

Sapnų pasakojimai, arba ką sapnuoja šiuolaikinių dramų veikėjos

Gabrielė Labanauskaitė-Diena

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

El. paštas: gabilabi@gmail.com

Sapnų pasakojimai (straipsnyje sinonimiškai vadinami *sapnų naratyviniais epizodais*) – tai nedidelės apimties įvykių pasakojimai, kurie dažniausia būna įterpiami į dialogus arba monologus. Straipsnio tikslas – pristatyti lietuvių autorių Anetos Anros ir Lauros Sintijos Černiauskaitės bei švedų dramaturgės Saros Stridsberg dramose esančius sapnų naratyvinius epizodus bei panagrinti jų turinį, formą bei santykį su bendru dramos naratyvu.

RAKTAŽODŽIAI: sapnų pasakojimai, sapnų naratyviniai epizodai, šiuolaikinė dramaturgija, dramos struktūra, naratyvas

Sapnų regėjimai, kaip pašąmoninė, protu nekontroliuojama veikla miego metu, nuo antikos laikų vilioja įvairiausių sričių menininkus, siekiančius išreikšti šią patirtį kūryboje. Todėl nenuostabu, kad skirtingo laikotarpio dramose irgi aptinkama sapnų naratyvų¹. Jų funkcijos įvairios – nuo blogos nuojautos apie tragiškus ir greitai nutiksiančius įvykius iki mistiškos ir simbolinės kasdienybės interpretacijos. Kritikas M. Freemanas pažymi, kad realiame gyvenime jais pasidalijama tiesiog norint praleisti laiką, o literatūrinuose tekstuose jie visada reikšmingi, nes vienaip ar kitaip paveikia siužeto plėtotę². Terapeutės Kathleenos Ferraros apibūdinti kaip tam tikros asmeninės patirties naratyvai³, *sapnų naratyviniai epizodai* yra nevalingo pasakojimo forma, išskylanti, kai vietinis įvykis ar jausmas paskatina kalbėtoją papasakoti sapną.

Naratyvinius epizodus dramose nagrinėjusio Hugo Bowleso teigimu⁴, sapnai yra mentaliniai įvykiai, kurie nuo pat pradžių yra prieinami tik pasakotojui. Tipiška pasakojimo

1 Pavyzdžiui, Augusto Strindbergo XXI a. pradžioje parašytoje pjesėje „Sapnas“ („A Dream“, 1902) novatoriškai perteikta pašąmonės būseną yra taikoma viso kūrinio struktūrai. Šiuolaikinėse dramose iki pat atomazgos pasakojama netikėčiausia istorija, į ją empatiškai įtraukiami žiūrovai, kyla įtampa, o galiausiai atskleidžiama, kad visa buvo tik sapnas, kurio tikroji pabaiga arba yra neaiški, arba pateikiama kita jos versija. Tai irgi susiję su naratoriaus patikimumo klausimu – nors toks naracijos būdas yra itin patogus dramaturgui (leidžia paprastai išspręsti atomazgą), vis dėlto skaitytojas gali pasijusti apgautas. Sapno forma, įrėminanti visą dramos naratyvą, vilioja ne vieną dramaturgą. Lietuvoje taip pat esama jų pavyzdžių: G. Grajausko pjesė „Mergaitė, kurios bijojo Dievas“, S. Parulskio pjesė „Keltininkas“ ir t. t.

2 Freeman 2006: 134.

3 Ferrara 1994: 85.

4 Hugo Bowleso knygoje „Naratyviniai epizodai dramose“ pirmąsyk išsamiau nagrinėjami antikos – XX a. vidurio dramaturgijos naratyvinių epizodų pavyzdžiai. Autorius juos suskirstė į keturias pagrindines kategorijas: *apkalbas, informaciją perteikiančius pasakojimus, sapnų pasakojimus* ir *nevalingus atsiminimus* (Bowles 2010: 83). Darbo autorė, tyrinėdama šiuolaikinės dramaturgijos pavyzdžius, pastebi, kad mažieji naratyvai apima didesnį pasakojimo žanrų spektrą, todėl H. Bowleso išskirti pasakojimai ir kiti šiuolaikinėje dramoje paplitę tipai (juokai, pokštai ir anekdotiniai pasakojimai, fantazijos naratyvų epizodai) galėtų būti priskiriami mažųjų naratyvų tipologijai.

pradžiai – „Žinai, ką vakar sapnavau?“ – reiškia prielaidą, kad klausytojas išgirs kažką nauja. Sapnų pasakojimus tyrusios Patricijos Kilroe įsitikinimu, pašnekovo dėmesys yra svarbi sapnų pasakojimo sąlyga⁵, ypač turint omenyje, kad žmonės visada yra linkę (išsi-) aiškinti sapnus ir aptarti juos su kitais. Todėl *sapnų naratyviniai epizodai*⁶ skirstomi į tokius, kuriuos patys veikėjai yra linkę paaiškinti, ir tokius, kurių interpretacija paliekama tiesioginiam arba numanomam pasakojimo adresatui. Nagrinėjant lietuvių autorių Anetos Anros ir Lauros Sintijos Černiauskaitės bei švedų rašytojos Saros Stridsberg dramų, vėta atkreipti dėmesį, ar pasakotoja atskiria sapno sąlygiškumą, ar traktuoja jį kaip realybės elementą (t. y. nedaro skirties tarp įvykių sapne ir realybėje)⁷.

Karlo Gustavo Jungo teigimu, semantiškai sapnas gali būti arba nebūti susijęs su realiu pasakojimu, nors, jo įsitikinimu, tie, kurie neranda ryšio tarp sapno ir realybės, tiesiog nemoka jo skaityti⁸. Taigi jis gali būti suvokiamas kaip tekstas, pasąmonės srauto nuauustas vaizdinių audinys, savyje slepiantis pranešimo potekstę. Pranešimas šiuo atveju atkoduojamas iš įvykių eigos ir sapno siužeto, paliekant didžiulę erdvę skaitytojo interpretacijų viradžams.

Susidvejinę sapnai Anetos Anros pjesėse

A. Anros fantazijų pjesėje „Niurnbergo mergelė“⁹ sapnas suvokiamas kaip informacija, kurią būtų galima perduoti arba nuslėpti. Situacija yra absurdiška, nes šios informacinės „dalybos“ vyksta vieno žmogaus viduje, tačiau jos apibrėžia veikėjos psichinę būseną – Patricija yra užsisklendusi savyje, tad atsivėrimas įmanomas tik susidvejinus ir sukuriant galimybę pasikalbėti su savuoju *ego*:

PATRICIJA. <...> Taigi tą naktį, kai važiavai automobiliu, o šalia sėdėjo katinas, aš paskambinau, tu atsiliepei, tačiau niekas nekalbėjo, taip sakei, tu man sakei, tai nebuvo tiesa, aš šaukiau į ragelį, kad nesustotum, bet tu sustojai, o kai atsisukai – katino nebebuvo. Išlipau iš automobilio, buvo labai tamsu, kur tas katinas prapuolė, įjungiau nuotolinio matymo žibintus, na kur gi jis dingo, išgirdau kniaukimą, ten pelkė, pelkė apaugusi nežinomom tau žolėm ir knibždėte knibždanti įmantriomis pabaisomis, katinas tupėjo ant plausto vidury tos pelkės ir miaukė, ką daryti, juk tai mylimas katinas, emei lipti į pelkę nenusiavusi batų ir su drabužiais, katinas, katinas, mano kisius, dugno augalai pynėsi po kojomis, aš tuoj nukrisiu, mane įsiurbs dumblas, aš nubudau, bet katino šalia nebuvo.

AŠ. Kokio katino?

PATRICIJA. Tu neturi jokio katino.

(„Niurnbergo mergelė“: 45)

Sapnuose Patricija mato ne tik save, bet ir *kitą*, antrąją, *AŠ*. Psichoanalitiko Jacqueso Lacano pasiekimus tyrusios Juliet Mitchell teigimu, kalba nekyla iš individo, ji visuomet yra išoriniame pasaulyje ir laukia naujagimio. Žmogiškąjį subjektą kuria bendrasis dėsni, kuris pasiekia jį iš išorės ir per kitų žmonių šneką, tad J. Lacano žmogiškasis subjektas

5 Kilroe 2000: 6.

6 Jau minėta, kad ne visais atvejais veikėjai atskiria sapnus nuo „realybės“.

7 Bowles 2010: 106–114.

8 Jung 1974: 97.

9 Anra 2012: 45–59.

nėra tapatumą turinti esybė, bet būtybė, kuriama radikalaus skilimo: „Tapatumas, kuris atrodo esąs subjekto tapatumas, iš tikrųjų yra miražas, išskylantis, kai subjektas formuoja savo paties vaizdinį, tapatindamas jį su kitų jo suvokimu. Kai kūdikis išmoksta sakyti „man“ ir „aš“, jis tik įgyja tuos žymeklius iš dar kažko ir kažkur, iš pasaulio, kuris tai suvokia ir įvardija. Sąvokos nėra jo harmonijos su jo paties kūnu konstantos, jos neateina iš vidaus, bet iš kažkur kitur“¹⁰. A. Anros pjesėje „Niurnbergo mergelė“ *Aš* iš tikrųjų kuriamas skylant – būtybė gali konceptualizuoti save tuomet, kai veidrodiskai atsispindi pati sau iš kitų troškimų taško.

Šis dialogas su savimi tęsiamas perpasakojant sapną, atgaminant jame patirtus išgyvenimus ir tiesioginę kalbą (arba mintis) išreiškiant netiesiogine kalba („na kur gi jis dingo“, „ką daryti, juk tai mylimas katinas“ ir t. t.). Sapno pasakojimo pabaiga ir komentaras tampa būtinais žymekliais, padedančiais atskirti sapną nuo realybės – pasirodo, jokio katino ji niekada neturėjo. Katinas – bohemiško gyvenimo, kuriam simpatizuoja ir kurio geidžia Patricija, simbolis bei pretekstas nuvilioti merginą į akistatos su savimi vandenį¹¹.

Taigi Patricijos sapnas priklauso savuosius sapnus komentuojančio pasakotojo tipui: vos tik suvokęs, kad jokio katino Patricija neturi, *Aš* paprastais faktais paaiškina sapno atsiradimo priežastis: „Ir tą naktį aš miegojau atsidariusi langą, šalia namo yra tokia kūdra, visai kaip tavo pelkė, nelabai skiriu, kūdroje nuolat kurkia varlės, kva kva kva ir taip visą naktį“ (ten pat: 4).

P. Kilroe teigimu, tikrą sapną ir jo perpasakojimą skiria patyrimo plyšys. Taigi perpasakojant sapną sukuriama kitokia jo versija¹². Įvairiomis kalbos priemonėmis sapnas priartinamas prie tos pačios patyrimo būsenos – „Niurnbergo mergelėje“ pasitelkiama tiesioginė kalba, netgi varlių kvarkimo imitacija, lyg tos varlės būtų realiai girdimos, ir taip sukuriama artumo atmosfera ir stipresnis perpasakojimo efektas.

Sapno pasakojimą gali lydėti ne paaiškinimas, o kitas naratyvas, kartais papildantis, o kartais paneigiantis prieš tai buvusio sapno sukurtą atmosferą:

Aš. Norėjau tau papasakoti tą sapną. Šitame name buvo daug svečių, aš matavausi nuotakos nuometą <...>... tu man padavei aukso dėžutę, o joje – du žiedai, inkrustuoti man nežinomais gražiausiais akmenimis, manau, tai tikrai buvo safyrai, nesapnuočiau kitų akmenų, tik safyrus, nes jie mėlyni kaip ežeras, šalia kurio gyvenu, aš paėmiau vieną žiedą ir užmoviau ant piršto, kitas liko dėžutėje, uždariau ją, dėžutė išmarginta stebuklingais rašmenimis, jų nesuprantu, tai stebuklingi užkeikimai, žinau, kad neturiu jaunikio, ir vyksta mano vestuvės, tačiau esu viena, eisiu prie žvilgio altoriaus viena, o žiedus man pagaminai tu, ir tas, kuris liko dėžutėje, juk buvo skirtas kažkam, bet kam gi, tu man privalai pasakyti, aš nubudau, ant mano piršto žiedo nebuvo, taip pat, kaip tu neturėjai katino, ištraukto iš pelkės. Kūdroje varlės miegojo tylėdamos. Kur jis? Patricija???

(„Niurnbergo mergelė“: 46)

10 Mitchell 1995: 396–427, 400–401.

11 Ne tik šioje, bet ir kitose A. Anros pjesėse (pavyzdžiui „Katinas Temzėje“, 2003) katinas yra švelnus mistinis gyvis, mėgstamas ir globojamas pjesės veikėjų. Jis susijęs su mažomis vaikystės nuodėmėmis (pavyzdžiui, slaptu katino maitinimu pasislėpus už garažų), su pašąmonine beprasmybės būsena, kurią išgyvena Patricija – jai atrodo, kad jos gyvenime nieko nebeįvyks, kad ji klimpsta į niūrią kasdienybę.

12 Kilroe 2000: 129.

Prasidėjęs kaip paguoda dėl Patricijos baimių, sapnas apie pamestą vestuvių žiedą tęsiamas kaip atsakomosios reakcijos pasakojimas, šiaip gana dažnai pasitaikantis gyvenime: vienam pokalbio dalyviui papasakojus sapną ir jį pasiaiškinus, „kitas“¹³ pašnekovas dažnai jį pratęsia savuoju¹⁴. Tačiau priešingai nei Patricijos sapne, *Aš* sapne varlės tyli, jos nepaaiškina sapno, nepadeda savo kurkimu pajauti jo niūrios atmosferos. Archetipiškai moteriškumą simbolizuojantis vanduo (safyrų spalva palyginta su ežero mėlynumu) nepasiekia moters piršto – santuoka, laikyta moters gyvenimo tikslu ir įprasminimu, neįvyksta. Taigi žiedai nieko neįjungia, nesuvienija dualios tapatybės.

Iš esmės *Aš* ir Patricijos sapnai teigia stygių – tai, ko herojė(s) neturi: pastovaus atsakingo ir atsakomojo ryšio, o sykiu pabrėžia atotrūkį tarp realybės ir svajonių¹⁵ fantasmagorišku katinu, tarsi nužengusiu iš M. Bulgakovo romano bei princesės gyvenimo, išreiškiamo safyrais (turtinumo, skausmo ir pašalinių nesutarimų simboliu). Išliekantis troškimas byloja, kad prarasto objekto troškimo patenkinimas iš principo negalimas. Šis procesas, psichoanalizės ir moters seksualumo raidą tyrusios J. Mitchell manymu, slypi S. Freudo teiginyje, jog „mes turime atsižvelgti į galimybę, kad pačioje seksualinio instinkto prigimtyje yra kažkas, kas trukdo pasiekti visišką pasitenkinimą“¹⁶.

A. Anros pjesėje pokalbiais apie sapnus atkartojamas Patricijos susidvejinimas. Šiame lyginamajame sapno pasakojime, kaip ir visoje pjesėje, Patricija yra pasimetusi, išsigandusi, ieškanti, klystanti, instinktyvi, o *Aš* atstovauja logikos pradui, kuris komentuoja, paaiškina Patricijos poelgius. Pasakojamame sapne irgi išlaikoma ta pati racionalaus *Aš* mąstymo linija: ji jau sapnuodama suvokia, kad sapnuoja („nesapnuočiau kitų akmenų, tik safyrus“), geba įvertinti šią fantasmagorišką situaciją („jū nesuprantu, tai stebuklingi užkeikimai, žinau, kad neturiu jaunikio“).

Pjesėje „Niurnbergo mergelė“ sapnų pasakojimai išskirtini tuo, kad skaitytojui gali būti sunku identifikuoti, ar pateikiamos fantasmagoriškos istorijos yra dar vienas atsakomasis sapno pasakojimas, ar „realus“ kurios nors veikėjos gyvenimo faktas. Sapnai A. Anros pjesių veikėjus perkelia į naujas vietas, erdves, pašamonės būsenas. Autorės dramose per sapnus pateikiama pašamonės išklotinė, kai subjektė nėra iki galo pati savimi, sapno „aš“ gali būti kas nors kitas, o objektas ir subjektas nuolat mainosi ir keičiasi vietomis, liudydami šį pirminį žmogaus tapatybės skilimą.

Sapnų rebusai Lauros Sintijos Černiauskaitės dramose

L. S. Černiauskaitės pjesėse sapnų interpretavimas gali būti įvairus – nuo silpnesnio iki stipresnio tiesioginio aiškinimo. Pjesės „Blyksnis po vasaros vandeniu“ (2004)¹⁷ pagrindinė veikėja, magiškų galių turinti mergaitė Bazilė, atvyksta į miestą pas mamos draugę Feliciją, kad surastų pneumonija sergantį berniuką, kuriam gresia mirtis.

13 Šioje pjesėje abi pokalbio pašnekovės yra vienas ir tas pats asmuo.

14 Dramose su mažiau sapnų naratyvinių epizodų dažnai apsiribojama vieno sapno pasakojimu, dialogą toliau plėtojant aplink verbalizuoto sapno aptarimo ašį.

15 Anglų kalba *dream* reiškia ir sapną, ir svajonę.

16 Mitchell 1995: 402.

17 Černiauskaitė 2004.

BAZILĖ. Šiąnakt mieste sapnavau kad stoviu namie prie upės o ji staiga sustingsta taip aš vos aukštesnė už žolę ji liaujasi augusi vėjas nurimsta mes stovime šitaip tiesiog stovime tylime ir kažko taip nežmoniškai trūksta kad stoja širdis žuvis ar tai reiškia kad tu neatplauksi.
(„Blyksnis po vasaros vandeniu“: 21)

Nors trumpas monologas yra be jokių skyrybos ženklų ir liejasi laisvu srautu, Bazilė labai aiškiai atriboja sapno ir realybės erdves: ji dabar yra mieste, o sapnavo savo tėvo vienkiamį prie upės. Nuo sapno pasakojime vaizduojamos aplinkos pereinama prie emocionalios jausmų išraiškos – nerimo, kurį sukėlė įspėjanti gamta: būdama judri sapne upė sustingsta. Bazilė žino atsakymą į mįslę: sustojusi upė negali atplukdyti žuvų¹⁸. Sustingusi upė patvirtina ir neigiamą mergaitės nuojautą – berniukas jau yra miręs, jo, kaip ir upės, gyvenimas sustojo.

Tam, kad būtų įmanoma pasidalyti sapno patirtimi, sapnuotoja turi suteikti jam tam tikrą reprezentacinę formą, dažniausia – kalbos. Sudarydama galimybę papasakoti sapną, kalba kartu riboja visavertį jo perteikimą¹⁹. Viena vertus, skyrybos ženklų nestabdomos kalbos srautu dramaturgė perteikia upės srovę, tačiau pasakojimo forma atsiskiria nuo jo turinio: „upė sustojo“ ir pranašiška, padedanti suvokti gyvenimo esmę žuvis gali ir neatplaukti. Dėl visiško pasimetimo pasaulyje baimės kyla šis begalinis „tratėjimas“, kai žodžiai ištariami tarsi „vienu iškvėpimu“, vengiant bet kokio stabtelėjimo ir pauzių. Sykiu autorė taip įkūnija skubiai išpūdžius reiškiantį vaiką, kurio kalbėjimo maniera kontrastuoja su pavienėmis frazėmis (pavyzdžiui, „kažko taip nežmoniškai trūksta kad stoja širdis“), kurios labiau būdingos suaugusiojo mąstysenai ir raiškos priemonėms. Tačiau šiuo atveju Bazilės leksika nesikerta su mergaitės amžiumi, nes pjesė „Blyksnis po vasaros vandeniu“ parašyta daug laisvės fantazijai paliekančiu stiliumi, o Bazilė vaizduojama kaip gydančių ir aiškiaregės galių, „seną sielą“ turinčios moters ir vaiko junginys.

Kitoje L. Černiauskaitės pjesėje „Artumo jausmas“ (2003)²⁰ simbolių kalba sapnas atskleidžia biografijos faktus. Pagrindinė pjesės veikėja Junona – santykių krizę ir gilią depresiją išgyvenanti dvidešimt aštuonerių metų moteris. Po konflikto su vyru ji nenori miegoti namuose ir ateina ieškoti prieglaudos pas būrėją Sofiją. Tačiau Sofija nėra tik šios profesijos atstovė, ji – Junonos tėvo antroji, neoficialioji, žmona, su kuria santykius jis palaikė gyvendamas su tikrąja žmona. Moterys atsigula miegoti, tačiau neužmiega – jų laukia ilgas ir intymus pokalbis:

JUNONA. Neseniai sapnavau mamą. Ji vilkėjo tavo suknele, atsimeni, ta violetine, su kailiniais apvadeliais? Maldavau ją nusivilkti, bet ji tik purtė galvą. Sėdėjo mūsų virtuvėje už stalo, išsi-pusčiusi, svetima, ir nepratarė nė žodžio. Tada kažkas iš lauko paleido į langą vaikišką sviedinį. Mama krūptelėjo ir užsidengė burną – kad nesuriktų tavo balsu. Pabudau iš siaubo, ir bijojau vėl užmigti...

(„Artumo jausmas“: 16)

Baimė, kad mirusios mamos vietą užims Junonos tėčio antroji žmona, Sofija, išreiškiama per sapnuojamą mamą, kuri persikūnija į *kitą* neįprastomis aplinkybėmis: vilki ne savo drabužį (violetinę suknelę), sėdi ne savo virtuvėje ir išsigąsta ne savo vaiko paleidžiamo sviedinio į

18 Žuvis šioje pjesėje – išgalvota Bazilės draugė, pašnekovė, mediumas tarp skirtingų pasaulių.

19 Kilroe 2000: 8.

20 Černiauskaitė 2003.

langą. Tačiau šis mamos persikūnijimas į kitą moterį yra tik dalinis: mama neturi Sofijos balso, tad negali iš sąlygiško sapno pereiti į realybę, kurioje Sofija ir duktė, priešingai, gali kalbėti.

Mamos ir dukters santykis, motinystės diskursas svarbus beveik visose L. S. Černiauskaitės dramose. Pjesėse „Blyksnis po vasaros vandeniu“ ir „Artumo jausmas“ svarstomas mirusios mamos ir jos atžalos santykis, „Liučė čiuožia“ pagrindinė veikėja Liučė stebi neščios kitos moters būvį ir kvestionuoja savąją santykių su Feliksu liniją, kaip vieną iš argumentų jam pateikdama, kodėl gi per penkerius draugystės metus ji nepanoro pagimdyti jo vaiko. Sudėtingą ir daugialypį santykį su pasauliu, ieškant jame savo, kaip moters, pozicijos, daugelyje L. S. Černiauskaitės pjesių lydi tapsmo, brandos, motinystės aspektas:

SOFIJA. Kai laukiausi Justo, Augustėliui jau buvo pusantrų, – tavo tėvas pažadėjo jai manęs nebelankyti. Ji žinojo, kad bus dar vienas. Sekmadieniais susitikdavome mišiose ir linkėdavome vieni kitiems ramybės. Visuomet stovėdavau jums už nugaros, netoli durų – kad spėčiau pabėgti. Prieš atsigręždama palinkėti ramybės ji paimdavo tave ir tavo seserį už rankučių ir įkvėpdavo... Atsikūsi niekuomet nežiūrėdavo į akis – mesdavo palinkėjimą kažkur virš kairiojo antakio, skubiai nuslysdavo pilvu ir tuoj pat atsukdavo nugarą. Po Bernelių mišių, prieš gimstant Justui, ji sugavo mane išeinančią už rankos, pabučiavo ir įdavė laišką. Tą patį vakarą tavo tėvas vėl paskambino į duris. Ji atsiuntė jį, lyg nujausdama, kad Justas jau beldžiasi. Naktį tėvas išvežė mane į ligoninę. Grįžo pas ją tik kitą vakarą. „Na?“ paklausė tavo mama. „Berniukas.“ „Sveikinu.“

(Ten pat: 16)

Taigi Sofija irgi neranda ramybės, pagimdžiusi nesantuokinį vaiką ir perėmusi pirmosios žmonos vaidmenį. Paradoksalu, kad žmona ir tuometinį meilužės statusą turėjusi moteris susitikdavo bažnyčioje. Tačiau jos ne tik moterys, bet ir motinos, o juk būtent krikščionybėje išsižadama moteriškumo vardan rafinuočiausio motinystės simbolinio konstrukto²¹. Tikėjimas motina kyla iš baimės dėl kalbos bejėgiškumo, kai mirusi mama nebegali tiek empatiškai įsijausti į antrosios žmonos situaciją, kad suriktų jos balsu, išreikšdama savo vidinę būseną – išgastį ir nesaugumo jausmą.

Taigi ne pati Junona interpretuoja savo sapną, o autobiografiniu atviravimu jį paaiškina Sofija. Šiame kelis kartus už sapno pasakojimą ilgesniame intarpe atkartojami beveik visi prieš tai nupasakoto sapno įvaizdžiai: mamos baimė ir nenoras kalbėti, išdidumas ir susvetimėjimas; priverstinis kitos moters suknelės vilkėjimas (pati būdama motina supranta kitą nuo jos vyro besilaukiančią moterį, tačiau emociškai su tuo susitaikyti nėra lengva); pabudimas iš sąstingio kamuoliui atsitrenkus į langą – gimus vaikui. Sofijos trumpasis pasakojimas taip pat turi visas įprastas dramos struktūros dalis – ekspoziciją (nėštumo būseną, draudimas tėčiui lankyti Sofiją, visų susitikimai bažnyčioje, įtampa tarp mamos ir Sofijos), užuomazgą (laiškas), peripetiją ir kulminaciją (tėtis grįžta pas Sofiją), atomazgą (Justo gimimas ir mamos sveikinimas). Abiejų pasakojimų pabaiga atvira – iki galo neaišku, kaip baigėsi jų santykiai, tačiau akivaizdu, kad būtent motiniškos intuicijos ir empatijos vedama mama „išleidžia“ tėvą naktį prieš gimdymą aplankyti Sofijos. Šis antrasis informaciją suteikiantis pasakojimas paaiškina pirmąjį sapną ir atskleidžia tikrąją Junonos mamos būseną.

Priešingai nei A. Anros pjesės veikėjos Patricijos sapnuose, kuriuose tiesioginė kalba priartina prie jos patyrimo, čia sapnų pasakojimai pridengia tikruosius išgyvenimus paslap-

²¹ Straipsnyje „Stabat Mater“ mažėjančią religijos įtaką Vakarų kultūroje tyrinėjusi Julia Kristeva pažymi, kad kintantį moters, kaip pasiaukojančios motinos (išreikštos per idealą – Švenčiausios Mergelės Marijos įvaizdį), kultą keičia kitokios vertybės bei tų vertybių paieškos (Kristeva 1995: 396–427).

tingumo skraiste. L. S. Černiauskaitės pjesėse įvaizdžiai, atmosfera ir simboliai perteikia praeityje nutylėtas istorijas. Paskutinis pjesės „Artumo jausmas“ dialogas tik patvirtina, kad sapnas ir realybė čia yra sinonimiškos prigimties. Sapnai padeda interpretuoti gyvenimą, o gyvenimas – sapnus. Sąžinės graužiama Sofija, tik praėjus ilgam laikui po Junonos mamos mirties, gali konstatuoti: „Nebesapnuoju jos. Ji mane apleido“ („Artumo jausmas“: 17). Bendravimas su pažįstamais, bičiuliais ar nekenčiamais žmonėmis sapnuose yra tarsi tolygus realiai komunikacijai, net jeigu pašnekovas yra miręs. Tokio sapno pasakojimo rezultatas, nors ir pasiektas skirtingomis kalbinėmis priemonėmis, abiejų dramaturgių tekstuose panašus – situacija atskleidžiama daugiaplaniškai, pasitelkiant skirtingas to paties gyvenimo įvykio perspektyvas. Taigi skaitytojai turi pakankamai užuominų veikėjų gyvenimų mįslėms įminti.

Keliaujantys Saros Stridsberg dramaturgijos sapnai

Švedų dramaturgė S. Stridsberg pjesėje „Sapnų fakultetas“²² pasitelkia sapnų naratyvinius epizodus, norėdama pakeisti dramos vietas ir laiko topografiją. Pagrindinė pjesės veikėja – radikali feministė Valerie Solanas, išgarsėjusi vyrų išnaikinimo manifestu ir bandymu nušauti savo bičiulį, *popmeno* ikoną Andy Warholą. S. Stridsberg pjesėje Valerie guli globos namuose San Franciske ir nardydama tarp sąmonės ir sąmonės būsenų prisimena vieną ar kitą sceną (bendravimą su Andy, apsilankymus jo studijoje, teismo procesą), „atsiduria“ ir skirtinguose miestuose, ir gyvenimo laikotarpiuose, nors ji net nesikelia iš lovos.

Staigiai ir netikėtai mainomas erdvėlaikis apsunkina skaitytojo suvokimą: kur – fantazijoje ar realybėje (prisiminimuose) – buvo patirta ir perteikiama Valerie situacija. Be to, sapnų naratyvų epizodai ne perpasakojami (tai įprasčiausias būdas sukurti naują erdvėlaikį), o pateikiami tiesiogiai, t. y. mimetiniu būdu. Globos namuose gulinti pagrindinė veikėja Valerie sapnuoja, panyra į prisiminimus, būdama tarp sąmonės ir sąmonės. Apibendrintus veikėjos Valerie biografijos epizodus šioje pjesėje pristato jos darbus studijuojanti ir menininkės kūrybos populiarumą atgaivinti svajojanti doktorantė, praminta Tėvelio Mergaitė.

TĖVELIO MERGAITĖ. 1987 metų vasario 20 diena. Niujorko ligoninėje Andy's Warholas užregistruojamas Bobo Robertso pseudonimu. Jis norėjo būti užregistruotas Barbaros vardu, bet ligoninės priimamojo darbuotojas nesutiko. Ligoninės kvapai jį vėl paskatino susapnuoti Valerie. Andy's sapnavo, kad ji medžiojo jį, centriniame parke bėgantį per sniegą. Jis sapnavo savo laidotuves: kad buvo palaidotas šalia mamos, didingame šeimos skliaute, Pitsburgo kapinėse, kad svečiai jam į atvirą kapą metė masyvius mados žurnalus ir purškė jį kvapalais „Estée Lauder“.
(„Svajonių fakultetas“: 15)

S. Stridsberg kinematografiniu principu jungia sapno ir realybės epizodus. Valerie gyvenimo faktai, įvykę prieš metus, pateikiami dviem planais: iš pradžių suvokėjui atrodo, kad tai esamojo laiko pasakojimas, suteikiantis informacijos apie praeitį ir supažindinantis žiūrovą su kontekstu; vėliau paaiškėja, kad tai sapnas apie metų senumo įvykius, nutikusius Manhatano teismo salėje, kurioje ji buvo kaltinama pasikėsinimu į A. Warholo gyvybę (ten pat: 11). Būtent ši pasirinkta sapno ir snūduriavimo, išskirtinė sapno sapne

²² Stridsberg 2009. Anglų k. žodis *dream* (kaip ir švedų kalba – *dröm*) gali reikšti ir *svajonę*, ir *sapną*, todėl jo lietuviška reikšmė pasirenkama priklausomai nuo konteksto.

forma nepaverčia biografinio tipo pjesės fantastine. Be to, sapno būseną yra lyg saugumo priemonė, dar vienas raminamasis vaistas, padedantis užsimiršti, kas iš tikrųjų įvyko:

KOSMOSO MERGAIŲ. Dabar mes miegosime ir sapnuosime. Sapnuosime, kad mirtis yra toli nuo galimybių karalystės. Kad jos niekad nebūvo, jog mirtis niekada čia neapsilankė. Sapnuosime, kad niekada nebuvome pigiuose slaugos namuose San Franciske – mirštančiųjų, narkomanų ir prostitučių rezidencijoje.

(Ten pat: 16)

S. Stridsberg pjesės situacijos, kai be jokio ypatingo minties pertrūkio pereinama nuo sapno į realybę ir atvirkščiai, yra būdingos kinui. Būtent filmuose pasitelkiant montažą galima keisti erdves ar veikėjo aprangą, o sapną (arba tiksliau – pabudimą ir nugrimzdimą į jį) naudoti kaip lieptą, perkeliantį į skirtingus filmo epizodus. Teatrui skirtuose kūriniuose tokiam perkėlimui reikia kitokių priemonių, todėl kartais „Sapnų fakultete“ vienas iš veikėjų diegetiniu būdu įvardija sapno būseną („Andy Warholas sapnavo“), o kartais mimetiniu principu ši būseną įterpiama į visą struktūrą – tada apie Valerie miegą ir pabudimą galima tik nuspėti pagal remarkose minimus šviesų pokyčius ir kitus būsenos pasikeitimo žymeklius. Ir nors išraiškos būdai skirtingi, tiek teatre, tiek kine tokie epizodai įterpiami tam, kad pavyktų atskleisti tai, kas paprastai neparodoma išorinėmis priemonėmis, – intuciją, nuogaštavimą, slopinamą geismą, pyktį ar neapykantą. Sapnas atveria erdvę, kurioje gali būti kuo nori, ištrinti praeitį, netgi pasveikti nuo nepagydomos ligos. Pašamonės būsenos išgyvenimas projektuojamas kaip svajonė ar opozicija paskutiniąsias Valerie dienas įkalinančiai nykiai lignoninei.

Apibendrinant sapnų pasakojimus galima teigti, kad dramaturgės jais išreiškia pasakotojos psichinę būklę. Junonos („Artumo jausmas“) sapnas atspindi nerimą ir neapykantą, Valerie („Sapnų fakultetas“) ir Bazilės („Blyksnis po vasaros vandeniui“) – artėjančios mirties baimę. Sapnų naratyvai dramose neturi laiko, erdvės ar kitokių apribojimų, taip pat nėra poreikio įtikinti, kad tai – realiai nutikusių įvykių reprezentacija. Lietuvių autorių dramose pasakotojos dažnai pačios pasako, kad pasakos sapną: „Šiąnakt mieste sapnavau kad stoviu namie prie upės“ („Blyksnis po vasaros vandeniui“), „Neseniai sapnavau mamą“ („Artumo jausmas“). Šiose dramose sapnų pasakojimams parenkamas glaudus pašnekovių ryšys ir intymi erdvė, kurioje išgirstamas kiekvienas pasakojimo žodis. Galima daryti išvadą, kad lietuvių autorės vis dar linkusios sapnus mistifikuoti, o užsienio dramaturgė dažniau juos pasitelkia kaip priemonę, keičiančią erdvės ir laiko suvokimą, o ne išreiškiančią emocinę būseną.

Kai sapno forma apima ne mažuosius pasakojimus, o didesnę pjesės dalį arba ją visą, dažnai neįvardijama, kada prasideda ir baigiasi sapno epizodas. Tai paliekama nuspręsti patiems skaitytojams. Pavyzdžiui, S. Stridsberg „Sapnų fakultete“ pasirinktas toks pasakojimo būdas, kai visa dramos struktūra yra sudaigstyta iš nechronologiškai pateiktų įvykių, įrėmintų Valerie panirimo ir nubudimo iš sapno momentais.

Įprastuose pokalbiuose sapnų pasakojimai turi daugiau asmeniškumo ir prisiminimų ypatybių, taigi dramaturgės eksploatuoja iš įprasto pokalbio struktūros pasiskolintas pasakojimo konstrukcijas. Įprastame pokalbyje tai – intymi ir maloni pasakojimo forma, o dalyvių elgesys jo metu nulemia susidomėjimą bendravimu tarp naratorės ir klausytojos. Šiuose pavyzdžiuose jis įvairuoja nuo labai didelio (Junonos / Sofijos išpažintys) iki visai neegzistuojančio (Tévelio Mergaitė / Valerie). Be to, ne visada lengva suprasti pasakojamo sapno reikšmę, nes jis gali skirtis savo naratyvumo lygiu, varijuoti nuo momentinio vaizdinio ar sapno fragmento iki epinio pasakojimo. Dažnai sapno pasakojimo informatyvumui

sustiprinti pasitelkiama ekspozicija – vietos ir laiko aplinkybės, o intrigai palaikyti – kitos tradicinės dramos struktūros dalys: peripetija, kulminacija, atomazga. Nors tam tikrų elementų gali ir nebūti, o laiko aplinkybės dažnai keičiamos emocinės atmosferos smulkinomis, iš tiesų tradiciniam sapno naratyvui būdinga įvykių seka ir struktūra, kuri, net ir būdama nelinijinė, leidžia atpažinti istoriją ir susieti ją su pagrindiniu siužetu.

Sapno patirtis dažnai yra kolektyvinė ir galėtų būti lengvai atpažįstama, tačiau esama atvejų, kai sapno interpretacija paliekama skaitytojui (Valerie pavyzdys), o kartais jis iš karto paaiškinamas pokalbio pašnekovių (Patricijos ir Bazilės pavyzdžiai). Sapnai pasakojami taip, kad veikėjų sąžmonės klodams atverti užtenka bent vieno rakto – simbolis, vaizdinys, metafora yra dar vienos durys į paslapčių pasaulį.

Gauta 2016 05 08

Priimta 2016 05 17

Literatūra

1. Anra, A. „Niurnbergo mergelė“. *Naujoji Romuva*. 2012. 3: 45–59.
2. Ferrara, K. *Therapeutic Ways with Words*. Oxford: OUP, 1994: 85.
3. Anra, A. *Katinas Temzėje* (pjesės rankraštis), 2003.
4. Bowles, H. *Storytelling & Drama: Exploring Narrative Episodes in Plays*. Amsterdam: John Benjamins, 2010.
5. Černiauskaitė, L. S. *Artumo jausmas* (pjesės rankraštis), 2003.
6. Černiauskaitė, L. S. *Blyksnis po vasaros vandeniu* (pjesės rankraštis), 2004.
7. Freeman, M. Life on “Holiday”? In Defense of Big Stories. *Narrative Inquiry*. 2006. 16.
8. Jung, C. G. *Dreams. The Collected Works of C. G. Jung*. Vol. 4. Trans. by R. F. C. Hull. Princeton: Princeton University Press, 1974.
9. Herman, D.; Jahn, M.; Ryan, M.-L. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge, 2008.
10. Jakimavičius, L. *O jei mitai – ne pasakos migdyti vaikams*. Prieiga per internetą: //www.geopolitika.lt/trigalvis-slibinas/?artc=67 (žiūrėta 2010 04 26).
11. Kilroe, P. The Dream as Text, The Dream as Narrative. *Dreaming*. 2000. 10(3).
12. Kristeva, J. Stabat Mater. *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*. Antologija. Sudarė K. Gruodis. Vilnius: Pradai, 1995: 489–523.
13. Mitchell, J. Freudo psichoanalizė ir moters seksualumas. *Feminizmo ekskursai: moters samprata nuo antikos iki postmodernizmo*. Antologija. Sudarė K. Gruodis. Vilnius: Pradai, 1995: 396–427.
14. Norrick, N. R. *Conversational Storytelling*. Amsterdam: John Benjamins, 2000: 148.
15. Strindberg, A. *A Dream*. 1902.
16. Stridsberg, S. *The Faculty of Dreams*. Translated by E. Buffalo. Bromberg, 2009.

Gabrielė Labanauskaitė-Diena

Dream-tellings or: What do female contemporary drama characters dream about?

Summary

Dream-tellings (synonymously called “dream narrative episodes” further on in the article) are short dream telling stories, mostly embedded into dialogues or monologues. The goal of this article is to represent how Lithuanian authors Aneta Anra and Laura Sintija Černiauskaitė and a Swedish playwright Sara Stridsberg are creating dream narrative episodes in their plays and to analyze their content, form and relation to the whole drama narrative.

KEY WORDS: dream-tellings, narrative episodes, contemporary playwrighting, drama structure, narrative