdžio dramas tarpusavyje. Antai ryškus kituose tekstuose pirmą kartą pasirodžiusių veikėjų pratęsimo-kartotės pavyzdys aptinkamas dramos „Bacho fleita“ (2002) paskutinėje dalyje „Envoi: Es muss sein“, kai kvarteto nariai, „sutikti“ ankstesnėje dramoje „Kvartetas“, žąsele nuseka netikėtai atsiradusią Jauną moterį, kurią, prisiminę Ostrausko dramą „Duobkasiai“, atpažįstame kaip Mirties personifikaciją. Kitas tos pačios dramos dialogo fragmentas galimai nurodo į veikėją vardu Pana iš gerokai anksčiau parašyto teksto „Čičinskas“:

---

[94] Šilbajoris, R., „Kosto Ostrausko *Gyveno kartą senelis ir senelė*“, *Metmenys*, Nr. 81, 2002, p. 131.

[95] Be to, šiame kūrinyje galime įžvelgti dalinį kito garsaus graikų mito apvertimą: seneliai kiekvieną savo auką sutapatina su Jonuku (į jas kreipiasi jo vardu), taip kaskart iš naujo simboliškai užmušdami savo anūką, tarsi išvirkščiame pasakojimo apie karalių Edipą, užmušusį savo tėvą, variante.

[96] Ostrauskas, K., „Užgavėnių kaukės“, in: *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: LRS, 2006, p. 298.

III. Iš kur čia ta Dama?
II. Dama?
IV. Gal Pana?
I. Pana?
[...]
I. Kažkur matyta.
II. Kažkur girdėta.[97]

Šiame Ostrausko tekste taip pat perimami atskiri dramos „Kvartetas“ elementai: jų ryšį atskleidžia pavadinimo paantraštė (*Antrasis kvartetas*), struktūros logika (keturios pagrindinės dalys), veikėjai (keturi pagrindiniai personažai, įvardijami I, II, III, IV), Babelio bokšto motyvas, paskiros frazės, Bartóko figūra, bendra stilistika[98].

Dramoje „Ketvirtoji siena: post scriptum“ (1990) susiburia daugybė jau sykį kitose dramose matytų Ostrausko veikėjų: Juokdarys, Casanova, Ovidijus, Kaliausė, Lozorius, Čičinskas, Jauna moteris, Senelis su Senele ir kt. Primindami absurdo pradininko Luigi Pirandello pjesę „Sei personaggi in cerca d'autore“ (liet. „Šeši personažai ieško autoriaus“) (1921)[99], jie susitinka su savo kūrėju Dramaturgu, svarsto apie dramos-teatro santykį ir pan. „Ketvirtojoje sienoje“ ne tik kartojamos (kartais šiek tiek pakeičiant) iš seniau pažįstamų veikėjų istorijos, bet esama ir paradoksalios nuorodos į keliais metais vėliau publikuotą dramą „Stasiukas“, kurios pagrindinis veikėjas – paskutinysis Abiejų Tautų Respublikos valdovas Stanislovas Augustinas Poniatovskis. Čia kartotė įvyksta „atgaline tvarka“:

DRAMATURGAS *(STASIUKUI)*. Ką tu čia veiki? Aš dar nesu tavęs parašęs.
STASIUKAS. Tačiau aš jau seniai tavo galvoje. Seniai neduodu tau ramybės. N'est-ce pas?

---

[97] „Bacho fleita“, p. 259.

[98] Kitais atvejais senesnis tekstas ne papildomas, bet perkuriamas, perrašomas – atsiranda naujesnis to paties pasakojimo variantas. Ketvirtoji dramos „Metai“ dalis „Žiema“ neretai pažodžiui (ir *paveiksmiui*) kartoja vieną pirmųjų Ostrausko kūrinių „Gyveno kartą senelis ir senelė...“:

> SENELIŲ skaitomos laikraštinės ištraukos yra autentiškos citatos iš spaudos. Pastatymo atveju tai turi būti pažymėta spektaklio programoje. / Kai kurios ištraukos paliktos pasirinkti režisieriui ir aktoriams. [...] Savaime suprantama, pasirenkamos ištraukos privalo atitikti bendrąją autoriaus teksto kryptį bei nuotaiką, kuri, reikia tikėtis, pakankamai aiški. (Ostrauskas, K., „Metai“, in: *Kvartetas*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1971, p. 154).
>
> --
>
> Bibliografinėmis išnašomis pažymėtos SENELIŲ skaitomos laikraštinės ištraukos – autentiškos citatos iš mūsų spaudos. Spektaklio atveju tai turėtų būti aišku žiūrovui, nes kitaip autorius neturėtų kur dėtis. Kiti laikraštiniai fragmentai – fiktyvūs (teksto – ne minties prasme). (Ostrauskas, K., *Gyveno kartą senelis ir senelė*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2000, p. 11).

Iš esmės tai yra dvi to paties teksto versijos: jose ne tik veikia tas pats pagrindinių veikėjų duetas, bet ir atsikartoja jų veiksmai, sakomi žodžiai, netgi autoriaus remarkos.

[99] Nors Pirandello kūryba atstovauja modernistinei dramai, joje jau galima atpažinti tam tikras absurdo dramos, laužančios įprastas dramos normas ir taisykles, eksperimentų ištakas.

DRAMATURGAS. Taip, bet...
STASIUKAS. Ar negana?
OVIDIJUS. Toli gražu – kol kūrinys, – (Bakstelėjęs pirštu sau į kaktą), – tik čia, o ne ant popieriaus, jo dar nėra.
STASIUKAS. Bet aš esu! Aš – istorija.
DRAMATURGAS. Tačiau ne kūryba.[100]

Taigi Ostrauskas nuolat reprodukuoja pats save[101], tarytum *remiksuoja* savo – ir, žinoma, kitų autorių, žanrų, skirtingų medijų – kūrinius ir paskirus elementus. Visa tai pasirodo kaip vieno didelio pasaulio, didžiulio vientiso teksto dalis, „palengva keliaujan[ti], per pasikartojimus išsiplėtojan[ti] mint[is], panašiai kaip per pakartojamus motyvus kuriama muzika ar poezija“[102]. Dramos, kuriose atpažįstame skaitytojo budrumo reikalaujančių panašaus pobūdžio nuorodų, tam tikra prasme netenka savitumo ir individualumo, rodo save kaip kažkieno (kad ir savo paties[103]) sukurtus, fikcinius kūrinius. Kartojimosi principu grįstas visų dramaturgo tekstų sąryšingumas ir cikliškumas leidžia suvokti jo dramų korpusą kaip grandiozinį muzikinių, literatūrinių ir kitų medijų kūrinių variacijų ciklą bei grindžia paradoksalaus, neįprasto veidrodiškumo principą.

Šis principas reprezentuojamas dviem reikšmingais visų Ostrausko dramų atžvilgiu tekstais, keliančiais esminius, visą korpusą persmelkiančius pradžios *vs* pabaigos, kūrybos *vs* kritikos klausimus[104]: tai du vienas kitą kartojantys, vienas kitą komentuojantys skirtingo žanro tekstai tuo pačiu pavadinimu „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“ – 1989 m. esė ir 1996 m. monokomedija[105]. Abiejų tekstų pagrindinė minties gija tokia pati – rašymo kaip sunkaus, alinančio kūrybinio proceso, refleksija, – tačiau skiriasi jos pateikimas ir tiems patiems dalykams nusakyti pasitelkiami žodžiai (monokomedijoje veikia vienas pagrindinis veikėjas, skiriama jo kalba ir autoriaus remarkos ir pan.):

---

[100] Ostrauskas, K., „Stasiukas“, in: *Ketvirtoji siena: kūryba – kritika, kritika – kūryba*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996, p. 130.

[101] Violetos Kelertienės teigimu, „Ostrauskas dažnai turi savąjį dublerį (poeto figūra arba koks nors kitas veikėjas), kuris, atrodo, išreiškia tikrąjį autoriaus požiūrį“. Kelertienė, V., 2006, p. 218.

[102] Šilbajoris, R., 2002, p. 130.

[103] Savęs kartotė, dažnai vadinama ir autoreferencija, būdinga visiems menams, tačiau pats kartojimas – esminė muzikos savybė (Žr., pavyzdžiui, Samuels, R., „Mahler within Mahler: Allusion as Quotation, Self-Reference, and Metareference“, in: *Self-Reference in Literature and Music*, Bernhart, W., Wolf, W. (eds.), Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, p. 33–50).

[104] Pavadinimų kartotė susieja ir dramas „Ars amoris: historiae sacrae et profanae“ ir „Ars amoris: post scriptum“. Pastaroji aiškiai pozicionuojama kaip pirmosios pratęsimas, papildymas. Ir nors joje veikia kiti veikėjai bei kai kuriais požiūriais skiriasi šių tekstų raiška, vis dėlto jų teminė ašis – meilės meno sampratos – yra ta pati. Tai dar vienas pavyzdys savotiškos revizijos, būdingos visai Ostrausko kūrybai – nuolatinio sugrįžimo prie tų pačių motyvų bei siužetų, vis pridedant naujų detalių, atspalvių.

[105] Abu tekstai publikuoti žurnale *Metmenys* (atitinkamai, 1996 ir 1989 m.). Vėliau abi versijos pateiktos greta viena kitos rinkinyje *Ketvirtoji siena*.

Net ir Marcel Marceau [...] būtų sunkiai suprantamas be patirties, išsilavinimo, be apsiskaitymo, – ir vėl tas žodis.[106]

--

[J]o [Marcelio Marceau – *G.I.*] dažniausiai nesuprastum, jeigu nebūtum kažko, kažkur, kažkada skaitęs ar girdėjęs... – taigi, ir vėl tas žodis. Vėl žodis.[107]

Abiejuose tekstuose taip pat gausu intertekstinių nuorodų: cituojama ar kitaip nurodoma į Bibliją, Johanno Wolfgango von Goethe's tragediją „Faustas" (1797–1806, 1824–31), Justino Pilyponio romaną „Kaukolė žalsvame čemodane" (1990), Antano Miškinio poemą „Žaliasis kaimas" (1938), vieną lietuvių liaudies dainų, Samuelio Becketto romaną „The Unnamable" (liet. „Neįvardijamasis") (1953), Shakespeare'o „Hamletą" (1599–1601) ir kt. Visas tekstas balansuoja ties (žodžio, teksto) pradžios ir pabaigos klausimu, esmine ir, regis, amžina problema: vienintelis monokomedijos personažas autorius-rašytojas, lyg ir žinantis, kaip užbaigti norimą parašyti tekstą, niekaip neįstengia atrasti pirmojo žodžio, kuris čia suvokiamas kaip pamatinis ne tik rašomo teksto, bet ir apskritai komunikacijos elementas: „Per žodį mes mylime ir neapkenčiam, prakeikiam ir atleidžiam, juokiamės ir verkiame, meldžiamės ir plūstamės, kuriam ir naikiname..."[108].

Ir esė, ir monokomedijos pabaigose įterptos karikatūros (atitinkamai, 10 ir 11 pav.[109, 110]) – dar vienos rūšies grafiniai intarpai. Piešiniai savaip apjungia ne tik šiuos du tekstus – karikatūras galima laikyti vizualia visos Ostrausko dramaturgijos emblema.



10 pav. Karikatūra monokomedijoje „Žodžiai, žodžiai, žodžiai".

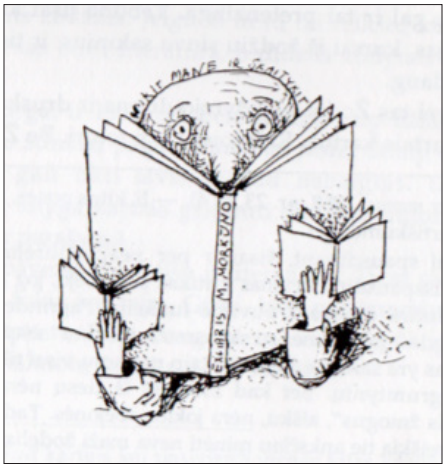
106 Ostrauskas, K., „Žodžiai, žodžiai, žodžiai", *Metmenys*, 1989, Nr. 56, p. 6.

107 „Žodžiai, žodžiai, žodžiai", 1996, p. 67–68.

108 *Ibid*, p. 65.

109 „Žodžiai, žodžiai, žodžiai", 1989, p. 15.

110 „Žodžiai, žodžiai, žodžiai", 1996, p. 77.



11 pav. Karikatūra esė „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“.

Karikatūra, vaizduojanti kaukes keičiantį rašytoją (11 pav.), atliepia ir esė, ir monokomedijoje cituojamo Becketto romano „Neįvardijamasis“ pagrindinio veikėjo, ieškančio savęs ir „besimatuojančio“ įvairias tapatybes, mintis: „Ir vis dėlto nėra darnos, nėra persidengimo. Veikiausiai tas pats šlykštus individas smaginasi dėdamasis keliais asmenimis, keičia kalbos manierą, balso toną ir kvailus paistalus“[111]. Jei šią vizualią rašytojo reprezentaciją galėtume pavadinti kūrybos metafora, kai rašytojas vienas pats kuria įvairius personažus, jų aplinką, siužetą, „kalba“ keletu skirtingų balsų ir t. t., tai karikatūra, kurioje regime į tris knygas vienu metu įnikusį žmogų (10 pav.), daugiau sietina su suvokimo, interpretavimo procesu (užrašas, atstojantis pavaizduotos figūros plaukus – *imkit mane ir skaitykit*), kai tekstų suvokėjas mėgina atpažinti cituojamus intertekstus ir „išskaityti“ jų prasmę. „Kaukėto rašytojo“ piešinys taip pat gerokai artimesnis dramos žanrui (ar teatro menui apskritai), tad veikiausiai neatsitiktinai būtent ši karikatūra parinkta monokomedijai (o ne esė) iliustruoti. Tad šios dvi iliustracijos atspindi viena kitą: rašytojas užsidengia veidą skirtingomis (svetimomis?) kaukėmis (intertekstais?), skaitytojas skaito kelias knygas vienu metu (atpažįsta intertekstus), bet sykiu ir rašytojas šiame karikatūrų ir tekstų dialoge tampa svetimų tekstų skaitytoju.

Taigi Ostrausko dramos – iš gausybės įvairių kitų tekstų nuausti audiniai. Intertekstinis jų pobūdis kūrėjo figūrą paverčia ir savotišku skaitytoju: nauji tekstai lipdomi iš kritiniu žvilgsniu perskaitytos kitų autorių kūrybos, kartais ir pažodžiui ją cituojant. Šiam teiginiui pritaria ir pats dramaturgas: „[N]uo seno iki šiandien dažnas rašytojas buvo ir yra taip pat ir kritikas, kartais ne tik literatūros, bet ir apskritai kultūros. O kritika nebūtinai privalo būti vien tik įprastinės recenzijos, straipsniai ar studijos, – ypač platesnės sampratos kritika. Galima ją išreikšti ir kūrybine, šiuo

[111] Beckett, S., *Neįvardijamasis*, vert. Tauragienė, V., Vilnius: LRS, 2007, p. 86–87.

atveju dramatine, forma“[112]. Tačiau šis daugiasluoksnis kitų tekstų dubliavimas neskatina skaitytojo daryti to, kas tampa įprasta intertekstinio skaitymo atveju – ieškoti teminių atitikimų tarp tekstų, juolab, kad nuorodos čia neretai mažų mažiausiai dvilypės (nurodoma iškart į kelis šaltinius, dažnai esančius skirtinguose kultūros laukuose, skirtingose žanrinėse formose, skirtingose medijose) ir lydimos ironijos[113]. Ostrausko dramos perkelia tekstų dialogą į hipertekstinį ir / ar architekstinį diskurso lygmenį, ragina jį pamatyti ir pripažinti, bet sykiu jį ir kvestionuoja.

2.3 Sceninių nuorodų ir veikėjų replikų derinys

Ostrausko dramos komplikuoja draminio dialogo (veikėjų replikų) ir sceninių nuorodų (autoriaus remarkų) paskirties, jų reikšmės suvokimą. Beveik kiekviename dramaturgo tekste vienaip ar kitaip „užsimenama“ apie teatriškumą, spektaklį, teksto atlikimą scenoje. Tačiau čia esama tam tikro paradokso: vienos dramos (ar paskiri jų fragmentai) lyg ir yra skirtos scenai, kitos arba netgi kiti fragmentai toje pačioje dramoje, priešingai – „pozicionuoja“ save kaip savarankiškus tekstus, skirtus ne statyti, bet būtent skaityti. Apie dvigubą dramaturgo tekstų prigimtį, scenines ir literatūrines dalis buvo kalbėta ir anksčiau[114]. Ostrausko dramose „sceninėms nuorodoms tenka įprastas, tradicinės dramos kanonus atitinkantis vaidmuo – pateikiamos vietos ir laiko nuorodos, siekiama suteikti prasmę replikoms [...]; kita vertus, pastebima ir priešinga tendencija, kai jomis pažeidžiama ar net laužoma minėta taisyklė“[115]. Įdomu, kad diskutuoti apie dramos ir teatro prigimtį bei skirtumus, teksto ir spektaklio santykį bei tarpusavio priklausomybę ima ir patys Ostrausko personažai (dramose „Imperatorius ir jo imperija“ (1990–1), „Stasiukas“, „Stratfordo sodininkas“, „Shakespeariana“ ir kt.):

> ŠEKSPYRAS. [...] Galų gale mane vaidint, o ne skaityti reikia.
> LAERTAS. Savaime aišku.
> HAMLETAS. Nebūtinai. Kartais geriau skaityt negu matyt vaidinant.[116]
> --
> ŠEKSPYRAS. [...] Laimingas esi, Michael: jums, poetams, scenos nereikia – tiesiai iš širdies į širdį.
> DRAYTONAS. Kaip ir tavo sonetai?

---

[112] Ostrauskas, K., „Pratarmė“, in: *Ketvirtoji siena: kūryba – kritika, kritika – kūryba*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996, p. 9.

[113] Plačiau apie intertekstinę ironiją žr. Eco, U., *On Literature*, London: Secker & Warburg, 2005, p. 212–235.

[114] Pavyzdžiui, žr. Blekaitis, J., „Kostas Ostrauskas ieško savo teatro“, in: *Egzodo literatūros atšvaitai: Išeivių literatūros kritika 1946–1987*, Vilnius: Vaga, 1989, p. 484–519; Lankutis, J., 1995.

[115] Klišienė, N., „Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba Teatrinių konvencijų laužymas“, *Literatūra*, Nr. 56 (1), 2014, p. 83.

[116] „Shakespeariana“, p. 108.

ŠEKSPYRAS. Sonetai? A, mano sonetai... taip.[117]
--
– Iš tiesų: kodėl būtinai reikia dramos?
AUTORIUS. Kodėl?
Autorius sutrinka.
AUTORIUS. Dar geresnis klausimas.
REŽISIERIUS. Kur kas kvailesnis. Be dramos nebūtų teatro.[118]

Daugiausia nuorodų į atlikimą, sceną, publiką randame remarkose, komentuojančiose veikėjų žodžius ir gestus (dramose „Gyveno kartą senelis ir senelė“, „Lietuvių literatūros istorija“ (2007), „Ars amoris“, „Shakespeariana“, „Paskutinis kvartetas ir dr. Kripštukas“ (2004), „Pypkė“, „Summa philosophica, arba Also Sprach Zarathustra“, „Kvartetas“, „Gundymai“, „Bacho fleita“, „Belladonna“[119]). Nemažai dėmesio skiriama apšvietimui ir kitiems sceniniams elementams (dramose „Žalioj lankelėj“, „Metai“). Keliuose tekstuose tarytum „režisuojamos“ publikos reakcijos ir veiksmai (dramose „Raudonkepuraitė“, „Sirano de Beržerakas praranda nosį. Na, ne visai“ (2006), „Bacho fleita“). Kai kur išnašose patikslinama veiksmo vieta ar tam tikros pastatymo galimybės („Paskutinis kvartetas ir dr. Kripštukas“, „Metai“, „Kvartetas“, „Gundymai“, „Lozorius“ (1971)).

Sceninio išpildymo reikalauja draminiai tekstai, kurių remarkose įvardijama, koks muzikinis fonas[120] turėtų skambėti konkrečiu momentu („Gyveno kartą senelis ir senelė“[121], „Žalioj lankelėj“, „Kvartetas“, „Stratfordo sodininkas“, „Summa

---

[117] „Stratfordo sodininkas“, p. 147.

[118] Ostrauskas, K., „Triskaidekaphobia“, in: *Paskutinis kvartetas: du dramų ir dar kai ko rinkiniai*, Vilnius: LLTI, 2014, p. 174.

[119] Nė vienoje iš ankstesnių ir paskesnių Ostrausko dramos „Belladonna“ dalių nėra tiesioginio kreipimosi į publiką, jos paminėjimo, o štai dramos kulminacijoje, trečiojoje dalyje, į publiką – žiūrovą – kreipiamasi net du kartus. Remarkos informuoja, kad Belladonna, kalbėdama su kitu pagrindiniu dramos personažu Dailininku, tą, ką nuo jo slepia, pasako žiūrovams: „Tiesą sakant, šiokios tokios vilties dar esama. – (*Publikai*) Nors jeigu, kaip sakiau, už vilties reikia graibytis, – **nesi tikras** [išskirta mano – *G. I.*] arba išvis nežinai, ką darai“; „(*Publikai*). Tarp kitko, kūryba turi ir sveikatos privalumų: ji yra kūrėją gydanti liga. – Ar pagydo? – O kaipgi“ („Belladonna“, p. 329, 332). Šiuo kreipiniu į išorinį, matantį ir girdintį stebėtoją („publiką“ ar skaitytoją) tarsi atvirai deklaruojama, kad jie su Dailininku – tik *netikri* personažai, kūriniai, sukurti ir stebimi kito ar kitų.

[120] Ostrausko tekstai neretai apibūdinami kaip improvizacijos (pavyzdžiui, žr. Martišiūtė-Linartienė, A., 2012; Lankutis, J., 1995). Tačiau improvizacija yra kūrybinių gebėjimų demonstravimas, šiam iš anksto nepasiruošus. Kitaip tariant, improvizuojantis atlikėjas tuo pat metu ir kuria, ir atlieka. Toks pasirodymas be išankstinio pasirengimo vyksta čia ir dabar, yra vienetinis, nepakartojamas. Tuo tarpu Ostrausko tekstuose dominuoja ne improvizacijos, o fiksuotos kartotės, tam tikros variacijos.

[121] Reda Pabarčienė rašo, kad šioje dramoje muzika – Glucko opera „Orfėjas ir Euridikė“ – „tampa ne tik veiksmo fonu, kompozicine jungtimi ar pagrindinės temos leitmotyvu. Atliekama pagal nusistovėjusią žanro (raudos, operos) tvarką, pagal ‘partitūrą’ [...] ji įkūnija griežtai determinuotos, nepaveikiamos tvarkos principą, taip grįsdama kelią meno ir mirties analogijai. [...] Glucko muzikos turinio ir tono kontrastas (gedulas mažoru) dramoje realizuojamas tragikomišku mirties ir juoko,

theologica“ (1993) ir kt.). Į sceninį pastatymą kreipia ir teatro teatre principas, kai veikėjai vidinio pasakojimo rėmuose ima vaidinti kitą istoriją, prisiima kelis vaidmenis („Čičinskas“, „Stasiukas“, „Metai“, „Gundymai“, „Bacho fleita“). Taip pat į pastatymą nurodoma dramose, kuriose figūruoja veikėjai dramaturgai ir režisieriai („Žemaitė sutinka Šekspyrą“, „Shakespeariana“, „Antroji paskenduolė“ (1988–92), „Ofelija, Hamletas ir... Veronika?“ (2009), „Ketvirtoji siena“, „Triskaidekaphobia“, „Anna ir Emma“, „Eloiza ir Abelardas“). Kartais tame pačiame kūrinyje aptinkame iškart kelias minėtas technikas, kurios, atrodo, tik pagrindžia Ostrausko tekstų neatsiejamumą nuo sceninio pastatymo.

Vis dėlto, taip, kaip Ostrausko tekstuose aptinkame aibę nuorodų į sceną, juose esama ir daugybė dramos kaip savarankiško, neskirto scenai, o priešingai – į skaitytoją nukreipto literatūros teksto žymiklių. Kaip teigia pats Ostrauskas:

> Užmirštama, kad drama yra (ir) literatūra – vienas iš jos žanrų. Šekspyro Hamletas, Moljero Tartiufas, Goethės Faustas, Ibseno Nora pirmiausia yra charakteriai, literatūrinės, o ne teatrinės figūros – joms scena nėra būtina, kaip jos nereikia ir Servanteso Don Kichotui (...) Be žodžio, be dialogo – t. y. be teksto – nėra ir teatro. O tekstas, drama egzistuoja ir be teatro – taip, kaip ir romanas arba eilėraštis. Ji gyva ir be scenos.[122]

Dramaturgas imasi pats režisuoti skaitymo procesą[123]: „[A]tsiranda draminėms remarkoms visai nebūdingo literatūriškumo, to, kas skirta tik skaitytojui, o ne režisieriui ar aktoriui, kaip kad turėtų būti“[124]. Štai dramos „Antroji paskenduolė“ remarkoje sakoma: „Cituojamos literatūros mokslo ir kritikos ištraukos – nebūtinai tik tokios, o ne kitokios. Skaitytojas tikriausiai galėtų susirasti iškalbingesnių“[125].

Ilgi ir detalūs komentarai, patikslinimai, įvairūs grafiniai elementai, aprašymai dramose „Casanovos saulėlydis“, „Vaižgantas“ (1993), „Metai“ ir kt., rodos, labiau tinkami prozai ar poezijai, o ne dramai. Užuot fiksavęs scenoje perteiktiną vaizdą, Ostrauskas nuolat apeliuoja į skaitytojo fantaziją: „Dega saulė“; „Imperatorius nusišypso iki ausų. Bando nusijuokti, tačiau kažkas taip ir įstringa tartum ašaka gerklėj“;

---

mirties ir pokšto deriniu – vieninteliu Ostrausko dramoje, priklausančiu teatrinių paradoksų sričiai“ (Pabarčienė, R., 2013, p. 116, 119).

122 *Ketvirtoji siena*, p. 101.

123 Matyt, ne be pagrindo paklaustas, kokia yra režisieriaus svarba dramai, Ostrauskas atsako, turėdamas omenyje savo laiko kūrėjus: „Dažnas režisierius su dramos tekstu išdarinėja ką nori ir kaip nori. Kartais autorius, išvydęs tokį pastatymą, savo paties dramos neatpažįsta, o mirusieji dramaturgai tikriausiai vartosi karstuos. [...] Jeigu režisierius, užuot interpretavęs tekstą ir kooperavęs su autorium (gyvu ar mirusiu), nori pats būti toks ‘kūrybingas’, kad tekstas tėra jam tiktai tramplynas nerti į savo išmones ir pamaivas, tai kam jam išvis reikia kažkieno teksto – tepasirašo savo paties dramą ir ją režisuoja“. Ostrauskas, K., „Iš pokalbių, 1961, 1964 ir 1983: II“, in: *Ketvirtoji siena*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996, p. 96.

124 Mačianskaitė, L., 2014, p. xiii.

125 „Antroji paskenduolė“, in: *Kaliausės mirtis: dramos, komedijos ir mikrodramos*, Vilnius: LRS, 1996, p. 105.

„Sirano perveria Vaikiną žvilgsniu tartum špaga“; „...stovi Janulis ir žiūri pro langą į sodą – vienų medžių jau seniai nebėra, o kitų tada nė nebuvo“; „Ežere skęsta, t. y. skandinasi, Veronika“; „Iš klebonijos išsirita Gaspadinė“; „Autorius užsisvajoja, – toli gražu ne erotiškai“; „Staiga – nei iš šio, nei iš to – pasigirsta balsas“; „Pasienyje suolas – vienas galas rymo ant kėdės. Dvejos vos gyvos lovos: sujaukti skudurai, kyšo šiaudai“; „Netrukus jam bus 52-eji, tačiau metų našta, atrodo, kur kas sunkesnė. O gal kažkokia liga kankina?“; „Tačiau ir tai nenustelbia jo išskirtinai dailios (beveik moteriškos?) išvaizdos ir neužtemdo – tiesa, gana blankios – jo šypsenos“; „Ilga, kurtinanti tyla“; „Kurti tyla“; „Mirtis artėja – lyg kažkas šlama – ir pagaliau prieina prie Riterio“; „Įsitvėrus į meškerės kotą, iš marių dugno išnyra Jūratė – striuka drūta kaip statinė, įsispaudus į bikini“; „Atbėga linksmai nusiteikęs Mozartas (nuostabus perukas!)“[126] ir kt.

Pavyzdžių gausa rodo, kad Ostrausko draminiai tekstai skleidžiasi kaip interaktyvūs[127], atsiranda kitokio teatro, vykstančio čia ir dabar, prieš skaitytojo akis, iliuzija: „[Ostrausko dramos] tarsi nutrina realios scenos kontūrus [...], bet kartu juos ir atgaivina – tik skaitytojo vaizduotėje“[128]. Šią iliuziją savaip plėtoja dramaturgo ir režisieriaus figūrų perkėlimas iš teatro į literatūros lauką, jų pavertimas dramų veikėjais (dramose „Triskaidekaphobia“, „Kaliausės mirtis“, „Ketvirtoji siena“, triptiko „Gyveno kartą senelis ir senelė“ trečiojoje dalyje „Valse triste“ (1996–7), monokomedijoje „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“ ir kt.). Visa tai leidžia Ostrausko kūrybą charakterizuoti kaip „teatrą ant popieriaus lapo“[129], dramą, kuriai scena nebūtina, o (bent jau pirminis) skaitytojo žvilgsnis – būtinas. Šią mintį savaip iliustruoja drama „Lietuvių literatūros istorija. Trumpasis kursas su Išnaša“. Viena pagrindinių veikėjų yra pavadinime minima Išnaša – „rimta, moksliška, akademiška – kaip ir visos išnašos arba bent turėtų būti“[130]. Ostrauskas patį raštą paverčia savosios, skaitymui skirtos dramos personažu, taip simboliškai įtvirtindamas teksto viršenybę scenos atžvilgiu.

---

[126] „Metai“, p. 125; „Imperatorius ir jo imperija“, p. 244; „Sirano de Beržerakas praranda nosį. Na, ne visai“, in: *Paskutinis kvartetas: du dramų ir dar kai ko rinkiniai*, Vilnius: LLTI, 2014, p. 5; „Grįžo: 1991“ (1991), in: *Kaliausės mirtis: dramos, komedijos ir mikrodramos*, Vilnius: LRS, 1996, p. 257; „Antroji paskenduolė“, p. 105; „Napoleonas, varna ir višta“ (1983), in: *Kaliausės mirtis: dramos, komedijos ir mikrodramos*, Vilnius: LRS, 1996, p. 38; „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, 1996, p. 74; „Žemaitė sutinka Šekspyrą“, p. 201; „Kanarėlė“, p. 14; „Stratfordo sodininkas“, in: *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: LRS, 2006, p. 135; „Stasiukas“, p. 102; „Balys iš Baibokų“, p. 371; „Sūnaus palaidūno sugrįžimas“ (2007), in: *Paskutinis kvartetas: du dramų ir dar kai ko rinkiniai*, Vilnius: LLTI, 2014, p. 284; „Riteris, Šėtonas ir mirtis“, in: *Kaliausės mirtis: dramos, komedijos ir mikrodramos*, Vilnius: LRS, 1996, p. 361; „Jūratė ir Kastytis“, in: *Kaliausės mirtis: dramos, komedijos ir mikrodramos*, Vilnius: LRS, 1996, p. 11; „Bacho fleita“, p. 249.

[127] Pavyzdžiui, ketvirtojoje „Metų“ dalyje vietoje dalies veikėjų žodžių palikti daugtaškiai: „Senelė. Ko sustojai? Skaityk toliau. / Senelis (skaito). „..... / ..... / .....“ („Metai“, p. 156).

[128] Klišienė, N., 2014, p. 94.

[129] Žr. Melnikova, I., 2010.

[130] „Lietuvių literatūros istorija. Trumpasis kursas su Išnaša“, p. 283.

Ryškėja šiam tyrimui itin svarbi (kitokia) dramos teksto atlikimo samprata: pabrėžtinai vizualūs teksto niuansai, įvairiai išskirtos dviprasmybės, metaforos ir palyginimai, netipinis skyrybos ženklų vartojimas ir kt. skatina skaitytoją savaip „atlikti“ skaitomą dramą, „išvysti“ ir „išgirsti“ ją savo vaizduotėje:

> Juk, pasitelkęs savo fantaziją bei išradingumą, skaitytojas gali, jei nori, dramą pats susirežisuoti, atlikti visus vaidmenis – kitaip tariant, susikurti vaizduotėje savo spektaklį, savo teatrą. Gal tik tokiu skaitytoju dramaturgas turėtų sąmoningai ir ribotis?[131]

Ostrausko skaitytojas virsta savotišku kūrėju: suvokėjas įtraukiamas į prieš jo akis popieriuje besiveriantį, kiekvieną kartą ir kiekvienam vis skirtingą literatūrinį eksperimentą ar performansą (plg. varijuojanti kartotė). Kitaip nei teatro salėje, susitikimas su šiais tekstais yra individualus, intymus, reikalaujantis atidumo, „atlikėjo“ virtuoziškumo. Įkvėpimo šiems meniniams sprendimams Ostrauskas galimai sėmėsi iš eksperimentinės muzikos kūrinių, kuriuose taip pat apstu erdvės atlikimui, muzikanto improvizacijai.

2.4 Muzikos raiška

Ostrausko dramose muzika veikia ne vien kaip estetinis teksto elementas, bet ir kaip sudedamoji visos multimedialaus kūrinio reikšminės struktūros dalis. Jau minėta, kad Ostrausko dramose muzika įgauna įvairiausius pavidalus – nuo dainuojančių ir muzikuojančių veikėjų, personažų kompozitorių, vartojamų muzikinių terminų iki žodžiais imituojamų muzikinių elementų, muzikinių simbolių, partitūrų fragmentų intarpų, muzikos struktūrų analogų. Šie muzikiniai elementai vienaip ar kitaip reiškiasi bene kiekviename dramaturgo tekste ir aktyviai dalyvauja reikšmės radimosi procese kurio pagrindas – dviejų medijų (dramos ir muzikos) sąveikos pavidalų įvairovė.

Ostrausko dramose ryškūs visi Wolfo skiriami muzikos ir literatūros intermedialaus dialogo tipai: į rašytinį tekstą įterpti muzikinio rašto elementai, partitūrų ištraukos reprezentuoja *muzikos ir literatūros* kategoriją; konkrečiai programinės muzikos kūrinių įterpimas – *literatūros muzikoje* kategoriją; personažų kalbėjimas apie muziką, jos klausymasis arba atlikimas, veikėjų muzikantų arba kompozitorių pasitelkimas – *muzikos literatūroje* kategoriją, tematizavimo režimą; muzikinio rašto, formų, akustinių, ritminių, garso kokybės niuansų imitavimas, muzikinių kompozicijų turinio mėgdžiojimas – *muzikos literatūroje* kategoriją, imitavimo režimą; veikėjų dainavimo sužadinamas vokalinės muzikos patyrimas – *muzikos literatūroje* kategoriją, vokalinės muzikos iššaukimo / sužadinimo per asociatyvią nuorodą režimą. Tačiau čia žengiama dar toliau – tiek Wolfo aprašomi *muzikos ir literatūros*, tiek *literatūros muzikoje* tipai Ostrausko atveju reiškiasi žodinių tekstų viduje, tarytum dar vienas, papildomas *muzikos literatūroje* sluoksnis.

---

[131] *Ketvirtoji siena*, p. 103.

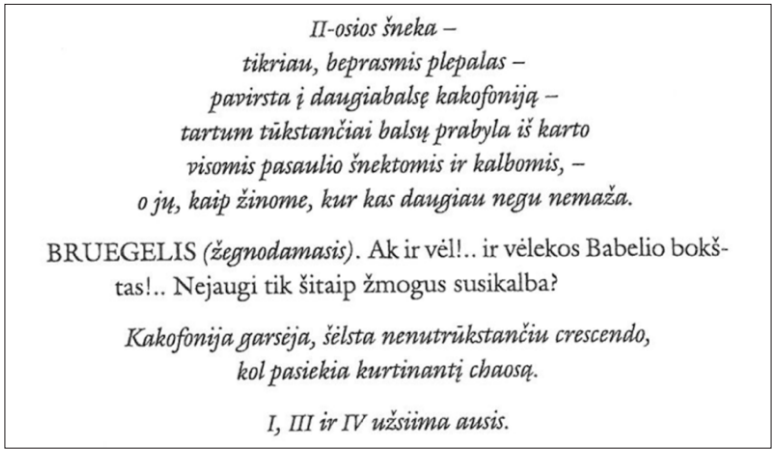
Vartodami Elleströmo sąvokas, Ostrausko dramose skirtume muzikinius indeksus – materialiai fiksuojamas nuorodas į kitus muzikos tekstus, su kuriais mezgamas dialogas; taip pat ikonas-atvaizdus, nurodančias į muzikinį raštą ar tam tikrus muzikinius principus; ikonas-diagramas, steigiančias muzikinių formų, mikro- ir makrostruktūrų analogus; ikonas-metaforas, kuriančias vizualias garso imitacijas, mėgdžiojančias partitūrose natomis fiksuojamus garsus ir / arba sudarančias bereikšmes „muzikalias“ frazes.

Tačiau kaip aktualizuojamos muzikinės raiškos funkcijos ir kaip apibrėžti jų svarbą bei pobūdį šiame medijų dialoge? Iš visų Ostrausko dramose aptinkamų muzikos raiškos variantų išsamiau aptariami dramos ir muzikos rašto, dramos ir muzikos garso, dramos ir muzikinių mikro- bei makrostruktūrų, dramos ir (muzikos) performatyvumo bei dramos ir programinės muzikos sąveikų pavyzdžiai.

2.4.1 Drama ir muzikos raštas

Draminio ir muzikinio raštų dialogui ypatingai svarbi vizualioji teksto plotmė, mat jį skaitytojas privalo perskaityti, *pamatyti*. Ryškiausias muzikinio rašto Ostrausko dramoje raiškos pavidalas – jau minėtos partitūrų ištraukos. Partitūrų įterpimas, turint omenyje visą Ostrausko dramų korpusą, tarytum paklūsta bendrai tekstų logikai, pasirinktos medijos specifikai ir jos taisyklėms – į rašytinį draminį tekstą įterpiami rašytinio muzikos pavidalo fragmentai. Konkrečių kompozicijų paskirų taktų citatos ne tik pristabdo skaitymą, bet ir parodo, kaip turi būti skaitomi kiti į muziką panašūs verbalinėmis priemonėmis konstruojami elementai šiose dramose: žvilgsnis lapu slysta ne įprastai (iš kairės į dešinę, eilutė po eilutės), bet aprėpia ir suvokia (bei atlieka) kelis elementus (penklines, instrumentus, žodžius, frazes, sakinius) vienu metu.

Kartais į muzikos rašto simbolius Ostrausko dramose nurodoma ir vien žodiniais elementais. „Bacho fleitoje“ raidės puslapyje išdėliojamos taip, kad (ikoniškai) primintų muzikinę natą[132] (12 pav.).


II-osios šneka –
tikriau, beprasmis plepalas –
pavirsta į daugiabalsę kakofoniją –
tartum tūkstančiai balsų prabyla iš karto
visomis pasaulio šnektomis ir kalbomis, –
o jų, kaip žinome, kur kas daugiau negu nemaža.

BRUEGELIS *(žegnodamasis)*. Ak ir vėl!.. ir vėlekos Babelio bokštas!.. Nejaugi tik šitaip žmogus susikalba?

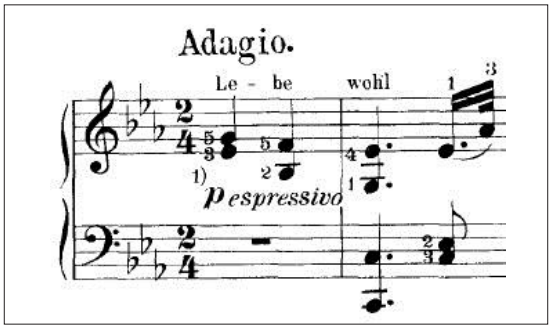
Kakofonija garsėja, šėlsta nenutrūkstančiu crescendo,
kol pasiekia kurtinantį chaosą.

I, III ir IV užsiima ausis.

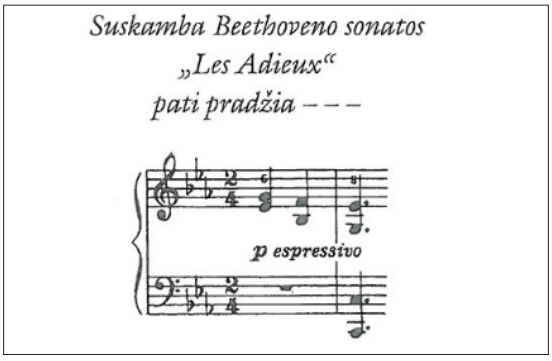
12 pav. Iš raidžių sudaryta nata dramoje „Bacho fleita“.

[132] „Bacho fleita“, p. 203.

Šiame pavyzdyje stataus šrifto eilutės tarsi suformuoja penklinės liniją, ant kurios „pakabinta“ pasviruoju šriftu surinkta nata. Statumas priešinamas pasvirumui, personažo replika („linija“) – autoriaus remarkai (natai). Toks grafinis žodžių pateikimas perteikia ne šiaip abstraktų muzikinį ženklą: iš žodžių dėlionės ant lapo kylantis natos vaizdinys įformina ir „apibendrina“ sceninėje nuorodoje apibūdinamą daugiabalsę kakofoniją. Skaitytojas raginamas matyti / atlikti / girdėti tai, kas ir kaip turėtų būti sakoma. Be to, atsiranda dviprasmybė dėl skaitymo krypties – įprastas, linijinis skaitymas (iš viršaus į apačią) *vs* platesnis, erdvesnis žvilgsnis (nuo vidurio link kraštų), pirmiausia suvokiant ne parašytų žodžių reikšmę ir eiliškumą, o fragmento visumą vizualiuoju lygmeniu.



13 pav. Du pirmieji taktai iš Beethoveno sonatos gaidų.



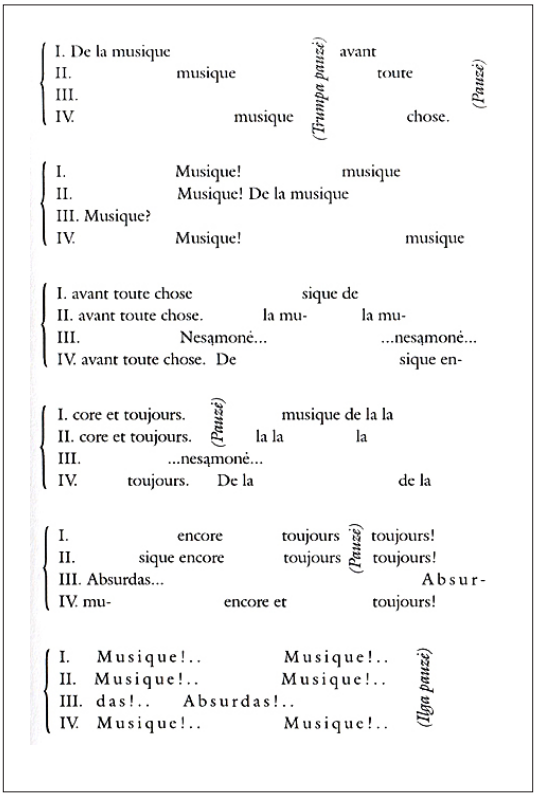
14 pav. Beethoveno sonatos ištrauka „Bacho fleitoje“.

Kitoje šios dramos vietoje muzikos rašto simboliais (natomis) pakeičiami verbalinės kalbos simboliai (veikėjų žodžiai). Keturiems pagrindiniams personažams (muzikantų kvartetui) ruošiantis palikti įsivaizduojamą sceną, įterpiami pirmieji Ludwigo van Beethoveno sonatos fortepijonui Nr. 26, geriau žinomos pavadinimu „Les adieux“ (liet. „Atsisveikinimo“) (1809–10), taktai[133] (13 pav.).

[133] „Bacho fleita“, p. 260.

Šios sonatos dalies pavadinimas – „Lebewohl“ (liet. „Atsisveikinimas“). Kadangi ji pradedama trimis akordais, Beethovenas išskaidė triskiemenį *Le-be-wohl*, užrašydamas po skiemenį virš kiekvieno akordo[134] (14 pav.), ir tai buvo vienintelis žodis visoje kompozicijoje. Tuo tarpu Ostrausko tekste šie skiemenys neįrašyti: numanomi išeiti besiruošiančių, atsisveikinančių personažų žodžiai (ar tiksliau – jų atliekamas veiksmas) subtiliai pakeičiami muzikiniais akordais.

Dramoje „Kvartetas“ žodinės veikėjų „partijos“ tampa muzikinio rašto, notacijos imitacija – personažų sakomi žodžiai susiejami akoladėmis (15 pav.). Čia skaitytojas taip pat skatinamas koreguoti fizinį skaitymo veiksmą; sukuriamas įspūdis, esą žodžiai „skamba“ tuo pat metu, tarsi kartu grojant skirtingiems instrumentams[135].



15 pav. Partitūros imitacija „Kvartete“.

Tiek šiuo, tiek iš žodžių susidedančios natos „Bacho fleitoje“ atvejais įprasta skaitymo kryptis pasikeičia ir deklaruojamas polifonijos principas: tekstas imamas suvokti ne tik iš kairės į dešinę, eilutė po eilutės, bet ir bendruoju, daugiau aprė-

---

134 Lockwood, L., *Beethoven: The Music and The Life*, New York, London: W. W. Norton & Company, 2005, p. 303.

135 Ostrauskas, K., „Kvartetas“, in: *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: LRS, 2006, p. 179.

piančiu žvilgsniu. Panašiai kaip skirtingi instrumentai ar balsai nurodyti muzikinėje partitūroje privalo skambėti ar būti atliekami visi kartu, taip ir šis žodžių pateikimo būdas leidžia kalbėti apie bendrą kvarteto „pasirodymą“, vienalaikį skambėjimą, balsų harmoniją ir sykiu atskiras partijas: veikėjai I, II, ir IV cituoja Paulio Verlaine'o eilėraščio „Art poétique (liet. „Poezijos menas“) (1874) eilutes originalo kalba („De la musique avant toute chose / Encore et toujours“ ir t. t.), o III įsiterpia lietuviškai („Nesąmonė, absurdas“ ir t. t.)[136]. Tad rašytinės muzikos ženklas, akoladė, čia atlieka sceninės nuorodos funkciją – tampa vienalaikio skambėjimo žymeniu. (Panašų efektą, kai kelių veikėjų sakomi žodžiai „girdimi“ tuo pat metu, įprastomis literatūrinėmis priemonėmis pavyktų pasiekti nebent spausdinant vienus žodžius ant kitų, tačiau juos perskaityti ir suprasti nebūtų paprasta.) Be to, imituojant muzikinį raštą atsiranda ne tik minėtas polifonijos įspūdis, bet ir atvira nuoroda į muziką, kurios iškėlimas tiesiogiai atliepia Verlaine'o eilėraščio žinutę (*De la musique avant toute chose*!): muzika ir Ostrausko dramoje postuluojama kaip esanti aukščiau visko, jos svarba akcentuojama tiek turinio, tiek raiškos plotmėse.

Tekste „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“ (išspausdinta 2014 m.)[137] verbalinis ir muzikiniai raštai susiejami tiesiogiai. Čia pateikiamos trijų tipų gaidos: vienos jų, panašu, „iškirptos“ iš tikros kūrinio notacijos ir sudarytos iš kelių penklinių, kitos – užrašytos ranka viengubose penklinėse, dar kitos – viengubose penklinėse vietoj natų ranka įrašytomis raidėmis (16 pav.).

Sukuriamas neįprastas ir netikėtas muzikinio rašto ir žodžių derinys: ranka įrašyti žodžiai pakeičia muzikinius žymenis įprastoje jų „erdvėje“ ir iš dalies perima jų funkciją rodyti garsų aukštį bei trukmę, bet kartu nusako ir siektiną jų atlikimo rezultatą (*Juo klaidingiau, tuo geriau*; *Dar klaidingiau, dar geriau*). Šiuo atveju sceninė nuoroda (žodžiai penklinėje) ir ja perteikiamas veikėjo veiksmas (garsai penklinėje) tarytum sutapatinami.

---

[136] Tiesa, ritmiškai rečituoti imasi ne visi Kvarteto nariai ir polifonija nėra visiškai harmoninga. Vizualaus dramos kalbos muzikalizavimo kulminacijoje į Verlaine'o eilėraščio rečitatyvą įterpiami III veikėjo žodžiai nesąmonė, absurdas (čia citata vėlgi derinama su originaliu tekstu). Bet šie jo žodžiai (žinoma, suteikiantys epizodui ironijos) tik iš dalies išskiria III veikėją iš kitų: kartodamas žodžius nesąmonė, absurdas, jis vis vien paklūsta partitūros taisyklėms, jo eilutes su kitų veikėjų eilutėmis susieja bendra akoladė, kuri paverčia III veikėjo žodžius viena iš keturių lygiaverčių šio fragmento partijų. Taigi paradoksaliu būdu tai, kas rodoma ir sakoma, išsyk paneigiama, pašiepiama. III veikėjas, regis, neatpažįsta kolegų cituojamo interteksto (jis jų ima klausinėti: „A?, Ką?“, p. 178), galimai dėl prancūzų kalbos, reikalingos jį suprasti, nemokėjimo, tad jam visa tai skamba kaip nesąmonė ir absurdas. Kita vertus, kadangi III veikėjas taip pat dalyvauja kolektyviniame rečitatyve (akoladė apima visus keturis veikėjus), tai jo skelbiamas absurdiškumas ir nesąmoningumas tarsi „nuspalvina“ muzikalumą ir jo būtinybę, kuriuos akcentuoja I, II ir IV veikėjai. (Kiek vėliau kai kurie Kvarteto nariai prisipažįsta, kad tik juokavo, bet bendro sutarimo apie tai vis dėlto nėra.)

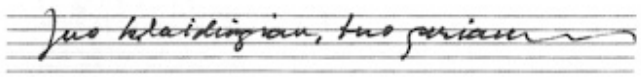
[137] Ostrauskas, K., „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“, in: *Paskutinis kvartetas: du dramų ir dar kai ko rinkiniai*, Vilnius: LLTI, 2014, p. 68.

Sėda prie fortepijono ir paskambina VARNĖNO *„padiktuotą" Koncerto fortepijonui G-dur, K. 453, finalo (Allegretto) pradžios fragmentą:*



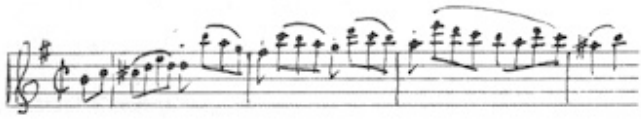
MOZARTAS Ja, sehr gut.[1] Tik aš taip galiu. Niekas kitas.

VARNĖNAS pažvelgia į MOZARTĄ ir čirpteli pasipiktinęs. MOZARTAS grįžta prie stalo. VARNĖNAS vėl nutupia MOZARTUI ant peties ir pragysta tą pačią melodiją – klaidingai:

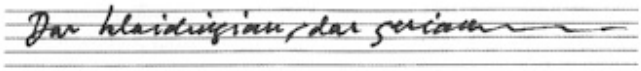


MOZARTAS žiūri nustebęs į VARNĖNĄ

MOZARTAS Ne, ne. Štai kaip. *(Padainuoja)*

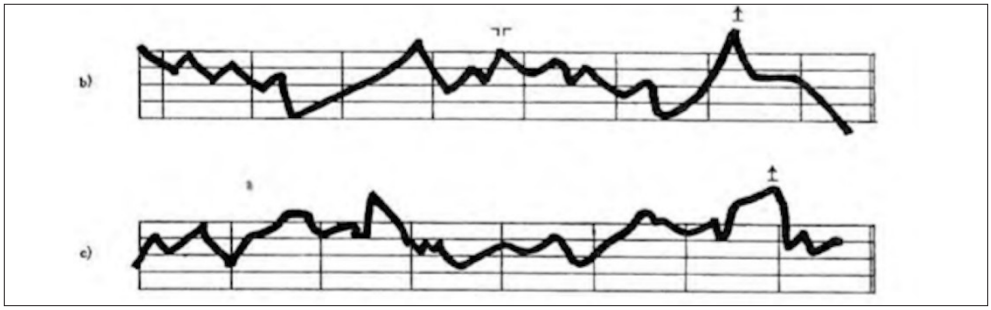


VARNĖNAS papurto galvą ir vėl pračiulba – dar klaidingiau:



MOZARTAS pašoka ir griebtasi už galvos.

16 pav. Penklinės dramoje „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453".



17 pav. Schoenbergo nubrėžti J. S. Bacho Angliškų siuitų fragmentų toniniai kontūrai („Finale (B♭), Op. 76/4-IV" ir „Allegretto (D), Op. 76/5-I").

Įdomu, kad Arnoldas Schoenbergas, samprotaudamas apie melodiją ir temą muzikoje, pateikia schemas (17 pav.), kuriose matyti konkrečių kūrinių melodinių linijų bangavimas[138].

Šitaip – šįkart ne žodžiais, o tam tikromis kreivėmis – „įgarsinami“ muzikinių kompozicijų toniniai kontūrai. Juodos linijos penklinių fone žymi melodijų „judėjimą“ aukštyn ir žemyn bei to „judėjimo“ greitį (staigus kilimas aukštyn, kritimas žemyn, bangavimas gretimose „linijose“ ir pan.). Palyginus abu penklinių variantus (Ostrausko dramoje ir Schoenbergo veikale) akivaizdu, kad žodžiai penklinėje „Varnėne“ neperteikia koncerto fortepijonui G-dur, K. 453 toninio kontūro (ypač lyginant su greta dramoje pateikiamomis „originaliomis“ muzikinio kūrinio partitūromis) – čia žodžiai daugiau atlieka remarkos funkciją, o penklinės fonas susieja šią remarką su atlikimu. Tad penklinėse parašyti žodžiai laikytini ne konkretaus muzikinio kūrinio fragmento, bet apskritai muzikos rašto ikona.

Tokia muzikos ir draminio teksto sąsaja sužadina paralelę su muzika kine. Priklausomai nuo muzikos santykio su vaizdu, ji gali būti arba diegetinė, arba ekstradiegetinė[139], kino kritikų dažnai dar vadinama nediegetine, *užkadrine* muzika. Išimtinai į kino žiūrovą nukreipta ekstradiegetinė muzika atlieka estetinę funkciją, bet sykiu ruošia, papildo ar komentuoja vizualiai rodomą veiksmą, veikia tiek skaitytojo estetinę, emocinę pagavą, tiek jo sąmonėje atsirandančias reikšmes; tuo tarpu diegetinę muziką girdi ir filmo veikėjai, ji atsklinda iš vaizduojamo fikcinio pasaulio vidaus. Ostrausko dramos atveju galime kalbėti apie panašias funkcijas atliekančias, ir diegetiškumo, ir ekstradiegetiškumo požymių turinčias partitūros ištraukas dramos tekste.

Viena vertus, aptariami penklinių fragmentai atlieka ekstradiegetinę funkciją, nes pats jų pateikimas nukreipia jas į skaitytoją, o ne veikėjus. Kita vertus, notacijų ištraukos gali būti laikomos ir diegetinėmis, mat jos pateikiamos kaip pasakojimo dalis, veikėjai „girdi“ arba patys atlieka melodines linijas, o skaitytojas turi suvokti / išgirsti, kokią reikšmę visa tai įgyja[140]. Skaitytojas vėlgi raginamas užimti aktyvesnę poziciją nei įprasta: tas, kuris žino Mozarto koncertą fortepijonui ir gali prisiminti jo skambesį, kviečiamas pats improvizuoti bei *kuo klaidingiau iškraipyti* paskiras jo vietas. Žodžiai, užrašyti penklinėje, tampa atlikimą aiškinančiomis remarkomis – nuorodomis ir veikėjui Varnėnui vidinėje teksto plotmėje, ir skaitytojui teksto suvokimo procese.

---

138 Schoenberg, A., 1970, p. 113.

139 Žr. Gorbman, C., *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987; Winters, B., „The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music and Narrative Space“, *Music & Letters*, Nr. 91 (2), 2010, p. 224–244 ir kt.

140 Mozartas, nepaisant tik skaitytojui matomo grafinio penklinių pateikimo, klaidingai atliekamą muziką vis dėlto „girdi“, nes į ją reaguoja: „Ne, ne. Štai kaip. (Padainuoja) / [...] Nein, nein! […] Visai nusigiedojai“ („Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“, p. 68–69).

Garsą šioje dramoje skatinama suvokti akimis: implikuojami tam tikri penklinėje užrašytų raidžių tonai, o natos ir atitinkami jų garsai suvoktini per žodžius. Žodžio garsas ir muzikos garsas sutapatinami. Įprastomis priemonėmis penklinėje užrašyti tarpines, netikslias natas būtų sudėtinga, tačiau savaime netiksliai, *neintonuojant* penkline slystančios raidės leidžia įtaigiai grafiškai perteikti intonavimo klaidas. Rašytinių, o ne spausdintų (kaip kitur tekste) raidžių pasirinkimas suteikia fragmentui subjektyvumo atspalvį, taip tarsi užprogramuojant individualų šių „natų“ atlikimą kiekvieno skaitytojo vaizduotėje.

Šią žodinio ir muzikinio tekstų jungtį galime vadinti muzikos ir dramos (literatūros) menų giminystės ikona. Žvelgiant iš semiotinio modalumo perspektyvos, muzikinės raiškos ženklai dažniausiai laikomi ikoniniais (akcentuojant garsinį muzikos matmenį[141]), bet šis fragmentas leidžia parodyti, kad muzikos rašto (rašytinio muzikos matmens) ženklai – tai pirmiausia simboliai, o ne ikonos, ir šia prasme tarp muzikos ir literatūros, taip pat operuojančios simboliniais ženklais, brėžiama aiški analogija.

Dramos ir muzikos rašto jungtį Ostrausko dramose taip pat grindžia dinamikos, tempo, manieros žymėjimai, koreliuojantys su nurodymais kūrinio atlikimui partitūrose: remarkos „patyliukais“[142], „pašnibždom“[143], „nedrąsiai“[144] daugmaž atitinka muzikinį žymenį *piano*; „juo toliau, tuo karčiau“[145], „beldimas vis stiprėja, stiprėja, stiprėja... “[146] – *crescendo*; „rėkte rėkdamas“[147] – *fortissimo*, galbūt net *fortississimo*; „slystančiu, ne visai į natą pataikančiu balsu“[148] – *glissando* ir t. t. Kadangi muzikos raštas tiesiogiai ir atvirai orientuotas į atlikimą, užrašyto garso skambėjimą, minėti tekstinės (žodinės) dinamikos ir panašūs elementai, kitos muzikos rašto imitacijos ne tik susieja abiejų medijų rašytinius pavidalus (vizualiąją plotmę), bet sykiu sužadina žodinio teksto garsinį lygmenį (akustinę plotmę) ir skatina atlikimą.

2.4.2 Drama ir (muzikos) garsas

Kaip jau buvo aptarta, tiek dramos, tiek muzikos rašytiniuose variantuose fiksuojami tam tikri balsai, garsai. Kiekvienas prieš tai aptartas dramos ir rašytinės muzikos sąveikos pavyzdys taip pat inspiruoja girdėjimą. Nenuostabu, kad ir patys žodžiai Ostrausko dramose įgauna muzikinių, garsinių savybių: „[Ž]odis nėra tik turinys – jisai ir garsas. Žodis ne tiktai reiškia, bet ir skammmmmba. Jis muzika“[149].

---

141 Žr. Wolf, W., 2012; Elleström, L., 2010.

142 „Imperatorius ir jo imperija“, p. 236.

143 „Stasiukas“, p. 175.

144 „Shakespeariana“, p. 89.

145 Ostrauskas, K., *Eloiza ir Abelardas: historia calamitatum*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1988, p. 17.

146 Ostrauskas, K., „Pypkė“, in: *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: LRS, 2006, p. 31.

147 Ostrauskas, K., „Kaladė ir kirvis“, in: *Čičinskas ir kiti*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 32.

148 Ostrauskas, K., *Kanarėlė*, Chicago: Lietuvių studentų santara, 1958, p. 16.

149 „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, 1996, p. 66.

Jau minėtoje dramoje „Kvartetas“ esama pasažo, kurį sudaro vienas kitą pertraukiančių sakinių skirtingomis kalbomis seka:

> …nušok, voveraite, nušok… **pradžioje viskas atrodė labai paprasta**…… pourquoi? ….. **labai kasdieniška**….. clausola relativa all'adozione dei certificati d'origine….. ačiū ačiū…… documenti rilasciati dalle camere di commercio..... **pirmųjų ženklų niekas nepastebėjo**..... merci beaucoup..... **tiesą sakant**..... sajonara, sajonara..... **ir negalėjo pastebėti**.... durch den Oberen und Unteren Spreewald..... sunku įsivaizduoti.... dann durch den Schwielochsee, an Beeskow und Fürstenwalde vorbei.... **ir staiga**.... per qualità, per quantità..... **tikrovė prirėmė prie sienos**..... chi chi chi....[150]

Remarka informuoja, kad „dažnai keli fragmentai turi būti girdimi tuo pačiu metu“[151], tad polifonijos, vienalaikio balsų „sąskambio“ įspūdį mėginama sukurti tradiciniam dramos tekstui nebūdingomis priemonėmis – nebelieka įprasto formatavimo, skirtingų kalbų fragmentai atskiriami daugtaškiais, frazės pradedamos mažosiomis raidėmis, tarsi tęsiant ankstesnę mintį, pagrindinis „balsas“ paryškinamas. Toks teksto išdėstymas tarp neparyškintų fragmentų lietuvių ir užsienio kalbomis bei paryškintų fragmentų lietuvių kalba kuria, atitinkamai, choro ir solisto santykį[152].

Muzikinis skambesys gali būti imituojamas ir tokiomis priemonėmis kaip raidžių kartojimas, žodžių išskaidymas skiemenimis, sukeitimas vietomis[153] ir pan., kurios pirmiausia taip pat „pagauna“ skaitytojo žvilgsnį. Tokių pavyzdžių aptinkame daugelyje Ostrausko dramų, tarp kurių „Lozorius“, „Čičinskas“, „Belladonna“, „Van Gogho ausis“ ir kt.:

> „Neapkenčiu muzikos. Bet mane žavi, – (*Griežda*mas *dantimis*), – tiesiog iš prrrroto varo muzikantai. Ypač muzikologai“[154]; „LOZORIUS (*užsimerkęs, skausmingai*)

---

[150] „Kvartetas“, p. 176.

[151] *Ibid.*

[152] Savotiškas solisto ir pritariančiųjų balsų dialogo įspūdis kuriamas dramoje „Balys iš Baibokų“. Pagrindinio veikėjo Sruogos žodžius pratęsia Balsai iš Glūdumos, paskui seka kartu atliekama „partija“, o fragmentą užbaigia vėl vienas Sruoga:

SRUOGA. „Žemės ašarų pakalnėj
Nuo piktos pagundos velnio
Viešpatie, apsaugok mus.

BALSAI IŠ GLŪDUMOS. Per kelionę žemės klaikią
Tiesk mums savo ranką saikią,
Kol savęsp pašauksi mus.[...]“ (Ostrauskas, K., „Balys iš Baibokų“, in: *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: LRS, 2006, p. 410).

[153] Panašus atvejis fiksuotinas ir Jameso Joyce'o romano „Finegano budynės“ pirmajame sakinyje, kuris toks, koks parašytas – trumpų vienskiemenių raidžių derinių ar žodžių seka, – gramatiškai yra beprasmis. Tačiau skaitant, kai mintyse šie garsai sujungiami ir regimos pauzės „panaikinamos“, suvokiama ir frazės prasmė.

[154] „Imperatorius ir jo imperija“, p. 246.

...aaaaaaaa. // MARIJA. ...taip!.. kalbėk!.. // LOZORIUS. ...aaaaaaaaaggggggggg... // MARIJA. ...klausau!.. klausau!.. // LOZORIUS. ...aaaaaaaaaggggggggghhhhhhhhh...“[155]; „Fantazijos, mužžžžike, neturi.“[156]

Kai kur parašytų žodžių „skambesys“ netgi tiesiogiai lyginamas su muzika:

„Annnn-taaaa-nas... (*užsimerkia*) Skamba tartum muzika“[157]; „GAUGUINAS. *Van* – paprasta ir aišku. Tačiau *Gogh*?.. Tartum atsikrenkšti ir atsikosti: *Go-ggg-hhh*... // VAN GOGHAS. O man – muzika“[158]; „KRITIKAS I. Kas per potėpis! KRITIKAS II. O! Kas per tėpis po! Kokia ekspresija! KRITIKAS I. Ach, kokia presija eks! O kompozicija! KRITIKAI (abu). O! Zicijakompooooo!..“[159]; „NERAMUS NUMIRĖLIS. ...penkimilijonaiseptynišimtaišešiasdešimtaštuonitūkstančiai-dušimtaiketuriasdešimtaštuonios... (Atsikvepia)... penkimilijonaiseptynišimtaišešiasdešimtaštuoni-tūkstančiaidušimtaiketuriasdešimtdevynios...“[160]

Šiais atvejais žodžiai, ištisi sakiniai įgauna netradicinę, rodos, iš rašytinės muzikos formos „pasiskolintą“ raišką. Nors skaitymo kryptis nesikeičia, pats skaitymo procesas pristabdomas, mintyse ar vaizduotėje skaitytojui „atkuriant“ ir išgirstant kiekvieną prailgintą, padaugintą raidę ar garsą, tarsi vienu įkvėpimu atliekant skaitomą fragmentą. Taip tekstas įgauna erdviškumo, „platumo“, o pats raštas – tarytum iš tiesų girdimą skambesį, „spalvų“, skirtingų tembrinių niuansų. Veikėjų kalba „sugyvinama“, jiems suteikiama išskirtinumo, savitumo.

Neretai žodžiai Ostrausko dramose ne tiek reiškia, kiek skamba. Numanomas, iššaukiamas žodžių skambėjimas dažnai tampa pagrindiniu skaitomo teksto akcentu, prikaustančiu skaitančiojo dėmesį, tuo tarpu reikšminiais niuansais tiesiog žaidžiama arba jie tampa antraeiliai:

ŠEKSPYRAS. Paprastai.
HAMLETAS. O nepaprastai?
POLONIJUS. Prastai.[161]
--
GAUGUINAS. Štai ir aš.
VAN GOGHAS. Pauliau!
GAUGUINAS. Ne kas kitas.

---

155 Ostrauskas, K., „Lozorius“, *Metmenys*, Nr. 22, 1971, p. 32-40.

156 Ostrauskas, K., „Čičinskas“, in: *Čičinskas ir kiti*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 86.

157 Ostrauskas, K., *Gundymai*, 1983, p. 55.

158 „Van Gogho ausis“, p. 114.

159 Ostrauskas, K., „Belladonna“, in: *Kaliausės mirtis: dramos, komedijos ir mikrodramos*, Vilnius: LRS, 1996, p. 334.

160 Ostrauskas, K., „Aguonos aguonėlės“, in: *Paskutinis kvartetas: du dramų ir dar kai ko rinkiniai*, Vilnius: LLTI, 2014, p. 197.

161 „Shakespeariana“, p. 115.

VAN GOGHAS. Pagaliau.
GAUGUINAS. Ne vėliau.[162]
--
– Iš tiesų: keisčiau negu keista.
– Net nejauku.
– Kažkas kažkur ne taip.
– Kažkur kažkas kitaip.[163]
--
I. Visai blogai.
III. Pasiuto!
IV. Atrodo, tik kalbam.
II. Atrodo.
IV. Kodėl?
II. Dabar tu klausi?[164]

Čia paradoksaliai *reikšmingesnėmis* tampa akustinės žodžių ypatybės, jų „muzikalumas“. Tam tikra prasme šie raidžių ir garsų junginiai iš tiesų primena muziką, kurioje šauktukais, taškais ir klaustukais žymimos skirtingos intonacijos, o viena kitą be paliovos keičiančios trumpos skirtingų personažų frazės ir įvairių kalbų intarpai sukuria savotiškos muzikinių frazių sekos, dinamiškos melodijos įspūdį. Minėti žodžių niuansai ir jais kuriami prasminiai (arba kaip tik – beprasmiai) efektai iš esmės gali būti laikomi literatūriniu *staccato* (grojimas, dainavimas trumpais, tarpusavyje nejungiamais garsais) atitikmeniu.

Į dramos ir muzikos žaismą Ostrausko tekstuose taip pat įtraukiamos frazės kitomis kalbomis:

NAPOLEONAS. [...] À propos, ką pasakytų mano žavioji Marie-Louise, – (Atsisukęs į ADJUTANTĄ), – n'est-ce pas?
ADJUTANTAS (trinktelėjęs kulnais). Absolument, Sire!
GASPADINĖ (KLEBONUI). Iš kur tasai prancukas lietuviškai moka?
--
KOLUMBAS. Cristóbal Colón.
THE CHIEF. Tas pats velnias – lietuviškai tariant, Kristupas Kolumbas.
PAPŪGA. O angliškai – Christopher Columbus.
In fourteen hundred ninety-two
Columbus sailed the ocean blue.[165]

---

162 „Van Gogho ausis“, p. 86.
163 Ostrauskas, K., „Who?“, in: *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: LRS, 2006, p. 41.
164 „Kvartetas“, p. 164.
165 „Napoleonas, varna ir višta“, p. 38; „1492“, in: *Kaliausės mirtis*, p. 254.

Dramoje „Žaliojoj lankelėj“ žodinis tekstas plėtojamas lietuvių ir anglų, diptike „Who?“ – lietuvių, anglų ir italų kalbomis, „Raudonkepuraitėje“ Vilkas prakalba prancūziškai, dramoje „Vyskupo Antano edukacija“ (1992) Kanceliaristas Antanas atsidūsta (!) lenkiškai ir t. t. Vis dėlto šių kalbų nemokančiam nei jų užrašymas, nei pasakymas nieko nereikš – rašte atpažinsime tik tam tikrus grafinius simbolius, o garsinėje plotmėje – *bereikšmių* garsų kratinius.

2.4.3 Drama ir muzikos mikro- bei makrostruktūros

Dar viena Ostrausko dramoms būdinga muzikos raiškos forma – muzikinių formų[166] arba struktūrų imitacija: be to, kad šiuose tekstuose muzikiniai intarpai atstoja veikėjų žodžius ir veiksmus, inspiruoja garsiškumą, atlikimą, pačios dramos neretai konstruojamos kaip muzikos tekstai (žodinės / draminės partitūros?). Iš muzikos lauko „pasiskolintos“ struktūros steigia architekstinį Ostrausko dramų ir muzikos ryšį bei dar labiau grindžia aktyvaus skaitytojo-atlikėjo vaidmenį, nes „[i]š tikrųjų suvokti, iš tikrųjų patirti meno kūrinį gali tik tas, kuris *žaidžia kartu*, t. y. deda aktyvią savo pastangą“[167]. Tad čia vėlgi skatinamas skaitytojo aktyvumas identifikuojant bei suvokiant atvirus ir mažiau išreikštus struktūrinius tekstų ryšius su muzikinėmis formomis.

Žvelgiant į visą Ostrausko tekstų korpusą, pirmiausia į akis krenta besikartojantys kvartetai – ši muzikinė forma apima kūrinius, skirtus keturiems atlikėjams ir dažniausiai sudarytus iš keturių dalių. Dramą „Kvartetas“, kaip ir galima numanyti, sudaro keturios pagrindinės dalys, joje veikia styginių kvarteto muzikantai, atliekantys žinomus kvartetams parašytus kūrinius (Franzo Schuberto, Bélos Bartóko). Tie patys veikėjai vėliau pasirodo taip pat keturių dalių „Bacho fleitoje“, turinčioje paantraštę „Antrasis kvartetas“. Muzikinio kvarteto analogais vadintini irgi iš keturių pagrindinių dalių sudaryti tekstai „Paskutinis kvartetas ir dr. Kripštukas“, „Mažasis kvartetas“ bei „Metai“, mezganti intertekstinį ryšį su Antonio Vivaldžio keturiais koncertais smuikui ir orkestrui „Metų laikai“ (1716–7).

Didžiausios apimties Ostrausko dramos „Ars amoris: historiae sacrae et profanae“ struktūra taip pat steigia architekstinį santykį su muzikine forma, tik šįkart siuita. Siuitos – ciklinės formos instrumentinės muzikos kūriniai, kuriuos sudaro kontrastingo charakterio, bet tonaliai ir tematiškai tarpusavyje susijusios dalys[168]. Tai galioja ir „Ars amoris“ atveju. Dramą sudaro prologas, dešimt pagrindinių dalių, atskirtų interliudais, ir epilogas. Pagrindinėse dalyse pasakojamos atskiros istorijos, jose veikia kaskart nauji personažai (Salomė, Hamletas, Otelas, Narcizas,

---

[166] Muzikos formą gali lemti dalių skaičius (pvz. rondo), jų ilgis, vidiniai santykiai (pvz. sonata), metras, ritmas, tempas (pvz. menuetas) ir kt. Žr. Schoenberg, A., 1970, p. 1.

[167] Gadamer, H.-G., *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, vert. Grinytė, G., Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 36.

[168] Stainer, J., Barrett, W. (eds.), *A Dictionary of Musical Terms*, New York: Cambridge University Press, 2009, p. 412.

Dzeusas, Hera ir kt.), tačiau jas jungia bendra tema – meilės keistumas, subjektyvumas, kartais žiaurumas ir negailestingumas, raiška ir suvokimas. Šią temą savo ruožtu įveda ir bendrą „toną“ likusiam tekstui užduoda vientisą siužetinę liniją su tais pačiais veikėjais (Julija, Romeo ir Ovidijumi) plėtojantys prologas, devyni interliudai ir epilogas.

Muzikinių architekstų kontekste paminėtina variacija, kurią turinio lygmeniu išskyrėme kaip vieną esminių Ostrausko dramų aspektų. Muzikoje variacijomis vadinami kūriniai, kuriuose pasirinktai muzikinei temai ar idėjai suteikiamas naujas pavidalas, kita forma, vienaip ar kitaip pakeičiant melodiją, ritmą, harmoniją, tembrą, orkestruotę ir pan. Šiuo požiūriu dramą „Ars amoris: post scriptum“ (1986–9) galime laikyti ką tik glaustai aptartos „Ars amoris: historiae sacrae et profanae“ variacija: jas abi sieja ta pati tema (keliamas klausimas – kas yra meilės menas?), bet jai išvystyti pasitelkiamos nevienodos priemonės – skiriasi kūrinių struktūra, mastas, pasakojimo turinys, veikėjai. Įdomu, kad ir pats vėlesniosios dramos pasakojimas paremtas ne kuo kitu, o variacija: pirma veikėjas, įvardytas Vyru, pateikia savo supratimą apie vyro ir žmonos santykius, remdamasis tekstu *Šv. Monika, arba Žmonų mokykla*, o vėliau pagal *Šv. Patricijų, arba Vyrų mokyklą* priešingą nuomonę tuo pačiu klausimu išdėsto Moterimi įvardyta personažė. Taigi temos ir variacijos principas šiame tekste pasireiškia net dviem lygmenimis.

Ostrausko „Raudonkepuraitė“ – taip pat paskirų variacijų rinkinys. Čia pateikiamos kelios visiems puikiai žinomos pasakos versijos: kaskart vis kitaip pasiskirstant veikėjų žinojimui apie kitų personažų ketinimus, pakinta ir pasakos pabaiga. Tai tęsiasi tol, kol paskutiniojoje versijoje Raudonkepuraitė išverčia savo kepurę į kitą pusę ir ši tampa geltona, tarsi bylodama skaitytojui: siužetas išsemtas, o nauja pabaiga nebeįkvepia naujos pradžios. Neatsitiktinai šio teksto paantraštė yra *Tema ir variacijos* – ji ne tik tiksliai nusako struktūrinį kūrinio pagrindą, bet ir nedviprasmiškai nurodo jo architekstą.

Ostrausko dramos konstruojamos pasitelkiant dar vieną variantiško kartojimo rūšį – aidą (t. y. ką tik skambėjusio garso atsikartojimą, reverberaciją) ir jo imitaciją (būtent šia prasme aidas yra ir muzikinė kategorija – kaip garso reverberacijas imituojantis efektas[169]). Draminio teksto specifika sudaro itin palankias sąlygas tokio tipo ataidėjimams: pakartojimai sujungia, tarytum sulydo remarkas su „pagrindiniu“, veikėjų sakomu tekstu ar personažų atliekamais veiksmais ir pan., juos „suerdvina“:

> Pakylu ir prigesinu.
> (*Pakyla ir prigesina*).
> Lieka tik vienas žiburys.
> (*Lieka tik vienas žiburys*).
> Vėl atsisėdu.

[169] *Ibid*, p. 156.

(*Vėl atsisėda*).
Prie židinio.
(*Prie židinio*).[170]
--
– Hamletas, paklaustas, ką jis skaitąs, atsakęs – „Žodžius, žodžius, žodžius“. Bet kaip jis tai pasakęs? Paprastai, lyg niekur nieko?
Autorius taip ir pasako – paprastai, lyg niekur nieko.
– Reikšmingai, pakiliai?
Taip ir pasako – reikšmingai, pakiliai.
– Gal net iškilmingai?
Taip ir pasako – iškilmingai.
– O gal paniekinančiai, numojęs ranka?
Taip ir pasako – paniekinančiai, ir numoja ranka.[171]
--
OVIDIJUS. Paskui užsidengė ranka akis didžiai susigėdus, nubėgo...
ECHO užsidengia ranka akis didžiai susigėdus ir nubėga.
OVIDIJUS. ...pasislėpė nuo viso svieto akių ir blėso iš meilės skausmo iki visai išblėso – teliko tik jos aidas. Tiktai aidas.
ECHO (*kažkur toli*). ...aidas.[172]

Aidas kartoja ir sykiu kitaip įformina įvairiai Ostrausko tekstus skrodžiantį pradžios-pabaigos nepastovumo, kaitos motyvą: aidintis žodis ar frazė tarytum neturi pabaigos, jie tęsiami, „skamba“ nenutrūkstamai. Tai dar vienas muzikalizavimo, ritmizavimo, veidrodiškumo pavyzdys. Tų pačių frazių dubliavimu ne tik sutapatinamas replikų ir sceninių nuorodų reikšminis krūvis, bet visas tekstas įgauna savitą ritmą, muzikalumą.

Dramose „Gundymai“ ir „Van Gogho ausis“ pasitelkiamos muzikinės mikroformos kontrapunkto ikonos. Kontrapunktas – struktūruotas kelių savarankiškų melodinių linijų arba temų sujungimas į harmoningą visumą[173]. Minėtuose tekstuose šis polifonijos efektas išgaunamas draminiams (taip pat ir muzikiniams) kūriniams nebūdingu elementų išdėstymu – „veidrodiniais“ teksto blokais. Žodinis kontrapunktas leidžia *matyti* ir suvokti skirtingus žodžių ir jais įkūnijamų veiksmų pradžios taškus: žodžiai skaitomi paeiliui, vienas po kito, bet jais atvaizduojamas vienu metu vykstantis dvejopas veiksmas. Skaitytojui pasiūloma skaitymo, atlikimo ir suvokimo strategija, kuri nėra paklausi ar efektyvi tradicinės raiškos verbaliniuose kūriniuose, bet nuolat efektyviai naudojama muzikoje.

---

170 „Pypkė“, p. 24.
171 „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, 1996, p. 70.
172 *Ars amoris*, p. 149.
173 Stainer, J., Barrett, W., p. 112–115.

K a i r ė j e — įbėga būrys STUDENČIŲ: juokiasi, siaučia. . . Jų tarpe išsiskiria ypatingai akį pagaunanti geltonplaukė STUDENTĖ.

Šelmiškai susižvalgiusios, STUDENTĖS puola guviai prie darbo: viena kitai padėdamos, kerpa, trumpinasi jau ir taip striukus sijonus ir margaspalves suknias, dar daugiau pasigilina krūtinės išpjovas, išryškina šen bei ten ir šiaip dosnias savo linijas, užsideda ekstravagantiškus perukus, prisiklijuoja ilgas blakstienas, išsidažo riebiai lūpas, išlenkia antakius, pasikvėpina paausius . . . —

D e š i n ė j e — tarsi pro miglą įeina kelios MERGINOS ir tyliai basos susiburia ANTANO galvūgalyje.

ANTANAS *(per sapną).* Ach! . .

Slapčia besišnabždėdamos, MERGINOS ima šermenišku rimtumu darbuotis: persirengia sudriskusiais juodais drabužiais, užsidengia iki kaklo krūtinę, nusikerpa kasas, susijaukia ir pasižilina plaukus, paišosi veidą . . . — virsta išblėsusiomis senėmis.

ANTANAS *(blaškydamasis).* O, ne . . . Ne . . . ne . . .

MERGINOS skuba bjaurintis ir nuolatos niūriai vis šnabždasi ir šnabždasi . . .

18 pav. Kontrapunktas dramoje „Gundymai“.

VAN GOGHAS	Gauguinas atrodo žymiai geriau, negu tikėjaus.	GAUGUINAS	Van Goghas toks sunykęs, susisukęs į ožio ragą.
VAN GOGHAS	Tvirtas kaip jautis...	GAUGUINAS	Pirmą kartą pamačiau jį, raudonbarzdį, Paryžiuje vėlyvą gruodį. Ant pečių ožkena, užsimaukšlinęs, rodos, zuikinę kepurę, skubėjo jis susigūžęs bulvaru. Atrodė tartum valkata.
VAN GOGHAS	... – tai ir tapyti turbūt galingas.	GAUGUINAS	Jo vardas pavardė, vėliau išgirdau – Vincent van Gogh.
VAN GOGHAS	Neabejotinai didelis ateities dailininkas. O gal jau ir dabar?	GAUGUINAS	Įsmuko jis į kažkokį pigių rakandų kromelį, kuriame, pasirodo, buvo perkamos parduodamos, – a! kultūringas biznelis, – ir diletantų terlionės. Susidomėjęs įėjau ir aš.
VAN GOGHAS	Girdėjau, jis jau net keletą paveikslų yra pardavęs.	GAUGUINAS	Norėjo parduoti natiurmortą – rausvas vėžys ant blankiai rausvo pigaus popieriaus – rausvas ant rausvo! Gal galite duoti bent keletą frankų? – paklausė. – Santimų?

19 pav. Kontrapunktas dramoje „Van Gogho ausis“.

„Gundymuose“ (18 pav.) šalimais pateikiami dviejų tuo pat metu besiplėtojančių situacijų aprašymai. Čia kontrapunktas pasitelkiamas kone kinematografiniam sapno ir tikrovės neatitikimo įspūdžiui sukurti[174]: kairėje „matome“ pagrindinio veikėjo regimą sapną, dešinėje aprašoma tai, kas tuo metu vyksta aplinkui „scenoje“. Teksto išdėstymas suponuoja veiksminę priešpriešą ir sykiu laikinę sutaptį tarp abiejų fragmentų, kurią pagrindžia jų turinys: kairiajame fragmente atsiskleidžia nerealumo, gražumo, jaunumo, dešiniajame – realumo, bjaurumo, senumo vertės.

„Van Gogho ausies“ (19 pav.) dalyje pavadinimu „Du portretai“ kontrapunktas perteikia dviejų dailininkų – Vincento van Gogho ir Paulio Gauguino – mintis vienas apie kitą. Jų samprotavimai pateikiami kaip du savarankiški, tačiau sykiu tarpusavyje aiškiai susiję ir vienas nuo kito priklausomi srautai, lygiagrečiai išdėstyti bendroje lapo erdvėje[175]. Gauguino ir van Gogho samprotavimai plėtojasi tuo pačiu metu, tačiau skirtingose erdvėse, jų turinys tapatus, tačiau ne identiškas ir jų išdėstymas taikliai atliepia šį dviprasmį santykį. Įdomu, kad Ostrausko rankraštyje dailininkų žodžiai dėliojami taip pat skirtingose lapo pusėse, bet zigzagu[176]. Toks formatavimas naikina vienalaikiškumo aspektą, todėl kontrapunkto čia „neįžvelgtume“ – matyti, kad formalus teksto išdėstymas ant lapo keičia ne tik „muzikinių“ ypatumų raišką, bet ir jų (sykiu viso teksto) suvokimo strategijas.

Žodinio kontrapunkto atvejais susiejami semiotinis ir erdvėlaikio modalumai. Skaitanti akis nepajėgi aprėpti ir vienu metu suvokti į du blokus išskaidyto teksto. Nors suprantama, kad abu veiksmai (aprašomas kairėje ir aprašomas dešinėje) vyksta tuo pačiu metu, skaitytojui tenka pirma perskaityti vieną ir tik po to kitą. Vis dėlto teksto pateikimas aiškiai kuria vienalaikio „skambėjimo“ įspūdį, kartojantį garsinės (ir sykiu rašytinės) muzikos daugiabalsiškumo (jo užrašymo partitūroje ir atlikimo) principą. Tad kontrapunkto ikona leidžia parodyti atskirtį ir galimas jungtis tarp to, ką gali aprėpti skaitytojo akis, ir to, ką jis gali įsivaizduoti savo galvoje.

2.4.4 Drama ir (muzikos) performatyvumas

Tam tikri Ostrausko tekstuose kartojami elementai ar figūros kreipia XX a. antrosios pusės performatyvumo, teatrinių eksperimentų[177] ir eksperimentinės muzikos link. Pavyzdžiui, mikrodrama „Fluxus“ (išspausdinta 2002 m.) – nuoroda ne tik į to paties pavadinimo meninį judėjimą ir jo pradininką, vieną žymiausių šiuolaikinio meno atstovų Jurgį Mačiūną, bet ir jo drauge su šešiais bendraminčiais 1962 m. surengtą performansą „Piano Activities“ (liet. „Veiklos fortepijonui“), kurio metu pavadinime minimas fortepijonas niokotas įvairiais įrankiais. Mikrodramoje atkuriami šio performanso užkulisiai ir eiga, tačiau, kaip įprasta Ostrausko tekstams, jie

---

174 *Gundymai*, p. 37–38.

175 „Van Gogho ausis“, p. 89–92.

176 Žr. Ostrauskas, K., *Paskutinis kvartetas: rankraštis II*, LLTI literatūros rankraštynas F4-2731.

177 Plačiau žr. Martišiūtė-Linartienė, A., 2016.

gerokai skiriasi nuo istorinės tikrovės: čia veikia tik vienas iš septynių performanso dalyvių, minimas tik vienas iš performanso metu naudotų įrankių, be to, iš esmės pakeičiama kulminacija – įtraukiamas muzikinis dėmuo. Ostrausko versijoje vyksmas baigiasi Mačiūnui uždainuojant Franzo Schuberto kūrinio vokalui ir fortepijonui pavadinimu „An die Musik“ (liet. „Muzikai“)– himno muzikos menui – pirmąją eilutę: „*MACIUNAS, t. y. MAČIŪNAS (jautriai)*. Du holde Kunst... (O maloningas Meno)“[178].

Kitas Ostrausko draminių eksperimentų objektas – tyla ir pauzės, jų sąveika su garsu. Pauzės draminiuose tekstuose (kaip ir muzikos kūriniuose) atlieka įvairias funkcijas – skiria vienus garsus / raides, frazes / žodžius nuo kitų, leidžia veikėjams ar atlikėjams atsikvėpti, kuria įtampą, atskleidžia subtilias potekstes, simbolines prasmes, personažų (ar atskirų temų, motyvų) tarpusavio santykių niuansus, išryškina kitus pojūčius[179] (tarkime, klausos dominantė Maurice'o Maeterlincko dramoje „Les aveugles“ (liet. „Aklieji“) (1890)). Garsumo dinamika, kalbėjimo ir tylėjimo jungtis ir priešprieša atliepia bendrą Ostrausko tekstams atlikimo problematiką, primena vienaip ar kitaip bene visas Ostrausko dramas skrodžiantį pradžios ir pabaigos motyvą (šiuo atveju – garso / žodžio skambėjimo pradžios ir pabaigos). Patys Ostrausko personažai taip pat svarsto apie tylos ir žodžio, tylos ir garso santykį, jų prasmę.

Jau minėtose monokomedijoje ir esė „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“ akcentuojami ne tik žodžiai – čia svarbų vaidmenį atlieka tyla, žodžių nebuvimas, stygius[180]. Personažas Rašytojas jaučiasi panašiai kaip ir Becketto „Neįvardijamojo“ pagrindinis veikėjas: „[N]et labai apytikriai dar nepavyko nustatyti, kas aš esu, kur aš esu, ar aš – žodžiai tarp žodžių, ar aš – tyla tyloje“[181]. Tylos reikšmingumą monokomedijoje aiškiai apibrėžia Rašytojo keliamas klausimas apie tai, kas slypi už verbalinės plotmės: „Sako, ten, kur baigiasi žodžiai, prasideda muzika. – Muzika? Ar ne tyla?“[182]. Šiame tekste tyla personifikuojama – ji įgyja žinomo aktoriaus, mimo Marcelio Marceau „pavidalą“. Tai leidžia tylą suvokti kaip atskirą „pasakotoją“, komunikuojantį nežodinėmis priemonėmis (kūno kalba, gestais, veido išraiškomis, bet ne žodžiais) ir savo svarba nenusileidžiantį kalbantiems veikėjams. Vis dėlto nepaisant minėtų priemonių gausos, tekste prieinama išvados, kad tyla nėra visavertė komunikaci-

---

178 Ostrauskas, K., *Spec(tac)ulum mundi*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2003, p. 78.

179 Žr. Kane, L., *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, USA: Associated University Press, 1984; Ionescu, D.-V., „Meaningful Silence in the Context of Modern Play“, *Studia Philologia*, Nr. 4, 2007, p. 141–152.

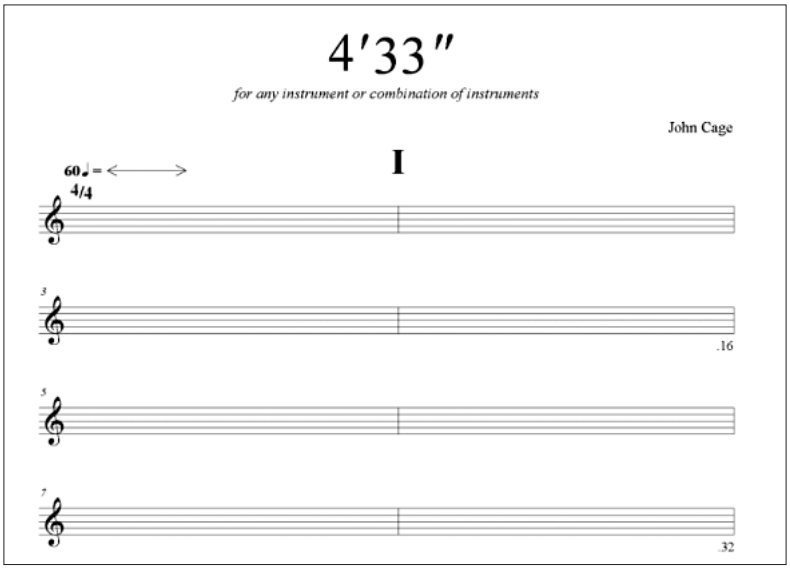
180 Ostrausko esė, reaguojant į pradžioje cituojamą pirmąją Evangelijos pagal Joną eilutę („Pradžioje buvo Žodis“), žodžio reikšmingumas paradoksaliai sumenkinamas ir teigiama, kad „ankstyviausioji žmogaus patirtis esanti vis dėlto bežodė – tyla“ („Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, 1989, p. 3).

181 Beckett, S., 2007, p. 136.

182 „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, 1996, p. 75.

jos sistema: siekiant suprasti net ir bežodę raišką, žodžių neišvengiama, reikalinga specifinė skaitytojo kompetencija, patirtis, apsiskaitymas, išsilavinimas ir pan. To vienokiu ar kitokiu lygmeniu reikalauja visos Ostrausko dramos.

Nemažai dėmesio tylai tenka ir kituose Ostrausko tekstuose. Štai mikrodramoje „Paskutinis monologas“ (išspausdinta 1996 m.) tyla netgi užima visą veiksmui skirtą vietą: tekstą sudaro tik pavadinimas ir lapo viduryje skliaustuose užrašytas žodis *tyla*. Viena vertus, tai galima laikyti draminiu pokštu ir priskirti kūrybinei dramaturgo laikysenai (naikinti komunikacinį „kanalą“ su režisieriumi ar aktoriumi[183]) arba laikyti nuoroda į paskutiniuosius Hamleto žodžius Shakespeare’o tragedijoje: „And the rest is silence“ (liet. „Ir po to... tyla“). Kita vertus, bendras mikrodramos teksto pateikimas kreipia skaitytoją-atlikėją eksperimentinės muzikos lauko link.



20 pav. Cage’o kūrinio „4’33”“ fragmentas.

Prisiminkime Johno Cage’o partitūras, kuriose įprastą notaciją neretai keičia linijos, taškeliai, netaisyklingi apskritimai ir kiti muzikiniam raštui nebūdingi simboliai, penklinės ima suktis ratu (atsisakant įprasto horizontalumo) arba, kaip vienoje žymiausių jo kompozicijų – „4’33”“ (1952), paliekamos visai tuščios (20 pav.) ir t. t. Kaip žinia, pastarosios atlikėjas visą kūrinio trukmę tiesiog sėdi prie fortepijono neliesdamas klavišų. Cage’as ir kiti XX a. antrosios pusės eksperimentinės muzikos kompozitoriai (tokie kaip Pierre’as Schaefferis, Christianas Wolffas, Meredith Monk) savo kūriniais „supurtė“ daugelio kūrėjų ir tyrinėtojų suvokimą apie tuo metu dominavusias konvencijas, susijusias su muzikos užrašymu, skambesiu ir atlikimu. Ostrausko tekstuose galime įžvelgti panašų judesį, tik kitame – literatūros

[183] Klišienė, N., 2014, p. 95.

(dramos) – lauke: užmezgant dialogą su performatyviuoju menu bei eksperimentine muzika, ištrūkstama iš įprastų draminės literatūros rėmų.

2.4.5 Drama ir programinė muzika

Į Ostrausko dramų semantinį lauką programinė muzika įtraukiama įvairiais būdais: partitūrų fragmentais, paratekstinėmis, intertekstinėmis nuorodomis ir kt. Šio tipo muzikos intarpai dar labiau stiprina Ostrausko dramaturgijai itin svarbią muzikos-literatūros jungtį: jie rodo ne tik literatūros ar dailės kūrinio perkėlimo į muzikos mediją galimybę, bet ir atvirkštinį veiksmą, kai muzikos kūriniai ar jų ypatybės perteikiamos vaizdinėmis arba žodinėmis priemonėmis.

Štai „Metų“ pradžioje informuojama, kad šią dramą inspiravo garsusis Antonio Vivaldžio koncertų smuikui ciklas „Metų laikai“. Kiekvienoje ciklo dalyje muzikinėmis priemonėmis „įkūnijamas“ vis kitas metų laikas, jo ikoninis garsas – čiulbantys paukščiai, zirziančios musės, griaustiniai, pokšintis ledas. Dramos ryšį su šiuo programinės muzikos kūriniu palaiko Ostrausko dramos dalių pavadinimai, kartojantys italų kompozitoriaus kūrinio dalis: „Pavasaris“, „Vasara“, „Ruduo“, „Žiema“. Be to, visos dramos dalys pradedamos ištraukomis iš atitinkamų sonetų, išleistų drauge su originaliomis ciklo gaidomis ir, kaip manoma, parašytų paties Vivaldžio. Skirtingi metų laikai Ostrausko tekste metaforiškai atliepia esmines dviejų žmonių gyvenimo atkarpas: *pavasarį* pora susituokia, *vasarą* (praėjus keletui metų) susiduria su neištikimybės pagunda, *rudenį* (dar vėliau) ima vis labiau tolti vienas nuo kito, o *žiemos* dalyje pasirodo jau kaip du seneliai. (Pastaroji dalis taip pat yra vėlesnio Ostrausko kūrinio – trilogijos „Gyveno kartą senelis ir senelė...“ paskutiniosios dalies „Valse triste“ – savita kartotė.) Taip „Metuose“ susisieja gamtos ir žmogaus gyvenimo ciklai, atpažįstamas nuolatinis jų atsikartojimas, nuspėjamumas: dramos personažai, regis, gyvena jau iš anksto žinomą, „užprogramuotą“ gyvenimą (o kartu ir pats tekstas „užprogramuojamas“ atsikartoti).

Pavadinimas „Metai“ – pagrindinis dramos paratekstas – iš tiesų yra dvilypis indeksas, nurodantis sykiu ir į muziką, ir į literatūrą: be Vivaldžio koncertų ciklo, čia esama sąsajos ir su Kristijono Donelaičio poema tokiu pačiu pavadinimu. Kaip žinia, Donelaičio „Metus“ (1765–75) taip pat sudaro keturios dalys, kurių pavadinimai atliepia ir Ostrausko dramos dalių pavadinimus: „Pavasario linksmybės“, „Vasaros darbai“, „Rudenio gėrybės“ ir „Žiemos rūpesčiai“. Nors į į vieną poemą paskiras dalis sudėjo ir dabartinį pavadinimą poemai pridėjo Liudvikas Rėza, kūrinio „[e]ilėdara, stilistika, pasikartojantys moralinių konfliktų branduoliai, personažai, pagaliau vieningas erdvėlaikis ir vertybinė pasaulio sistema – visa tai rodo, kad skaityti *Pavasario linksmybes*, *Vasaros darbus*, *Rudens gėrybes* ir *Žiemos rūpesčius* kaip nesusijusius kūrinius būtų neteisinga“[184]. Kaip ir Ostrausko kūrinyje, čia vaizduo-

[184] Šeferis, V., „Kristijono Donelaičio Metų kompozicijos problemos“, *Literatūra*, Nr. 54 (1), 2012, p. 41.

Muzikos raiškos variantai \ Sąveikos pobūdis	Muzikos rašto imitavimas	Muzikos garso imitavimas	Muzikos principų ir struktūrų imitavimas	Nuorodos į konkrečius muzikos kūrinius	Kitos nuorodos į muzikos medžiją	Dramos
Žodžiais įvardijamas „muzikinis fonas“		✓		✓		„Gyveno kartą senelis ir senelė“, „Metai“, „Kvartetas“, „Ars amoris: historiae sacrae et profanae“, „Summa theologica“, „Stratfordo sodininkas“, „Shakespeariana“ ir kt.
Veikėjai dainuoja, niūniuoja, atlieka muziką		✓		✓		„Gyveno kartą senelis ir senelė“, „Pypkė“, „Kanarėlė“, „Metai“, „Kvartetas“, „Raudonkepuraitė“, „Imperatorius ir jo imperija“ ir kt.
Veikia / yra minimi žinomi kompozitoriai					✓	„Žaliojoj lankelėj“, „Gyveno kartą senelis ir senelė“, „Metai“, „Kvartetas“, „Gundymai“, „Antroji paskenduolė“, „Zakopane“, „Bacho fleita“ ir kt.
Muzikinių terminų, kūrinių pavadinimų vartojimas					✓	„Kvartetas“, „Žaliojoj lankelėj“, „Karali(a)us juokdarys“, „Bacho fleita“, „Metai“, „Gyveno kartą senelis ir senelė“, „Van Gogho ausis“, „Belladonna“, „Gundymai“, „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, „Casanovos saulėlydis“ ir kt.
Žodžiais kuriamas ritmas ir rimas		✓				„Pypkė“, „Kanarėlė“, „Metai“, „Kvartetas“, „Žaliojoj lankelėj“, „Lozorius“, „Jūratė ir Kastytis“, „Gyveno kartą senelis ir senelė“, „Triskaidekaphobia“, „Sirano de Beržerakas praranda nosį (na, ne visai)“, „Duobkasiai“, „Kaladė ir kirvis“ ir kt.
Grafiniai žodžių niuansai, raidžių daugis ir pan.		✓				„Kvartetas“, „Čičinskas“, „Gundymai“, „Lietuviškos metamorfozės“, „Who?“, „Lozorius“ ir kt.
Žodžiais kuriama polifonija		✓	✓			„Kvartetas“, „Van Gogho ausis“ ir kt.
Teksto organizavimas pagal kvartetą, siuitą, variaciją ir pan.			✓			„Ars amoris: historiae sacrae et profanae“, „Raudonkepuraitė“, „Kvartetas“, „Bacho fleita“, „Balys iš Baibokų“, „Šauksmas“ ir kt.
Žodžių sudėliojimas į natą	✓	✓				„Bacho fleita“, „Piktoji akis“
Veikėjų replikos / autoriaus remarkos penklinėje	✓	✓				„Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“
Veikėjų replikų jungimas akoladėmis	✓	✓				„Kvartetas“
Dinaminės, tempo ir kt. žodinės artikuliacijos	✓	✓				„Imperatorius ir jo imperija“ , „Stasiukas“ , „Shakespeariana“, „Eloiza ir Abelardas: historia calamitatum“, „Pypkė“ ir kt.
Tylos / garso (žodžio) žaismas		✓				„Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, „Paskutinis monologas“ ir kt.
Partitūrų, penklinių įterpimas				✓		„Kvartetas“, „Imperatorius ir jo imperija“, „Vyskupo Antano edukacija“, „Belladonna“, „Bacho fleita“, „Penktoji“, „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“, „Gulbių ežeras“, „Summa philosophica“ ir kt.
Kartotė ir variacija (intertekstai ir autoreferenciškumas)			✓			„Pypkė“, „Šaltkalvis“, „Gyveno kartą senelis ir senelė“, „Metai“, „Anna ir Emma“, „Stasiukas“, „Ofelija, Hamletas ir ... Veronika“, „Riteris, šėtonas ir mirtis“, „Ketvirtoji siena: Post scriptum“, „Grįžo“, „Vaižgantas“, „Užgavėnių kaukės“ ir kt.

21 pav. Muzikos raiškos Ostrausko dramose klasifikavimas.

jamas gamtos laiko tėkmės, metų laikų kaitos ryšys su žmonių gyvenimo tėkme, pagrindiniais momentais.

Aptarti pavyzdžiai neišsemia visos Ostrausko dramose aptinkamų muzikalizavimo pavidalų įvairovės, bet jų apžvalga leidžia teigti, kad bene visuose dramaturgo tekstuose vienaip ar kitaip nurodoma į muziką. Kai kurie muzikos raiškos pavidalai būdingi daugeliui dramų (kaip antai muzikinių terminų vartojimas, kūrinių pavadinimų įterpimas, ritmo ar rimo kūrimas žodžiais, intertekstinių ir autoreferencinių kartočių variacijos, dainuojantys ar muzikuojantys veikėjai, „skambantis“ muzikinis fonas ir pan.), kiti virsta išskirtine konkretaus teksto ypatybe (žodžių „partijų“ jungimas akoladėmis, žodžių užrašymas penklinėje ir kt.). Kiekviena muzikos raiškos variacija yra unikali ir atskleidžia vis kitą draminio teksto ir muzikos medijos sąveikos pobūdį, kartu išryškinant šio dialogo pagrindą (21 pav.).

3. OSTRAUSKO DRAMŲ SKAITYMAI-ANALIZĖS

3.1 Juslinis dvilypumas: akylai klausyti ir ausylai žiūrėti

Ostrausko tekstai keičia požiūrį į tai, kas laikytina specifikuota literatūros / dramos medija: jiems būdinga vaizdinio ir garsinio matmenų svarba leidžia teigti, kad šių neįprastų dėlionių ant lapo suvokimui būtinas skaitytojas, kuris kreiptų dėmesį į tai, kaip šiuose tekstuose manipuliuojama pirmine jusline pagava. Dramaturgo tekstų multimedialumas, kuriamas grafiniais intarpais, įvairaus pobūdžio intertekstais, sceninių nuorodų bei veikėjų replikų derme ir ypatingai – įvairialype muzikos raiška, sujungia skaitančiojo jusles, reikalingas visuminiam teksto suvokimui („atlikimui“).

Iš skaitytojo „reikalaujama skvarbaus žvilgsnio, sukaupto mąstymo ir, pasakytume, režisūrinės išmonės, kad suvoktų ir iššifruotų gana koduotą draminį tekstą“[185], jis raginamas *matyti* ir kartu *girdėti* lape išdėliotus žodžius, simbolius, paveikslų reprodukcijas ir muzikinių partitūrų fragmentus – susieti ir vaizduotėje atlikti šį savotišką įvairių medijų šokį[186]. Tad prisiimdamas žiūrovo[187], režisieriaus, atlikėjo pozicijas, Ostrausko dramų skaitytojas aktyviai dalyvauja reikšmės kūrimo procese: „Ostrausko rašymo būdas yra ne monologiškas [...], o dialogiškas, iš skaitytojo reikalaujantis kūrybingumo ir intelektualumo“[188]. „Įjungti“ juslinio modalumo pagrindiniai režimai – rega ir per ją implikuojama klausa, jų tarpusavio jungtis – stimuliuoja suvokėjo vaizduotę, įgalina dramų atlikimą ne scenoje, bet skaitytojo mintyse.

Juslinės plotmės reikšmingumas matyti ne tik iš muzikinių nuorodų, indeksų ar ikonų, bet ir pačių tekstų personažų svarstymų. Antai dramoje „Stratfordo sodininkas“ veikiantis Šekspyras cituoja vieno savo soneto fragmentą: „O tu skaityk – ir stenkis akimi / Girdėt, ką šaukia siela nerami“; „Kvartete“ ir „Bacho fleitoje“ kvarteto muzikantai vienas kitą ragina: „II. Akylai paklausyk… / I. …ir ausylai pažiūrėk…“, „IV. Kur mūsų akys!.. / I. … – šitaip apkursti. / II. Kur mūsų ausys!.. / III. … – šitaip apakti“, „II. Išsikrapštyk ausis, – gal praregėsi“, „I. Prasikrapštyk akis, – gal išgirsi“; drama „Metai“ baigiama žodžiais: „Seneliai stovi kaip stovėję – nei nemato, nei negirdi Amūro“; Čičinskas to paties pavadinimo kūrinyje klausia abejojančių jo asmeniu: „Argi negirdi mano iš po žemių švokščiančio balso, kuris seimą su pačiu karaliumi pasiuntė velniop? Ar nematai mano veide ‘apmirusios klaikios išdaviko

---

185 Vaškelis, B., 1992, p. 599.

186 Prisiminkime natos imitaciją „Bacho fleitoje“. Tai, ką turėtume laikyti konvencijomis grįstų simbolinių seka (verbalinės kalbos žodžiai), staiga pasirodo kaip ikona, kurios objektu tampa muzikos rašto ženklas. Klausa ir rega susijungia tarytum į vieną bendrą juslę, virtualus erdvėlaikis tampa „materializuotas“ – natos imitacija atskleidžia žodžiais aprašomą regimą ir girdimą kakofoniją.

187 Kai kurie autoriai (pavyzdžiui, žr. Fuchs, E., *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1996) taip pat kalba apie skaitytoją-žiūrovą, tačiau dažniausiai omenyje turimi du skirtingi asmenys: dramos teksto skaitytojas ir spektaklio žiūrovas.

188 Martišiūtė-Linartienė, A., 2012, p. 27.

šypsenos'?"[189]; „Kvartete" taip pat žaidybiškai pakeičiama garsioji Martyno Mažvydo „Katekizmo" pirmoji frazė, kuri Mocarto lūpose virsta: „Braliai seserys, imkiet mani ir klausykiet"[190]. Taigi Ostrausko dramose regos / klausos žaidimas vystomas keliais lygmenimis. Tekstų personažai, o kartu, žinoma, ir skaitytojas, vis skatinami, viena vertus, sukeisti vietomis jusles ir įprastai su jomis siejamus organus, kita vertus – apjungti abu pojūčius į vieną bendrą juslę. Akys čia imamos atvirai sieti su girdėjimu ir / arba apkurtimu, ausys – atitinkamai, su matymu ir / arba apakimu[191].

Komentuodamas kūrybos procesą pats Ostrauskas jį apibūdino kaip žaidimą: „Reikia, – nors ir su rizika, – pastebėti, kad literatūra, kaip ir kiekviena kūryba, nemaža dalimi yra žaidimas – šiuo atveju žaidimas žodžiais"[192]. Taip pat ir save (kaip ir kiekvieną kūrėją) vadino „žaidžiančiu žmogumi": „Mano kūrybiniame procese neabejotinai figūruoja *žaidimas*, tad jis atsispindi ir pačiose dramose. Tačiau *žaidimas* homo ludens prasme, o ne *durniaus voliojimas*. Kiekvienas kūrinys [...] suteikia žmogui estetinio poveikio ir patirties, paįvairina ir praturtina jo gyvenimą"[193]. Tad neatsitiktinai Ostrausko drama pasižymi visomis Huizingos išskiriamomis žaidimo savybėmis: tekstas perkelia skaitytoją į nekasdienį, neįprastą pasaulį – savitą erdvėlaikį, kuriame galioja savitos taisyklės ir aktualizuojami žaidimą apibūdinantys aspektai – įtampa ir siekis ją išsklaidyti, kontrastas, variacija ir kt. Tiesa ir tai, kad šioji drama dažnai apsimeta esanti (ir tam tikra prasme tampa) kažkuo kitu (galbūt dramine-muzikine partitūra?), o jos kitoniškumas ir išskirtinumas įtraukia ir prikausto. Ostrauskas skaitytoją ragina tapti bendro žaismo dalimi, virsti *homo ludens*. Tačiau norėdamas *žaisti* su šiais tekstais, dalyvauti konkrečiame jų žaidime ir „nepralaimėti", skaitytojas privalo ne tik būti aktyvus, bet ir žinoti bei paisyti jų siūlomų „skaitymo taisyklių", mat joms nusižengus, žaidimas netenka prasmės, sugriūva, teksto reikšmė tampa nepasiekiama[194].

---

189 „Stratfordo sodininkas", p. 147; „Kvartetas", p. 186, 187; „Bacho fleita", p. 219, 222; „Metai", p. 170; „Čičinskas", p. 84.

190 „Kvartetas", p. 181.

191 Ostrausko dramose yra ir tokių atvejų, kai vieni personažai negirdi ir / ar nemato kitų: „Pypkėje" vienoje vietoje informuojama, kad „nuo šio laiko į Pypkės žodžius nereaguoja nei A., nei Z., nes jiedu jos negirdi", tačiau skaitytojui šios veikėjos žodžiai pateikiami greta visų kitų personažų („Pypkė", p. 19); „Kanarėlėje" apkurtęs ir apakęs Juozupas nesupranta, kad jo beñdrai paties parneštą kanarėlę narvelyje pakeitė žvirbliu. „Čičinske" aprašoma pagrindinio veikėjo įsivaizduojama puota, šokiai – anot remarkos, personažas „apvaidindamas" klausosi muzikos, koja muša į taktą ir pan. Dramoje „Varnėnas, arba koncertas fortepijonui G-dur, k. 453", kaip matėme, personažų ir skaitytojo „girdima" muzika atsiskiria partitūrų pavidalu.

192 „Žodžiai, žodžiai, žodžiai", 1989, p. 14.

193 Mačianskaitė, L., 2014, p. ix–x.

194 Ostrausko kūrybą kaip postmodernų žaidimą tyrinėjanti Ingrida Ruchlevičienė rašo apie dramaturgo žaidimo taisykles, tačiau tyrėjos žvilgsnis, regis, labiau orientuotas į kūrybinį, o ne į skaitymo procesą. Be to, beveik išimtinai susitelkiama į dramų turinio aspektus, jų raiška į svarstymų lauką neįtraukiama. Žr. Ruchlevičienė, I., 2003, 2012.

Ostrausko tekstų ypatybės bei dramos kaip literatūros rūšies niuansai (teksto ir atlikimo priešprieša, dramos ir partitūros paralelė) lemia, kad tokiam specifiniam objektui analizuoti tinkamu įrankiu tampa Elleströmo intermodalumo modelis. Ši metodologinė prieiga leidžia tiksliau apsibrėžti analizuojamą reiškinį, skirti rašytinį ir garsinį muzikos pavidalus, dramos tekstą ir sceninį jo pastatymą (laikyti jas atskiromis medijomis, „įjungiančiomis“ skirtingus modalumų režimus ir apskritai kuriančiomis reikšmes skirtingais būdais). Elleströmo modelis ne tik skatina kreipti dėmesį į pačią medijos specifiką, bet kartu ragina *matyti* vizualią bei ikoninę literatūros teksto prigimtį[195] – matyti, kaip ir kada simboliniai ženklai įgyja indeksinių ir ikoninių savybių, taikyti kelias lygiagrečias skaitymo strategijas. Pasitelkus Elleströmo siūlomus analitinius įrankius, užčiuopiama Ostrausko dramų specifika ir originalumas, muzikos raiškos vaidmuo jose, reikšmės, kylančios iš jų dialogo su kitais tekstais, pagrindžiami aiškinamieji intertekstinės analizės žingsniai. Kaip jau matėme, esminiu tampa suvokėjo vaidmuo – būtent jis privalo matyti ir interpretuoti teksto elementus ne taip, kaip sufleruoja tradicija ar įprotis, bet taip, kaip, kurdamas savitas „skaitymo taisykles“, diktuoja pats tekstas.

3.2 „Belladonna“ kaip vizualiai muzikalus triptikas

Ostrausko dramą „Belladonna“, paantrašte *Triptikas*, sudaro trys pagrindinės dalys, kuriose veikia du personažai – Dailininkas bei jam pozuojanti ir jį kritikuojanti Belladonna. Tris pagrindines dalis įrėmina ir vieną nuo kitos atskiria keturios trumpesnės dalys pavadintos *Promenadomis*, kurių kiekvienos pradžioje įterptos rusų kompozitoriaus Modesto Musorgskio siuitos „Картинки с выставки“ (liet. „Parodos paveikslėliai“) (1874)[196] partitūrų ištraukos[197]. Promenadose veikia du Kritikai, analizuojantys Dailininko nutapytus paveikslus. Tiek išraiškos, tiek turinio požiūriu

---

[195] Regimąją plotmę aktyviai išnaudojančioms Ostrausko dramoms, svarbi termino *vizuali literatūra* keliama problematika, kurią Elleströmas aptaria atskirame straipsnyje (žr. Elleström, L., „Visual Iconicity in Poetry. Replacing the Notion of *Visual Poetry*“, *Orbis Litterarum*, Nr. 71 (6), 2016, p. 437–472). Anot jo, visa literatūra vizuali, skiriasi tik jos ikoniškumo laipsnis. Vizualumas, kaip aptarėme prieš tai, yra juslinė kategorija, tam tikras suvokimo būdas, o ikoniškumas – semiotinė kategorija, reikšmės kūrimo būdas, kuris nėra sietinas vien tik su vizualiąja pagava. Tad šie skirtingi medijų režimai neturėtų būti painiojami, o terminas *vizuali literatūra* apskritai vengtinas. Dėl šios priežasties minėtos sąvokos stengiamasi nevartoti ir šiame tyrime.

[196] Ostrausko tekste rašoma *Parodos paveikslai*.

[197] Atkreiptinas dėmesys į Ostrausko teksto *Antrąją promenadą*: čia pateikiama partitūros ištrauka iš promenados, kuri pagal eiliškumą Musorgskio notacijoje yra ketvirta. Šis sukeitimas Ostrausko tekste sukuria dinaminę ir tonacinę kaitą (*Pirmosios promenados* mažoras *f* → *Antrosios* minoras *p*, *mf* → *Trečiosios* mažoras *f* → *Ketvirtosios* minoras *pp*). Atsiranda nepastovumo, dinaminės kaitos įspūdis, pasikartojantis judėjimas iš mažoro į minorą. Taip pat derėtų pastebėti, kad Irinos Melnikovos straipsnyje apie šią dramą klaidingai nurodytas promenadų Musorgskio siuitoje eiliškumas, be to, siuitos fragmentas, įterptas į Ostrausko dramos *Ketvirtąją promenadą*, vadinamas ne promenada ar jos variacija, o savarankiška dalimi (Melnikova, I., 2010, p. 437).

išskirtina paskutinioji dalis – epilogas. Ją nuo likusio teksto skiria trūkūs brūkšniai, o pabaigia (sykiu ir visą dramą) keturi partitūros taktai. Epilogas neturi pavadinimo, bet, kaip ir pagrindinėse dalyse, jame veikia Belladonna ir Dailininkas.

Pagrindinis „Belladonnos“ personažas Dailininkas vis bando nutapyti didįjį savo šedevrą, tačiau kaskart nesąmoningai atkartoja žymius kitų dailininkų paveikslus. Šių paveikslų pavadinimai atsispindi pagrindinėse dramos dalyse: Jameso Abbotto McNeillo Whistlerio „Arrangement in Grey and Black No. 1“ (1871), dar žinomas kaip „Whistler's Mother“ (liet. „Whistlerio motina“), Édouard'o Manet „Olympia“ (1863) ir Edvardo Muncho „Skrik“ (liet. „Šauksmas“) (1893). Siužeto prasme drama primena Jorge's Luiso Borgeso apsakymą „Pierre Menard, autor del Quijote“ (liet. „Pjeras Menaras, Don Kichoto autorius“) (1939), kurio pagrindinis veikėjas siekia parašyti Miguelio de Cervanteso „Don Kichotą“ (1605–15) – ne perrašyti ar atkurti, bet patirti, išjausti ir užrašyti jį visą kaip savo tekstą, žodis žodin atitinkantį jo pirmtaką. Tiesa, Ostrausko Dailininko tikslas priešingas – jis siekia ne pakartoti kitų dailininkų šedevrus, bet nutapyti *savo* originalų kūrinį: „DAILININKAS. Aš kuriu savo pasaulį“; „DAILININKAS. O! įkvėpimo stebuklas!.. Genijaus versmė!.. – Dar tiktai žingsnis, tik akimirka – ir aš jau ten – tenai, kur niekas dar nebuvo, ko niekas dar nematė…“[198].

Ostrausko drama konstruojama ir prieš skaitytojo akis veriasi kaip tam tikra virtuali paroda, kurioje „eksponuojami“ minėti Whistlerio, Manet ir Muncho (?) paveikslai – dviejų pirmųjų reprodukcijos netgi įterpiamos į patį tekstą („Šauksmas“ paliekamas skaitytojo vaizduotei). Cituojama Musorgskio siuita tampa struktūrine atrama dramos kaip parodos sampratai. Šį programinės muzikos kūrinį kompozitorius parašė po draugo architekto ir dailininko Viktoro Hartmanno mirties. Siuita buvo skirta „įgarsinti“ netrukus po Hartmanno mirties įvykusią jo kūrinių parodą. Siuitos dalys pavadintos pagal dailininko paveikslų pavadinimus, o jas (dalis / paveikslus) atskiria promenados – perėjimai nuo vieno paveikslo prie kito[199]. Tad Ostrausko dramos struktūra, kaip pastebėjo Irina Melnikova[200], mėgdžioja Musorgskio siuitos struktūrą:

---

198 „Belladonna“, p. 317, 323.

199 Kiekviena siuitos dalis skamba kitaip, perteikdama *apgrojamo* paveikslo nuotaiką, tarytum perpasakoja jo siužetą: pavyzdžiui, *Neišsiritusių viščiukų balete* gausu aukštų foršlaginių natų, sekundų, primenančių cypčiojimą, 2/4 ritmas ir dominuojančios ketvirtinės atskleidžia nuolatinį judėjimą, tarsi muistymąsi; *Limožo turguje* aštuntinės natos (tiek kairės, tiek dešinės rankos), dvigarsiai, *legato* ir *staccato* kuria polifonijos, disonanso ar kakofonijos įspūdžius, tarsi turgaus šurmulį, atsklindančius ir staiga nutrūkstančius žmonių balsus, pokalbius ir pan. Tuo tarpu promenados yra atsietos nuo paveikslų ir žymi žiūrovo perėjimus nuo vieno dailės kūrinio prie kito. Promenadų tema visuomet ta pati, bet tempas, tonacijos, kairės ir dešinės rankų santykis, atliekamos partijos, dinamika, harmonija, registras (pvz. aukštą keičia žemas ir pan.) skiriasi.

200 Melnikova, I., 2010, p. 427–428.

Ostrausko dramos struktūra:
Pirmoji promenada
I. *Arrangement in Gray* [sic] *and Black*
Antroji promenada
II. *Olympia*
Trečioji promenada
III. *Šauksmas*
Ketvirtoji promenada
[„Epilogas“, neturintis antraštės]

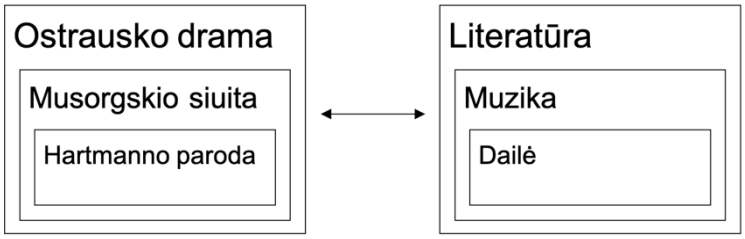
Musorgskio siuitos struktūra:
Promenade (liet. Pasivaikščiojimas)
1. *Gnomus* (liet. *Nykštukas*)
Promenade
2. *Il vecchio castello* (liet. *Sena pilis*)
Promenade
3. *Tuileries. Dispute d'enfants après jeux* (liet. *Tiuilri sodas. Vaikų ginčas po žaidimo*)
4. *Bydło* (liet. *Galvijai*)
Promenade
5. *Балет невылупившихся птенцов* (liet. *Neišsiritusių viščiukų baletas*)
6. *"Samuel" Goldenberg und "Schmuÿle"* (liet. *„Samuelis" Goldenbergas ir „Šmuilė")*
Promenade
7. *Limoges. Le Marché (La Grande nouvelle)* (liet. *Limožas. Turgus (Didelė naujiena)*)
8. *Catacombae. Sepulcrum romanum* (liet. *Katakombos. Romos kripta*)
Con mortuis in lingua mortua (liet. *Su mirusiaisiais mirusių / mirusia kalba*)
9. *Избушка на курьих ножках (Баба-Яга)* (liet. *Trobelė ant vištos kojelių. Ragana*)
10. *Богатырские ворота (Во стольном городе во Киеве)* (liet. *Galiūnų vartai. Sostinės mieste Kijeve*)

Struktūrinis panašumas tarp dramaturgo teksto (reprezentameno) ir Musorgskio siuitos (objekto) steigia ikonos-diagramos santykį. Šį ryšį papildo abiem tekstams būdinga kritiko-vertintojo figūra: Musorgskio siuita dedikuota meno ir muzikos kritikui Vladimirui Stasovui, kitam artimam kompozitoriaus bičiuliui[201], o Ostrausko dramoje veikia Dailininko paveikslus vertinantys Kritikai, kai kur prabylantys frazė-

[201] Bricard, N. (ed.), Moussorgsky. Pictures at an Exhibition. For the Piano, Van Nuys: Alfred Music, 2002, p. 3.

mis iš lietuvių literatūros kritikų straipsnių. Tad šiuose kūriniuose užkoduota ne vien skirtingų menų, kūrėjų ir jų kūrybinio proceso sąveika, bet ir bendresnė priešprieša tarp kūrybos ir jos suvokimo, vertinimo, jų persidengimo galimybė (kai suvokėjo patiriamas kūrinys gali pats inspiruoti naują kūrinį).

„Belladonna“ šiuo atžvilgiu tampa tam tikru metatekstu, inkorporuojančiu ir savaip komentuojančiu, praplečiančiu „Parodos paveikslėlių“ reikšmių lauką. Tai, kad Ostrausko dramoje literatūrinėmis priemonėmis perkoduojama ir rekontekstualizuojama Musorgskio siuita, pati muzikos priemonėmis įprasminanti ir interpretuojanti dailės darbų parodą, paverčia „Belladonną“ trisluoksniu persiklojančių medijų ir intertekstų dariniu (22 pav.).



22 pav. Meno formų sankloda „Belladonnoje“.

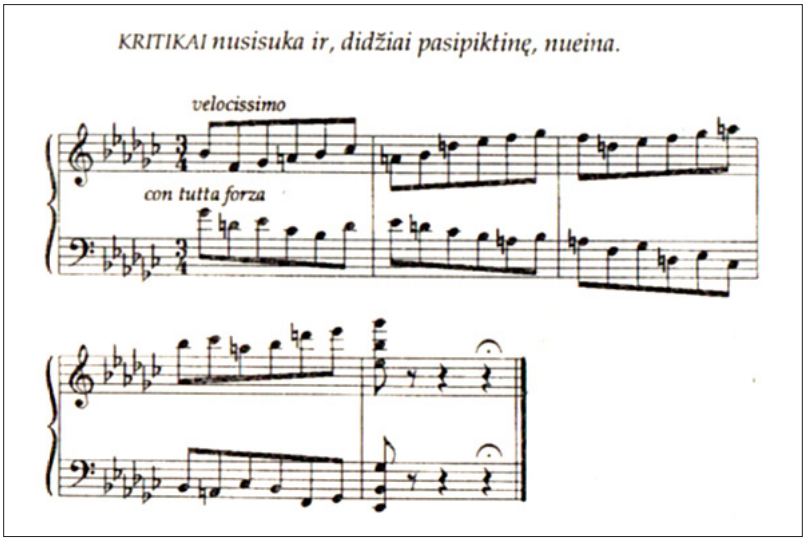
Multimedialus aptariamos Ostrausko dramos pobūdis (paveikslų reprodukcijos, partitūrų fragmentai, nuorodos ne tik į dailės bei muzikos, bet ir į kino kūrinius veikėjų replikose bei autoriaus remarkose) lemia, kad šis tekstas skirtas ne tik skaityti, bet ir žiūrėti bei, tam tikra prasme, jį atlikti ir klausytis. Dailės ir muzikos dermė ryški jau „Belladonnos“ pradžioje: didžiąją pirmojo puslapio dalį užima partitūros fragmentas, o paantraštė skelbia, kad ši drama – triptikas. Kadangi triptiku įprastai vadinamas trijų dalių dailės kūrinys[202], iš pirmo žvilgsnio atrodo, kad Ostrausko teksto *triptiškumą* atliepia trys jo dalys ir jų pavadinimai, nurodantys į tris paveikslus („Arrangement in Grey and Black“, „Olympia“, „Šauksmas“). Tačiau, kaip žinia, trečiasis paveikslas skaitytojui / žiūrovui neparodomas, be to, dramą iš viso sudaro daugiau nei trys dalys. Pats tekstas pasiūlo kiek kitokį galimą skaitymą.

Iš viso „Belladonnoje“ pateikiamos septynios muzikinės notacijos ištraukos: keturios „žymi“ promenadas, likusios trys „paimtos“ iš pagrindinių, su konkrečiais Hartmanno paveikslais susietų siuitos dalių. Kitaip tariant, jos „slepia“ dar tris dailės kūrinius. Šios partitūros-paveikslai svarstytini ne tik triptiškumo kontekste – jos savaip apibūdina ir charakterizuoja Ostrausko teksto veikėjus, aiškina, pildo, apibendrina, informuoja skaitytoją, ironizuoja, atskleidžia žodžiais neperteikiamus niuansus.

---

[202] Mulevičiūtė, J., Jankevičiūtė, G., Šatavičiūtė, L. (sud.), *Dailės žodynas*, Vilnius: VDA leidykla, 1999, p. 430.

Po antrojo Kritikų pasirodymo *Trečiojoje promenadoje*, prieš pat trečiąją dalį, įterpiami penki paskutiniai kompozicijos „Nykštukas“ taktai[203] (23 pav.). Šios siuitos dalies inspiracija – Hartmanno paveikslas, vaizduojantis medinį nykštuko formos riešutų spaustuką, Kalėdų eglutės papuošimą. Stasovas šį nykštuką apibūdina kaip nerangiai vaikščiojantį, deformuotomis kojelėmis, o jo atvaizdu paremtą Musorgskio pjesę Emelia Fried įvardija kaip tragedijos bruožų turintį groteską – įtikinamą absurdiško prototipo humanizavimo pavyzdį[204].



23 pav. Musorgskio kompozicijos „Nykštukas“ fragmentas dramoje „Belladonna“.

Cituojamas fragmentas įterpiamas po žodžių „KRITIKAI nusisuka ir, didžiai pasipiktinę, nueina“, taip tarsi pašiepiant, sumenkinant Kritikų vaidmenį. Jų pasakyti žodžiai asocijuojasi ne su kompetentinga kritika, o tuščiažodžiavimu. Šią mintį grindžia ir tai, kad jie „kritikuoja“ užrištomis akimis, cituoja „svetimus“ žodžius: panašiai kaip ant kalėdinės eglutės pakabintas riešutų spaustukas, Kritikų samprotavimai atlieka veikiau ne praktinę (plg. riešutų gliaudymo), o dekoratyvinę (plg. eglutės papuošimo) funkciją. Be to, jei į įterptą partitūros fragmentą pažvelgtume kaip į piešinį, sudarytą iš formų ir linijų bei atsietą nuo muzikinio rašto konvencijų, galėtume įžiūrėti tarsi nueinančių Kritikų žingsnius: natų sekos viršutinėse ir apatinėse penklinėse sudaro kone veidrodinį viena kitos atvaizdą, iš tiesų primenantį dvi beveik simetriškas, vieną nuo kitos tolstančias judėjimo trajektorijas. Šiuo atveju, užuot muzikinėmis priemonėmis apibūdinęs ar tiesiog „įgarsinęs“ žodžiais įvardytą veiksmą, partitūros intarpas jį „parodo“, paverčia vaizdu.

---

[203] „Belladonna“, p. 328.

[204] Bricard, N. (ed.), 2002, p. 11.

Prieš aptariant antrąjį muzikiniu raštu „dengiamą“ paveikslą, verta trumpai stabtelėti ties trečiąja „Belladonnos“ dalimi, skirta „Šauksmui“. Šioje dalyje, priešingai nei pirmosiose dviejose, paveikslo reprodukcija neįterpiama, apie jį vien kalbama ir galima tik spėti, kad Dailininkas, mėgindamas nutapyti savo unikalų kūrinį-šauksmą, nutapo garsųjį Muncho paveikslą tokiu pačiu pavadinimu. Tačiau skaitytojui šioje vietoje, kaip Kritikams prieš tai, tarytum „užrišamos akys“ – paveikslas neparodomas, reprodukcija tekste nepateikiama. (Papildomų abejonių sukelia nevienodai rašomas paveikslo pavadinimas: vienur – didžiąja raide ir atskiriant kabutėmis, kitur – kaip bendrinis žodis.) Taigi vienareikšmiškai teigti, ar personažas nutapo savo kūrinį, ar atkartoja Muncho paveikslą, negalima.

Prieš pat šį bandymą Belladonna įkalba Dailininką, jau prieš tai nusikirtusį dešiniąją ranką, nusikirsti ir kairiąją. Jam tai padarius, „pasigirsta skaudžiai veriantis šauksmas“, netrukus virstantis stipriu kūrybiniu impulsu:

> *Parklupęs, įsikandęs tarp dantų teptuką, DAILININKAS įniršęs brėžia ant drobės – tartum vinimi į akmenį – kažkokius brūkšnius.*
> [...]
> DAILININKAS. „Šauksmas“! Štai mano kūrinys!
> BELLADONNA. „Šauksmas“?
> DAILININKAS. Riksmas! Staugsmas!
> [...]
> DAILININKAS. Mano! Mano!..
> BELLADONNA. Tavo? Nejaugi nematei Muncho „Šauksmo“?
> DAILININKAS. Šauksmo negali matyti.
> BELLADONNA. Tai negi negirdėjai?
> DAILININKAS. O, taip. Kaip negirdėsi šauksmo. Bet mano „Šauksmas“ ne išgąsčio, o skausmo...[205]

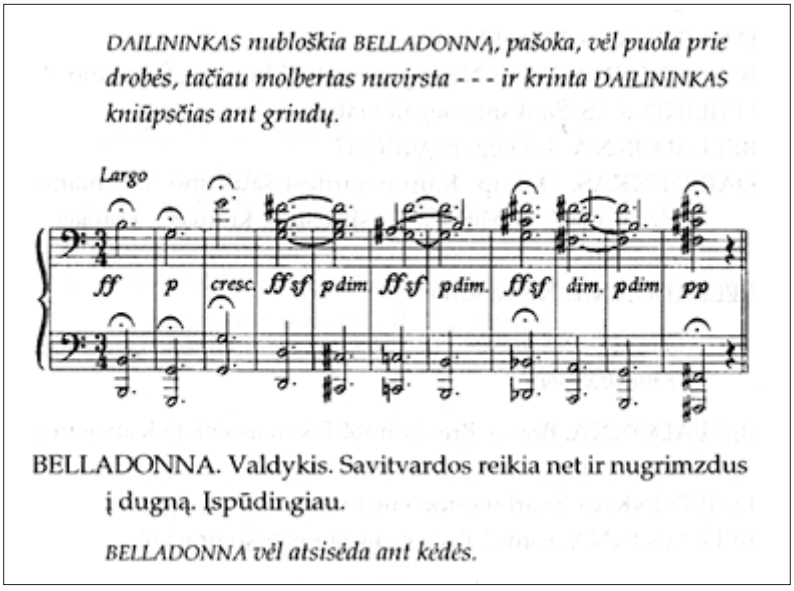
Be rankų, *burna* nutapydamas savąjį šauksmą, Dailininkas perkelia garsą į drobę[206]. Šis judesys – tarsi atvirkštinis Musorgskio siuitai, kurioje vaizdai (paveikslai) perkeliami į garsų (muzikos) plotmę. Kita vertus, jis atitinka partitūrų įterpimo visame Ostrausko tekste principą, kai garsai (muzika) virsta vaizdais (regimais intarpais, perteikiančiais muzikos ir dailės motyvus). Žinoma, garso fiksavimas sutartais simboliais ir pagal tam tikras konvencijas būdingas ne tik muzikai, bet ir literatūrai ar rašymui apskritai, tad ši, atrodytų, kiek neįprasta tapymo technika išties „pasiskolinama“ iš kitų menų, o dailės kūrinyje įprastai fiksuojamą „gryną“ vaizdą čia papildo garsiškumas.

---

[205] „Belladonna“, p. 330.

[206] Beje, viena iš Lietuvių kalbos žodyne nurodomų „šauksmo“ apibrėžčių greta *garsaus sušukimo*, *klyksmo* ir kt. yra *balsas*, *galėjimas dainuoti*. Kitaip tariant, šiame žodyje esama ir muzikalumo semantikos (*Lietuvių kalbos žodynas*. Prieiga internetu: http://lkz.lt/Visas.asp?zodis=šauksmas&lns=-1&les=-1 [žiūrėta: 2019-10-21]).

Vis dėlto šiuo bandymu Dailininko kūrybiniai vargai nesibaigia. Belladonnai toliau jį erzinant, Dailininkas supykęs nustumia ją šalin ir čia pat pats suklumpa ant žemės. Iškart po to įterpiami keli taktai iš aštuntosios Musorgskio siuitos dalies pavadinimu „Katakombos“ (24 pav.).



24 pav. „Katakombų“ fragmentas „Belladonnoje“.

Ilgai tęsiamos natos ir niūrūs akordai, juos dar labiau ilginančios fermatos perteikia nykią kapinių ramybę. Menkas judėjimas, dinaminė opozicija garsu *vs* tylu (šio fragmento garsumo nurodymų seka: *ff* → *p* → *cresc.* → *ff sf* → *p dim.* → *ff sf* → *p dim* → *ff sf* → *dim.* → *p dim.* → *pp*) suteikia baugumo, primena aidėjimą gilioje erdvėje. Gylio, duobės įspūdžius grindžia ir vėlesni Belladonnos žodžiai: „Valdykis. Savitvardos reikia net ir nugrimzdus į dugną“[207].

Hartmanno paveiksle, įkvėpusiame šią Musorgskio siuitos dalį, vaizduojamos trys figūros: viena stovinti arčiau, dvi atokiau. „Katakombų“ „personažai“ užsisukę, jų veidų nematome[208], tačiau žinoma, kad vienas iš vaizduojamų siluetų (greta architekto Vasilijaus Kenelio ir lempą laikančio gido) – paties Hartmanno[209]. Čia svarbūs du dalykai – viena, dailininkas paveiksle fiksuoja savo atvaizdą; antra, paveikslas vaizduoja katakombas, savotišką mirusiųjų kaulų „muziejų“. Tad „Katakombų“ ištraukos įter-

[207] „Belladonna“, p. 330.

[208] Prieš tai į tekstą įterptų paveikslų reprodukcijose moterų veidai matomi žiūrovui / skaitytojui: *Olympia* žvelgia beveik tiesiai į stebėtoją, *Whistlerio motina* vaizduojama profiliu. Matyt, neatsitiktinai moterų portretus Dailininkas nutapo pozuojant Belladonnai, o burna tapant paskutinįjį – savo šauksmą – pozuotojos atsisakoma.

[209] Bricard, N. (ed.), 2002, p. 14.

pimas Ostrausko dramoje leidžia pagrindinį jos personažą Dailininką, savo skausmo riksmą perkėlusį į drobę, interpretuoti kaip šiek tiek iškreiptą Hartmanno analogiją (jusliniu panašumu grįstą ikoną-atvaizdą): Ostrausko Dailininkas taip tarytum „perkelia“ save į paveikslo erdvę, tik fiksuoja ne savo *atvaizdą*, o *garsą*. Kaip Hartmanno paveikslo žiūrovas jame nemato paties kūrėjo veido, taip ir dramos skaitytojui neparodomas Dailininko *šauksmas*, kurį, anot paties personažo, įmanoma tik išgirsti.

Savęs vaizdavimą mirusiųjų erdvėje taip pat galime sieti su laikinumo ir amžinybės priešprieša, ypatinga menininko ir jo kūrybos padėtimi neišvengiamos pabaigos atžvilgiu (plg. pomirtinės šlovės idėja). Šiame kontekste verta prisiminti „autoriaus mirties“ sąvoką. Pasak Roland'o Barthes'o, kūrėjo kaip konkretaus asmens intencijos ir biografinis kontekstas nėra svarbūs analizuojant jo tekstus. Kūriniai visada pergyvena savo autorius: autoriaus figūra apskritai neegzistuoja iki kūrinio atsiradimo ir nustoja egzistavusi iškart po to; jis „gimsta“ kartu su kūriniu ir „miršta“ tik jį parašęs[210]. Vis dėlto svarbu pažymėti, kad tik sukurdamas kūrinį kūrėjas iš tiesų tokiu tampa (pradeda gyventi, „gimsta“ kaip autorius, kūrėjas). Nusikirtęs abi rankas, Ostrausko Dailininkas užfiksuoja save (savo riksmą, skausmą) drobėje ir taip galiausiai „pagimdo“ Dailininką-autorių (net jei jam ir teks netrukus „numirti“).

Po „Katakombų“ ištraukos seka *Ketvirtoji promenada*, kurios pradžioje įterptas fragmentas iš Musorgskio siuitos dalies pavadinimu „Su mirusiaisiais mirusių / mirusia kalba“. Pagrindinis šios kompozicijos motyvas – tas pats, kaip ir promenadų, bet pavadinimas ir muzikinės ypatybės (ištrauka pradedama tyliu minoru, bet paskui tolygiai garsėjama, trisdešimt antrinėmis natomis kuriamas drebėjimo įspūdis) veikiau tęsia niūrią prieš ją buvusios dalies nuotaiką. Atitinkamai, perteikiamas ne tiek judėjimas prie kito paveikslo kaip kitų promenadų atveju, kiek priartėjimas, „panirimas“ į tą patį paveikslą. Taigi šis muzikinis intarpas papildo, pratęsia prieš tai pradėtą plėtoti temą: atidavęs savo kūriniui dalį savęs, Ostrausko personažas užgimsta kaip kūrėjas; tuo pačiu Kritikų kalbėjimas apie (nematomą) Dailininko paveikslą gali būti vertinamas kaip „kalbėjimas mirusiųjų kalba“. Tik jeigu tikrasis šauksmas, pasak Dailininko, prieinamas vien klausai, bet ne regėjimui, kyla klausimas, apie kokio meno kūrėjo gimimą yra šis Ostrausko tekstas – vaizdinio (dailės) ar garsinio (muzikos)? O galbūt jungtinio vaizdų ir garsų meno (literatūros)?

Komentuodami skaitytojo regai nepasiekiamą Dailininko darbą, Kritikai nusiriša akis, o jų kalbėjimas virsta kone beprasmių garsų seka:

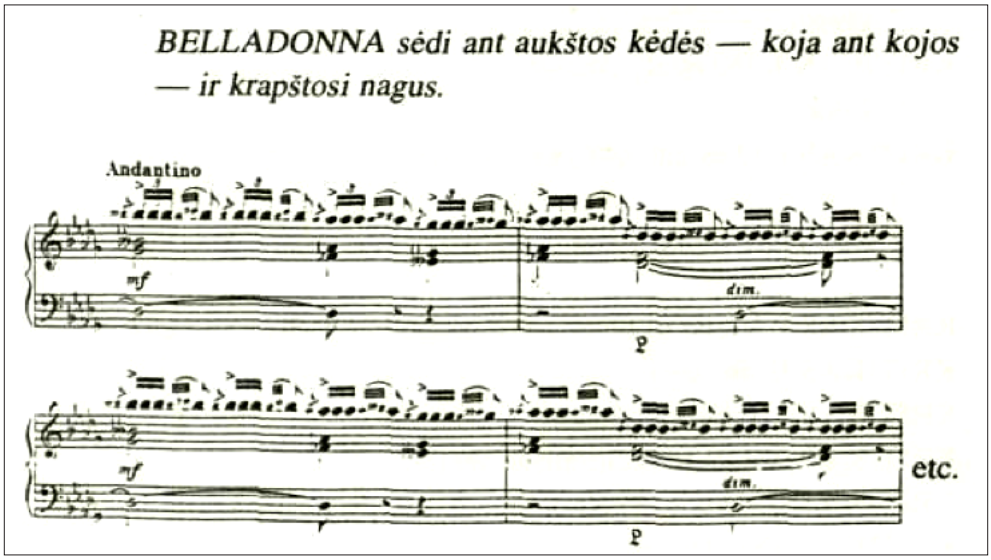
KRITIKAS I. Kas per potėpis!
KRITIKAS II. O! Kas per tėpis po! Kokia ekspresija!
KRITIKAS I. Ach, kokia presija eks! O kompozicija!
KRITIKAI (abu). O! Zicijakompooooo!..[211]

---

[210] Žr. Barthes, R., „The Death of the Author“, in: *Image, Music, Text*, London: Fontana, 1977, p. 142–148.

[211] „Belladonna“, p. 334.

Žodžių išskaidymas dalimis ir jų sukeitimas vietomis suteikia erdvinę išraišką visus Ostrausko tekstus skrodžiančiam pradžios / pabaigos nepastovumo motyvui: pabaiga atsiduria pradžioje, pradžia perkeliama į pabaigą. Išardyti žodiniai vienetai netenka savo simbolinės funkcijos ir virsta vizualiai (ir numanomai garsiškai) suvokiamomis figūromis[212]: semantinis žodžių turinys suyra, lieka tik grynas atskirų skiemenų skambesys. „Suskaldyti“ žodžiai, kartojamos raidės, priešingai nei šauksmo atveju, leidžia garsą pamatyti / perskaityti kaip tokį. Kartu atsiskleidžia ir pašaipus, ironiškas žvilgsnis į meno kritiką: tai, kas matoma (paveikslų reprodukcijos), aptariama užrištomis akimis ir palyginus prasmingomis frazėmis, o tai, kas nematoma (skambantis garsas), – atrištomis akimis bei tarsi iškreipto veidrodžio principu kartojant ir maišant vienas kito žodžius bei jų skiemenis.



25 pav. Kompozicijos „‘Samuelis’ Goldenbergas ir ‘Šmuilė’“ fragmentas „Belladonnoje“.

Trečiasis muzikinės notacijos „slepiamas“ paveikslas įterptas dramos pabaigoje. Partitūrų ištraukos pradeda ir užbaigia Ostrausko tekstą, tačiau kitaip nei pirmasis intarpas, paskutinysis pateikiamas be pavadinimo (25 pav.). „Belladonnos“ pabaigoje cituojami keturi taktai yra Musorgskio siuitos fragmento pavadinimu „‘Samuelis’ Goldenbergas ir ‘Šmuilė’“ antroji (vidurinioji) dalis[213]. Šioje muzikinėje karikatūroje Musorgskis sujungia du Hartmanno nutapytus portretus, iliustruojančius užgaulius, stereotipinius žydų įvaizdžius: kabutėmis kompozicijos pavadinime išskiriami pasipūtęs, išdidus turtuolis „Samuelis“ ir gobšus, paniekos vertas vargšas

[212] Be to, Kritikų vienas kito kartojimas, ataidėjimas, ilgai tęsiamas „o“ paskutiniajame žodyje stiprina ir tęsia duobės, urvo (katakombų) įspūdį.

[213] *Ibid*, p. 335–336.

„Šmuilė“[214]. Nors abiejų žydų apibūdinimas ir vardų užrašymas skiriasi, muzikinis jų sujungimas į vieną bendrą „darinį“ atrodo daugiau nei pagrįstas, mat Šmuilė jidiš kalba ir yra Samuelis.

Draminiame tekste cituojama „vargšo tema“: beveik vien dešine ranka atliekama (kairė ranka turi tyliai tęsti vieną natą arba reaguoti į pauzes) minorinė melodija viršutiniame registre. Kadangi įterpti taktai iš antrosios kompozicijos dalies, automatiškai numanomas ankstesnės, „turtuolį“ „vaizduojančios“ dalies buvimas. Muzikinio motyvo, perteikiančio pasipūtimą ir išdidumą Musorgskio siuitoje, atitikmeniu „Belladonnoje“ galėtume laikyti žodinį tekstą, apibūdinantį pagrindinį veikėją: „DAILININKAS parodo plačiu mostu paveikslą, kad visi – visas pasaulis – matytų – – –“; „BELLADONNA. Toks tavo pasaulis? / DAILININKAS. Ne kitoks. Šedevras“[215]. Tad Ostrausko dramoms būdingas kartotės, o ypatingai veidrodiškumo principas reiškiasi dar vienu pavidalu: kaip Musorgskio „apgrojamas“ žydas vienu metu yra ir Šmuilė, ir Samuelis, taip ir partitūros fragmentas Ostrausko dramos pabaigoje parodo kitą Dailininko pusę, atskleidžia tarsi iškreiptą jo atspindį. Teksto struktūra ir sykiu reikšmė konstruojama lygiagrečiu dramos ir muzikos elementų ryšiu, vienas kito atspindėjimu. Kaip tarp Hartmanno piešinių ir Musorgskio kompozicijos (dailės ir muzikos), taip ir tarp Ostrausko Dailininko ir Musorgskio Samuelio (dramos / literatūros ir muzikos) gimsta ikoninis (diagraminis ir metaforinis) ryšys.

Taigi šioje dramoje – savotiškame muzikos, dailės ir dramos (literatūros) medijų lydinyje – cituojamų partitūrų reikšminis krūvis skirtingas. Promenadose pateikiamos partitūrų ištraukos žymi jungtis tarp dramos dalių ir atskiria dvi skirtingas erdves (kūrybinio proceso ir kritikos, skaitymo). Likę partitūrų fragmentai atlieka kelias funkcijas: pirma, jie, kaip matėme, mezga ryšį su konkrečiais dailės kūriniais; antra, jie sietini su konkrečiais dramos veikėjais, juos apibūdina, charakterizuoja; trečia, šie muzikiniai intarpai suteikia skaitytojui svarbios informacijos apie plėtojamą istoriją ir galimą jos vertinimą, kuria bendrąją teksto reikšmę. Partitūrų ištraukų garsinės savybės, jų „skambesys“ papildo ir pakoreguoja žodinį tekstą.

Su „Belladonna“ *žaidžiantis* šio teksto skaitytojas-atlikėjas negali pasikliauti tik viena skaitymo strategija: čia žodinis tekstas / paveikslų reprodukcijos / partitūrų fragmentai nėra vien tik žodinis tekstas / paveikslų reprodukcijos / partitūrų fragmentai. Nors antrojoje Ostrausko dramos pusėje ir iki pat pabaigos tiesiogiai neparodomas nė vienas dailės kūrinys, vizualumo, paradoksalu, net padaugėja, mat padažnėja grafiniai partitūrų intarpai ir kai kurios partitūros ima nurodyti į konkrečius paveikslus. Šia prasme pirmojoje draminio teksto pusėje skaitytojas „regi“ du, o antrojoje – net keturis paveikslus. Atpažinus muzikines nuorodas, „Belladonnos“ struktūra pasipildo naujais elementais:

---

[214] Bricard, N. (ed.), 2002, p. 12.

[215] „Belladonna“, p. 317, 318.

Pirmoji promenada
I. *Arrangement in Gray and Black*
Antroji promenada
II. *Olympia*
Trečioji promenada [*Nykštukas*]
III. *Šauksmas* [*Katakombos*]
Ketvirtoji promenada [*Su mirusiaisiais mirusių / mirusia kalba*]
[„Epilogas“] [*„Samuelis“ Goldenbergas ir „Šmuilė“*]

Šis Ostrausko tekstas konstruojamas kaip jungtinė trijų menų, trijų specifikuotų medijų – dramos (literatūros), dailės ir muzikos – kompozicija, kurioje trinamos jų tarpusavio ribos, aiškios pradžios ir pabaigos aspektai. Visi trys sudėtiniai dramos elementai aktyvuoja juslinį režimą ir yra fiksuojami, pateikiami bei pirmiausia patiriami vizualiai, per regą. Jeigu grįžtume prie triptiko sąvokos ir ją suprastume ne vien kaip trijų dalių dailės kūrinį, bet kaip bet kokią trijų dalių kompoziciją, jungiamą vienos temos, idėjos[216], „Belladonnos“ paantraštę *Triptikas* galima būtų interpretuoti kaip išskirtinio ostrauskiško žanro indeksą – trijų skirtingų, bet pirmiausia vizualiai suvokiamų menų fragmentų sintezę[217]. Šiame kontekste Dailininko virsmas kūrėju ir savęs „perkėlimas“ į menamą drobę atliepia žaismingą trijų menų „Belladonnoje“ vienį: draminiame tekste aprašomas vizualiųjų menų kūrėjas savo kūrinį, kurį įmanoma tik išgirsti, „nutapo“ burna.

3.3 Kūrėjo portreto ir medijų variacijos dramoje „Summa philosophica“

Drama „Summa philosophica, arba Also Sprach Zarathustra“ (toliau – „Summa philosophica“) aiškiai pozicionuojama kaip multimedialus, daugiasluoksnis tekstas: čia įterpiamas dainos notacijos fragmentas, pieštas portretas, veikėjai ima kalbėti įvairiomis kalbomis (lietuvių, vokiečių, italų ir kt.), aktyvuojami grafiniai šrifto niuansai (žodžiai pateikiami pajuodintu, išretintu šriftu ir pan.), įvairiais būdais nurodoma į kitus literatūros ir muzikos kūrinius. Pirmieji pavadinimo žodžiai *Summa philosophica* – italų mąstytojo, teologo, scholasto Tomo Akviniečio veikalo „Summa theologica“ (1265–74) parafrazė[218]. Antroji pavadinimo dalis nurodo į vokiečių

---

[216] Žr. Vitkauskienė, V. (sud.), *Dailės terminų žodynas*, Vilnius: VU leidykla, 1999, p. 129.

[217] Šių trijų menų paralelė, jų jungtis, skirtumų, panašumų aptarimas – gana dažnas ir kituose Ostrausko tekstuose. Tarkime tekste „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“ svarstoma apie esminius šių menų komponentus („Kaip tapytojui spalva, muzikui garsas, taip rašytojui žodis“ („Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, 1996, p. 76)), o „Trijuose laiškuose į Parnasą“ po atskirą laišką skiriama Mocartui ir muzikai, Šekspyrui ir literatūrai, Boschui ir tapybai (Ostrauskas, K., „Trys laiškai į Parnasą“, in: *Paskutinis kvartetas: du dramų ir dar kai ko rinkiniai*, Vilnius: LLTI, 2014, p. 35) ir kt.

[218] Čia taip pat ryški tekstų veidrodiškumo idėja – Ostrauskas yra parašęs dramą ir „originaliu“ Akviniečio pavadinimu „Summa theologica“: šiame dramaturgo tekste teologas Karlas Barthas ir

filosofo ir rašytojo Friedricho Nietzsche's filosofinį romaną-traktatą „Also Sprach Zarathustra“ (liet. „Štai taip Zaratustra kalbėjo“) (1883–5) bei kartu į vokiečių romantizmo kompozitoriaus Richardo Strausso simfoninę poemą tuo pačiu pavadinimu (1896) (kaip žinia, skambėjusią ir Stanley'io Kubricko filme „2001: A Space Odyssey“ (liet. „2001: Kosminė odisėja“) (1968)). Taip pat šioje dramoje minimi anksčiau Ostrausko aprašyti personažai Čičinskas ir Lozorius. Parafrazuodamas ir apjungdamas skirtingus skirtingų medijų hipotekstus, Ostrausko kūrinys skleidžiasi kaip originalus, visus minėtus tekstus įtraukiantis ir perkuriantis hipertekstas.

Pagrindiniai dramos veikėjai yra pats Nietzsche ir jo sesuo Elisabeth. Veiksmas vyksta 1900-ųjų pavasarį – nurodoma, kad tai paskutinieji mėnesiai prieš mąstytojo mirtį (Nietzsche iš tiesų mirė tų metų vasarą). Tad ši drama orientuota ne tiek į konkretų Nietzsche's tekstą, kiek į filosofo biografijos epizodus bei jo asmenybę supusį kultūrinį kontekstą[219]. Šiuo atveju pavadinimo indeksas, užuot aktyvavęs vadinamąjį autografinį hipertekstinį ryšį su knyga „Also Sprach Zarathustra“, įsteigia alografinį hiptertekstinį ryšį su filosofo biografija.

Dramoje vaizduojami priešmirtinis filosofo pamišimas ir jo mirties laukianti bei brolio vietą užimti svajojanti sesuo. Išprotėjusio Nietzsche's portretas kelia liūdną šypsnį[220]: stamboka, susijaukus, pavargusi, svirduliuojanti laiptais figūra, besiblaškanti tarp skirtingų asmenybių, veiksmų, kalbų, menų. Čia pat be jėgų sukniubęs ar pravirkęs, kitą akimirką Nietzsche stovi išdidus ir, jau suprasdamas, kad pasiekė gyvenimo viršukalnę, bei nujausdamas artėjančią pabaigą, atvirai šlovina ir garbina savo genialumą, prilygina save visatos kūrėjui: „[A]š pats esu šviesa“; „Esu Viešpats Dievas“; „Nuo rytojaus užtikrinu jums kuo puikiausią klimatą“[221]. Kaip ir bene kiekviename Ostrausko tekste, šioje dramoje vėlgi reiškiasi pradžios ir pabaigos, jų tarpusavio ryšio motyvas – filosofas teigia esąs „visko pradžia ir galas“, prognozuoja sau pomirtinę šlovę: „Mano diena – tai diena po rytojaus, – aš esu gimęs jau po savo mirties“[222].

Filosofo sesers Elisabeth „vaidmuo“ taip pat nevienareikšmis, dvilypis: vieną akimirką ji gražbyliauja ir pataikauja Nietzsche'i, šlovina jį, kitą – išsako savo tikruosius planus. Brolio mirtis jai suteiktų galimybę pasisavinti jo vardą, perredaguoti mąstytojo rankraščius – iš skaitytojos virsti kūrėja: „Tavo gyvenimas – mano gyvenimas. Tavo šlovė – mano šlovė. Kiekvienas tavo žodis – mano žodis. Jį saugosiu

---

rašytojas Wolfgangas Hildesheimeris diskutuoja, kokia muzika skamba viešpatį šlovinančių angelų danguje – Bacho, Mocarto, o galbūt abiejų?

[219] Tiesa, dramos pabaigoje trumpai pasirodo pats Zaratustra, apkaltinantis Nietzscheę, kad šis savo filosofiniame romane-traktate jį klaidingai citavęs (Ostrauskas, K., „Summa philosophica, arba Also Sprach Zarathustra“, in: *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: LRS, 2006, p. 79-80).

[220] Ir paties Nietzsche's veidas dramoje apibūdinamas tarsi negyvas: „Kartais išvis neaišku, ar jis juokiasi ar verkia – kažkokia perkreipta grimasa.“, p. 64.

[221] *Ibid*, p. 69, 70, 71.

[222] *Ibid*, p. 69, 68.

kaip savo akies vyzdį, o tą, kurio nereikia, kurio neturėjo būti... (*Įnirtusi braukydama tekstą*) Raus! Raus!“; „Aš prakalbėsiu, – oho! kaip prakalbėsiu! – kai jis nutils – amžinai. Ne tik savo, bet ir jo vardu“[223]. Elisabeth žodžiai, ironiškai perfrazuojantys Hamleto pasisakymą apie kerštą už tėvą, ir jos kaip skaitytojos santykis su brolio-autoriaus tekstu virsta išsakytos Hamleto minties ikona: „Bet mano mintys prakalbės krauju, / O jeigu ne, – menkybė vardas jų“[224]. Ši gilesnė įtampa tarp brolio ir sesers („tikrojo“ Elisabeth veido atskleidimas), specifinis autoriaus / kūrėjo ir skaitytojo(s) santykis parodomas pasitelkiant papildomus adresatus – publiką ir skaitytoją.

Nuorodos į menamą salėje sėdinčią publiką atsiranda jau pačioje dramos pradžioje: Elisabeth einant pasitikti susijaukusio, chalatu apsigobusio Nietzsche’s, šis „nudrožia tiesiai į publiką“, kur „moterims paspaudžia dešinę“, o „vyrams rankas išbučiuoja“[225]. Vėliau publikai adresuojamos paskiros veikėjų replikos, be to, jai pačiai suteikiamas žodis, taip kuriant tiesioginio aktorių ir žiūrovų bendravimo įspūdį[226]. Ir nors išnašose pateikiami pavieniai patikslinimai sceniniam pastatymui[227], visos interakcijos su žiūrovais pateikiamos jau „surežisuotos“, statiškos ir pati publika tėra vienas iš šiame draminiame tekste veikiančių personažų.

Į skaitytojo instanciją daugiau kreipia ir teksto pateikimas – kai kuriose vietose veikėjų atliekami veiksmai skiriami kabutėmis, taip suvokėjui parodant jų pantominį pobūdį: „NIETZSCHE (‘taškydamas vandenį’). Pliušku pliušku...“; „Elisabeth toliau ‘maudo’ Nietzsche [...] ‘išgręžia’ kempinę“[228]. Kitur, greta kabutėmis atskiriamų tariamų veikėjų veiksmų, įvedamas savotiškas aido – replikos ir ją kartojančio veiksmo – motyvas:

> NIETZSCHE. O dabar nuimk man nuo sprando tą prakeiktą albatrosą [...]
> *Elisabeth „nuima“ NIETZSCHE’I nuo sprando „albatrosą“...*
> NIETZSCHE. ...ir paleisk...
> *... ir „paleidžia“.*[229]

Į skaitytoją apeliuoja ir kitos abejonę ar klausimą išreiškiančios remarkos, kurias būtų sudėtinga perteikti scenoje: „Nejaugi tai ateities Jean-Paul Sartre – prieš savo galą ir pabaigą?“; „Įeina ilgais baltais marškiniais vilkintis tuktelėjęs žemo ūgio

---

223 *Ibid*, p. 63, 69.

224 Shakespeare, W., „Hamletas“, in: *Raštai I*, vert. Churginas, A., Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 297.

225 „Summa philosophica“, p. 63, 64.

226 „KAŽKAS IŠ PUBLIKOS. Gesundheit!“ (p. 67); „BALSAI IŠ PUBLIKOS. Gyvuly!.. Pilvosope!.. Bijok Dievo!..“ (p. 72).

227 Pavyzdžiui: „Šie Nietzsche’s tekstų fragmentai galėtų būti lietuviški. Tokiu atveju Nietzsche turėtų nustebęs reaguoti: Esama net ir lietuviško vertimo? Ką tu pasakysi!“ (p. 66).

228 *Ibid*, p. 74, 75.

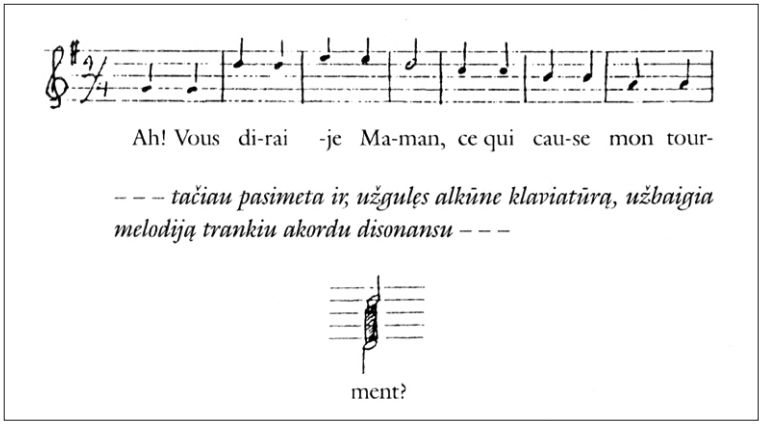
229 *Ibid*, p. 76.

(o gal priešingai? – lieknas ir ištįsęs?) barzdotas žmogelis“[230] ir kt. Visa tai rodo šią dramą esant pirmiausia skaitymui-atlikimui skirtą tekstą. Nepaisant, atrodytų, dvejopo remarkų pobūdžio – į skaitymą ir atlikimą scenoje kreipiančių nuorodų derinimo – tekstas organizuojamas taip, kad galiausiai pirmenybė teikiama būtent skaitytojui. Tai vėlgi primena apie savotiško atlikimo skaitymo metu galimybę, kai suvokėjas raginamas pasitelkti vaizduotę ir mintyse patirti vaizduojamą veiksmą bei jį lydintį *garso takelį*.

Personažų replikų ir autoriaus remarkų žaismas puikiai iliustruoja ironišką teksto pobūdį, paryškina konkrečiai pagrindinio veikėjo veiksmų komiškumą bei perdėtą teatrališkumą. Dramos pradžioje Nietzsche prisistato ne tik kaip filosofas ir rašytojas, bet ir kaip kompozitorius, tačiau šie jo žodžiai iškart nuspalvinami komizmo, pamišimo konotacijomis:

Puola prie fortepijono, ima kumščiais daužyti klaviatūrą ir šūkauti – neva dainuoja:
NIETZSCHE. „Ade! Ich muss nun gehen
zum Krieg wohl an den Rhein!
Viel deutsche Brüder stehen
und harren dort schon mein…“[231]

Pacitavęs savo kūrybą, vėliau Nietzsche užtraukia populiarią vaikišką dainelę „Ah, vous dirai-je, Maman“[232] (liet. „O, kad tik galėčiau tau pasakyti, mama“), dar žinomą pavadinimu „Twinkle, Twinkle Little Star“ (liet. „Spindėk, spindėk, mažoji žvaigždele“), o į dramos tekstą įterpiamos lyg ranka užrašytos jos natos (26 pav.)[233].



26 pav. Dainos fragmentas dramoje „Summa philosophica“.

230 *Ibid*, p. 64, 79.
231 *Ibid*, p. 65.
232 Įdomu, kad Mocartas yra sukūręs variacijų fortepijonui šios dainelės tema.
233 *Ibid*, p. 77.

Natų ir žodžių po jomis citavimas vėlgi akcentuoja skaitytojo žvilgsnio svarbą: muzikos raštą pažįstančiam dramos suvokėjui-atlikėjui sudaromos sąlygos muzikuoti drauge su pagrindiniu teksto personažu – mintyse „sugroti“ užrašytą melodiją, sudainuoti parašytus žodžius.

Paskutinį įterpto dainos fragmento žodį *tourment* (liet. kančia) į dvi dalis perskelia autoriaus remarka, tačiau žodinės ir muzikinės „kalbų“ pertrūkis tarytum nejuntamas: abiejų medijų rašytinius pavidalus sujungia brūkšniai žodinės frazės pradžioje ir pabaigoje. Paskutinysis cituojamos dainos prasminis vienetas – antrasis *tourment* skiemuo – palydimas kelių viena ant kitos užrašytų natų. Neįprastai muzikiniam raštui fiksuojamas garsų daugis, jų kakofonija atliepia pagrindinio dramos personažo agoniją ir pamišimą, ikoniškai reprezentuoja pakrikusį, „daugiabalsį“ vidinį filosofo pasaulį, tapatybės krizę (asmenybės susidvejinimas, laiškų pasirašinėjimas skirtingais vardais ir pan.): „NIETZSCHE. [...] Taip pat prašau neužmiršti, kad aš esu indų Buddha ir graikų Dionisas... Aleksandras Didysis ir Cezaris abu yra mano inkarnacija... esu taipogi Šekspyro autorius Lord Bacon, o pastaruoju metu dar ir Volteras bei Napoleonas...“[234].

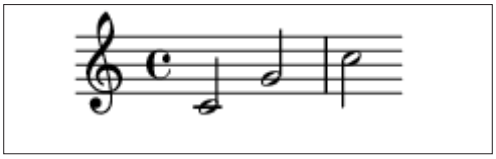
Skirtingų balsų polifonija, „daugiabalsiškumas“ šioje dramoje atsiranda ir iš skirtingų medijų, įvairių jų reprezentacijų dermės. Ostrausko tekstas tarytum įrėminamas Strausso simfoninės poemos „Also Sprach Zarathustra“: viena pirmųjų remarkų informuoja, kad fone skamba pirmieji dvylika jos taktų, o pabaigoje „girdime“ tolimesniuosius, 13–21 taktus. Literatūrinis pamatas (jau minėtas Nietzsche’s veikalas) lemia, kad ši programinės muzikos kompozicija (ir nuoroda į ją Ostrausko dramos pavadinime) veikia kaip Nietzsche’s kūrinio indeksas ir – iš dalies – ikona: kaip ir Ostrausko tekstas, Strausso simfoninė poema yra veikiau „muzikinė Nietzsche’s darbų apskritai refleksija, nei muzikaliai transformuota konkretaus veikalo reprezentacija“[235]. Kaip bebūtų, jos fragmentų įterpimas į „Summa philosophica“ reikšmingai praplečia šios dramos prasminį lauką, brėžia galimą jos skaitymo / supratimo kryptį ir logiką.

Strausso kūrinys pradedamas pučiamųjų sekvencija pavadinimu „Saulėtekis“, kuri funkcionuoja kaip natūraliojo pasaulio reiškinio – saulėtekio – ikona-metafora: kaip ir ties horizontu iš tamsos į viršų kylanti saulė, fanfaros Strausso kompozicijos pradžioje nuo žemesnių tonų palaipsniui kyla aukštyn ir garsėja iki kol „pripildo“ *forte* skambantį mažorinį akordą. Kiekvienoje pučiamųjų atliekamoje frazėje pirmosios natos ne išnyksta, bet atsikartoja aukštesniame registre: ką tik praskambėjęs garsas pakartojamas (pakeliamas) oktavos intervalu (dviem dažniais aukščiau). Šį kartą pradžios ir pabaigos, jų persidengimo tema aktualizuojama dvejopai – ir vizualiai, ir garsinėje plotmėje (27 pav.).

---

234 *Ibid*, p. 65.

235 Bruhn, S., 2000, p. 34.



27 pav. Pirmosios trys „Saulėtekio“ natos, vadinamasis gamtos motyvas.

„Pasigirdus“ pirmiesiems į viršų „kopiantiems“ Strausso kūrinio akordams, Nietzsche rodomas svirduliuojantis laiptais žemyn. Muzika šiam momentui suteikia ironijos: skambantys akordai tarytum paneigia tiesioginį (leidimasis laiptais) ir metaforinį (artėjanti mirtis) judėjimą žemyn, pakeičia juos kilimu aukštyn (saulės patekėjimas). Pradžios fanfaros tampa kūniškojo saulėlydžio opozicija. (Įdomu, kad lipimą laiptais ir natų išdėliojimą penklinėje, kaip ir pačius laiptus su fortepijono klaviatūra, sieja ikoninis ryšys.) Tad programinės muzikos citata „užprogramuoja“ šio teksto skaitymą ir, regis, „išsprendžia“ draminį tekstą skrodžiančią mirties-gimimo, amžinojo gyvenimo problemą – čia gyvenimas neatsiejamas nuo mirties, pabaiga virsta nauja pradžia, simboliniu saulėtekiu (kaip ir pučiamųjų frazių pirmųjų natų kartojimo oktava aukščiau atveju)[236].

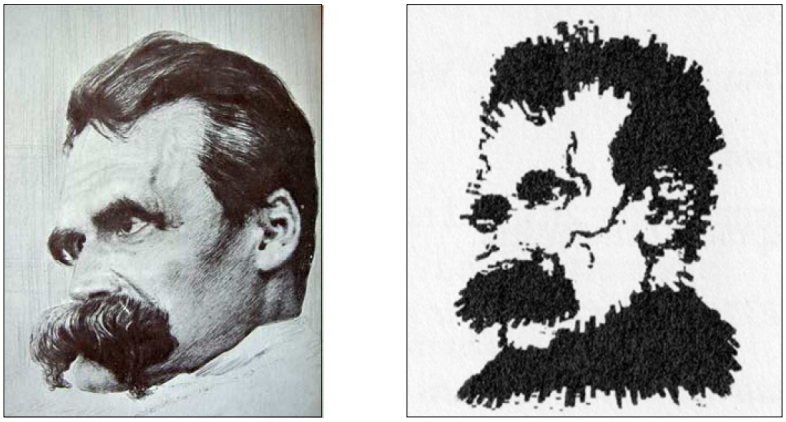
Šiame kontekste aktualizuojamos tos pačios, kaip ir „Belladonnoje“, „autoriaus mirties“ ir amžino kūrėjo gyvenimo idėjos: Nietzsche Ostrausko dramoje laukia mirties (pabaigos, gyvenimo galo), kuri tarytum turėtų suteikti galimybę gimti kaip kūrėjui (nauja pradžia). Gyvenimą po mirties (arba kūrėjo gimimą) užtikrina ne tik parašyti raštai, knygos, sukurtos muzikinės kompozicijos, bet ir dailės kūriniai. Neatsitiktinai Ostrausko drama baigiama filosofo portretu – 1899 m. nupieštu Hanso Olde’s ir pavadintu „Der kranke Nietzsche“ (liet. „Nietzsche ligos patale“). Tiesa, dramoje portretas pateikiamas kiek stilizuotai, vėlgi steigiant ironišką santykį tarp pirminės medžiagos (arba to, kas „svetima“) ir to, kaip tai apropriuojama Ostrausko kūryboje[237] (28 pav.).

Tad dramos eigoje plėtojamas Nietzsche’s paveikslas, ypatingai jo pamišimo momentas, fiksuojamas ne tik žodžiais ir muzika (fortepijono daužymas kumščiais, trankaus akordo užgulimas alkūne, dainavimas-šūkavimas ir pan.), bet ir piešiniu (Olde’s portreto data ir pavadinimas rodo, kad tai būtent sergančio Nietzsche’s portretas). Visiems šiems elementams, kaip įprasta Ostrausko kūrybai, būdinga variacija, pirminio turinio pakeitimas, „apžaidimas“: į dramos audinį įaustos Nietzsche’s biografijos detalės įgauna ironišką, komišką atspalvį; vaikiškos dainelės notaciją perskiria žodinis tekstas, o baigia disonansinis akordas; Olde’s pieštas portretas pateikiamas stilizuotas. Šios modifikacijos bei skirtingos kiekvienos paskiros medijos – literatūros,

---

[236] Panašios ciklišku mo, kartojimosi ir progreso, nežemiškumo (dirbtinio intelekto) ir kt. temos dominuoja ir Kubricko filme „2001: Kosminė odisėja“, kurio pradžioje, kaip jau minėta, skamba ta pati Strausso fanfarų pradžia.

[237] „Summa philosophica“, p. 80.



28 pav. Olde's pieštas portretas „Nietzsche ligos patale" (kairėje) ir jo stilizuota versija Ostrausko dramoje (dešinėje).

muzikos, dailės – išraiškos priemonės leidžia atskleisti vis kitokį pamišusio filosofo portreto aspektą, variaciją – įsivaizduojamą, „girdimą" ir matomą.

Skirtingų medijų derinys šioje dramoje grindžia mintį, kad kūryba išties gali menininką padaryti nemirtingą, „pagimdyti" jį kaip kūrėją ir, atitinkamai, gyvenimo pabaigą (plg. saulėlydį) paversti naujos, kitokios egzistencijos pradžia (plg. saulėtekiu). Tačiau norint pasiekti šį tikslą, kiekvieną kūrybinį aktą būtina kokiu nors būdu fiksuoti. Ostrausko dramoje parodomi visi įmanomi menų „užrašymo" būdai – žodinis, garsinis ir vaizdinis – trijų skirtingų medijų portretai, intermedialus jų variacijų dialogas.

3.3 „Kvartetas": architekstinis dramos ir muzikos dialogas

Kalbant apie Ostrausko „Kvartetą", pirmasis sunkumas yra aprašyti turinį: šiame tekste tiek draminis veiksmas, tiek kalba yra gan paslaptingi, padriki, kartais, atrodo, net bereikšmiai. Veikėjai dažnai kartoja, pratęsia vienas kito žodžius, o visas tekstas primena įvairių citatų ir medijų kratinį. Dramos eigoje nuosekliai auga neaiškios kilmės įtampa: personažus vis labiau kausto nesuprantama baimė, jie ima nesutarti tarpusavyje, šaukti, panikuoti. Tačiau teksto pabaigoje įtampa netikėtai nuslūgsta: veikėjai *kažką* supranta ir nudžiunga, pamiršę visas baimes. Vis dėlto skaitytojui tiesiogiai nepasakoma nei ko bijodami laukė veikėjai, nei ką jie galiausiai suprato.

„Kvartete" gausu žodžių žaismo, frazių įvairiomis kalbomis, kitų autorių citatų; personažai muzikantai atlieka muzikinius kūrinius, jų klausosi, šalia jų kaip veikėjai „pasirodo" žinomi klasikinės muzikos kompozitoriai; kaitaliojamas teksto ryškumas, išdėstymas ir pan. Net tada, kai kvarteto nariai patys negroja, muzika vis tiek „skamba": „girdime" Franzo Schuberto, Wolfgango Amadejaus Mozarto, Antoníno Dvořáko kompozicijų ištraukas. Muzikalumu pasižymi ir kiti įterpiami intertekstai:

cituojama Schuberto daina „An die Musik“ (liet. „Muzikai“), dar vadinama himnu muzikos menui, kurios pamatas – Franzo von Schoberio eilėraštis, Paulio Verlaine’o eilės, išaukštinančios muzikalumą kaip aukščiausią poezijos vertybę ir kt. Apskritai šiame tekste platus intertekstų ratas nurodo į romantizmą, kai buvo siekiama suartinti literatūrą su muzika. Kad romantizmo epochos muzikai itin domėjosi literatūra, rodo jų kurtos dainos (vok. *lied*), tapusios sintetine meno forma, kur žodžiai ir muzika vienodai svarbūs[238]. Geriausiu šio laikotarpio dainų kūrėju, meistriškai sulydžiusiu melodiją ir poeziją į neišskiriamą darinį, laikomas būtent daugiausiai „Kvartete“ minimas Schubertas[239].

Vienas esminių klausimų, kuriuos kelia šis Ostrausko tekstas – įvairiais būdais vystomo dialogo su muzikos medija reikšmė. Nesinori sutikti, kad muzika šioje dramoje tik „naikina absurdo pjesėse savaime nykstantį, nors vis dar įmanomą atpažinti, siužetą“[240]. Siūloma manyti priešingai – „Kvartete“ matomas *muzikalizavimas* yra kaip tik tai, kas kuria kitokį (ne „permatomais“ simboliniais ženklais, o jų vizualumu kuriamą) siužetą ir lemia daugiasluoksnį pasakojamos istorijos pobūdį bei gylį, o muzikos ir draminio teksto ryšys leidžia užčiuopti šios dramos žanrinius ypatumus ir jų prasminį krūvį.

„Kvarteto“ veikėjų sąrašą sudaro keturios pozicijos. Neturintys vardų personažai žymimi romėniškais skaitmenimis, apibūdinami nurodant jų lytis, instrumentus ir balso tembrus:

I – MOTERIS I / SMUIKAS I / SOPRANAS
II – MOTERIS II / SMUIKAS II / KONTRALTAS
III – VYRAS I / VIOLA (ALTAS) / TENORAS
IV – VYRAS II / VIOLONČELĖ / BOSAS[241]

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad apie veikėjus nepateikiama jokios reikšmingos informacijos, kad jų pristatymai – tik abstrakčios kaukės. Tačiau iš šio sąrašo, dar net nepradėjus skaityti paties draminio teksto, tampa aišku, kad keturi styginiai, atliepdami viso draminio teksto pavadinimą, sudaro muzikantų ansamblį, t. y. kvartetą. Čia ir vėliau tekste keturi personažai pristatomi ir kaip vienas, kolektyvinis veikėjas: „Nešinas instrumentais, į sceną įeina KVARTETAS“[242]. Veikėjų sąraše taip pat išskiriama kiekvieno lytis (moteris *vs* vyras) ir tembras (aukštas balsas *vs* žemas balsas). Keturi balsų tembrai ir prieš tai išvardyti instrumentai susieja skir-

---

238 Žr. Stein, D., Spillman, R., *Poetry into Song. Performance and Analysis of ‘Lieder’*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.

239 Žr. Dorian, F., *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, Publishers, 1981; Miller, H. M., *History of Music*, New York: Barnes & Noble, 1962.

240 Martišiūtė-Linartienė, A., 2012, p. 11.

241 „Kvartetas“, p. 158.

242 *Ibid*, p. 159.

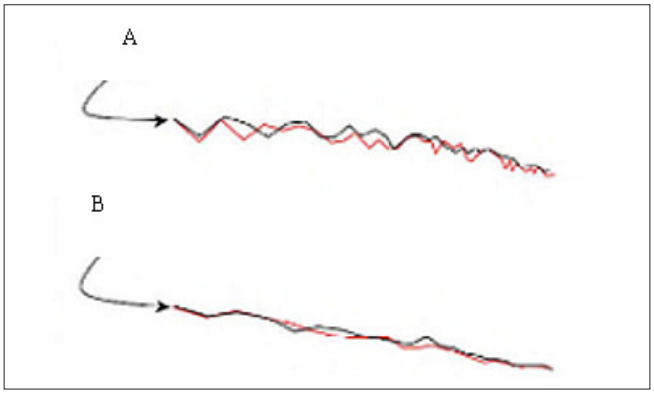
tingas *atlikimo* formas: grojimą ir dainavimą / kalbėjimą. Remarka teksto pradžioje suponuoja, kad veiksmo erdvė – „koncertinė“: numanomos scenos viduryje stovi keturios kėdės ir pultai, ant kurių padėtos gaidos; puošniai apsirengę pagrindiniai veikėjai-muzikantai užima vietas ir pradeda griežti. Veiksmo erdvės apibūdinimas įveda šiokį tokį dviprasmiškumą: ar vaizduojamas veikėjų-muzikantų vaidinamas „spektaklis“, ar jų (o gal veikėjų-aktorių) surengtas „koncertas“?

Verta atkreipti dėmesį į veikėjų sąrašo sudarymo principą: šiuo atveju nurodomi ne personažų socialiniai vaidmenys ar profesijos (pvz. smuikininkė), bet pasviruoju brūkšniu atskiriami tarytum nesusiję, savarankiški, bet kartu tapatūs dėmenys: lytis (vyras *vs* moteris) / instrumentas (I smuikas *vs* II smuikas *vs* viola (altas) *vs* violončelė) / balsas (aukštas *vs* žemas; vyriškas *vs* moteriškas). Toks elementų suskirstymas „deda“ lygybės ir sykiu galimybės rinktis, nepastovumo ženklą: šiame tekste veikėjas vienu metu yra ir / arba muzikantas(-ė), ir / arba dainininkas(-ė) / kalbėtojas(-a).

Greta pagrindinio veikėjų ketverto, iš muzikinio į literatūrinį dramos lauką „iššaukiami“ ir Ostrausko tekste skirtingais pavidalais („gyvi“ ir piešti, patys šnekantys ir kitų cituojami ar aptariami) „pasirodo“ klasikinės muzikos kompozitoriai: Schubertas, Mozartas, Béla Bartókas. Paminimi, nors svariau tekste neveikia Dvořákas ir Frédéricas Chopinas. Daugiausia „girdime“ romantiką Schubertą: pradžioje Kvartetas pats atlieka jo kūrinio fragmentą, tos pačios kompozicijos antroji dalis skamba kitoje dramos dalyje, vėliau cituojamas dar vienas kompozitoriaus kūrinys. Be to, Schubertą veikėjai *mato* – aptaria jo portretą, kuris skaitytojui neparodomas. Mozartas, priešingai, su veikėjais komunikuoja garsais – „girdime“ kompozitoriaus balsą, paskui ir jo kūrinio ištrauką. Paskutinysis, nešinas muzikinės notacijos ištrauka, ir vienintelis aktyviau įsitraukiantis į veiksmą, pasirodo Bartókas, o Kvartetas netrukus atlieka jo kūrinį: šio kompozitoriaus „Trečiojo styginių kvarteto“ (1927) *Codos* paskutinieji keturiasdešimt taktų užbaigia Ostrausko tekstą.

Kaip žinia, minėti kompozitoriai – garsūs styginių kvartetų kūrėjai. Nors cituojami įvairūs muzikos žanrai, patys dramos personažai atlieka tik du kūrinius ir abu jie – styginių kvartetai. Šio Ostrausko teksto *kvartetiškumas* ir sykiu, žinoma, jo *muzikalumas* dar labiau sustiprinami – randasi veikėjų kvarteto, keturių kompozitorių styginių kvartetų bei konkrečių personažų atliekamų muzikinių kūrinių paralelė. Ostrausko teksto struktūra taip pat atliepia standartinę styginių kvarteto struktūrą: iš viso dramą sudaro šešios dalys, pavadintos *Introdukcija, Allegro*, *Andante*, *Scherzo, Finale* ir *Coda*, iš jų keturios laikytinos pagrindinėmis dalimis (*Introdukcija* draminio teksto pradžioje ir *Coda* jo pabaigoje funkcionuoja kaip likusį tekstą įrėminančios dalys – jos pateikiamos kitokiu šriftu ir jose beveik nekalbama, veikėjų žodžius pakeičia remarkos). Tad į muzikinio kvarteto žanrą nurodo ne tik dramos pavadinimas, veikėjų sąrašas ir jų apibūdinimai, epizodiniai kompozitorių pasirodymai, bet ir pati teksto struktūra, dalių pavadinimai. Peržengdamas įprastos dramos (literatūros) ribas, Ostrausko „Kvartetas“ formuoja nuorodą į kitos medijos lauke „esantį“ architekstą (styginių kvartetą) – steigiamas ikoninis-diagraminis santykis.

Vystantis styginių kvartetui kaip žanrui, ilgainiui susiformavo ir tam tikras teorinis jo pamatas, kuriuo akcentuojamos keturių instrumentų – dviejų smuikų, alto ir violončelės – individualios savybės ir jų gebėjimas „bendradarbiauti“[243]. Styginių kvarteto žanras reikalauja, kad šie keturi balsai būtų savarankiški ir lygiaverčiai, bet sykiu kiekvienas „veiktų“ likusiųjų naudai, palaikytų tarpusavio ryšį[244]. Čia nėra solistų ir pritariančiųjų balsų, vietoj to muzikinė tema „išdalinama“ visoms partijoms: keturi instrumentai vysto muzikinį pokalbį, kur paskiri balsai sujungiami į vieną bendrą muzikinę viziją. Šis intymus, kamerinis žanras reikalauja ir atlikėjų, ir kompozitoriaus meistrystės[245].



29 pav. Dviejų natų, išgautų smuiko (A) ir valtornos (B), palyginimas.

Be to, styginiai išsiskiria iš kitų instrumentų grupių didesne garso spalvų įvairove, kurią galima ne tik išgirsti, bet ir pamatyti. Schemoje (29 pav.) pavaizduotas dviejų natų (sol ir sol diezo) skambėjimas, kurį išgauna smuikas (A) ir valtorna (B). Matyti, kad smuikas abu tonus išgauna spalvingiau, ne taip vienodai, jų skambėjimas labiau nepriklausomas vienas nuo kito[246]. Tai rodo, kad styginių kvartetą sudarančių instrumentų sąveikoje iš anksto užkoduota itin sodraus, spalvingo ir įvairaus skambesio galimybė, realizuojama jiems vystant bendrą muzikinį motyvą.

Ostrausko dramos kontekste personažai taip pat virsta tarsi keturiais instrumentais, kurių instrumentiškumas sietinas ir su muzikavimu, ir su dainavimu / kalbėjimu. Kaip ir styginių kvartete, Ostrausko tekste pabrėžiamas skirtingų „partijų“ savitumas ir spalvinė įvairovė, bet drauge siekiama sukurti ir vienos bendros temos plėtojimo, lygiagrečių bei lygiaverčių linijų dermės, nuoseklaus ir rišlaus dialogo įspūdį. Antra

---

[243] Mazzola, G., *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analitical Tools, and Case Studies*, London, New York: Springer, 2011, p. 19.

[244] Žr. Моисеев, Г., „Струнный квартет. Эстетика и поэтика жанра. Некоторые тенденции его развития и бытования в XIX веке“, *Философские исследования*, Nr. 1 (38), 2003, p. 83–99.

[245] Žr. Моисеев, Г., 2003.

[246] Mazzola, G., 2011, p. 181.

vertus, „Kvarteto“ personažai didžiąją laiko dalį veikia ir bendrauja kone priešingai. Teksto pradžioje atliekamą Schuberto styginių kvartetą penkiasdešimt devintajame takte staiga nutraukia II: „Ne!“[247]. Po šio kalbinio įsiveržimo tarytum grįžtama prie draminiam tekstui įprastesnio dėstymo, o veikėjams nustojus muzikuoti ir ėmus kalbėti, jie ima nesutarti tarpusavyje, netgi nesusikalbėti, vienas kitą pašiepti, pyktis, pavydėti. Galima sakyti, kad žodinis veikėjų bendravimas apskritai grįstas konfliktu: pradžioje I, III ir IV priekaištauja II, kad ši nesilaiko duoto žodžio, III netgi grasina ginklu; II pašiepia I ir IV intymumą, I pavydžiai reaguoja į II ir IV artumą, galiausiai abi moterys apsižodžiuoja ir susistumdo; nervingasis, daugiausiai įtampos keliantis veikėjas III, be kita ko, nesupranta kitų kalbų citatų, piktinasi, kad niekas nepaaiškina jų reikšmės ir t. t.

Veikėjų nesusikalbėjimas, balsų, nuomonių daugis „Kvartete“ taip pat iliustruojamas plastinėmis rašto savybėmis. Antrojoje teksto pusėje esama prozinio pasažo, sudaryto iš daugtaškiais atskirtų, jokiems veikėjams nepriskirtų frazių skirtingomis kalbomis (tik vėliau paaiškėja, kad tai epizodinių personažų Vyro ir Moters pokalbis), kurių kai kurios pateikiamos patamsintos:

> …nušok, voveraite, nušok… **pradžioje viskas atrodė labai paprasta**……pourquoi? ….. **labai kasdieniška**….. clausola relativa all’adozione dei certificati d’origine….. ačiū, ačiū…… documenti rilasciati dalle camere di commercio…… **pirmųjų ženklų niekas nepastebėjo**……. merci beaucoup…… **tiesą sakant**…… sajonara, sajonara….. **ir negalėjo pastebėti**….. durch den Oberen und Unteren Spreewald….. sunku įsivaizduoti…..[248]

Pagrindinis balsas įvairiakalbių frazių maišalynėje „atliekamas“ lietuviškai, jis išskiriamas patamsintu šriftu (nors įterptos ir kelios nepatamsintos lietuviškos frazės). Derinant literatūros ir muzikos medijas (vėliau nurodoma į Henriko Radausko, Homero eiles, minimi Chopino noktiurnai), skirtingų kalbų žodžius, paryškinant atskiras frazes įtaigiai kuriamas žodinės polifonijos įspūdis.

Vėliau, *Scherzo* dalyje, žodinės polifonijos principas įgauna dar kitokį pavidalą. Personažai ima cituoti Verlaine’o „Poezijos meną“, atrinkdami tik tuos fragmentus, kuriuose yra žodis „muzika“ ir kuriais ji išaukštinama: „De la musique avant toute chose“ (liet. „Muzika aukščiau visko“) ir „De la musique encore et toujours“ (liet. „Dar kartą muzikos, ir nuolatos!“)[249]. Žodinės veikėjų „partijos“ sujungiamos akoladėmis, kurios muzikinėse partitūrose naudojamos susiejant dvi ir daugiau penklinių[250]. Eilėraščio citatos virsta muzikinio rašto, partitūros ikona (30 pav.).

Vizualiai, toks veikėjų žodžių pateikimas atlieka dvejopą veiksmą. Išraiškos lygmenyje „matome“ esminio styginių kvarteto principo deklaravimą – akoladės apima

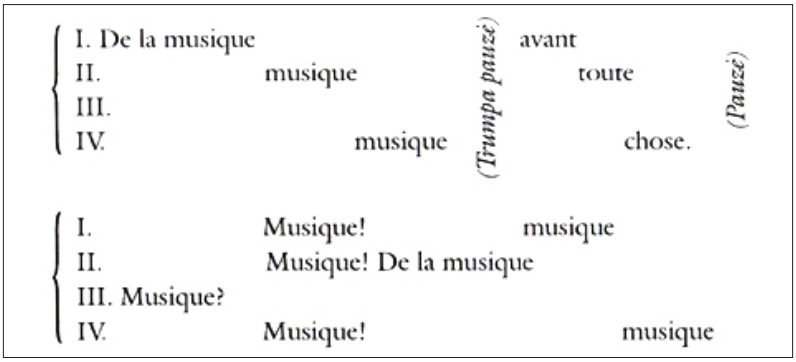
---

247 „Kvartetas“, p. 159.

248 *Ibid*, p. 176.

249 Versta pagal Melnikova, I., 2016, p. 80.

250 „Kvartetas“, p. 179.



30 pav. Veikėjų žodžių jungimas akoladėmis „Kvartete“.

bendrą, vienalaikį individualių balsų „skambėjimą“ / kalbėjimą. Bet, jeigu teksto pradžioje nurodoma, kad „KVARTETAS susižvalgo, linkteli galvas vienas kitam ir pradeda groti“[251], šiuo atveju kolektyvinio aktanto nebelieka: „I, II ir IV susižvalgo vienas į kitą ir ima ritmiškai rečituoti“[252]. Minėtas styginių vienovės principas pažeidžiamas: III yra išskiriamas likusiųjų žvilgsnių, parodomas kaip nesuvokiantis kolegų atliekamo veiksmo, į rečitatyvą įterpiami jo žodžiai „nesąmonė“, „absurdas“.

Taigi pagrindiniai Ostrausko „Kvarteto“ personažai, kaip ir būdinga styginio kvarteto nariams, turi savo individualų, spalvingą balsą. Kita vertus, tiek bendraudami žodžiais, tiek muzikuodami, keturi veikėjai neišlaiko styginių kvartetui būtinos darnos, plėtojamo polilogo rišlumo, vientisumo. Toks pagrindinio personažų sąstato tarpusavio santykis parodo jų pakrikimą ir įtvirtina tvyrančios įtampos bei baimės, kažko baisaus laukimo įspūdį, kurio priežastis galiausiai padeda suvokti kūrinio intertekstai.

Pasitelkiant muzikines ir literatūrines citatas, dramoje aktyvuojama mirties tema (dar viena pradžios / pabaigos motyvo variacija), į kurią nurodoma jau *Introdukcijoje.* Teksto pradžioje Kvartetas atlieka Schuberto kompoziciją „Der Tod und das Mädchen“ (liet. „Mirtis ir mergelė“) (1817), kurią įkvėpė Matthiaso Claudiaus eilės, parašytos dialogo forma. Šiame žodiniame-muzikiniame „duete“ personifikuota Mirtis vaizduojama kaip draugė – kitaip nei įprasta, čia ji rodoma esanti švelni ir supratinga, taikiai prašanti savo „aukos“ duoti jai ranką[253]. Mirties temą pratęsia *Scherzo* dalyje minima Dvořáko opera, kurioje nelaimingai įsimylėjusi Undinė virsta mirties dvasia ir, pabučiavusi mylimąjį, jį pražudo. Panašios idėjos skleidžiasi ir žodiniu lygmeniu: *Andante* dalyje cituojama Friedricho Schillerio romantinė tragedija „Die Jungfrau von Orleans“ (liet. „Orleano mergelė“) (1801), kurios pagrindinė

251 *Ibid*, p. 159.
252 *Ibid*, p. 178.
253 Žr. Stein, D., 2010.

veikėja (Žana d'Ark) sudeginama, *Finale* dalyje cituojami priešmirtiniai Johanno Wolfgango von Goethe's žodžiai: „...mehr Licht!.. mehr Licht!..“[254]. Be to, kaip jau minėta, į draminį veiksmą įtrauktas ginklas – iš pradžių III revolveriu grasina II, vėliau šautuvu iš už draperijų nusitaikoma į visus personažus. Tad mirtis, jos baimė ir numanomas artėjimas tampa ašimi, jungiančia pagrindinius ir epizodinius dramos veikėjus, muzikinius ir žodinius intertekstus.



31 pav. Bartóko laikomas muzikinio rašto fragmentas.

„Kvarteto“ pabaigoje „pasirodžius“ modernistui Bartókui, kuris, kaip ir dauguma kitų garsių XX a. menininkų, drastiškai ir efektingai nusigręžė nuo praeities, senųjų meno principų ir tradicinės muzikos vidinės logikos[255], ši personažus kaustanti baimė ilgainiui išblėsta. Grįžta veikėjų vienybės jausmas, jie staiga *kažką* supranta ir susitaiko, vienas kitą sveikina, džiaugiasi, o tuomet darniai sugroja minėto kompozitoriaus „Trečiojo styginių kvarteto“ ištrauką. Atkreiptinas dėmesys į tai, kaip vaizduojamas pats Bartókas – viena ranka laikantis šautuvą (kuriuo ir buvo taikytasi į Kvartetą), kita – gaidų fragmentą (31 pav.), kuris „parodomas“ ir skaitytojui[256].

Tai ištrauka iš Bartóko rumunų liaudies dainų rinkinio, konkrečiai – keli melodijos nr. 197 taktai[257]. Ši ištrauka – pirmiau išspausdintos versijos korekcija, kompozitoriaus ranka pažymėta pirminiame variante. Pasirinktas fragmentas ir jo pateikimas „Kvartete“ kuria asmeniškumo ir kartu – kūrybinės raidos, tobulinimo, meno „gyvumo“ įspūdžius. Kitoje rankoje laikomas šautuvas, viena vertus, įkūnija mirties grėsmę. Antra vertus, tai ir savotiška dramos / teatro metonimija (plg. vadinamasis „Čechovo šautuvo“ principas). Tad XX a. muzikos kūrėjo figūra Ostrausko dramoje tiesiogiai susieja muziką ir teatrą / dramą.

Po Bartóko ranka rašytų natų pateikiama citata vengrų kalba[258] (32 pav.). Su kompozitoriaus figūra sietini žodžiai pateikiami patamsintu šriftu, juos iš abiejų

---

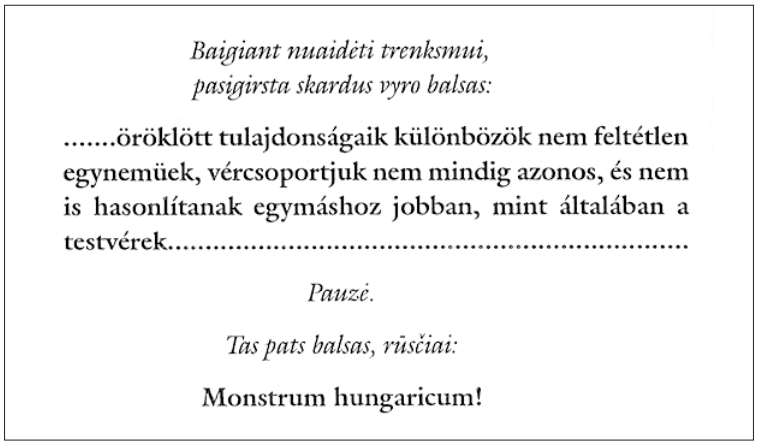
254 „Kvartetas“, p. 182.

255 Janson, H. W., Kerman, J., *A History of Art & Music*, New York: Prenticehall, 1968, p. 281.

256 „Kvartetas“, p. 184.

257 Žr. Bartók, B., *Ethnomusikologische Schriften III*, Dille, D. (ed.), Budapest: Editio Musica, 1967.

258 „Kvartetas“, p. 184.


Baigiant nuaidėti trenksmui,
pasigirsta skardus vyro balsas:

.....öröklött tulajdonságaik különbözök nem feltétlen egynemüek, vércsoportjuk nem mindig azonos, és nem is hasonlítanak egymáshoz jobban, mint általában a testvérek.....

Pauzė.

Tas pats balsas, rūsčiai:

Monstrum hungaricum!

32 pav. Citata vengrų kalba dramoje „Kvartetas“.

gaubia ilga daugtaškių seka, trūksta pradžios ir, ko gero, pabaigos. Vis dėlto galima numatyti, kad kalbama apie dvynius, pateikiamas kone medicininis jiems būdingų ypatybių aprašymas: „…jų įgimtos savybės yra skirtingos ir nebūtinai homogeniškos, jų kraujo tipas nėra visuomet identiškas ir jie nesirūpina vienas kitu daugiau nei broliai ar seserys įprastai…“[259]. Atsižvelgiant į jau aptartus žodžių ir muzikos sąveikos pavyzdžius šioje Ostrausko dramoje (ir konkrečiai šautuvą bei gaidas, iliustruojančius dramos ir muzikos paralelę), ryškėja menų giminystės idėja: citatoje aprašomų dvynių atitikmenimis „Kvartete“ tampa muzikos ir dramos (literatūros) medijos, klausos ir regos juslės.

Šią seseriškų menų analogiją ryškina pačių veikėjų žodžiai. Kaip jau minėta, po Bartóko „pasirodymo“ Kvartetas *kažką* supranta:

IV *(staiga, nudžiugęs)*. A! Štai!
III. Kas?
[...]
IV *(ramiai, dalykiškai)*. Štai kur visa paslaptis.
[...]
II. Iš tikrųjų!
[...]
IV. Juk viskas taip aišku...
III. Kas aišku?
II. …taip paprasta.[260]

[259] Iš vengrų kalbos versta padedant Rékai Lakatos.
[260] „Kvartetas“, p. 185.

Pirmiausia *tai* suvokia I, II ir IV, o bandydami paaiškinti III, ką suprato, jie akcentuoja matymo ir girdėjimo dermę, su šiomis juslėmis siejamų organų sukeitimo svarbą. Nors III užtrunka įsisavinti naująją tvarką, galiausiai baimingą, įtemptą ir konfliktišką Kvarteto narių sambūvį pakeičia džiugesys bei tarpusavio darna:

II. Akylai paklausyk…
I. …ir ausylai pažiūrėk…
[...]
III. Nieko nematau ir nieko negirdžiu.
IV. Aišku: nieko.
I, II ir IV įdėmiai žiūri į III.
Jis perbėga žvilgsniu kiekvieną.
[...]
III. Gerai jūs sakot! [...] Tikrai! Teisybė![261]

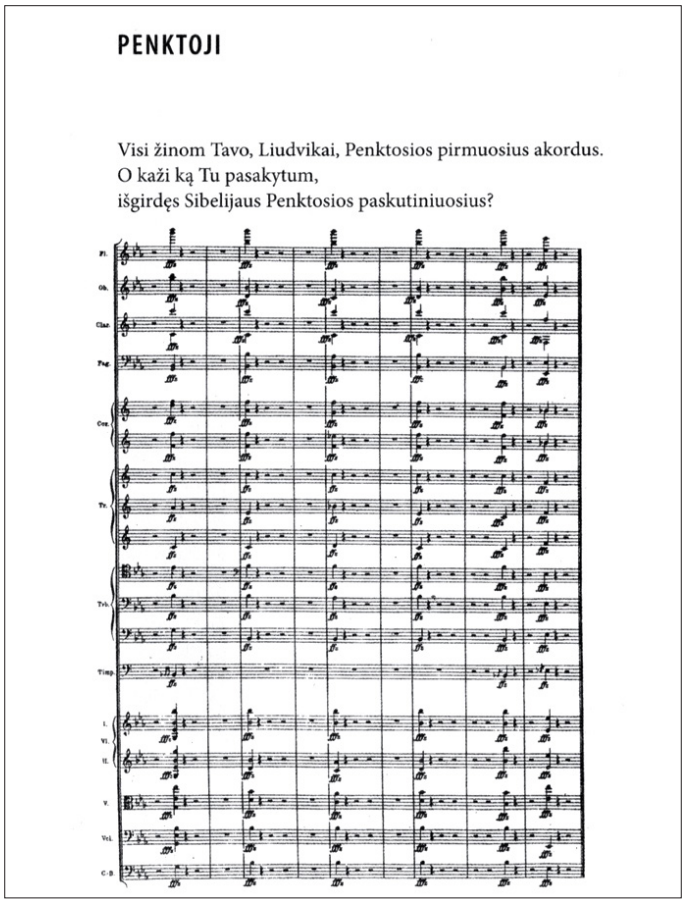
Šiame kontekste svarbus perėjimas nuo klasikinių kompozitorių prie šiuolaikinio kūrėjo. Prieš tai muzikiniuose ir literatūriniuose intertekstuose išskirtas mirties motyvas teksto pabaigoje susiejamas su ankstesnės tradicijos, nusistovėjusių konvencijų nykimu. Vieną tradiciją keičia kita, palaikoma ir veikėjų, ir visos draminio teksto sąrangos: pradžioje II nutraukia Schuberto kūrinio atlikimą: „Ne!“, bet pabaigoje visi keturi veikėjai su džiugesiu pagroja Bartóko kvartetą. Tad artėjanti pabaiga virsta modernesne, veikėjams priimtinesne pradžia, iš kurios „gimsta“ specifinis kompleksinis draminis-muzikinis žanras, grįstas matymo / girdėjimo dvilypumu.

„Kvartete“ vystoma ankstesnės meninės tradicijos išstūmimo ir įprastų žanrinių ribų peržengimo tema atliepia praėjusiame šimtmetyje klasikinės muzikos lauke vykusius pokyčius. Apie amžiaus vidurį atsiradus vadinamajai eksperimentinei muzikai, tokių kompozitorių kaip šiame tyrime jau minėtas Cage'as partitūrose ėmė rastis panašiu metu išpopuliarėjusių meninių performansų bruožų: susiformavo naujas rimtosios muzikos žanras, grįstas skirtingų medijų įtaka ir jų dialogu. Ostrausko drama demonstruoja tą patį judesį, tik savame lauke: literatūros tekstui suteikiama itin daug muzikalumo, užmezgamas architekstinis ryšys su styginių kvarteto žanru, o pasitelkus pradžios-pabaigos neatsiejamumo motyvo variaciją metaforizuojama pati meninių tradicijų kaita. Tad nuolatinis žodžių (simbolių) virsmas su muzikos medija sietinais ikonomis-atvaizdais, ikonomis-diagramomis ir ikonomis-metaforomis atskleidžia įvairiais pavidalais besireiškiančią medijų-dvynių (ar juslių-dvynių) sąveiką Ostrausko dramoje ir leidžia „Kvartetui“ peržengti įprastas draminio teksto ribas tampant vienetiniu naujo, multimedialaus žanro pavyzdžiu.

[261] *Ibid*, p. 186.

3.4 „Penktoji“ kaip draminė-muzikinė simfonija

Vienas neįprasčiausios struktūros ir neaiškiausio žanro Ostrausko tekstų – vieno puslapio „Penktoji“ tas, kurią sudaro trumpa žodinė dalis ir po jos įterptas partitūros fragmentas (33 pav.).



33 pav. Ostrausko „Penktoji“.

Vertikaliai „Penktoji“ tarsi skyla į tris dalis: pavadinimą, žodinį ir muzikinį fragmentus. Palyginti su trijų eilučių žodine dalimi, muzikinės notacijos intarpas kelis kartus didesnis: jeigu kitose Ostrausko dramose partitūros sudaro nedidelę dalį viso teksto, čia muzikinis raštas akivaizdžiai dominuoja. Pereinant iš žodinio kūrinio komponento į muzikinį, tam tikra prasme išnyksta skirtis tarp pavadinimo ir žodinio teksto: jie ima atrodyti kaip vientisa atsvara partitūrai. Kita vertus, žodinė ir muzikinė dalys sujungtos taip, kad žodžiais plėtota mintis tarytum pratęsiama, vystoma toliau jau muzikiniais simboliais. Šią jungtį pagrindžia žodinės dalies pabaigoje esantis klaustukas: partitūra tampa nelyginant atsakymu į žodžiais užduotą klausimą.

Viena vertus, „Penktoji“ išlaiko Ostrausko dramoms būdingą formatavimą: kitaip nei nedraminių dramaturgo tekstų atvejais (pavyzdžiui, „Trys laiškai į Parnasą“ (išspausdinta 2014 m.)), šiame tekste kairysis abiejų (žodinės ir muzikinės) turinio dalių kraštas sulygiuotas su kairiuoju pavadinimo kraštu – taip, kaip draminiuose tekstuose. Antra vertus, „Penktojoje“ nėra išskirtų veikėjų ir autoriaus remarkų, žodinio teksto išskaidymas į atskiras eilutes veikiau primena eilėraštį, kreipinys pirmojoje eilutėje galėtų nurodyti į epistolinį žanrą, o aiškiai dominuojantis partitūros fragmentas kuria gaidų sąsiuvinio (o ne literatūros teksto) įspūdį. Tuo pačiu partitūros fragmento struktūra savotiškai kompensuoja dramos tekstui būdingų bruožų stygių: prie penklinių pateikiami muzikinių instrumentų sutrumpinimai tarsi žymi tam tikrus neantropomorfinius veikėjus (fleita, fagotas, klarnetas ir kt.), jų partijos atstoja veikėjų žodžius, o autoriaus remarkas keičia kompozitoriaus nurodymai. Tad įprastas dramos ypatybes šiame tekste iš dalies perima dominuojanti muzikinė notacija.

Partitūros intarpas ir glumina, ir provokuoja. Atsiranda aiškiai išreikštas erdvinis matmuo, įprasta skaitymo trajektorija pakeičiama vertikaliu judėjimu iš viršaus į apačią. Įterptą fragmentą sudaro aštuoniolika penklinių arba, žiūrint horizontaliai, devyni taktai. Taktus, tarsi atkartojant žodinio teksto logiką, sudaro iš kairės į dešinę skaitytina / jungtina paskirų muzikinių ženklų sintagma: smuiko ir boso raktai, natos, akordai, pauzės, foršlagai, diezai, bemoliai, dinamikos nurodymai ir kt. Penklinių daugis bei akordų ir pauzių žaismas jose sukuria ryškų kontrastą smulkiai žodinei daliai, sudarytai iš dviejų ilgų sakinių (kurių antras, tiesa, išskaidytas per dvi eilutes, taip sukuriant nedidelę pauzę).

Svarbus muzikinės dalies erdviškumą sąlygojantis aspektas – didelę partitūros dalį užimančios pauzės arba tylos atkarpos, atskiriančios tuo pat metu visais instrumentais išgaunamus akordus, žyminčios jų skambėjimo pradžią ir pabaigą. Tyla muzikoje, kaip ir kalboje, yra visavertis prasmės vienetas, kurį privalu pamatyti, perskaityti ir atliekant „išklausyti“. Įtemptą garso ir tylos (gaidos ir pauzės) santykį, jų būtiną priešpriešą ir jungtį akcentuoja dinaminės indikacijos partitūroje: matome, kad pauzėmis atskirti akordai turi būti atliekami itin garsiai (*ff*, *fff*). Tad iš pirmo žvilgsnio galimai statišką įspūdį kuriantis pauzių ir akordų išdėstymas penklinėse iš tiesų „slepia“ ryškaus kontrasto ir kaitos idėją – tylą keičia vis kiti *fortissimo* ar *fortississimo* „skambantys“ akordai, bet juos iškart vėl pasiglemžia tyla.

Pagrindinis paratekstinis šio kūrinio elementas – pavadinimas „Penktoji“ – tik jį perskaičius lyg ir į nieką nenurodo, tačiau jam atsikartojant greta dviejų kompozitorių pavardžių, Ludwigo van Beethoveno ir Jeano Sibelijaus, virsta konkrečios muzikinės formos – (penktosios) simfonijos – indeksu. Ostrausko tekste Beethoveno „Penktosios simfonijos“ partitūra nepateikiama, taip tarytum norint parodyti, kad jo simfoniją, bent jau pradžios akordus, iš tiesų „žinom visi“. Sibelius, reikia suprasti, žinomas kiek siauriau (o ir Beethovenui negalėjo būti girdėtas), tad tekste atsiranda būtent suomių kompozitoriaus „Penktosios simfonijos“ (1915–9) pabaigos taktai. Žodžiai įterptą partitūros ištrauką susieja su pirmaisiais Beethoveno

„Penktosios simfonijos“ akordais. Vėlgi randasi iškreipto veidrodžio ar šiek tiek kitokio atspindžio motyvas. andasi visai Ostrausko kūrybai būdingas iškreipto veidrodžio ar šiek tiek kitokio atspindžio motyvas: užsimezga žodžių ir muzikos, dviejų kompozitorių ir jų atstovaujamų meninių tradicijų, dviejų konkrečių simfonijų ir konkrečių jų akordų, pradžių ir pabaigų, taip pat dvejopos muzikos reprezentacijos, jos raiškos galimybių žaismas. Dramos centre atsiduria *Penktosios simfonijos* variacijos ir paralelės: Beethoveno, Sibelijaus ir – paties Ostrausko.

Pasitelkdamas žodžių ir muzikos sąsajas, Ostrauskas iš tiesų sukuria du tekstus: pirmasis, priklausantis lyg ir dramos (literatūros) laukui, yra skaitomas ir matomas, jame retoriškai kreipiamasi į garsų kompozitorių, įterpiamas partitūros fragmentas ir pan., o antrasis – virtualus, įsivaizduojamas, susidedantis iš dviejų aptariamų simfonijų akordų sekų. Pastarasis nėra tiesiogiai pateikiamas skaitytojo regai, bet vaizduotės pagalba jį galima „išgirsti“. Kūrinio pavadinimas, žvelgiant retrospektyviai, apjungia abu tekstus ir įtraukia juos į muzikos lauką – gimsta paties Ostrausko „simfonija“. Greta Beethoveno ir Sibelijaus, „suskamba“ dramaturgo „Penktoji“: daugiasluoksnė, ironiška, kaip ir įprasta Ostrausko tekstams, sudaryta iš dviejų cituojamų autorinių muzikos kūrinių ir originalaus žodinio teksto sudaryta kompozicija, kurioje efektingąjį Beethoveno minorą pakeičia (ar *iškreiptai* atspindi) mažorinis Sibelijaus akordų skambesys. Implikuojamas teksto garsiškumas, draminių bruožų „primetimas“ partitūrai, grafinis elementų išdėstymas ir struktūra leidžia „Penktąją“ vadinti kartu ir virtualia, ir materialiai išreikšta dramine-muzikine (verbaliniais bei muzikiniais simboliais konstruojama) simfonijos ikona-indeksu.

IŠVADOS

Šios disertacijos dėmesio centre – muzikos raiškos formos, jų vaidmuo ir atliekamos funkcijos XX–XXI a. išeivijos dramaturgo Kosto Ostrausko, lietuvių absurdo bei postmodernistinės dramos klasiko ir vieno iš pradininkų, tekstuose. Nors su muzika vienaip ar kitaip susiję elementai būdingi įvairių panašaus laikotarpio dramaturgų kūrybai[262], išsamus Ostrausko dramų aptarimas atskleidžia jų išskirtinumą: vargu ar kuriame kitame tekstų korpuse rasime tokią muzikos pavidalų, žodžio ir muzikos sąveikos pavyzdžių gausą bei įvairovę. Muzikos raiška, persmelkianti bene visas Ostrausko dramas, atlieka gausybę funkcijų – ji steigia intermedialius ir intertekstinius (architekstinius, paratekstinius, hipertekstinius) ryšius, aktyvuoja (numanomą, įsivaizduojamą) klausos režimą, rekontekstualizuoja ir perinterpretuoja žodinį tekstą, atskleidžia jame neįvardijamus aspektus, charakterizuoja dramų personažus, jų tarpusavio santykius, formuoja skaitymo logiką ar „programą“, modifikuoja ir tikslina žanrinį teksto pobūdį ir kt.

Dramaturgo tekstų visuma – tai įvairialypės variacijos tekstų, kalbų, medijų, grafinių ir garsinių niuansų pagrindu. Multimedialus Ostrausko variacijų „ciklo“ pobūdis ir metonimiškai reprezentuojamų kultūros tekstų fragmentų tinklas ryškina reikšminį struktūros krūvį bei išraiškos plotmės svarbą dramaturgo kūryboje. Būdas, kuriuo konstruojami Ostrausko tekstai, „išklibina“ įprastas juslinio modalumo artikuliacijas ir nukreipia draminių tekstų „reikšmių paieškas“ kitokia nei įprasta kryptimi. Esminiais struktūriniais dėmenimis čia tampa kultūros tekstų „melodijos“ ir medijų „balsai“, o jų bendros dėlionės inspiracija – viena ar kita muzikos forma. Vienas atskiras „balsas“ (pasitelkiamas kultūros tekstas, medija ir pan.) nėra tiek reikšmingas, kiek reikšminga jų visuma ir žaismingas, ironiškas tarpusavio santykis. Kitaip tariant, dažnai nelieka vienos dominuojančios ar pagrindinės linijos: panašiai kaip XX a. atonalioje muzikoje, Ostrausko dramose vengiama „tonikos centro“ – visi pasitelkiami „balsai“ tampa lygiais, vienodai svarbiais ir reikšmingais (plg. Schoenbergo dodekafonija).

Skaitant „polifoniškas“ Ostrausko dramas, neretai nelengva atskirti, kur kartojasi, kur prasideda ir kur baigiasi viena ar kita „melodija“. Šis pradžios-pabaigos nepastovumo, jų kaitos motyvas, tampantis jungiamąja dramaturgo tekstų ašimi, reiškiasi įvairiose plotmėse – veikėjų žodžiuose, grafiniame teksto, paskirų žodžių ar kiek ilgesnių frazių pateikime, dramų vidinės struktūros, jų dėstomų idėjų lygmenyje, dramų ir jų skaitytojo (kūrėjo-kritiko ir kritiko-kūrėjo) santykyje, intertekstinėje ir intermedialiojoje terpėse: žodžių skiemenys gali būti sukeičiami vietomis, pasako-

[262] Galima prisiminti partitūrų fragmentus Augusto Strindbergo „Ett drömspel“ (liet. „Sapnas“) (1901), garsų svarbą Mauricе'o Maeterlincko dramose „Aklieji“ ir „L'Intruse“ (liet. „Nekviestoji viešnia“) (1890), muzikalumą, gimstantį iš įvairuojančio veikėjų žodžių ritmo ir tempo Samuelio Becketto kūriniuose „Belaukiant Godo“ ir „Endgame“ (liet. „Baigmė“) (1957), onomatopėjas, įvairius veikėjų, jų žodžių pasikartojimus Eugènе'o Ionesco pjesėse „Le roi se meurt“ (liet. „Karalius miršta“) (1962) ir kt.

jama istorija – turėti keletą pradžių ir pabaigų ar visai neturėti aiškios pradžios ir pabaigos, frazė ar iššaukiamas / sužadinamas garsas, užuot nutrūkęs, gali tęstis, kartotis, parašyti žodžiai – „užduoti“ kelias galimas skaitymo kryptis, veikėjų gyvenimai – prasidėti jiems mirus ir pan.

Pradžios / pabaigos įtampą pildo bene visuose dramaturgo tekstuose besireiškiantis varijuojančios kartotės ar (iškreipto) veidrodžio principas: reprodukuojamos iš kitų autorių „pasiskolintos“ ar savos temos, struktūros, veikėjai, tekstai ir / arba jų pavadinimai, ir pateikiami modifikuoti jų „atspindžiai“. Ši (a)simetrija leidžia kalbėti apie Ostrausko dramų (ar jų fragmentų) palindromiškumą: čia neretai tas pats fragmentas, skaitomas (ar „matomas“ / „girdimas“) iš kito galo, išlaiko tą pačią arba labai artimą pirminei prasmę. Sunarpliojantys ar vietomis sukeičiantys pradžios ir pabaigos gijas, vienas kitą „atspindintys“ tekstiniai dramų elementai atskleidžia Ostrausko tekstų paralelę ir su viena muzikinių formų, vadinamuoju *vėžio kanonu*[263]. Bendrai šią polifoninės muzikos techniką (kanoną) nusako principas, kai vienoje dalyje atliekama melodija netrukus atsikartoja ar yra imituojama kitoje dalyje (ar dalyse); vėžio kanono ypatybė ta, kad melodija pradedama kartoti nuo pabaigos. Galima teigti, kad Ostrausko dramos (ar paskiri jų fragmentai) yra dėliojamos šio muzikinio kanono principu, tik čia kartojamos ne natų sekos, o žodžiai, frazės, veiksmai[264], kurie, skaitomi iš kito galo (nuo paskutinės replikos iki pirmosios), išlaiko beveik tą pačią prasmę, kaip ir skaitomi įprastai, pavyzdžiui:

> DAILININKAS. „Šauksmas“! Štai mano kūrinys!
> BELLADONNA. „Šauksmas“?
> DAILININKAS. Riksmas! Staugsmas!
> *Šniokšdamas DAILININKAS brėžia brūkšnius vieną po kito, vieną ant kito – skersai, išilgai ir kryžmai, kryžmai, išilgai ir skersai...*
> DAILININKAS. Mano! Mano!..
> BELLADONNA. Tavo? Nejaugi nematei Muncho „Šauksmo“?
> DAILININKAS. Šauksmo negali matyti.
> BELLADONNA. Tai negi negirdėjai?
> DAILININKAS. O, taip. Kaip negirdėsi šauksmo. Bet mano „Šauksmas“ ne išgąsčio, o skausmo...[265]

Tokios multimedialios dramos suvokimui būtinas skaitytojas, kreipiantis dėmesį į tai, kaip šie žodžiai / replikos dėliojami tekste ir kaip veidrodinės ar „atbulos“ imitacijos verčia keisti suvokimo režimus – klausa / rega, erdvinė / linijinė pagava (fiksuotas dramų pavidalas leidžia sugrįžti prie vieno ar kito fragmento, jį skaity-

---

263 Žr. Stainer, J., Barrett, W., p. 69–72.

264 Įdomu, kad kalbant apie ryškiausius įvairių epochų muzikinių kanonų pavyzdžius, dažnai minima būtent Ostrausko cituojamų Haydno, Mozarto, Beethoveno, Bartóko kūryba.

265 „Belladonna“, p. 330.

ti iš kitos pusės, *žiūrėti* į jį ir pan.). Čia svarbiu tampa ne (tik) turinys, bet (ir) jo pateikimas: dramų tekstas rodomas kaip daugiasluoksnis, kelių skaitymo strategijų reikalaujantis, ryškių erdviškumo bruožų turintis darinys. Šių dramų skaitytojas turi nepasikliauti pirmine jusline pagava ir gebėti taikyti kelias skaitymo strategijas ar kodus vienu metu: tekstą sudarančius ženklus vertinti (ir) kaip simbolinius, (ir) kaip indeksinius, (ir) kaip ikoninius. Siekiant suvokti Ostrausko dramas neretai pravartu pasielgti taip, kaip siūlo patys dramaturgo tekstų personažai – sukeisti jusles vietomis arba, tiksliau sakant, jas apjungti, suderinti, regimojoje plotmėje įžvelgti garsinę, garsinėje – regimąją: *ausylai pažiūrėti* ir *akylai paklausyti*[266].

Daugiasluoksnio muzikos raiškos pasitelkimo nulemtas *ausylas* Ostrausko dramų matymas ir skaitymas inspiruoja virtualaus šių tekstų „atlikimo skaitant“ galimybę. Šio „vaizduotės teatro“ realizavimas priklauso nuo skaitytojo kompetencijų: aktyviai į „žaidimą“ su tekstu įsitraukiantis dramų suvokėjas privalo ne tik *matyti*, bet ir *girdėti* skaitomą tekstą. Greta įvairių muzikos raiškos pavidalų, net ir įprastai antriniu laikomas, grynai estetinę funkciją atliekantis (numanomas) rašto garsiškumas čia tampa „pasakojamos“ / „rodomos“ istorijos reikšmės dalimi. Šiose dramose, pasitelkiant ypatingą formą, svarstomi kūrybos proceso ir suvokimo, meno ribų, skirtingų meno formų junglumo ir raiškos pavidalo klausimai ir galimybės. Skaitytojui dažnai siūloma nestandartinė estetinė patirtis, kviečianti mėgautis pačiu matymo / klausymosi procesu ir iš jo atsirandančiais prasminiais efektais (kaip ir, pavyzdžiui, absoliučios muzikos atveju).

Tačiau nederėtų pamiršti, kad šioms dramoms taip pat būdingas nuolatinis ironizavimas: veikėjai kone kiekvienu sakiniu pašiepia vieni kitus arba cituojamus kultūros tekstus; taip pat komiško kontrasto, netikėtumo įspūdį daugeliu atvejų kuria žodinio teksto ir grafinių intarpų santykis. Neretai šis ironizavimas verčia suvokėją abejoti pasirinkta skaitymo strategija ir neleidžia vienareikšmiškai priimti to, kas sakoma ar rodoma „paviršiniame“ lygmenyje.

Taigi panašiai kaip aktorius teatro scenoje yra tuo pat metu ir jis pats, ir tas (ar tai), ką jis vaidina (ar „žaidžia“), Ostrausko dramos, trindamos žanrines ribas, gali sykiu „apsimesti“ ir muzikos, ir vizualiųjų menų kūriniais. Toks daugiabalsiškumas aprėpia juslinį bei semiotinį modalumus: dramos konstruojamos taip, kad vienu metu verčia aktyvuoti kelias jusles ir keleriopai traktuoti semiotinius ženklus. Teatrinė / koncertinė patirtis, kai sykiu ir matome, ir girdime (ir net galimai užuodžiame), perkeliama į dramos tekstą: sėdėdami geriausioje „salės“ vietoje, patiriame asmeninį, intymų, kiekvienam ir kiekvieno skaitymo metu skirtingą „spektaklį“. Kaip sakė pats Ostrauskas:

---

[266] Pasak Elleströmo, literatūros tekstams paprastai būdingas didesnis simboliškumas, o muzikai – ikoniškumas, bet žodžių ir muzikinių elementų derinimas, jų integravimas skatina interpretuotoją ieškoti ikoninių aspektų literatūros kūrinyje ir tam tikrą reikšmę turinčių niuansų muzikoje (žr. Ellestrom, L., 2010, p. 29).

> Nors į koncertus neinu – publika čiaudi, kosti, šnirpščia, kaimynas programą lamdo, o kaimynė su kita dienos įspūdžiais ir pletkais dalijasi, – turiu išsirašęs iš radijo šimtus esminių ir šiaip man įdomių klasikinės muzikos kūrinių kasečių, tad 'atgroju' koncertus namuose, savybėje – ką noriu ir kada noriu[267].

Tikimasi, kad ši disertacija suteiks postūmį platesniems ir išsamesniems Ostrausko kūrybos bei muzikos raiškos literatūroje ir kitose medijose apskritai tyrinėjimams. Darbe išdėstytas teorines gaires ir suformuluotą analizės modelį („skaitymo taisykles") galėtų būti tikslinga: a) išmėginti analizuojant kitų Lietuvos ir užsienio dramaturgų kūrybą, taip pat kitų literatūros žanrų pavyzdžius; b) papildyti ne tik muzikinių, bet ir kitų grafinių intarpų (Ostrausko dramose ir ne tik) vaidmens reikšminiuose procesuose analize; c) pritaikyti Lietuvoje vis dar didesnio analitikų dėmesio laukiančiam grafinių romanų tyrimų laukui; d) pasitelkti formuluojant teatro, operos ar performanso analizei tinkamą metodologiją; e) praplėsti keliant ir svarstant muzikos raiškos kitose medijose teorines ir analitines problemas.

[267] Mačianskaitė, L., 2014, p. ix.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Disertacijoje aptariamos Kosto Ostrausko dramos ir dramų rinkiniai

1. „Lozorius“, *Metmenys*, Nr. 22, 1971.
2. „Ofelija, Hamletas ir... Veronika?“, *Kultūros barai*, Nr. 2, 2010.
3. „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, *Metmenys*, Nr. 56, 1989.
4. „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“, *Metmenys*, Nr. 70, 1996.
5. *Ars amoris: historiae sacrae et profanae*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1991.
6. *Čičinskas ir kiti*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
7. *Eloiza ir Abelardas: historia calamitatum*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1988.
8. *Gyveno kartą senelis ir senelė*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2000.
9. *Gundymai*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1983.
10. *Kaliausės mirtis: dramos, komedijos ir mikrodramos*, Vilnius: LRS, 1996.
11. *Kanarėlė*, Chicago: Lietuvių studentų santara, 1958.
12. *Ketvirtoji siena: kūryba – kritika, kritika – kūryba*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996.
13. *Kvartetas*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1971.
14. *Paskutinis kvartetas: du dramų ir dar kai ko rinkiniai*, Vilnius: LLTI, 2014.
15. *Spec(tac)ulum mundi*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2003.
16. *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: LRS, 2006.

Teorinė literatūra

1. Ackerman, A., „Introduction“, *Reading Modern Drama*, ed. Ackerman, A., Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2012.
2. Artaud, A., *Teatras ir jo antrininkas,* vert. Linčiuvienė, D., Vilnius: Scena, 1999.
3. Baldick, C., *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.
4. Barthes, R., „The Death of the Author“, in: *Image, Music, Text*, London: Fontana, 1977, p. 142–148.
5. Bartók, B., *Ethnomusikologische Schriften III*, Dille, D. (ed.), Budapest: Editio Musica, 1967.
6. Beckett, S., *Neįvardijamasis*, vert. Tauragienė, V., Vilnius: LRS, 2007.
7. Bernhart, W., Wolf, W. (eds.), *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher,* Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.
8. Bilaišytė, Ž., „Kosto Ostrausko vėlesnioji dramaturgija“, *Metmenys,* Nr. 47, 1984, p. 52–77.

9. Billington, M., *The Life of Harold Pinter*, London: Faber and Faber, 1996.
10. Blekaitis, J., „Kostas Ostrauskas ieško savo teatro“, in: *Egzodo literatūros atšvaitai: Išeivių literatūros kritika 1946–1987*, Vilnius: Vaga, 1989, p. 484–519.
11. Bowie, A., „Music Aesthetics and Critical Theory“, in: *An Introduction to Music Studies*, Harper-Scott, J. P. E., Samson, J., (eds), Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009, 79–94.
12. Bricard, N. (ed.), *Moussorgsky. Pictures at an Exhibition. For the Piano, Van Nuys: Alfred Music, 2002.*
13. Brown, C. S., *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Athens, GA: University of Georgia Press, 1948.
14. Bruhn, S., *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*, Hillsdale: Pendragon Press, 2000.
15. Brūzgienė, R., *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*, Vilnius: LLTI, 2004.
16. Cobussen, M., „In(-)formations. The Meaning of Paratextual Elements in Debussy's *Syrinx*“, *Musicological Annual*, 41 (2), Ljubljana: Ljubljana University Press, 2005, p. 55–70.
17. Česnulevičiūtė, V., „Muzika Alfonso Nykos-Niliūno 'Dienoraščio fragmentuose' ir 'Praradimo simfonijoje': intermedialusis dialogas“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 6, 2005, p. 45–60.
18. Česnulevičiūtė, V., „Polifoninio mąstymo raiškos galimybės moderniojoje lietuvių poezijoje: nuo *ostinato* iki fugos“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 9, 2008, p. 150–158.
19. Česnulevičiūtė, V., „Simfoninio mąstymo raiška Alfonso Nykos-Niliūno 'Vasaros simfonijoje'“, *Literatūros ir kitų menų sąveika*, Vilnius: LLTI, 2005, p. 225–235.
20. Česnulevičiūtė, V., „Sonatos formos analogijos Vytauto Bložės ir Juditos Vaičiūnaitės eilėraščiuose“, *Lietuvos muzikologija*, Nr. 12, 2011, p. 47–60.
21. Česnulevičiūtė, V., *Muzikos komponavimo principų analogijos XX a. lietuvių poezijoje*, daktaro disertacija, Vilnius: LMTA, 2012.
22. Deledalle, G., *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs. Essays in Comparative Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
23. Dorian, F., *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, Publishers, 1981.
24. Eco, U., *On Literature*, London: Secker & Warburg, 2005.
25. Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama,* London, New York: Routledge, 1980.
26. Elleström, L., „A Medium-Centered Model of Communication“, *Semiotica*, 2018, Nr. 224, p. 269–294.
27. Elleström, L., „The Modalities of Media: A Model for Understanding Interme-

dial Relations“, in: *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, ed. Elleström, L., New York: Palgrave Mcmillan, 2010, p. 11–50.
28. Elleström, L., „Visual Iconicity in Poetry. Replacing the Notion of *Visual Poetry*“, *Orbis Litterarum*, Nr. 71 (6), 2016, p. 437–472.
29. Fuchs, E., *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
30. Gadamer, H.-G., *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, vert. Grinytė, G., Vilnius: Baltos lankos, 1997.
31. Gecevičiūtė, A., „Plastinis požiūris į muzikos reikšmę: grupės ‘Emerson, Lake & Palmer’ kūrinio *The Barbarian* analizė“, *Semiotika*, Nr. 12, 2016, p. 37–54.
32. Genette, G., *Architext. An Introduction*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.
33. Genette, G., *Figures IV*, Paris: Seuil, 1999.
34. Genette, G., *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
35. Genette, G., Maclean M., „Introduction to the Paratext“, *New Literary History*, Nr. 22 (2), 1991, p. 261–272.
36. Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to A Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1995.
37. Gorbman, C., *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
38. Goštautienė, R., „Pratarmė“, in: *Muzika kaip kultūros tekstas*, Goštautienė, R. (sud.), Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 7–30.
39. Gustaitytė, J., „Kiek muzikos yra poezijoje“, *Kultūros barai*, Nr. 4, 1987.
40. Gustaitytė, J., „Poetinio ir muzikinio ritmo santykiai solinėse dainose E. Mieželaičio žodžiams“, *Menotyra*, Nr. 6, 1976, p. 41–63.
41. Harper-Scott, J. P. E., Samson, J. (eds.), *Introduction to Music Studies*, New York: Cambridge University Press, 2009.
42. Heffernan, A. W. J., „Ekphrasis and Representation“, *New Literary History*, Nr. 22 (2), 1991, p. 297–316.
43. Huizinga, J., *Homo ludens: mėginimas apibrėžti kultūros žaidiminį elementą*, vert. Gailius, A., Vilnius: Gelmės, 2018.
44. Ionescu, D.-V., „Meaningful Silence in the Context of Modern Play“, *Studia Philologia*, Nr. 4, 2007, p. 141–152.
45. Janson, H. W., Kerman, J., *A History of Art & Music*, New York: Prenticehall, 1968.
46. Jasinskaitė-Jankauskienė, I., „Naratyvumo koncepcija muzikoje“, *Baltos lankos*, Nr. 9, 1997, p. 95–130.
47. Kane, L., *The Language of Silence. On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, USA: Associated University Press, 1984.

48. Katinienė, V., „B. Kutavičiaus ir S. Gedos *Mažasis spektaklis*“, *Menotyra*, Nr. 14, 1986, p. 33–41.
49. Kelertienė, V., *Kita vertus*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.
50. Klišienė, N., „Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba teatrinių konvencijų laužymas“, *Literatūra*, Nr. 56 (1), 2014, p. 81–96.
51. Landsbergytė, J., „Reinerio Maria Rilkės poezija naujausioje lietuvių muzikoje kaip eurointegracinis proveržis“, *Menotyra*, Nr. 3 (24), 2001, p. 78–89.
52. Lankutis, J., *Lietuvių egzodo dramaturgija 1940–1990*, Vilnius: LLTI, 1995.
53. Lockwood, L., *Beethoven: The Music and The Life*, New York, London: W. W. Norton & Company, 2005.
54. MacGrath, J., *Samuel Beckett, Repetition and Modern Music*, London, New York: Routledge, 2018.
55. Mačianskaitė, L., „Sub specie vitae“, in: Ostrauskas, K., *Paskutinis kvartetas: Du dramų ir dar kai ko rinkiniai ir drama*, Vilnius: LLTI, 2014, p. vii–xiv.
56. Mann, A., Newsom, J. (eds.), *Music History from Primary Sources*, Washington: Library of Congress, 2000.
57. Martišiūtė-Linartienė, A., „Paradokso poetika Kosto Ostrausko dramose“, *Kultūrologija*, Nr. 15, 2007, p. 451–468.
58. Martišiūtė-Linartienė, A., „Pasaulio kultūros kalbinimai Kosto Ostrausko dramose“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 15, 2012, p. 7–29.
59. Martišiūtė-Linartienė, A., „Teatrinių eksperimentų intertekstai Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, Nr. 37, 2016, p. 72–93.
60. Mathon, G., Lauffer, D., *Beckett et la musique*, Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2014.
61. Mazzola, G., *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analitical Tools, and Case Studies*, London, New York: Springer, 2011.
62. McGrath, J., *Samuel Beckett, Repetition and Modern Music*, London, New York: Routledge, 2018.
63. Melnikova, I., „Intermedialumas, intermodalumas ir semiotika“, *Colloquia*, Nr. 42, 2019, p. 84–112.
64. Melnikova, I., „Intermedialumo žemėlapis“, *Colloquia*, Nr. 26, 2011, 17–34.
65. Melnikova, I., „Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje ‘Belladonna’“, in: Jurgutienė, A. (sud.), *XX a. literatūros teorijos: konceptualioji kritika*, Vilnius: LLTI, 2010, p. 421–441.
66. Melnikova, I., *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: VU leidykla, 2016.
67. Miller, H. M., *History of Music*, New York: Barnes & Noble, 1962.
68. Mitchell, W. J. T., „Counting Media: Some Rules of Thumb“, *Media Theory*, Nr. 1, 2017, p. 12–16.
69. Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

70. Monelle, R., „Text and Subjectivity“, in: *The Sense of Music. Semiotic Essays*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000, p. 147–169.
71. Mulevičiūtė, J., Jankevičiūtė, G., Šatavičiūtė, L. (sud.), *Dailės žodynas*, Vilnius: VDA leidykla, 1999.
72. Navickaitė-Martinelli, L., *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses*, Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014.
73. O'Callaghan, K., *Essays on Music and Language in Modernist Literature*, London, New York: Routledge, 2018.
74. Ockelford, A., *Comparing Notes. How We Make Sense of Music*, London: Profile Books, 2018.
75. Ortega y Gasset, J., *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, Andrijauskas, A. (sud.), vert. Samuolytė, R., Vilnius: ALK, Vaga, 1999.
76. Pabarčienė, R., „Kosto Ostrausko 'Shakespeariana': 'Hamleto' perrašymas 'Šančių kalba'“, *Žmogus ir žodis*, Nr. 15 (2), 2013, p. 45–51.
77. Pabarčienė, R., „Kosto Ostrausko architeatras: 'Balys iš Baibokų'“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 15, 2012, p. 30–46.
78. Pabarčienė, R., „Kosto Ostrausko draminiai istorijos perrašymai“, *Žmogus ir žodis*, Nr. 20 (2), 2018, p. 51–69.
79. Pabarčienė, R., „Naujojo istorizmo žingsniu į absurdo dramą“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 16, 2013, p. 106–122.
80. Palionytė-Banevičienė, D. (sud.), *Jonas Švedas – egzodo kompozitorius*, Vilnius: Diemedžio leidykla, 2012.
81. Petermann, E., *The Musical Novel. Imitation of Musical Structure, Performance and Reception in Contemporary Fiction*, Rochester, New York: Camden House, 2014.
82. Pfister, M., *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, New York, Oakleigh, Australia: Cambridge University Press, 1988.
83. Ruchlevičienė, I., „Postmodernistinio žaidimo taisyklės Kosto Ostrausko kūryboje“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 15, 2012, p. 92–98.
84. Ruchlevičienė, I., *Kūryba – kaip žaidimas: Kosto Ostrausko dramaturgija*, Kaunas: VDU leidykla, 2003.
85. Samuels, R., „Mahler within Mahler: Allusion as Quotation, Self-Reference, and Metareference“, in: *Self-Reference in Literature and Music*, Bernhart, W., Wolf, W. (eds.), Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, p. 33–50.
86. Santvaras, S., „Dramaturgija tremtyje“, in: Bradūnas, K. (sud.), *Lietuvių literatūra svetur. 1945–1967*, Čikaga: Į Laisvę fondas lietuviškai kultūrai ugdyti, 1968, p. 300–394.
87. Scher, S. P., *Verbal Music in German Literature*, New Haven, London: Yale University Press, 1968.
88. Schoenberg, A., *Fundamentals of Musical Composition*, ed. Strang, G., London, Boston: Faber and Faber, 1970.

89. Shakespeare, W., „Hamletas“, in: *Raštai I*, vert. Churginas, A., Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961.
90. Shepherd, J., „Muzika kaip kultūros tekstas“, in: *Muzika kaip kultūros tekstas*, Goštautienė, R. (sud.), Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 161–186.
91. Stainer, J., Barrett, W. (eds.), *A Dictionary of Musical terms*, New York: Cambridge University Press, 2009.
92. Staknienė, A., „Meilės istorijų intertekstinė mozaika: Kosto Ostrausko postmodernistinė drama“, *Metmenys*, Nr. 64, 1993, p. 181–190.
93. Stein, D., Spillman, R., *Poetry into Song. Performance and Analysis of 'Lieder'*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.
94. Styan, J. L., *The Dramatic Experience: A Guide to the Reading of Plays*, London, New York: Cambridge University Press, 1975.
95. Šeferis, V., „Kristijono Donelaičio Metų kompozicijos problemos“, *Literatūra*, Nr. 54 (1), 2012, p. 39–55.
96. Šilbajoris, R., „Kosto Ostrausko *Gyveno kartą senelis ir senelė*“, *Metmenys*, Nr. 81, 2002, p. 130–137.
97. Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A., Hernández Esteve, V., *Elementos para una semiotica del texto artistico*, Madrid: Catedra, 1999.
98. Tarasti, E., „Naratyvumo problema muzikoje“, *Baltos lankos*, Nr. 9, 1997, p. 77–94.
99. Tarasti, E., *Semiotics of Classical Music*, Berlin: De Gruyter Mouton, 2012.
100. Taruskin, R., „Tradicija ir autoritetas“, in: *Muzika kaip kultūros tekstas*, Goštautienė, R. (sud.), Vilnius: Apostrofa, 2007, p. 189–217.
101. Ubersfeld, A., *Reading Theatre*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999.
102. Vaškelis, B., „Kiti žemininkų-lankininkų kartos dramaturgai“, in: Bradūnas, K., Šilbajoris, R. (sud.), *Lietuvių egzodo literatūra 1945–1990*, Čikaga: Lituanistikos institutas, 1992, p. 599 –608.
103. Vedrickaitė, I., „Dar kartą apie Kosto Ostrausko dramų fenomeną“, *Kultūros barai*, Nr. 2, 2002, p. 33–37.
104. Višomirskytė, V., „Muzika Algirdo Landsbergio novelėse“, *Darbai ir dienos*, Nr. 21, 2000, p. 213–219.
105. Vitkauskienė, V. (sud.), *Dailės terminų žodynas*, Vilnius: VU leidykla, 1999.
106. Wallrup, E., „Song as Event: On Intermediality and the Auditory“, in: *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and Critical Reflection*, Petersson, S., et al (eds.), Stockholm: Stockholm University Press, 2018, p. 349–374.
107. Winters, B., „The Non-Diegetic Fallacy: Film, Music and Narrative Space“, *Music & Letters*, Nr. 91 (2), 2010, p. 224–244.
108. Wolf, W., „Preface“, in: *Self-Reference in Literature and Music*, Bernhart, W., Wolf, W. (eds.), Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, p. vii–x.

109. Wolf, W., „Relations Between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality“, *Comparative Literature*, Nr. 1, 2009, p. 133–155.
110. Wolf, W., *Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999.
111. Worthen, W. B., *Drama: Between Poetry and Performance*, Malden, Oxford, Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
112. Zimmerman, N., „Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's 'Ulysses'“, *Journal of Modern Literature*, Nr. 26 (1), 2002, p. 108–118.
113. Лотман, Ю., „Структура художественного текста“, in: *Об искусстве*, Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998, p. 14– 288.
114. Моисеев, Г., „Струнный квартет. Эстетика и поэтика жанра. Некоторые тенденции его развития и бытования в XIX веке“, *Философские исследования*, Nr. 1 (38), 2003, p. 83–99.

Internetiniai šaltiniai

Jūraitė, R., „Operos žanro reformatorius“, *Krantai*, Nr. 147, 2013, p. 52–147: http://kranturedakcija.lt/app/webroot/files/Krantai2013-52-57-Juraite.pdf.
Kelertienė, V., „Algirdas Landsbergis – kompozitorius žodžiais“, *Aidai*, Nr. 4, 1980: http://www.aidai.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=482&Itemid=105.
Kubilius, V., „Egzodo literatūra. Kostas Ostrauskas (1996)“, *tekstai.lt*, 1996: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lI78i4vc_VMJ:www.tekstai.lt/tekstai-apie-tekstus/104-o/6405-vytautas-kubilius-egzodo-literatura-kostas-ostrauskas-1996+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=lt&client=safari.
Martináková, Z., Bystrica, B., Mačutek, J., Popescu, I.-I., Altmann, G., „Some Problems of Musical Texts“, *Glottometrics*, Nr. 16, 2008, p. 80–110: http://www.geocities.ws/iipopescu/8_Some_problems_of_musical_texts.pdf.
Lietuvių kalbos žodynas: http://www.lkz.lt/.

PRIEDAI

Kosto Ostrausko dramos pagal parašymo (arba, jei nėra žinoma, suvaidinimo / išspausdinimo) datą

- „Pypkė“, 1951 m.
- „Kanarėlė“, parašymo data nenurodyta. Suvaidinta 1956 m., išspausdinta 1958 m.
- „Šaltkalvis“, 1958 m.
- „Žaliojoj lankelėj“, 1961 m.
- „Gyveno kartą senelis ir senelė...“, 1963 m.
- „Duobkasiai“, 1964–5 m.
- „Metai“, 1968 m.
- „Kvartetas“, 1969 m.
- „Lozorius“, 1971 m.
- „Čičinskas“„ 1974–5 m.
- „Jūratė ir Kastytis“, 1976 m.
- „Gundymai“, 1970–9 m.
- „Napoleonas, varna ir višta“, 1983 m.
- „Ars amoris: historiae sacrae et profanae“, 1984–8 m.
- „Raudonkepuraitė“, 1985 m.
- „Ars Amoris: post Scriptum“, 1986–9 m.
- „Karali(a)us juokdarys“, 1986 m.
- „Eloiza ir Abelardas: historia calamitatum“, 1988 m.
- „Casanovos saulėlydis“, 1988 m.
- „Antroji Paskenduolė“, 1988–1992 m.
- „Zakopane“, 1989 m.
- „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“ (esė), išspausdinta 1986 m.
- „Anna ir Emma“, 1989 m.
- „Kaladė ir kirvis“, 1989 m.
- „Oi grybai, grybai“, 1990 m.
- „Riteris, šėtonas ir mirtis“, 1990 m.
- „Žodžiai, žodžiai, žodžiai“ (monokomedija), 1990 m.
- „Ketvirtoji siena: post scriptum“, 1990 m.
- „Oi grybai, grybai“, 1990 m.
- „Grįžo“, 1991 m.
- „Imperatorius ir jo imperija“, 1990–1 m.
- „Vyskupo Antano edukacija“, 1992 m.
- „Salomė“, 1992 m.
- „Dievų išdaigos“, 1992 m.
- „Hamletas ir kiti“, 1992 m.
- „1492“, 1992 m.

- „Lietuviškos metamorfozės“, 1992 m.
- „Vaižgantas“, 1993 m.
- „Stasiukas“, 1994–5 m.
- „Belladonna“, 1992–3 m.
- „Summa theologica“, 1993 m.
- „Gaidžio teismas“, 1994 m.
- „Valse triste“, 1996–7 m.
- „Summa Philosophica, arba Also Sprach Zarathustra“, 1995 m.
- „Stratfordo sodininkas“, 1996 m.
- „Who?“ 1999 m.
- „Shakespeareana“, 1999–2001 m.
- „Užgavėnių kaukės“, 2000 m.
- „Vyskupas Antanas“ (diptikas), 2001 m.
- „Balys iš Baibokų“, 2001–2 m.
- „Bacho fleita“, 2002 m.
- „Spec(tac)ulum mundi“ (mikrodramų rinkinys), 2003 m.
- „Paskutinis kvartetas ir dr. Kripštukas“, 2004 m.
- „Triskaidekaphobia“, 2005–6 m.
- „Sirano de Beržerakas praranda nosį (na, ne visai)“, 2006 m.
- „Žemaitė sutinka Šekspyrą“, 2006 m.
- „Sūnaus palaidūno sugrįžimas“, 2007 m.
- „Lietuvių literatūros istorija. Trumpasis kursas su Išnaša“, 2007 m.
- „Van Gogho ausis“, 2007–8 m.
- „Ofelija, Hamletas ir... Veronika?“, 2009 m.
- „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“, išspausdinta 2014 m.
- „Ir Žemaitė, ir Šekspyras, ir Šekspyras, ir Žemaitė“, išspausdinta 2014 m.
- „Penktoji“, išspausdinta 2014 m.
- „Šauksmas“, išspausdinta 2014 m.

PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS

Disertacijos tema autorės parengti straipsniai recenzuojamuose leidiniuose:

1. „Skaitymas įtempus ausis: muzika Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, Nr. 40, 2018, p. 92–110;
2. „Literatūros muzikalizavimas: Kosto Ostrausko *Kvartetas*“, *Semiotika*, Nr. 13, 2017, p. 57–76;
3. „Partitūros Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje *Paskutinis kvartetas*“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 17, 2015, p. 66–86.

Tarptautinėse mokslinėse konferencijose skaityti pranešimai disertacijos tema:

1. „Words as Notes: Kostas Ostrauskas’s Plays“, žodžio ir muzikos studijų konferencija *Make it Old: Retro Forms and Styles in Literature and Music*, Gracas (Austrija), 2019-05-29–2019-06-01;
2. „When Music Becomes the Main Narrator“, žodžio ir muzikos asociacijos forumo konferencija *The Popularity of Words and Music*, Diuseldorfas (Vokietija), 2018-11-22–2018-11-24;
3. „To Experience Music Through Text: Kostas Ostrauskas’s Drama“, tarptautinė studentų konferencija *Bridges in The Baltics*, Tartu (Estija), 2018-10-05–2018-10-06;
4. „The Problem of Double Narrative: Program Music in Literature“, tarptautinio Europos naratologų tinklo konferencija *Narrative & Narratology Metamorphosing the Structures*, Praha (Čekija), 2017-09-13–2017-09-15;
5. „The Musico-Literary Field: Forms of Music in Literature“, tarptautinis semiotikos kongresas *CROSS-INTER-MULTI-TRANS-*, Kaunas (Lietuva), 2017-05-23–2017-05-26;
6. „Muzika Kosto Ostrausko *Belladonnoje*, arba Kodėl triptikas?“, tarptautinė doktorantų konferencija *Filologijos tyrinėjimų laukas ir problemos*, Vilnius (Lietuva), 2016-11-24.







Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius
info@leidykla.vu.lt, www.leidykla.vu.lt
Tiražas 15 egz.