Spektaklio tekstas – dramos (ne)tekstas

Gražina Mareckaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius
El. paštas: egmara@zebra.lt

Straipsnyje sprendžiama spektaklio ir dramos teksto tarpusavio ryšio problema, įvairiais požiūriais interpretuojama ir nagrinėjama jau nuo pat XIX a. pabaigos, kai scenos menas ėmė ieškoti savo ištakų, šaknų, kai avangardas panaikino scenos meno priklausomybę nuo literatūros ir žodžio, o spektaklis įgijo savarankiško kūrinio statusą, paremtą autonomiška ženklų sistema, pakeičiant ar radikaliai atsisakant literatūrinio pagrindo, dramaturgijos. Nors pasaulyje esama ir tradicinio teatro, tarptautiniuose forumuose ir teatrų festivaliuose vyrauja prestižiniu laikomas postmodernus, avangardinis, antiliteratūrinis teatras, veikiamas kitų meno sričių, remiamas ir proteguojamas kritikų bei organizatorių. Šalia senosios ir šiuolaikinės tradicinės dramaturgijos egzistuoja ir „naujoji drama“ – absurdo dramos atmaina, nuo pirmųjų žingsnių dariusi įtaką ir skatinusi naujojo teatro atsiradimą. Tačiau tiek avangardinės, tiek tradicinės dramaturgijos santykis su šiuolaikiniu teatru yra sudėtingas ir daugiaprasmis, reikalaujantis atidaus įsižiūrėjimo ir analizės. XXI a. lietuvių teatras, perėmęs daugelį avangardinio bei postmodernaus teatro savybių, dažnai naudoja dramaturgiją autonomiško spektaklio prasmėms kurti, daro įtaką šių dienų lietuvių draminei kūrybai. Šiuolaikinių pjesių struktūra ir verbalinė raiška neretai programuojama kaip žaliava scenos kūriniui.

RAKTAŽODŽIAI: spektaklis, drama, tekstas, verbalinė raiška, subjektyvumas, autonomiškas menas, avangardas, individuali realybė, dekonstrukcija, destrukcija

Pastaruosius pusantro šimto metų matome vis intensyvėjančią dramaturgijos formų slinktį minimalizmo link, į visišką dramos kaip literatūros rūšies sunykimą. Tačiau literatūros bei teatro teorija šių reiškinių nevadina chaosu, anarchija, krize ir narsiai galynėjasi su vis naujomis dramos žanro metamorfozėmis bei sunkiai pagrindžiamomis dramos ir scenos santykių teorijomis, kai skirtingi apibrėžimai dažnai žymi vieną ir tą patį reiškinį, kai vienu terminu pretenduojama apimti binares opozicijas, įvardyti priešingus reiškinius. Taip yra todėl, kad tiek scena, tiek dramaturgija priešinasi bet kokio kanono ir tradicijos formavimuisi. Tokia yra vadinamojo postmodernaus teatro realybė.

Ekspresionizmas, avangardas, modernizmas, dabar jau ir postmodernizmas, taip pat įvairios skirtingais istoriniais laikotarpiais „atpažintos“ ir įvardytos meno (tarp jų ir dramaturgijos) kryptys bei srovės, būdamos net tos pačios rūšies, atmainos ar porūšio, atsiranda vis kitur, kitu metu ir kitokiu pavidalu arba neigdamos, niveliuodamos viena kitą egzistuoja greta. Ankstesniais amžiais nužymėti dramaturgijos krantai, gerokai paplauti ir apardyti XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje, XXI a. galutinai suyra, o drama vis atviriau ima abejoti savo pačios esme. Vyksta akivaizdi dramaturgijos žanro **dekonstrukcija.** Kas liko iš ankstesnių normatyvinių dramos kaip literatūros rūšies savybių bei jos atpažinimo kriterijų, kai nebelieka pagrindinių skiriamųjų žanro bruožų – nei herojaus, nei draminių kolizijų, nei siužeto, nei situacijų, kartais net dialogo, o dažnai ir verbalinės raiškos? Tai turi liudyti bet

kurios tiesos reliatyvumą ar visišką jos neigimą. Jau Luiggi Pirandellas savo pjesėse „Henrikas IV“, „Šeši personažai ieško autoriaus“ teigia, kad tiesa yra neįmanoma, kaip neįmanomas ir išbaigtas dramos personažas, kuris it užkeikta dvasia pasmerktas nerasti išrišimo tol, kol netaps scenoje visaverčiu ir pilnakrauju spektaklio veikėju, tačiau jis **negali** juo tapti, nes toks yra autoriaus sumanytas – be esmės, be aiškesnės definicijos, be veido ar su daugeliu veidų, geriausiu atveju – kaip kaukė ar ženklas. Atsiranda terminas „personažo krizė“.

Totalaus vertybių perkainavimo, radikalių meninės kalbos, formų ir pavidalų transformacijos rungtynėse ne tik pati drama, bet ir jos teorinis įprasminimas priešinasi bet kokio kanono ir tradicijos susiformavimui, nors pastangos aprėpti vis naujas dramos ir teatro metamorfozes György'o Lukács, Erikos Fisher Lichte, Erico Bentley'aus ir kitų teoretikų bei praktikų darbuose sudaro nemenką įdirbį. Vienintelio nuoseklaus lietuvių (ir pasaulinės) dramos istorijos tyrėjo Jono Lankučio racionalios įžvalgos, adekvačios lietuvių dramaturgijos padėčiai ligi XX a. vidurio, net ir „socrealizmo“ instrumentais gebėjusio užčiuopti dramaturgijos sferoje brėstančias problemas, atrodo lyg atklydusios iš kitokio, dar stabilaus, pasaulio, kuriame, pasak mokslininko, „žymiausieji „naujosios dramos“ atstovai, iškilę XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje (Henrikas Ibsenas, Antonas Čechovas, Gerhartas Hauptmannas, Levas Tolstojus, Bernardas Shaw, Luigi Pirandello ir kt.), **nepakeitė**, o tik **išplėtė** dramatizmo sferą, įtraukdami į ją daug iki tol neliestų išorinio pasaulio ir vidinio žmogaus gyvenimo reiškinių“ (Lankutis 1988: 18–19). Įsidėmėtini žodžiai – **nepakeitė,** tik **išplėtė.** O kas ir kada ją **pakeitė**? Ar tie pokyčiai buvo laipsniški, nepastebimi? Tai buvo nevienalaikis, nevienareikšmis, daugiasluoksnis procesas. Pasak Lankučio, nuosaikiausiai evoliucionavo realistinė dramaturgija: joje tobulėjo charakterių individualizavimo būdai, atsiskleidė sudėtingesni bei rafinuotesni konfliktai, atsivėrė naujos galimybės prasiskverbti į slėpiningiausias žmogaus psichikos gelmes. Tačiau tose gelmėse keitėsi žmogiškos asmenybės proporcijos, ėmė vyrauti emocijų ir intelekto konfliktai, ištirpo žmogaus kaip socialinės būtybės ryšiai bei kontūrai. Modernistinėse „antiteatro“ koncepcijose buvo atmesta akcija, išnyko naratyvas kaip spektaklį / dramą organizuojanti jėga, o išliko „šiurpi statiškų situacijų įtampa, sukrečianti tragiška ar tragikomiška „absurdo“ emocija (E. Ionesco, S. Beckettas)“ (ten pat). Labai netolima dramos ateitis, t. y. jau mūsų dienų draminės kūrybos raidos tendencijos, rodo, kad išliko kur kas mažiau, nei teigia mokslininkas. Lankučio minimi „dramatizmo sferos **išplėtėjai**“ – A. Čechovas, G. Hauptmannas, L. Tolstojus – amžių sankirtoje atvėrė kelius jau tada užsimezgusiai tendencijai, atvedusiai į dramos žanro savižudybę. Ši funkcija teko jų amžininkams – Georgui Buchneriui, Augustui Strindbergui,

Maurice'ui Maeterlinckui, Stanisławui Witkiewicziui ir kitiems. Antoninas Artaud, Alfredas Jarry, Jeanas Genet išlaisvina maištingąsias dramaturgijos dvasias, nutiesia kelius visiems žanriniams „mišrūnams", kai tragiškai nusvirusi tragedijos (jau „be kaltės ir atpildo") galva ima kretėti nuo nevaldomo juoko ir, nekeisdama pozos bei apdaro, pereina į komediją, groteską, tampa kažkuo neapibrėžiamu. Įteisinamas plačios reikšmės terminas **tragikomedija**, o ši savo ruožtu paruošia vietą įvairiausiems subjektyviems nenusakomos formos žanriniams naujadarams, kuriems būdingas dirbtinės monotonijos ir nuobodulio pabrėžimas (Samuelio Becketto „Belaukiant Godo", „Laimingos dienos"). Ir vis dėlto šis modernus teatras dar siekia visų elementų, tarp jų ir verbalinio teksto, visumos; tuo tarpu postmoderniam scenos kūriniui tokios sintezės nereikia, todėl ji sąmoningai suardoma.

Šiandien filosofinio ir moralinio reliatyvumo terpėje, kai atsisakyta „logocentristinių principų" (Richardas Schechneris), kai „pamatinių Vakarų mitologemų rekonstrukcija siekia išvaduoti postmodernistinę civilizacijos teoriją nuo perdėm racionalizuotos metafizikos įtakos" (Kultūra ir civilizacija 1999), o drama mėgina reflektuoti save įvairiausiais „dramos dramoje", dramos parodijavimo, dramos ignoravimo ir kitokiais formos demontavimo būdais, kai ne tik forma, bet ir turinys atsiduria vis retesnėje minties atmosferoje – ligi visiškos negalios ir susinaikinimo, apibrėžti spektaklį, jo pamatą ir jo struktūrą tampa nelengva. Anksčiau buvo laikoma, kad teatras atsiranda tada, kai prasideda judėjimas (herojų susidūrimai, kova, fizinės slinktys), kad sąvoka „drama" suprantama kaip dinaminė kategorija. Ir štai iškyla reiškiniai, prieštaraujantys tokioms nuostatoms. Kartais pakanka kelių atpažinimo sąvokų, kultūros simbolių, kad būtų aiškus „turinys" ir konflikto (jeigu jis dar yra) „jėgų išsidėstymas". Peterio Weisso veikalo „Jeano Paulo Marato kankinystė ir mirtis, vaidinama pono de Sade'o vadovaujamos Charentono ligoninės aktorių trupės" pavadinimas „sukuria dramą anksčiau, nei veikalas suvaidinamas, anksčiau, nei jis perskaitomas" (Fałkiewicz 1970: 49). Pasak A. Fałkiewicziaus, šiuo atveju išvardytų sąvokų-ženklų reikšmės ir jų išdėstymas išreiškia draminį konfliktą. Galbūt šios sąvokos galėtų būti pakankamas pagrindas šiuolaikiniame teatre „sukonstruoti" spektaklį?

Dramaturgas Tadeuszas Różewiczius šalia „pilnametražių" groteskiškos formos veikalų scenai kuria 1–2 p. apimties „pjeses", tikrai ne absurdo dramas, ne groteskus, ne draminius tekstus, veikiau „antitekstus", pateikdamas dialogo pavidalo opusus, kur, imituojant pjesės pavidalą, suardomos visos logikos jungtys. (Toliau pateikiama pirmoji Różewicziaus kūrinio dalis.)

Moralinių pozicijų drama

I veiksmo pjesė teatrui su prologu

VEIKĖJAI:

A
B
C
Autorius
Kritikas

PROLOGAS

AUTORIUS. Jau seniai nesu rašęs veikalo teatrui, turbūt šiandieną pradėsiu. Prisikaupė lengvai užsiliepsnojančių medžiagų...

KRITIKAS. Ar turite planą, koncepciją?

AUTORIUS. Žinoma, kaip paprastai, labai aiškiai įsivaizduoju tai, apie ką ketinu rašyti. Noriu parašyti pjesę apie mintis, emocijas, situacijas „ant ribos“... tai bus Moralinių Pozicijų Drama su papildomais definicijos formulavimo ir minčių, jausmų, įvykių raiškos apsunkinimais...

Uždanga nusileidžia, uždanga pakyla

A Ar tai jau viskas
iš tiesų
nieko
nors būtent taip nemaniau
visiškai atsitiktinai

B Betgi tai yra
tai absoliučiai tokia forma
taip negalima taip neleistina
joks žmogus
jeigu savigarba
niekados jokiu būdu
tik jau ne šitai

C Baikite

A Vis dėlto
šiuo atveju
nematau kitos išeities
sulaužyti žodį laužymas nežinau
daviau
taigi man

B Tai ne
čia ten visados
niekados jo nepamatysiu
tačiau ne aš taip negaliu
C Iliuzijos
Būtent absoliučiai
A Tai jums bet ne man ir dar kartą ne
tai ne pabaiga
B Tik ne tokia forma
po šitokio ilgo
po tokios po tokio negailestingo nežmoniško
vėl čia
ne
verčiau čia vietoje
C Komediantas (Różewicz 1972: 326–327)

Šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos kūriniai, veikiami pasaulinių dramos raidos tendencijų, nesiryžta tapti tokiomis „antidramomis“, tokiais „antiveikalais“ kaip šis pacituotas radikalus Różewicziaus opusas. Nė vienu atveju šiuolaikinė režisūra iš dramaturgijos to ir nelaukia, nes pati turi begales instrumentų ir būdų kurti savo metatekstus šalia, viršum ar po dramaturginiu tekstu, net jeigu tai būtų Shakespeare'as ar Dostojevskis. Ypač šia kryptimi toli nužengusi pastarųjų dešimtmečių lietuvių režisūra, atstovaujama Eimunto Nekrošiaus ir Oskaro Koršunovo. Koršunovas, ne kartą deklaravęs savo radikalias pažiūras į teatrą, teigė, kad „...jei 1990 m. būčiau ėmęsis repetuoti ne D. Charmsą, o, pavyzdžiui, F. Kafką, vis tiek būtų buvęs spektaklis 'Ten būti čia'“ (Koršunovas 1993). (Eksperimentinėje scenoje „antidramos“, t. y. dramos be teksto, pavyzdžiais galėtų būti Beno Šarkos teatrinės instaliacijos bei „hepeningai“.)

Ne tokia radikali režisieriaus Rimo Tumino pozicija. Draminė literatūra jam reikalinga kaip gyvas manekenas, kurį jis aprengia savo režisūrinių įvaizdžių drabužiu. Kalbėdamas apie naują Mažojo teatro spektaklį – Mariaus Ivaškevičiaus „Mistrą“ – režisierius išpažįsta savo ir šio literatūros kūrinio idėjinį bendrumą: „**Su pjesės autoriumi** sugalvojome, kad mums reikia **pranašo**“. Ir toliau: „O teatras ir yra pagoniškas veiksmas, iš ten viskas atėję. Aš gal jau kokius metus per pagonybę sukuosi į lietuviškąją dramaturgiją, lietuviškąją klasiką“ (www.bernardinai.lt). (Klausimą apie pagonybės interpretacijas dramoje „Mistras“ su daugybe klaustukų palikime ateičiai.) Režisierius teigia ieškantis lietuvių dramaturgijoje „istorinio pjūvio“, „aukštos idėjos“, netgi „svajonės visai šaliai“, nors tokius polėkius sunku įžvelgti Ivaškevičiaus kūrinyje, anaiptol ne pagoniškuose, o kabalistiniuose, ekscentriškuose,

reinkarnaciją išpažįstančio „pranašo“ žodžiuose ir veiksmuose. Spektaklyje visa tai paryškinta, „aprengta“ madingu grotesko drabužiu, o režisieriaus deklaruotas „poezijos ilgesys“ ir „pranašo“ statusas visais sceninės raiškos būdais desakralizuojamas. Jo pasirinkta Ivaškevičiaus dramaturgija savo itin „tapybiška faktūra“ ir bergždžiomis idėjomis tokiems sprendimams kuo geriausiai tinka. Galbūt šį pavyzdį galima laikyti sėkminga mūsų dienų scenos ir dramos simbioze, postmodernistiniu apsimestiniu tuščiu žaidimu nereikšmingomis reikšmėmis? Nors režisierius deklaruoja kažką visiškai priešingo...

Teatrologė Ramunė Marcinkevičiūtė monografijos *Eimuntas Nekrošius* paantrašte „erdvė už žodžių“ atskleidžia neribotas ir niekuo neapsiribojančias, išskyrus režisieriaus subjektyvizmą, jo teatro galimybes. Knygos skyriuose ir poskyriuose Nekrošiaus kūrybos fenomeną nusakantys tokie apibrėžimai, kaip „neišbaigtumo privilegija“, „režisūrinių įvaizdžių dramaturgija“, „virtuali intervencija“, „teatro desakralizacija“ ir t. t. (Marcinkevičiūtė 2002: 7), galėtų būti pritaikomi daugybei šiuolaikinio režisūrinio teatro raidos krypčių ir tendencijų. Galima sakyti, kad lietuvių režisūra dabar netgi tapo pasaulio (bent jau Rytų Europos) lydere, kuriančia teatrą kaip autonomišką meno rūšį su visiška veiksmų laisve, organizuojančia daugialypį spektaklio tekstą iš ženklų, kurie gali būti visiškai subjektyvūs, nekildinami iš dramos teksto ar jo „antiteksto“.

Šie procesai, seniai drebinę Vakarų teatro pastatą, praktikų ir teoretikų pastangomis lietuvių scenos teritoriją įvairiais pavidalais pasiekdavo maždaug nuo 7-ojo dešimtmečio vidurio. Visų pirma per artimiausiųjų kaimynų lenkų teatrą. Lenkai, turėdami savo dramos kūrėjų gretose Stanisławą Witkiewiczių ir Stanisławą Przybyszewskį, Sławomirą Mrożeką, Vitoldą Gombrowiczių, jau minėtą Różewiczių bei daugelį kitų dramos „dekonstruktorių“ ir intensyviai eksploatuodami jų kūrybą, skelbė: „literatūros teatras jau išsisėmė“, „tegyvuoja režisierius-autorius, aktorius-autorius“. Spektaklio sceninė materija turi būti kuriama ne ryšiu tarp minties ir žodžio, o tarp kūno ir daikto, aktoriaus ir rekvizito, tylos ir garso, tamsos ir šviesos. Pasak J. Grotowskio, dramos tekstas – tai inscenizacijos projektas arba „nauja pamaldų forma“.

Dramaturgai, suvokdami šią dramaturgijos atmetimo, pajungimo ir pamynimo tendenciją, stengiasi prisitaikyti ir išlikti, pateikdami, jų manymu, „postdraminio teatro“ poreikiams labiausiai tinkamą, neįpareigojančią remtis verbaliniu tekstu dramaturginę medžiagą, kuri neartikuliuota kalba stengiasi išreikšti kuriančiojo būseną – į save žvelgiančio, save reflektuojančio, psichiškai ir dvasiškai bejėgio subjekto būseną.

Kokią vietą šiame „dramos nudraminimo“ procese užima, tarkime, poeto, eseisto, Juliaus Kelero naujame dramaturgijos rinkinyje *58 sapnai ir kitos vienaveiksmės pjesės* (Keleras 2009) išspausdinti kūriniai: „A-B (Antstolis-budelis)“, „58 sapnai“, „Taksi numeris penki“? Visos trys pjesės vietoje įprasto žanro turi vienkartines,

subjektyvistines, iš nežabotos autoriaus fantazijos kilusias nuorodas-paantraštes: 1. „Visų šalių antstoliai vienykitės! Šmėkla klaidžioja po Europą. Antstolių šmėkla. Žmogus žmogui – antstolis“; 2. „Tragikomiška bagatelė“; 3. „Du nesusikryžiuojantys monologai apie prabėgusį laiką“.

Ar šios paantraštės yra išankstinė autoriaus pastanga būti skaitytojo (ir teatro) kuo teisingiau **suprastam**, ar kuo labiau **nesuprastam**? Kiekvienos pjesės idėja, net ir be aiškinamosios paantraštės, sukonstruota pernelyg aiškiai, netgi tiesmukai. Ką apie tokią dramaturgo laikyseną galvoja režisierius? Kai kam tai gal labai patogu – tam, kuris į tekstą dar žvelgia kaip į apčiuopiamą pagrindą statyti spektaklio pastatą, o ne kėsinasi atsispirti nuo teksto savarankiškam skrydžiui į „erdves už žodžių“. Tačiau ar įmanoma šios dramaturgijos pagrindu kurti spektaklį tiek pirmuoju, tiek antruoju būdu? Ar kartais autorius nesimuliuoja ir pjesės „realumo“, ir jos „abstraktumo“? Jeigu Kelero kuriama poezija yra tiršta, intensyvi vaizdinių pynė, kur tikrovės ženklai, virtę archetipiniais pasąmonės atspaudais, panardinami į metaforų srautą, suvokiamą istorijos tėkmėje ir savosios žemės peizaže, tai Kelero dramaturgo „sapnų“ pasaulis minėtame rinkinyje konstruojamas racionaliai atsiribojus, iš kritiškos distancijos tam tikrų gyvenimo reiškinių atžvilgiu, herojų „demaskavimo“ principu. Tačiau čia, kaip beveik visoje šiuolaikinėje dramaturgijoje, herojaus nėra. Jis, kaip ir žmogaus asmenybė, yra dekonstruotas iki sudėtinių dalių arba sukonstruotas kaip robotas. Tai jau ne **žmonės**, o **ženklai**. Dramaturgas žengia į socialinės problematikos sritį, modeliuodamas visus tris veikalus pagal identišką schemą – pjesė-monologas, tik formaliai suteikdamas jai dialogo pavidalą dažniausiai su scenoje nesamu, nematomu pašnekovu. Tokio pašnekovo paskirtis – tik „palaikyti“ ir plėtoti dialogą. Kadangi Kelero pjesėse pašnekovas beveik „nematomas“, tiktai „girdimas“, o veiksmo taip pat nėra, atrodytų, kad šias pjeses galima būtų priskirti radijo pjesių žanrui.

Tačiau ir toks skirstymas į „sceninę“ ir „nesceninę“, t. y. radijo, pjesę šiandien nėra prasmingas, neatskleidžia dramaturgijos veikalo savybių. Dramaturgija, taip pat ir teatras, prarado anksčiau būdingus bruožus, žanrines savybes, pavidalus ir formas: nieko nebestebina, jei scenos viduryje sėdintis, stovintis ar gulintis atlikėjas kelias valandas pasakoja savo herojaus gyvenimo istoriją, dėsto savo (t. y. dramaturgo) mintis kokia nors aktualia politine ar visuomenine tema, pasineria į memuarus, burnoja neteisingai sutvarkytą pasaulį, Dievą ar žmoniją. Jei toks veikėjas turi kokį nors, kad ir menamą, pašnekovą, kai tezė nepaliekama be antitezės, žiūrovas (skaitytojas) dar gali džiaugtis, kad jam pasisekė – vis dėlto diskusija yra diskusija, ne vienasmenis bylojimas apie pažinimo reliatyvumą mušant į vienus vartus. Šių žodžių patvirtinimą radau ir teatrologės Rasos Vasinauskaitės straipsnyje (Vasinauskaitė 2009) apie 2009 m. Avinjono festivalį, skirtą šiuolaikinio teatro spektakliams. Jame rašoma apie Bulbonų karjere parodytą režisieriaus Amoso Gitai spektaklį, kuriame kritikams „didžiausią įspūdį paliko ne režisieriaus sprendimai, bet aikštelė ir Moreau

[aktorė Jeanne Moreau – G. M.], sėdinčios prie staliuko aikštelės viduryje, **skaitymas“. Pauzės**, anot kritikų, buvo gerokai įtaigesnės už mėgėjišką šešių akmentašių vaidybą, stipresnės už būgnų garsus, nuolat permušančius skaldomų akmenų gausmą. Įtaigiausios buvusios **pauzės**? Pauzės tarp žodžių ir pauzės tarp akmentašių darbo garsų... Kas tąsyk šiandien yra dramaturgija? Kai spektaklio „statybinė medžiaga“ yra „erdvė už žodžių“, kokie turėtų būti patys žodžiai? Visa tai, kas dar visai neseniai atrodė anarchiška, chaotiška ir neplaninga, šiuolaikinio („postmodernaus“) teatro teorijose įteisinama terminu „neapibrėžtumas“.

Dramų rinkinio *58 sapnai* anotacijoje rašoma, kad dramaturgas savo pjesėse „... plėtoja galios, komunikacijos, tapatybės, atminties ir žinojimo reliatyvumo temas, bandydamas pateikti savąjį atsakymą į šiuos klausimus. Tai skaudžios hamletiškos refleksijos apie šiuolaikinę postindustrinės epochos žmogaus situaciją“ (Keleras 2009).

Dar nesusipažinus su pjesėmis, tik perskaičius šiuos knygą pristatančius žodžius, kyla klausimas, ką pasakys „šiuolaikinis Hamletas“ anksčiau išvardytomis temomis apie postindustrinės epochos žmogų? Greičiausiai jis pasakys, jog galių pusiausvyra visuomenėje yra neadekvati, antihumaniška, komunikacija tarp žmonių sutrikusi, atminties ir žinojimo sritys reliatyvios ir miglotos, o pats žmogus – susvetimėjęs... Ar „postdramaturginės epochos“ dramaturgo refleksijos gali būti „skaudžios“? Ar gali skaudėti personažui-robotui? Susipažinus su Kelero pjesėmis tenka įsitikinti, kad dramaturgo pateikiami atsakymai į visus minėtus klausimus yra kaip tik tokie – paremti abstrakčiais ir nuolat pasikartojančiais gyvenimo filosofijos svarstymais.

Kelero pjesėse matomi ir menami (nematomi) veikėjai gana schematiškai poruojami po du – jų dialoguose palaipsniui ryškėja pjesės tema ir nelaukta (tenka konstatuoti autoriaus išradingumą) atomazga, kaip vadinamajame „sename gerame“ teatre. Aiškiai matyti, kad dramaturgas jau įsisavinęs režisūros elementus ir savo tekstuose juos naudoja (pvz., kuria mizanscenąą, scenografiją su stiklo siena), pataikaudamas prasmių ir reikšmių atsisakančiam teatrui, nes psichologija, sceniniai charakteriai, „sielos virpesiai“ šios krypties dramaturgijai, dar, tiesa, ne demontuojančiai pačių dramos pamatų, jau taip pat nereikalingi. Pjesėje „A-B (Antstolis-budelis)“, kurioje antstolio padėjėjas, sėdintis kontoroje už stalo ir savo ilgą monologą kalbantis į telefono ragelį, plėtojama individo ir „galios“, t. y. valstybės struktūrų, priešiškumo tema. Antroji pjesė, „58 sapnai“, kurios veikėjai – „normalus“ jaunuolis Kostas ir mergina Sima, destruktyvi ir depresyvi būtybė stipriai „prakiurusiu stogu“, – bendrauja (kalbasi) atskirti stiklo siena (ta siena reiškia susvetimėjimą, atskirumą, negirdėjimą), iliustruoja visiškai sutrikusią komunikaciją tarp žmonių, juolab kad pjesė baigiasi netikėtu jaunuolio nužudymu. Trečioji rinkinio pjesė „Taksi numeris penki“ demonstruoja „atminties ir žinojimo reliatyvizmą“: pjesėje pakaitomis girdime scenoje „veikiančios“ vidutinio amžiaus moters, buvusios aktorės Adelės, pasakojimą apie vedybinį gyvenimą ir „neveikiančio“ veikėjo (jos vyro) balsą, pateikiantį savąją judviejų bend-

ro gyvenimo versiją. Šie nesutampantys pasakojimai byloja ne tik apie atminties ir žinojimo reliatyvumą, bet paliečia ir žmogaus tapatybės klausimą: asmens tapatybė šiuolaikiniame pasaulyje yra prarasta – tai aksioma.

Tokios yra dramaturgo „hamletiškos refleksijos" apie šiuolaikinę postindustrinę visuomenę. Galima suabejoti, ar tai išties originalūs ir autentiški atsakymai į „amžinus Hamleto klausimus". Kaip į juos mėgins atsakyti teatras, turintis (ar neturintis) dar ir savo požiūrį į dramaturgo keliamus klausimus? Galbūt teatrui, kad būtų išgirstas, teks pasitelkti „akmentašių darbo garsus" ar „būgnų tratėjimą", kaip tai daroma minėtame garsiojo Avinjono festivalio spektaklyje?

Ar dramaturgija ir teatras, dekonstruodami scenos kūrinio formą bei turinį, ieško (suranda?) naujų kelių, ar ši jo savigriova tolygi degradavimui, destrukcijai, o visos pastangos yra skirtos sunaikinti tūkstančius metų vyravusias opozicijas: tiesa ir fikcija, grožis ir bjaurumas, subjektas ir objektas ir t. t.

Ilgai patį visuomenės susvetimėjimą, nesusikalbėjimą, tikrovės absurdą, verbalinę impotenciją ir pan. kaip naujojo postmodernistinio teatro turinį ir formą deklaravusi dramaturgija priėjo savo siekiamybių ribą: ji jau nebekalba ir nesusikalba, nesiekia nieko išreikšti, tačiau kankinamai, tarsi liežuvį nusipjovęs individas, mykia ir aiškina, dėl ko jis tai padarė. Ar kas nors dar geba tai išgirsti, suprasti? Užburtas ratas neatsidaro: kam teatrui reikalingas dramaturgas nebylys, jei savo disponuojamomis priemonėmis išnaudodamas visas šiuolaikinės scenos raiškos galimybes teatras šiandien gali kalbėti bet kokio teksto pagrindu – ir be dramaturgo paslaugų. Gal tik postmodernistinių pažiūrų literatūrologams ar teatro teoretikams **neverbalinė teatrinė raiška** atveria neišsemiamas galimybes sceninio vyksmo aprašinėjimui bei nuprasmintų sceninių ženklų aiškinimui naudoti visus **savo verbalinės raiškos** resursus.

Ne teatras privalo atsakyti į šiuos universalius šiandienos klausimus. Bet mūsų tyrinėjimų objektas yra teatras ir todėl būtent jame ieškome ir iš jo laukiame atsakymo.

Gauta 2010 03 15
Parengta 2010 04 05

Literatūra

1. Lankutis, J. *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai.* Vilnius: Vaga, 1988.
2. *Kultūra ir civilizacija.* Straipsnių rinkinys. Sud. Ž. Beliauskas, S. Juknevičius. Vilnius: Gervelė. 1999.
3. Fałkiewicz, A. Jean Genet: to przyszlosc. Jean Genet. *Teatr.* Warsaw: PIW, 1970.
4. Różewicz, T. *Sztuki teatralne.* Wrocław, 1972.
5. Koršunovas, O. Lemia ne literatūra. *7 meno dienos.* 1993, spalio 15 d.
6. Tuminas, R. Išsiilgęs poezijos. Pokalbis su G. Jankauskiene. Prieiga per internetą: http: //www/bernardinai.lt (žiūrėta 2010 03 31).
7. Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius*. Vilnius: Scena ir Kultūros barai, 2002.
8. Keleras, J. *58 sapnai ir kitos vienaveiksmės pjesės.* Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2009.
9. Vasinauskaitė, R. Avinjono istorijos. *7 meno dienos.* 2009 07 24.

Gražina Mareckaitė

Text of the performance – non-text of drama

Summary

The problem of relationship between performance and the text of drama is discussed in the article. This problem is being interpreted and analyzed since the very end of the 19th century when theatre started looking for its sources and roots, when vanguard theatre streams abolished the dependence of the scenic art on literature and word, and the performance acquired the status of independent work of art with its autonomous system of signs, and the literature basis started to be changed or even radically rejected. Although there are traditional theatres in the contemporary world as well, the post-modern, vanguard and anti-literature theatre is dominating in the international theatre festivals. It is being influenced by other artistic fields and supported by critics and producers of these festivals. Close to the traditional dramaturgy is the "new drama" – the kind of absurd drama, which influenced the birth and development of the new theatre. The relationship of both vanguard and traditional dramaturgy with contemporary theatre is complicated and needs a comprehensive observation and analysis. The Lithuanian theatre of the 21st century, absorbing many features of the vanguard and post-modern theatre, often uses the dramaturgy for creating autonomous meanings of the performance and influences contemporary Lithuanian playwrights. The structure and verbal expression of contemporary plays is often being programmed as the raw material for the scenic work of art.

KEY WORDS: performance, drama, text, verbal expression, subjectivity, autonomous art, vanguard, individual reality, deconstruction