

Naratyvo konstravimo tendencijos šiuolaikinėje dramaturgijoje

Gabrielė Labanauskaitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius

El. paštas: gal@galdrama.lt

Straipsnyje apžvelgiamos šiuolaikinės naratyvo konstravimo tendencijos, glaustai pristatomi dramos naratyvinių epizodų tipai, laiko ir erdvės ypatumai, pjesės naratoriaus ir struktūros pokyčiai.

RAKTAŽODŽIAI: naratyvas, naratorius, naratyviniai epizodai, naracijos aktas, monologas, laikas ir erdvė

ROBIS. Aš manau... Manau, kad mums visiems reikia istorijų, mes išgalvojame istorijas, kad išgyventume.

Ir manau, kad prieš daug metų būta didelių istorijų. Tokių didelių, kad su jomis galėjai pragyventi visą gyvenimą. Galingos Dievo ir Likimo rankos. Kelionė į nušvitimą. Socializmo maršas. Bet jos visos numirė arba pasaulis tiesiog užaugo, arba paseno, arba jas pamiršo, taigi dabar mes visi sukuriame savo pačių istorijas. Mažas istorijas. Jos pasirodo skirtingais būdais. Bet mes kiekvienas turime po vieną.

*(Mark Ravenhill „Shopping and F***king“).*

Naratyvo tyrinėtojai, iki šiol didelį dėmesį skirdami apibrėžti skirtumams tarp naratyvų ir kitų tekstų tipų bei kurdami naujus modelius, funkcijas bei kategorizacijas, mažai skyrė dėmesio skirtumui tarp naratyvinių ir nenaratyvinių tekstų tipų (pavyzdžiui, dramos) apibrėžti. Dauguma teoretikų stengėsi nubrėžti aiškią takoskyrą ne tik tarp naracijos ir aprašymo, bet ir tarp naratyvo ir dramos, taip dramą eliminuodami iš naratyvo tyrinėjimo lauko. Galbūt tai lemia įsitvirtinusi nuostata, kad drama savo forma yra paprastesnės naratologinės sandaros ir išraiškos nei kiti žanrai². O galbūt ir tai, kad postmoderniame buvime nūnai populiarus apskritai daugumos (ne teatro) reiškinių teatralizavimas, taip nebeskiriant išskirtinio dėmesio pačiam teatrui.

Teorinių veikalų, gvildenančių dramos naratyvo konstravimo ypatumus, nėra daug. Užsienio naratologijos (ypač – prancūzų) teoretikų veikalus Lietuvoje pristatantys Nijolė Keršytė, Birutė Meržvinskaitė ir Dainius Vaitiekūnas domisi literatūros žanro problemomis. Apie naratyvumą šiuolaikiniame teatre rašė Rūta Mažeikienė, gana išsamus dramos naratyvo teorijos ir analizės gairių pristatymas aptinkamas menotyrininkės Nomedos Šatkauskienės disertacijoje „Dramos teksto sklaidos ypatumai: teorinių paradigmu kaita ir jų analizė“ (2002)³.

Nors naratologijos terminologija ir teoriniai teiginiai, sekant užsienio tyrinėtojų darbus, yra permąstomi ir apibrėžiami iš naujo, vis dėlto Lietuvoje trūksta išsamių tiek literatūrologinių, tiek teatrologinių studijų, nagrinėjančių dramos naratyvą. Todėl vienas

1 Žr: Ravenhill, 2001: 66.

2 Žymiausi naratologijos pradininkai – Gerald'o Genette'as, Mieke Bal, S. Chatmanas, Gerald Prince'as ir kt., deja, mažai dėmesio skyrė teatrui, o kai kurie apskritai buvo skeptiškai nusiteikę pjesės naratyvo atžvilgiu, nes, jų nuomone, dramose viskas perteikiama tiesiogiai mimetiniu principu ir jeigu atsiranda atskiras pasakotojas, tai jis yra tokios elementarios prigimties, kad nėra vertas atskiro nagrinėjimo.

3 Šioje disertacijoje nagrinėjami bendrieji dramos naratyvinės analizės principai, diskursinis dramos lygmuo, pasakotojo vaidmuo dramoje, kalbėjimo aktas ir dramos kompozicijos destrukcija, pavyzdžiu pasitelkiant S. Parulskio dramą „P. S. Byla. O. K.“.

esminių šio straipsnio uždavinių – peržvelgti šiuolaikinės dramos naratyvo konstravimo tendencijas ir atrasti naratologinius įrankius jų analizei. Kadangi darbas orientuotas į šiuolaikinės dramos naratyvo konstravimo principus, didžiąją ir svarbiausiąją naudojamos literatūros dalį sudarys pastarųjų kelių dešimtmečių darbai, iš esmės remtasi naratologų Ansgar Nünning ir Roy Sommer bei šiuolaikinės dramaturgijos tyrinėtojo Paul C. Castagno pastebėjimais.

Dažnai kalbėdami apie *istoriją* ar *naratyvą* tyrinėtojai turi omenyje siužetą, bet šiame straipsnyje *istorija* ir *naratyvas* nėra siužeto sinonimai. Šiame straipsnyje *naratyvo* terminui suteikiamas turinys apima ne visą pjesės naratyvą, o epizodines bet kokios trukmės naracijas, pateikiamas pjesės veikėjų⁴. K. Morrison naratyvais vadina „pjesės vienetus, kurie sudaro svarbią dramos veiksmo dalį, įtraukia veikėjo atsivėrimą ir kalbėtojo išsiskolinėjimą pačiu subtiliausiu būdu: ką jis sako, kada jis tai sako ir kodėl jis tai sako, iš tiesų ir yra tikroji drama“⁵.

Dramos naratologijos mokslo raidai darė įtaką naratologai Nünning ir Sommer. Jie pastebėjo, kad į siužetą orientuoti tyrinėtojai praleido šiuolaikinei dramaturgijai esminį dalyką: pjesės ne tik pristato naratyvus (pavyzdžiui, tam tikras įvykių serijas), jos taip pat inscenizuoja, kuria pasakojimą, teatrinį naratyvų perteikimo aktą. Taigi pjesės ne tik pristato tam tikras įvykių serijas, jos taip pat pristato ir *naracijos aktą*, kuriame veikėjai tampa intradiegetiniais (pasakojime dalyvaujančiais) pasakotojais⁶. Naratyviniams epizodams dramose būdingas diegetinis naratyvumas – verbalus naratyvo turinio perdavimas kalbos aktu. Diegetinis naratyvumas suponuoja kalbėtoją, užduotį, komunikacinę situaciją, adresatą arba bent jau klausytojo rolę, kas nebūdinga mimetiniam naratyvumui. Taigi diegetinis naratyvumas pabrėžia *komunikacinę paradigmą*⁷.

Tyrinėtojai Nünning ir Sommer pabrėžia, kad „dramoje ir naratyvinėje fikcijoje, diegetinis naratyvumas nėra apribojamas tokių naratorių, kurie pasakoja ir kuria ekstrapadiegetiniame komunikacijos lygmenyje esančias istorijas, bet gali atsirasti skirtinguose dramatinio teksto lygmenyse“. Tokiais pavyzdžiais galima įvardinti tipinius ekstrapadiegetinius (už pagrindinio pasakojimo ribų esančius) naratyvinius epizodus⁸:

- naratoriaus-veikėjo tiesioginis kreipimasis į publiką, būdingas prologams ir epilogams, kuriuose veikėjas komentuoja pjesę ir jos moralą, papasakodamas siužeto dalį arba kitą istoriją, susijusią su pjesė ir jos moralu;

- senosios komedijos chorai, aktoriaus į šoną sakomi žodžiai, monologai ir *parabazės*, chorų kalbos, žinianešių pranešimai antikinėje graikų dramose, verbalinės nesceninio (ne scenoje vykstančio) veiksmo santraukos, pjesė pjesėje, į dramatinį veiksmą įtraukti naratyvai, visi metanaratyviniai komentarai, remarkos, choristai arba sugalvotas istorijas pasakojantys ir pagrindinę mintį „ilustruojantys“ veikėjai;

- perpasakoti sapnai, dažniausiai pristatomi kaip pranašystė arba tam tikras esamos situacijos patvirtinimas; veikėjo pasakojami anekdotai arba epizodai iš praeities, kurie turi

4 Išsamiau ištirti „mažuosius“ naratyvus verta ir todėl, kad kasdieniniame gyvenime pasakojimai irgi turi tendenciją trumpėti – interneto *blogas*, skirtinguose tinkluose publikuojamos asmeninės būsenos ir istorijos, mobiliojo telefono žinutės – kuo toliau, tuo labiau išmokstama mintį išreikšti keliais žodžiais (kartais – ir keliais ženklais), o patirtą istoriją – keliais sakiniais.

5 Morrison 1983: 6.

6 Hardy 1997: 19.

7 Ansgar Nünning ir Roy Sommer 2008: 338.

8 Ten pat: 338.

tam tikrą ryšį su pjesės dabartiniu veiksmu; fantazijos, kurios suteikia informacijos apie veikėją; aiškinamoji naracija, kai vienas arba daugiau veikėjų kalba apie buvusius įvykius, kurie veikia esamą dramatinę situaciją; naratyvo rėmai, kuriuose pradedama pjesė, lyg tai būtų vieno asmens, besikreipiančio į publiką, papasakota istorija; dainuojamos baladės, glaustai pasakojančios istorijas; juokeliai ir šmaikščios istorijos, kuriomis pasakotojas sužavi arba apgauna savo klausytojus.

Šis Nünning ir Sommer išvardintas sąrašas gali būti papildytas naudojant transgenerines naratyvo strategijas, būdingas tiek dramaturgams, tiek romanų rašytojams: įvairias montažo technikas, sceninę naraciją, chronologijų sukeitimą ir t. t.

Naratyvo konstravimo tendencijos šiuolaikinėje dramaturgijoje tiriamos analizuojant vienų iškiliausių šiuolaikinių dramaturgų Dea Loher, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Caryl Churchill, Sarah Ruhl, Suzan Lori-Parks, Len Jenkin, Sarah Kane kūriniais. Pastarieji dramaturgai savo kūryboje naudoja įvairių dramaturgijos mokyklų principus. Kaip ir draminiame teatre, jų tekstai lieka svarbūs kaip bendra pasakojimo ir minčių visuma, ypatingą dėmesį sutelkiant į veikėjo kalbinę raišką ir jos formas.

LAIKAS. Šiuolaikinėje dramaturgijoje galimos įvairios *pasakojimo laiko* ir *laiko, apie kurį pasakojama*, paties pasakojimo veiksmo ir pasakojamųjų įvykių kombinacijos. Pavyzdžiui, Tankredo Dorsto pjesėje „Aš, Fojerbachas“ svarbiu naratyvo konstravimo principu tampa dvi persidengiančios laiko plotmės: reali *naracijos* proceso trukmė (t. y. istorijos pasakojimo laikas, kurio tėkmė yra jaučiama, nes Fojerbachas kartas nuo karto ją sąžoningai pabrėžia, kiek laiko jis laukia režisieriaus ir tokiu būdu užfiksuoja tam tikrą drauge praleisto laiko atkarpą) ir fiktyvus *naratyve* vaizduojamų įvykių laikas, buvęs kažkada praeityje. Viso spektaklio⁹ metu balansuojama tarp skirtingų teatrinės erdvės – *naracijos* ir *naratyvo* – plotmių. Mariaus Ivaškevičiaus pjesėje „Išvaymas“ (2011), tokių plotmių „persidengimui“ pasitelkiami du pasakotojai – Benas ir Benas *po n metų*, kurie susitinka toje pačioje scenoje, bet atstovauja skirtingai laiko ir erdvės plotmei.

Antra vertus, pastebima vis labiau stiprėjanti tendencija – šie autoriai nepaiso dramatiniam teatrui būdingos veiksmo, laiko ir vietos vienovės, nemanipuliuoja būtent *čia ir dabar* besirutuliojančiu veiksmu. Tokiai tendencijai būdingos *laiko duobės* (abstraktus laiko pateikimas, kai jis tarsi išnyksta ir nebėra svarbus) arba laiko šuoliai, atsispiriantys nuo konkrečių, tačiau skirtingų laikotarpių. Britų dramaturgo Marko Ravenhill'o pjesėje „Motušės Klep Moli namai“ („Mother Clap's Molly House“) kurioziškos meilės istorijos perteikiamos dviem pjesės veiksmams, kurių pirmas vyksta 1700 m. viešnameje Anglijoje, antras veiksmas – 2001 m. Anglijoje, bute, kuriame svečiai mėgaujasi privataus vakarėlio orgija. Nepaisant šių siurrealistinių šuolių (antrame veiksmo kartais įterpiamos XVIII a. scenos), pjesė kuriama realistiniu, kartais net hiperrealiu stiliumi. Tokiu būdu Ravenhill'o pjesėse akcentuojamas kūnas ir kūniški malonumai, nes kūnas yra suvokiamas kaip esminis apčiuopiamos žmogiškosios egzistencijos vienetas. Margaret Fetzer pastebėjimu, beveik visose šio dramaturgo pjesėse kūnas tampa galimybe, kad ir subjektyviai, pagauti pasislėpusios esamojo laiko realybės akimirka¹⁰. Ne loginiai ar priežastiniai ryšiai, o būtent kūnai, tiksliau – jų poreikis hedonizmui ir mazochistiniams žaidimams, sieja abu Ravenhill'o pjesės laikotarpius. Kūno kalba ir kūno pasakojimai (naracijos aktas kaip toks), smurto

⁹ Spektaklį „Aš, Fojerbachas“ 2007 m. Nacionaliniame dramos teatre režisavo ir pagrindinį vaidmenį atliko Valentinas Masalskis.

¹⁰ Fetzer 2007: 176.

ir prievartos manifestacijos šiuolaikinėje dramaturgijoje yra labai stipri tendencija, verta atskiro išsamaus naratologinio tyrinėjimo.

ERDVĖ. Šiuolaikiniai dramaturgai efektyviai sukuria besikeičiančias scenas, dažniausiai erdvės pokyčius formuluodami kalba. Akivaizdžiai padrikas santykis tarp pjesės scenų yra sušvelninamas struktūrinėmis kalbos nuorodomis. Pavyzdžiui, vieno žymiausio iš šiuolaikinių Amerikos dramaturgų Len Jenkin pjesėje „Limbo pasakos“ (1980) antropologijos profesorius Driveris keliauja pas savo merginą, kurią pasiekti tereikia kelių valandų (nuo esamo momento erdvės). Scenos remarkomis ir kalba sukuriamas greitkelis ir kraštovaizdis, atitinkantis Driverio naratyve įkūnytus vaizdus ir garsus:

„DRIVERIS. Greitkelis. (*Jis pastato nedidelį namelį scenos šone*). Čia yra Margaritos namas. (*Jis pastato nedidelį namelį kitame scenos šone*). Tai yra mano namas“¹¹.

Fenomenologiniu būdu žiūrovas patiria besikeičiantį greitkelio kraštovaizdį, o toks naratyvinis sprendimas sukuria pulsuojančią erdvę, tai išsiplečiančią iki gamtos peizažo, tai sumažintą iki intymaus ir materialaus kraštovaizdžio scenoje.

Teatro semiotiko Patris Pavis pastebėjimu, jau nuo senų laikų klasikiniame teatre kalba steigia išorinį pasaulį be ypatingų sunkumų (kalba ir steigiamas pasaulis iš esmės sutampa), tačiau ne visose pjesėse kalba ištikimai reprezentuoja psichologinės ir socialios realybės struktūras. Tokiais atvejais veikėjų kalba ne pristato pasaulį, o veikiau yra patiriama kaip spąstai, žaidimas, siūlantis naujas žodžio ir pasaulio taisykles. Ši nauja kalbos koncepcija atkartoja socialinius santykius, ir tai, kaip tekstu yra apibūdinama erdvė. Tada spektaklio visuma priklauso nuo globalios erdvės suvokimo koncepcijos ir kaip ji reprezentuoja pasaulį bei socialinius santykius: „Kiekvienas spektaklio tekstas siūlo erdvinių struktūrų galimybes, kurios yra konstruojamos tiek scenografija, tiek aktorių kūnais, tiek individualiomis ir socialinėmis distancijomis“¹². Semantinės opozicijos tarp vidinių ir išorinių teksto ir spektaklio erdvių išlieka stiprios daugelyje pjesių pastatymų, nes vienaip erdvę remarkomis kuria dramaturgas ir kitaip ją įsivaizduoja bei inscenizuoja režisierius bei scenografas.

NARATORIUS. Fuchs pastebėjimu, veikėjas miršta jau gerus šimtą metų – drąsioje „Panelės Džiulijos“ pratarinėje Johanas Augustas Strindbergas sakė, kad jo pjesės *sielų* negalima vadinti tipiškais veikėjais, jie yra visai necharakteringi, sudaryti iš „praities ir dabarties kultūros etapų junginių, ištraukų iš knygų ir laikraščių, humanizmo skiaučių“¹³. B. Brechtas fundamentaliu atsiribojimo metodu ištraukė aktorių iš veikėjo kailio ir suteikė jam nepriklausomą gyvenimą scenoje. Netrukus po to prasidėjo aktorius, tiksliau – dramos kūrinio susitelkimo ties individualiu asmeniu, fragmentacija. Einama nuo stereotipų link archetipų, veikėjas tampa viena iš sudedamųjų spektaklio dalių, plaukiančių ta pačia srove kaip ir muzika, dekoracijos, kostiumai. Taigi šiuolaikinės pjesės užpildomos ne individualizuotais veikėjais, o kalbos sistema, įgaunančia pavidalą veikėjų, esančių kaip eilė veidrodžių, atspindinčių socialinius kodus, formas ir galimus socialinius pasirinkimus¹⁴.

Todėl dar viena stipri šiuolaikinės dramos naratyvo konstravimo naujovė – naratoriaus prigimties ir patikimumo klausimas. Ne visada naratorius yra žmogiškos prigimties, kartais pasakojimai yra transliuojami ne iš antropomorfiškų šaltinių, o iš technologinių substancijų: mobiliųjų telefonų (Sarah Ruhl pjesėje „Mirusiojo telefonas“ (2007) moteris

11 Jenkin 1993: 17.

12 Pavis 1982: 156.

13 Strindberg 1998: 60.

14 Fuchs 172: 1996.

randa mirusio vyriškio telefoną, o atsiliepdama nepažįstamiems skambinantiesiems, ji tiek sau, tiek žiūrovui sudėlioja iš gabalėlių, bitas po bito amžinoj ramybėj besilsinčio vyro istoriją); autoatsakiklių (Martino Crimpo pjesė „Pasikėsiniimai į ją“ sudaryta iš paliktų žinučių autoatsakiklyje, per panašią naracijos formą žiūrovui susikuriant veikėją – iš praleistų meilužių, tėvų, priešų ir draugų skambučių); vaizdo grotuvų, pagaliau ir kompiuterio ekranų – pokalbių *skaiptu* ir t. t. Tai keičia pačių istorijų suvokimą, daro jas kinematografiškai epizodiškomis, struktūriškai bendrą pjesės siužetą skaidant kadrais ir fragmentuojant. Akivaizdžiausiai į tai reaguoja jau prieš tai minėtas Ravenhill'as, kuris net elipsę (praicityje įvykusios istorijos pasakojimą) verčia į kino kalbą:

„MARKAS. Kodėl tu nori tai žaisti?

GARIS. Savo galvoje aš matau tą vaizdą, gerai?

LULU. Taip.

GARIS. Na, kaip vaizdą, bet kaip ir istoriją, supranti?

ROBIS. Taip?

GARIS. Tam tikrą paveiksliukų istoriją.

LULU. Filmą?

GARIS. Taip, istoriją kaip filmą¹⁵.

Ir tai ne vienintelis pavyzdys, Ravenhill'as pristato istorijas lyg čia ir dabar kuriamus paveikslius, paversdamas sceną kinematografišku ekranu. Tekstinės kultūros saulėlydyje jo pjesės atspindi naujosios, vizualiosios kultūros įsigalėjimą, kurios kontekste šio dramaturgo personažai tampa vizualiais, per televiziją transliuojamos fikcijos atspindžiais.

Todėl įprasta charakterių motyvaciją (psichologiją ir biografiją) analizuojanti metodologija pasidaro nebenaudinga, kai bandome nagrinėti šiuolaikines pjeses. Šiuolaikinėse pjesėse pastebima tendencija ne atskleisti veikėjo praeitį, o „vedžioti žiūrovą už nosies“. Tad jei ir suteikiama informacija, tai ji tuoj pat panaikinama arba priverčiama suabejoti jos teisingumu. Tokiose pjesėse (pvz., Haroldo Pinterio „Mėnesiena“ (1993), „Iš pelenų į pelenus“ (1996), Tankredo Dorsto „Aš, Fojerbachas“ (1986)) pavieniai veikėjai skirtingai suvokia ne tik praeitį, bet ir dabartį. Dauguma pjesių yra su atvira pabaiga, siūlančių struktūrą, kuri sužlugdo žiūrovų lūkesčius ir verčia pasidaryti išvadas patiems.

Taigi požiūris į ratorių yra dvejopos prigimties – viena vertus, jo istorijos nėra patikimos, antra vertus – dramaturgas ne veltui jį suformavo kaip nepastovios esaties darinį, skatinantį žiūrovą mąstyti. Todėl, kad ir kokie nestabilūs, neatpainiojami ir įvairiausiai būtų veikėjai, vis tiek negalima paneigti jų, kaip veikėjų, statuso. Kartais jie net neturi vardų, tik raidinius kodus arba „veikėjo ištariamus žodžius“ (jau nuo Samuelio Becketto laikų naudojamoje strategijoje), kartais – net neaišku, kuris bevardis veikėjas kurią taria eilutę, ir tai paliekama spręsti režisieriui. S. Kane pjesėje „Psichozė 4.48“ (1999) neidentifikuoti pagal lytį, amžių ar skaičių veikėjai, atrodytų, pasakoja ne vieną ir tą pačią istoriją, o veikiau iš skirtingų perspektyvų perteikia būsenų koliažą, mozaikiškai dėliojamą istoriją. Ravenhill'o pjesėje „Pool (no water)“ / „Baseinas (be vandens)“ (2006) irgi nenurodytas nei veikėjų skaičius, nei lytis, tačiau šiuo atveju priešingai – paeiliui pasakojama viena istorija. Tai istorija apie vieną menininkų sambūrį ir jų globėją, kuri kūrybinius grupės nuopelnus prisiskirdavo sau. Per vieną reprezentacinį vakarėlį savo pačios namuose JI

15 Ravenhill 2006: 67.

(veikėja, žinoma, vardo neturi) išoko į tuščią baseiną, mat darbininkai pamiršo prileisti maudynėms vandens. Įdomu tai, kad anuliuojant veikėjų asmenines savybes ar požiūrio tašką, didžiausias akcentas yra perkeliamas į naratyvą, taip išryškinant pačią istoriją. Šioje pjesėje veikėjai atlieka ir choro funkciją – nepaisant veikėjų skaičiaus, jie yra tam tikras vienetas, turintis vienodą pasakojimo perspektyvą ir sustiprinantis bet kurio kito nario išsakytą įvykusios istorijos faktą.

Ši dviguba (neigianti vieningą naratyvą ir priešingai – steigianti, stiprinanti vieningą skirtingų naratorių pasakojamą naratyvą iš vienos perspektyvos) pasakojimo forma pakeitė tradicinį monologą, kad veikėjo vidines mintis ir emocijas paverstų išorinėmis. Pasakodamas istoriją scenoje, veikėjas naudoja naratyvui būdingą distanciją, kad galėtų konfrontuoti su savo skausmingais vidiniais konfliktais ir tuo pačiu jų išvengtų. Dauguma monologų naudoja kartojimus (frazių ar tezių) ir įvairias kalbos figūras, kurdami pauzių, tylos momentų ar elipsių lauką. Dažnai atskleisdamas tikrąją veikėjo psichinę būseną, monologas atverdavo duris, pro kurias auditorijai yra paprasčiau „įžengti“ į veikėjo sąmonę ir pamatyti jo motyvaciją, gyvenimo istoriją, požiūrio tašką. Šiuolaikinėje dramoje monologas tarnauja tiek aktoriui, tiek publikai, atlikdamas subjektyvaus teksto aiškinimo ir skaidrinimo funkciją. Priešingai nei monologas, kuris sulėtina veiksmą ir tiesiogiai atskleidžia vidinę būseną, ši nauja naratyvo forma tampa pati savaime centrinio pjesės veiksmo ašimi dramatinizuojant susidūrimo ir / arba paneigimo konfliktą.

Pirmi Ivaškevičiaus pjesės „Išvaymas“ pagrindinio pasakotojo žodžiai: „Praėjo tik dešimt metų. Meluoju, jau dvylika“¹⁶ tiksliai atspindi šiandieninę situaciją: veikėjas apgaudinėja tiek žiūrovą, tiek save, norėdamas ap(si)saugoti, gąsdinančias emocijas pakeisdamas fikcija. Morrison nuomone, dažnai „išsisukinėjimas“ nuo savęs (nesvarbu, ar tai būtų meilės ar mirties temos) ir yra pagrindinis veiksmas:

„PAUL: Vaikis buvo teisus. Turėčiau nusišauti. Bet aš to nepadarysiu. Tik pasižiūrėki į ginklą. Aš jį laikysiu. Per visą dieną aš jį laikysiu pasiėmęs po stalą. Bet neišsausiu. Neišsausiu rytoj ar kitą dieną, ar kitą dieną, ar kitą dieną, ar dar kitą dieną... Arba niekad. Aš būsiu pastovioje nenusišovimo būsenoje. Ar įsivaizduoji iš to kylantį siaubą? Ne, tu negali. Žinoma, kad tu negali. Tu – tu – tu... šūde“¹⁷.

Šiuolaikinių dramaturgų tekstų naratorius, atsiribojimo efekto principu, yra didesniu ar mažesniu atstumu nuo pasakojamų įvykių ir situacijų, charakterių ir netgi pasakojimo adresato. Ši distancija dažnai yra laikinė (pasakojami įvykiai jau įvyko prieš neapibrėžtą laiką) ir diskursyvinė (pvz., Loher pjesėje „Ruzvelto aikštė“ Aurora savais žodžiais perpasakoja tai, ką galėjo pasakyti kita pjesės veikėja – Konša).

Kultūrinio proceso skilimas ir persilydymas iš naujo atnešė ne tik veikėjo *mirtį*, bet ir dar vieną naują dramaturgijos tendenciją – objektyvios realybės pakeitimą automatiškai reprezentatyvia realybe scenoje: „<...> jei naujųjų amžių dramos pagrindas yra žmonių tarpusavio santykius kuriantis žmogus, tai postdraminio teatro pagrindas – žmogus, kuriam, rodos, net pati konfliktiškiausia situacija nėra drama. <...> Be to, teatras, regis, atsisako pradžios ir pabaigos idėjos, jam artimesnė mintis, kad katastrofos tęsis ir toliau, kaip tęsėsi iki šiol“¹⁸.

16 Ivaškevičius 2012: 11.

17 Ravenhill „The Cut“ 2006: 201.

18 Lehmann 2011: 274.

NARATYVO PRIEMONĖS. Konstruodami naratyvą dramaturgai pasirenka įvairias priemones – be minėtų laiko, erdvės, naratoriaus pasirinkimo strategijų, ypatingas naujosios dramaturgijos bruožas yra kalbos svarba, nes būtent kalba tampa pagrindine jėga, kuriančia veikėją, veiksmą ir temą: „Dramaturgas diriguoja savo tekstą balsams, įsijungdamas į tam tikrą dialogą su veikėjais ir kalba. Dramaturgas yra atviras kalbai pačia plačiausia prasme, ar ji būtų užkoduota specifiniu žanru, rasta kitame tekste, pagrįsta istoriškai arba sukurta lingvistinių impulsų, išlaisvinančių slengą, neįprastą sintaksę, barbarizmus, diskursus ir t. t. Rašydamas per *kitus*, dažnai daugialypius balsus, dramaturgas išlieka kūrybinga ir diriguojančia jėga anapus teksto“¹⁹. Dialogiškumu Castagno vadina tai, kas apibūdina kaip interaktyvus santykis tarp pjesės balsų, suformuoja pjesę kaip atradimo veiksmą. Savo skirtingomis manifestacijomis dialogiškumas²⁰ yra vienas esminių naujos dramaturgijos konstravimo principų.

Tačiau vietoj to, kad būtų imituojamas visas pokalbis, dažnai dramaturgai pasirenka kalbos fragmentus, kad supriešintų akivaizdžių kalbos reikšmių kontekstą, sumaišytų skirtingus kalbos ritmus ir stilius, uzurpuotų standartines sintaksines strategijas. Tokiose pjesėse, kaip „Kaip sunku pereiti lauką“ („The Difficulty in Crossing a Field“) ir „Kandusis Byrsa“ („Bitter Bierce“) (2008), Wellman’as unikaliai performuluoja istorinę kalbą, susidurdamas su auditorijos lūkesčiais, kaip kalba sukuria naratyvą. Ambrozijaus Byrso kalba sudaryta iš aštrių ir kritiškų komentarų, geltonosios spaudos įžvalgų, įprastesnės biografinės informacijos ir skirtingų istorijų. Tokios pasirinktos priemonės ne tik sukuria *multivokalinį* Byrso charakterį, bet ir suteikia visą *monopjesės* struktūrą.

Amerikiečių dramaturgai Parks ir Wellman drąsiai eksperimentuoja kalba, tad jų kalbos semantikos specifiškumą ir sintaksę galima apibūdinti terminu *sintaktonika*, taikytu Beckette’o dramaturgijai. H. Porter Abbott pastebėjimu, Beckett’o kūryba vis labiau priklausė nuo „neproduktyvių“ žodžių – įvardžių ir determinantų, kuriems trūko aukštos kokybės semantinio turinio ir kurie turėjo tik kognityvinius sintaktinius bruožus, o muzika ir vizualumas nustumdavo tekstinę reikšmę į sintaksinius paribius²¹. Šiuolaikiniai dramaturgai kuria garso laukus – kalbos kontekstą, kuriame patalpinami veikėjai, (ne) susikalbantys garsais ir tylos pauzėmis:

„MOTERIS.
MIRUSIOJI GRAŽUOLĖ.
MOTERIS. Hhhhh.
MIRUSIOJI GRAŽUOLĖ. Hhhhh.
(Pauzė)
MOTERIS. Išdavikas.
MIRUSIOJI GRAŽUOLĖ. Buvo užsukęs.
MOTERIS.
MIRUSIOJI GRAŽUOLĖ“²².

¹⁹ Castagno 2012: 10.

²⁰ Pirmasis „dialogiškumo“ sąvoką panaudojo M. Bachtinas, analizuodamas XIX a. romanus, kuriuos sunku įtalpinti į tradicinių žanrų rėmus. Vieni iš šių hibridiškų kūrinių apjungė sudėtingas literatūros rašymo technikas su liaudies kultūra, kiti – lingvistikos stilius, dialektus, neologizmus ir slengą.

²¹ Abbot 2010: 213.

²² Parks 2006: 22–23.

Tai, kas kadaise atrodė avangardiška ir neįprasta, po pusšimčio metų tampa dar viena novatoriškos dramaturgijos tendencija – būseną, kurioje pasiekama Beckett'o naratorių situacija – pats naracijos aktas. Išgryninta kalba, supaprastintas iki minimumo veikėjų bendravimas perkelia akcentą iš žodžių semantikos (juk dažnai sakoma yra viena, o galvojama – kita) į jų sintaksinę išraišką, kitaip tariant, iš turinio į formą, labiau pasitikint emociu ir intelektualiniu lingvistiniu žaidimu nei logiškai ir kasdieniškai sukonstruotais tektais.

Buitinių detalių stoka ir kruopščiu psichologiniu pjesės eskizu šiuolaikinių dramaturgų kūryba artėja prie mito, kuris yra grįstas urbanistinėmis istorijomis ir žinomų siužetų bei motyvų perdirbimu (Crimpo „Mizantropas“, Kane „Fedros meilė“, Stoppardo „15 minučių Hamletas“ (1979), Ravenhillo „Faustas mirė“ ir t. t.). Taigi didžiausia reikšmė teikiama ne meninei išmonei, o originaliai interpretacijai žadinant susidomėjimą veiksmo eiga (ne atomazga). Todėl kuriant pjeses atveriamą turtingą paletę naratyvo konstravimo principų – nelinijinis, elipsių kupinas laikas, dažniausiai naudojamas homodiegetinis (dalyvaujantis pasakojime ir apie jį pasakojantis) naratorius. Dramaturgai kuria tokį naratyvinį balsą, kuriam rūpi pasakojimo aktas, pasakotojas ir jo auditorija. Arba priešingai – įvedama *negirdėjimo* dimensija – kai pašnekovui visai neįdomu, kas kalbama, arba pokalbio dalyviai vienas kito nesupranta ir nemoka klausytis, o galų galiausiai – ir pats pasakotojas nebenori pasakoti istorijos:

„DŽONAS: Tai neteisinga. Tai neturi būti. Aš neturiu su tavimi susipažinti. Tu neturėtumei man nieko pasakoti. Turėtumei tiesiog parodyti įrankius.

<...>

PAULIUS: Toks susidomėjimas apipjaustymu. Kodėl tu?

DŽONAS: Aš nenoriu kalbėti²³.

Statiškumas, tampantis viena iš naratyvinių pasakojimo strategijų, kai savirefleksija, įvilкта į pasakojimo arba komentaro formą, nustelbia sceninį veiksma, atrodo, labiau susijęs ne su Brechto estetika, o veikiau su postdraminio teatro tendencija atsisakyti logiškai sukonstruoto veiksmo arba bent jau sumažinti jį iki minimumo. Pavyzdžiui, vokiečių dramaturgės Loher kūryboje daugiausia – epinių dramos elementų, kuriuos Lehmann'as įvardija kaip *negrynąją dramą*, kurioje veikėjus ar alegorines figūras įkūnija aktoriai; konfliktą reprezentuoja *draminė kolizija*; pasaulis vaizduojamas gana abstrakčiai; politiniai, moraliniai ir religiniai visuomeninio gyvenimo aspektai rodomi dramatiizuojant jų susidūrimą; veiksmas vystosi ir nedramatizuojant; pasaulis reprezentuojamas ir tada, kai tikroviško veiksmo beveik nėra. Naratyvas tampa fragmentiškesniu ir trumpėja, primindamas socialinio tinklapio būsenų žinutes.

Be to, naratyvo fragmentaciją veikia ir didėjantis intertekstualumas, kitų tekstų atsiradimas dramose (nuo žaidimų, kaip Stoppardo pjesėje „Iškrypėliai“ (1974) arba Churchill „Top mergaitės“ (1982), iki subtilesnių citatų naudojimo Kane tekstuose). Intertekstualumas tekstą sakančio veikėjo tapatybės klausimą pakeičia kitų veikėjų, kontekstų arba šaltinių pristatymu. Susan Blattės nuomone, galbūt tai susiję ir su kitu šiuolaikinės dramos diskurso aspektu: savirefleksine jo prigimtimi: „Vietoj to, kad prisidėtų prie fiktyvaus kosmoso kūrimo, ji [šiuolaikinė drama] atrodo labiau susirūpinusi parodyti, kaip šis fiktyvus kosmos(as) veikia“²⁴.

23 Ravenhill, ten pat: 190–191.

24 Blattės 2005: 75–76.

Dar viena (nors toli gražu ne paskutinė) šiuolaikinio naratyvo konstravimo tendencija – *atvira* teksto struktūra, kurioje žiūrovas tampa lygiaverčiu prasmės kūrėju, o jo interpretacija yra reikalinga tam, kad spektaklis būtų užbaigtas. Teatologės J. Staniškytės pastebėjimu, atviro pobūdžio meno kūriniai provokuoja „suvokėją kurti kartu su autoriumi, konstruojant neišsenkantį galimų prasmių srautą“²⁵.

Išvados

XXI a. akivaizdžiai pasikeitė dramaturgų požiūris į naratyvą ir jo konstravimo priemones. Šiuolaikiniai dramaturgai maišo tradicinę ir naują poetiką, dramatinius ir teatrinis išraiškos būdus. Dominuojantis dabartinių pjesių formatas yra hibridinis, pabrėžiantis dramaturgų santykio su dramaturginių strategijų sujungimo ir šaltinių pasirinkimo problematiką. Kuriami unikalūs teatriniai pasauliai, stebinantys arba šokiruojantis auditoriją, kylantys iš įvairiausių dokumentinių, skaitmeninių ir internetinių šaltinių (internetinių *blogų*, *wikipedijos*, reklamos, pažinčių skelbimų laikraščiuose ir pan.).

Šiuolaikiniai dramaturgai atmeta klasikinės dramos struktūrą (ekspoziciją, užuomazgą, kulminaciją, atomazgą), laiko ir vietos vienovės principus – dažnai vienu metu veiksmas vyksta keliuose erdvėse, šuoliuojant laiku į praeitį ir ateitį be jokios chronologinės sekos. Skirtingų naratyvo konstravimo priemonių – analepsių, prolepsių, metalepsių naudojimas dažnai grindžiamas ne priežastiniais ryšiais, o vidine pjesės logika, pjesės naratyvą ir naratyvinius epizodus pateikiančia kaip žaidimą, kurio taisyklėmis sekdamas žiūrovas gali susidėlioti savąją – *O kas gi iš tiesų įvyko?* – versiją.

Ir tai nėra paprasta, nes šiuolaikinei dramai būdingas nepatikimas naratorius, siužetinių linijų išskaidymas, polifoniškumas, dialogiškumas, intertekstualumas, identiteto fragmentacijos, kalbos susvetimėjimo (atsiribojimo, brechtiskai tariant) ir paties teksto svarstymas. Dėl europietiško teatro tradicijos išnyko iliuzijos ir realumo skirtumas. Fuchs teigimu (knygoje „Veikėjo mirtis“), jis išnyko kartu su nauja percepcija, kad visa užfiksuota realybė yra iliuzija. Pjesėse, naratyvo konstravimo tendencijomis, steigiančiomis postmodernią rašymo tradiciją, viskas yra permaininga ir kinta, o pjesės tekstu sukurtas pasaulis ir tėra viena įmanoma realybė.

Gauta 2012 05 05
Priimta 2012 06 07

Literatūra

1. Abbott, H. P. *Garden Paths and Ineffable Effects: Abandoning Representation in Literature and Film. Toward a Cognitive Theory of Narrative Acts*. USA: University of Texas Press, 2010.
2. Blattès, S. *Is the Concept of Character Still Relevant in Contemporary Drama?* Contemporary Drama in English (CDE): Drama and / after Postmodernism. Berlin, 2005.
3. Castagno, Paul C. *New Playwriting Strategies. Language and Media in the 21st Century*. London: Routledge, Second Edition, 2012.
4. Fetzter, M. *Painfully Shocking: Mark Ravenhill's Theatre as Out-of-Body-Experience*. Contemporary Drama in English (CDE): Drama and / after Postmodernism. 2007.
5. Fuchs, E. *The Death of Character*. USA: Indiana University Press, 1996.
6. Hardy, B.; Shakespeare's, S. *Dramatic Narration*. London and Chester Springs: Peter Owen), 1997.

25 Staniškytė 2008: 127.

7. Ivaškevičius, M. *Išvaymas*. Vilnius: Apostrofa, 2012.
8. Jenkin, L. *Dark Ride and Other Plays*. California: Sun and Moon Press, 1993.
9. Morrison, K. *Canter and chronicles*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
10. Nünning, A.; Sommer, R. Diegetic and Mimetetic Narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama. *Narrative and Drama*. Berlin, 2008.
11. Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
12. Pavis, P. *Languages of the Stage*. New York, 1982.
13. Parks, S. Z. *365 days*, New York: Theatre Communication Group, 2006.
14. Ruhl, S. *Dead man's cell phone*. New York: Theatre Communication Group, 2008.
15. Ravenhill, M. *Plays 1*. London: Methuen Drama, 2001.
16. Ravenhill, M. *Plays 2*. London: Methuen Drama, 2006.
17. Strindberg, A. *Miss Julie*. Oxford University Press, 1998. 60.
18. Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Kaunas, 2008.

Gabrielė Labanauskaitė

Contemporary tendencies of drama narrative constructing

Summary

The article is analysing the new drama narrative design tools, briefly representing the types of narrative episodes in drama, time and space features, changes of the play narrator status and general structure. Even though narratology as a science has more than a halfcentury tradition, the biggest attention was paid to literature, considering drama as an art with too simple narrative strategies, directly telling the story on stage through action.

The 21st century playwrights (Dea Loher, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Caryl Churchill, Sarah Ruhl, Suzan Lori-Parks, Len Jenkin, Sarah Kane and others) have brought a new approach to the narrative and its design tools. Contemporary playwrights mix traditional and new poetics, dramatic and theatrical forms of expression. The new drama is characterized by an unreliable narrator, polyphony, dialogism, intertextuality, character identity fragmentation and the language of alienation.

Most of contemporary playwrights reject classical drama structure (exposition, culmination, climax, etc.). The new drama denies a chronological sequence of story and plot. Usually, a narrative is divided into separate episodes which are happening simultaneously in parallel worlds. Contemporary playwrights are using different narrative tools, designing expression of time through analepsis, prolepsis and metalepsis. The chosen time and space use is often based not on a causal relationship, but on the internal logic of the play and language strategies. In that case drama narrative episodes are delivering the narrative as a game with its own rules, and the audience becomes a partner together creating the meaning of it.

KEY WORDS: narrative, narrator, narrative episodes, narrative act, monologue, time and space