

AUŠRA GUDAVIČIŪTĖ

## Poetiškumo raiška dramoje ir teatre: keletas aspektų

*Anotacija:* Straipsnyje gilinamasi į dramos ir teatro poetiškumo problemą ir, aktualizuojant XX a. lietuvių poetinės dramos teoriją (Vytauto Kubiliaus, Jono Lankučio) bei pasitelkus šiuolaikinę poezijos ir teatro sąveikos analizę (Brigitte'os Denker-Bercoff), mėginama išgryninti dramos ir teatro poetiškumo sampratą. Apžvelgus XX a. pirmosios pusės trijų dramos ir teatro atnaujintojų (Thomo Stearnso Elioto, Antonino Artaud, Balio Sruogos) idėjas apie dramos ir teatro poetiškumą, išskiriami keli dramos ir teatro poetiškumo raiškos būdai, kurių realizavimo ieškoma šiuolaikinėse teatro reprezentacijose – Vegos Vaičiūnaitės, Eimunto Nekrošiaus, Cezario Graužinio ir Saulės Norkutės spektakliuose. Lyginamuoju metodu siekiama nustatyti, kuo panaši ir kuo skiriasi teatro poetiškumo raiška XX a. pabaigoje–XX a. pradžioje ir XX a. I pusėje. Aptariamuose šiuolaikiniuose spektakliuose, remiantis Hansu-Thiesu Lehmannu, gvildenami postdraminio teatro bruožai.

*Raktažodžiai:* poetinė drama, poetinis teatras, neoromantizmas, poetiškumas, postdraminis teatras.

Šiemet minima Balio Sruogos 120-ies metų sukaktis ir ta proga vykstantys renginiai, pavyzdžiui, 2016 m. kovo 4 d. LEU surengta mokslinė konferencija „Nesensantis Balio Sruogos modernumas“, skatina atsigręžti į kūrybinį Sruogos palikimą. Dramos ir teatro srityse išsiskiria Sruogos suformuluota poetinio-romantinio teatro ir poetinės dramos koncepcija. Kaip pažymi Aušra Martišiūtė, tyrinėtojai patikslino Sruogos vartotą „teatro romantikos“ sąvoką, įtvirtindami poetinės dramos ir poetinio teatro terminus. Ir iš tiesų, galvodami ir kalbėdami apie Sruogos dramas *Milžino paunksmė*, *Baisioji naktis*, *Apyaušrio dalia*, *Kazimieras Sapiega*, *Barbora Radvilaitė* ir ypač programinį kūrinį *Pavasario giesmė*, karo pradžioje gimusią ir Štuthofio koncentracijos stovykloje Sruogos plėtotą teatro viziją, neapsieisime be epitetų „poetinė“, „poetinis“. Tai pabrėžia ir pats dramaturgas, laiške dukrai Daliai iš Štuthofio rašęs: „Po karo scenoje niekas nebenorės matyti žiauraus, purvino gyvenimo. Ieškos poetizuoto gyvenimo. Mūsų teatras jau bando sukurti šitokį

poetizuotą gyvenimą. Gyvenimo poetizavimas mus sieja su senuoju romantizmu.“<sup>1</sup> Turint omenyje per visą XX a. iki dabar tebesitęsiančią lietuvių poetinio teatro tradiciją, kurią savo darbuose pabrėžia teatrologai<sup>2</sup>, ir prisimenant Gražinos Mareckaitės imperatyvą, kad „[r]eikia atidžiai ir kantriai nagrinėti pagrindą, ant kurio šiandien stovime. Tik tada iš tiesų suprasime, iš kur atėjome, o gal tada įmimsime ir didžiąją paslaptį – kur einame?“<sup>3</sup>, tikslinga aptarti poetiškumo teatre (ir dramoje, šią suvokiant ne tik kaip literatūros rūšį, bet ir kaip teatro sudedamąją dalį) sampratą bei raišką XX a. pirmoje pusėje ir dabar, ieškoti sąlyčio taškų ir prieštarų. Taigi straipsnyje keliami du tikslai: 1) teorinis – istoriniu-probleminiu metodu aiškintis „poetiškumo teatre“ sampratą, remiantis šiuolaikinėmis refleksijomis ir XX a. pirmosios pusės „poetinės dramos“ ir „poetinio teatro“ koncepcijomis ir 2) praktinis – lyginamuoju metodu aptarti poetiškumo raiškos būdus šiuolaikiniame teatre. Lyginamąjį metodą čia suprantame kaip „moks[ą], kuris tiria sankirtas tarp įvairių diskurso tipų – literatūrinių ir neliteratūrinių, tai yra tarp literatūros ir pačios įvairiausios meninės praktikos [...], o taip pat tarp skirtingų literatūrinių formų ir žanrų, tarp literatūros ir kitų pažinimo sričių: antropologijos, filosofijos, psichoanalizės, tarp literatūros ir istorijos, literatūros ir kritinių diskursų“<sup>4</sup>.

## Dramos ir teatro poetiškumo samprata teorijose

Prieš pradėdami aiškintis poetiškumo teatre sampratą, prisiminkime, kaip apibūdinamas poetiškumas. Šią sąvoką (kaip ir sąvoką „literatūriškumas“) XX a. pradžioje aktualizavo rusų formalistai. Romanas Jakobsonas susiejo literatūrinius diskursus su poetine kalbos funkcija, pasireiškiančia „dėmesio sutelkimu į pranešimą dėl jo paties“ ir ekvivalentiškumo principo perkėlimu „iš atrankos ašies į derinimo ašį“<sup>5</sup>. Analizuodamas poetinės kalbos ypatybes – metrą, ritmą,

1 Balys Sruoga, „Teatro romantika“, in: *Apie tiesą ir sceną*, Vilnius: Scena, 1994, p. 263.

2 Ramunė Marcinkevičiūtė, Daiva Šabasevičienė, Ramunė Balevičiūtė ir kiti.

3 Gražina Mareckaitė, *Romantizmo idėjos lietuvių teatre: Nuo XIX iki XXI amžiaus*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 112.

4 Nijolė Vaičiulėnaitė-Kašelionienė, „Komparatyvistinė metodologija“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, Vilnius: VPU leidykla, 2006, p. 331.

5 „Poetiškumas“, AVANTEKSTAS, Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas, prieiga internetu <http://www.avantekstas.flf.vu.lt/lt/poeti%C5%A1kumas> [žiūrėta 2016 04 26].

aliteraciją, rimą, metaforą, metonimiją, Jakobsonas pabrėžia, kad, pavyzdžiui, „ritmas egzistuoja ir kitose meno rūšyse, kur svarbi laiko seka“, ir kad „daugybė kitų lingvistinių problemų – pavyzdžiui, sintaksė, – taip pat peržengia kalbos ribas ir priklauso įvairioms semiotinėms sistemoms“<sup>6</sup>. Mokslininkas išskiria fundamentines poezijos ypatybes – paralelizmą (kartojimąsi, palyginimą), daugia-reikšmiškumą: „Poetinės funkcijos viršenybė referentinės funkcijos atžvilgiu ne panaikina pačią referenciją, bet daro ją nevienareikšmę.“<sup>7</sup> Straipsnyje Jakobsonas ginčija Ferdinando de Saussure'o teoriją apie lingvistinio ženklo nemotyvuotumą ir iškelia garsų simbolizmą: „Poezija nėra vienintelė sritis, kur atpažįstamas garsų simbolizmas, bet tai yra ta sritis, kur vidinis ryšys tarp garso ir reikšmės iš nematomo tampa akivaizdus ir [...] labiausiai juntamas bei intensyvus.“<sup>8</sup> Mokslininkas atkreipia dėmesį ir į dramiškumo kūrimą poetine kalba: pasitelkęs Williamo Shakespeare'o dramos *Julijus Cezaris* pavyzdį jis parodo, kaip dramiškumas kuriamas žaidžiant gramatinėmis kategorijomis ir konstrukcijomis. Jakobsonas taip pat nurodo, kad „poetiškumas yra ne paprastas kalbos papildymas retorinėmis puošmenomis, o naujas visos kalbos ir visų jos komponentų įprasminimas“, kadangi poezijoje „bet kuris kalbos elementas virsta poetinės kalbos figūra“<sup>9</sup>.

Mums svarbi ir kito struktūralisto Algirdo Juliaus Greimo nuostata poetiškumą laikyti specifiniu reikšmės kūrimo būdu, savarankiška struktūra, peržengiančia sąlygines skirtingais signifikantais išreikštų poetikų (vizualinės, literatūrinės, muzikinės) ribas<sup>10</sup>. Anot Kęstučio Nastopkos, poetinį diskursą Greimas lygina su mitiniu diskursu. Pastarasis, skaitomas sintagmatiškai, figūratyviai, atrodo akivaizdus, bet neturintis prasmės, ir tik „vertikalus“, paradigmatiskskaitymas atskleidžia po naratyviniu „triukšmu“ slypinčias anagogines reikšmes. Pasak Greimo, poetinio diskurso figūratyvumas nėra paprastas daiktų ornamentavimas: jis yra regimybių ekranas, leidžiantis nuspėti kitoniškos prasmės galimybę. Skiriamasis poetinio diskurso bruožas – išraiškos ir turinio izomorfizmas: jame sugyvena ir lygia greta savarankiškai plėtojami dviem skirtingoms raiškos plotmėms priklausantys diskursai: paviršutiniame lygmenyje juos valdo palyginami, o kartais homologiški formalūs dėsniniai, kurie giliųjų struktūrų lygmenyje

6 Roman Jakobson „Lingvistika ir poetika“, *Baltos lankos*, Nr. 18/19, 2004, p. 27.

7 *Ibid.*, p. 36.

8 *Ibid.*, p. 38.

9 *Ibid.*, p. 46.

10 „Poetiškumas“, *op. cit.*

paklūsta dvilypei poetinei gramatikai. Įvairių jutiminių plotmių sąskambį galima laikyti universaliu poetinio diskurso principu<sup>11</sup>.

Kaip gi reiškiasi poetiškumas dramoje ir ar įmanoma apibrėžti, kas yra poetinė drama? Lietuvių tyrinėtojai Vytautas Kubilius, Jonas Lankutis apie ją kalba, netgi nužymi lietuvių poetinės dramos raidą XX amžiuje, bet aiškaus apibrėžimo nepateikia, veikiau dėl jo dvejoja:

[...] kūrinys, ant kurių klijuojame etiketę „poetinė drama“, kiti galbūt krikštija „filosofinėmis misterijomis“ ar „draminėmis poemomis“. Jei eiliuotas kūrinys išvysta sceną, neabejojame, kad tai „poetinė drama“, o jei lieka knygoje, vadiname „poema“, nors čia taip pat plėtojamas veiksmas, susikerta charakteriai, tekstas skyla į psichologiškai motyvuotas dialogų partijas (V. Mykolaičio-Putino „Prometėjas“). Iš tiesų mes patys dorai nežinome, ką derėtų vadinti „poetine drama“. Ar tik eiliuotus veikalus, kuriuose yra šio-čia tokia sceninio veiksmo projekcija, ar ir prozos kalba parašytas pjeses, kurių sandūroje įžvelgiame metaforinių apibendrinimų, nutylėjimų sugestijos, fragmentiškumo?<sup>12</sup>

Kubilius argumentuoja, kad ne kiekvienas eiliuotas, ritmiškas veikalas yra poetinis, be to, pati poezija yra pakitusi – perėjusi į verlibrą, tad kodėl drama turėtų būti tradiciškai eiliuota; tuo tarpu jeigu įtrauksime į poetinės dramos lauką ir proza parašytus kūrinius, turinčius „žodžiais neišsakytą potekstę“, tai „poetinės dramos“ terminas apims didžiąją dalį rinktinės XX a. dramaturgijos (Antono Čechovo, Augusto Strindbergo, Eugene'o O'Neillo, Luigio Pirandello, Jeano Anouilh'o, Samuelio Becketto bei kitų kūrybą) ir nieko nebereikš. Literatūrologas pripažįsta, kad „šiuolaikinės literatūros neįmanoma išmatuoti pastoviomis žanrinėmis kategorijomis: tokia įnirtinga čia formų maišasis, toks įsakmus televizijos ir kino diktatas, ypač supurtęs dramaturgiją, kuri tapo nestabiliausia XX a. žodžio meno dalimi“<sup>13</sup>.

Prancūzų teatrologo Patrice'o Pavis *Teatro žodyne* poetinės dramos sąvokos nėra, o rašydamas apie draminę poemą jis pažymi, kad „[d]abartiniu metu draminė poema – prieštaringa sąvoka ta prasme, kuria mes laikome, kad tekstas – viso labo pirmas ir nepilnas spektaklio etapas“<sup>14</sup>. Šią sąvoką jis aptaria klasicizmo

11 *Ibid.*

12 Vytautas Kubilius, *Problemos ir situacijos*, Vilnius: Vaga, 1990, p. 254.

13 *Ibid.*

14 „Поэма драматическая“, in: Патрис Пави, *Словарь театра*, Москва: Прогресс, 1991, p. 239. [Čia ir kitur kitakalbių citatų vertimas mano – AG]

epochos kontekste, kai „*poïesis*, išmonės produktas, iš anksto nulemia ne teksto literatūrinę kokybę, o jo harmoningą kompoziciją fabuloje, veikiau pasakojamoje nei vaidinamoje aktorių, kurie tarpusavyje kalbasi vienas po kito sekančiais ilgais monologais“<sup>15</sup>.

Brigitte'a Denker-Bercoff, turėdama akiratyje daugybę formuluočių, kurios apima poezijos ir scenos santykio problematiką (scena-eilėraštis, dramatis eilėraštis ar poema, poetinis teatras, scenos poezija, poetiniai performansai ir kt.), renkasi tirti ne kiekvieno iš jų žanrinę specifiką, o poetinio teksto ir scenos ryšius, trintis, susitikimus<sup>16</sup>. Tyrimo istoriniu atspirties tašku ji paženkliną XIX a. antrąją pusę, kai simbolistų kūryboje „scena tampa paradigma“, prieš tai romantizmui jau atvėrus literatūros transformacijų kontekstą, o kuriančiam subjektui įpratus peržengti žanrus, formas, taisykles ir kanonus, kad išrastų savo paties santykį su kalba – savo paties retoriką ar poetiką<sup>17</sup>. Denker-Bercoff teigia, kad „[n]uo XIX a. pabaigos besikeičiančiai poezijai scena yra kaip oro gūsis, erdvė, kurioje gali laisvai skleistis išraiška, net jeigu ji neturi nieko teatrališka. Virtuali ar reali, scena yra vieta, kur poezija atsinaujina, kadangi scenos erdviškumas turi kai ką bendra su poezijos figūratyvine galia, t. y. su pačios poezijos reprezentacine galia“<sup>18</sup>. Anot tyrėjos, Aristotelis *Poetikoje* priskyrė poeziją (kitados lyrinę poeziją) vien poetiniams menams tik todėl, kad ji nesiremia naratyvine schema (*muthos*, arba veiksmo faktų sistema), kurią Aristotelis laikė mimezio, arba reprezentacijos, bandomuoju akmeniu. Tačiau Paulis Ricoeuras veikale *Gyvoji metafora (La Métaphore vive*, Seuil, 1978) yra parodęs, kad poezija turi reprezentacinę galią, tik ji remiasi figūra ir kaip pagrindine figūra – metafora.

Denker-Bercoff teigia, kad lyrikos būdui ir dramos būdui bendra tai, jog jie numato sceną, virtualią ar konkrečią. Tad galima manyti, kad daugybė formų, aktualizuojančių poetinį tekstą realioje scenoje, vėl prakalbina šią vidinę poezijos savybę. Kita vertus, poezija kaip „šizofreniškas“ menas, atskiriantis matomą nuo girdimo ir diskursą (pasakytą dalyką) nuo formos, iškelia dvigubą problemą –

15 *Ibid.*

16 Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Poésie en scène*, Paris: Orizons, Daniel Cohen éditeur, 2015, p. 9.

17 Romantizmą bei simbolizmą, taip pat Williamo Shakespeare'o dramaturgiją, XX a. „poetinės dramos“ ištakomis yra pavadinęs ir Kubilius. Žr. Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 254.

18 Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 10.

santykį tarp formos ir pasakymo ir poetinio teksto suvokimą įprastinės kalbos atžvilgiu. Poezijos savybė, literatūrologės požiūriu, yra ta, kad ji nėra pasakymas kaip kiti, ji niekada nepateiks įprastinės kalbos, tegu poetai ir mėgins nutrinti ribas. Teatro scena gali suintensyvinti šį ribų trynimą, paversdama poetinę formą diskursu, kuris priartėja prie pasakymo. Teatro scenoje tarti poetinį tekstą – tai padaryti juntamą ir apčiuopiamą šį „semiotinį dualizmą“, visiškai nesiekiant jo išspręsti, kitaip tariant – tai dalyvauti žanrų ir jausmų sumaišyme<sup>19</sup>. Poezija ir fragmentuoja, išnarsto, išardo reprezentaciją bei vaizdą, įtraukdama teatrinę erdvę į „prievarstinį santykį tarp reprezentacinio teatro ir nereprezentuojamo poezijos maišto“, kaip teigia poetas ir filosofas Philippe’as Tancelinas<sup>20</sup>, tyrinėjantis sceninį eilėraščių, šiuolaikinio teatro ir poezijos ryšius, poezijos tarpdalykinę raišką.

Poetišką scenoje gali būti ne tik verbalusis tekstas, bet ir tyła, kūno išraiška. Poetiškumą teatre Denker-Bercoff taip pat sieja su atmintimi („kaip ‚poetišką‘ publika jaučia tai, kas dažnai žaidybine ar melancholiška forma iškyla iš refleksijos apie ką nors užmiršta“), netobulumu ar trapumu („Kai ‚poetiškumo‘ įspūdis sukeliamas, pavyzdžiui, pantomimoje ar cirke, atrodo, kad dažniausiai tai įvyksta truputį tyčia ‚nepavykusiuose‘ spektakliuose (neišbaigtas gestas, pusiausvyros netekęs kūnas), kurie sulaukia bendrininkiškos žiūrovo šypsenos ir stiprios emocijos.“)<sup>21</sup>

Trumpai apžvelgus poetiškumo sampratą, išryškėja, kad poetiškumas funkcionuoja ir kaip reprezentacijai pavaldi (klasicizmo dramose), ir kaip su ja konfrontuojanti (moderniojoje kūryboje) dramos ir teatro kūrinų savybė. Nuo XIX a. pabaigos simbolistų judėjimo teatras ir poezija išitraukė į vienas kitą praturtinantį dialogą, naikinantį bet kokias žanrų ribas. Poezija atsineša į dramą ir teatrą savo pagrindinę savybę – „dėmesio sutelkimą į pranešimą dėl jo paties“ (tariant kartu su Jakobsonu), tačiau drama ir teatras gali pritaikyti ją savo reikmėms, išryškinant referentinę kalbos funkciją. Poetiškumas dramoje ir teatre reiškiasi metaforiniais apibendrinimais, nutylėjimų sugestija, fragmentiškumu (Kubiliaus sugestija) ir kūno išraiška, melancholiško prisiminimo, netobulumo, trapumo aktualizavimu (pagal Denker-Bercoff).

19 *Ibid.*, p. 22.

20 Philippe Tancelin, „La scène-poème et la fragilité du dire“, in: Éliane Beaufigli (éd.), *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L’Harmattan, „Perspectives Transculturelles“, 2014, p. 15. Cituojama pagal: Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 15.

21 *Ibid.*, p. 25.

## Poetiškumo samprata XX a. pirmosios pusės dramos ir teatro koncepcijose

Glaustai apžvelkime, kaip poetiškumo sampratą dramoje ir teatre formulavo trys XX a. dramos ir teatro atnaujintojai – Thomas Stearnsas Eliotas (1888–1965), Antoninas Artaud (1896–1948) ir Balys Sruoga (1896–1947).

Eliotas knygoje *Poezija ir drama* teigia, kad poezija kaip dekoracija, pridėtinis pagražinimas (retorinė poezijos funkcija), tik suteikiantis žmonėms malonumą klausytis poezijos tuo pačiu metu, kai žiūri spektaklį, yra perteklinė. Poezija turi pateisinti savo buvimą scenoje tapdama dramatiška, ir jokia pjesė neturėtų būti rašoma eilėmis, jeigu draminiu požiūriu jai tinka prozos kalba. Šiuo požiūriu skirtumas tarp prozos ir poezijos scenoje nesąs toks didelis. Dramaturgas tikina, kad išliekamąją vertę turinčiuose dramos kūrinuose personažų prozinė kalba yra dažniausiai tiek pat nutolusi nuo kasdienės kalbos žodyno, sintaksės ir ritmo, kaip ir eiliuota kalba, tad jis pabrėžia poetinės funkcijos svarbą meniniame tekste. Elioto teigimu, proza scenoje yra tiek pat dirbtinė, kiek ir eilės, arba atvirkščiai – eilės gali būti tiek pat natūralios, kaip ir proza. Vis dėlto žiūrovas, įsitraukęs į draminių veiksmą, personažų santykius, neturi jausti sceninės kalbos kitoniškumo – pagrindinis draminio kalbėjimo (prozinio ar eiliuoto) stiliaus ir ritmo sukeliamas efektas turėtų būti patiriamas nesąmoningai. Eilės, pasak Elioto, suintensyvina dramą, išreiškdamos tokias emocijas, kurių tuo metu neįmanoma išreikšti jokia kita forma, be to, jos ne tik eina koja kojon su dramatiškumu, bet ir sukuria tam tikrą muzikinį modelį: „Kaip tik tai mes aptinkame: tai, kas tampa dramatiškiausia, kartu yra ir poetiškiausia. Niekada nenurodome jokių Shakespeare'o dramų, kad jos poetiškiausios, ir kitų, kad jos dramatiškiausios. Tos pačios dramos yra ir poetiškiausios, ir dramatiškiausios, ir tai nėra veikų sutapimas, bet grynai vienos ir tos pačios veikos padarinys. [...] Visos poezijos linksta prie dramos ir visos dramos – prie poezijos.“<sup>22</sup>

Britų rašytojas ir literatūros kritikas primena, kad rašant eiliuotą draminių veikalą įprasta rinktis temas iš mitologijos arba iš kiek nutolusio istorinio laikotarpio, kad personažai nebūtų atpažįstami kaip šiuolaikiški ir jų kalbėjimas eilėmis atrodytų natūralesnis. Aptardamas savo paties dramą *Žmogžudystė katedroje*, jis motyvuoja choro įtraukimą ir verlibro panaudojimą joje. Eliotas formuluoja

22 Thomas Stearns Eliot, „Dialogas apie draminę poeziją“, *Krantai*, 2013, Nr. 2, p. 40.

naują dramos poetiškumo sampratą: publika turi įprasti prie šiuolaikinių personažų, kalbančių eilėmis, ir tos eilės turi būti atnaujintos, priartintos prie šnekamosios kalbos taip, kad žiūrovas sušuktų: „Aš taip pat galiu kalbėti poetiškai!“ Taigi dramos poetiškumas neturi nukelti žiūrovų į dirbtinį pasaulį, atvirksčiai, mūsų pačių liūdną pasaulį reikia nušviesti ir pakeisti<sup>23</sup>.

Eliotas daug dėmesio skiria verbaliajai poetinei kalbai ir ja kuriamam dramatišmui, tuo tarpu jo amžininkas, prancūzų teatro režisierius ir teoretikas Antoninas Artaud straipsnių rinkinyje *Teatras ir jo antrininkas* (1938) aktualizuoja teatro poetiškumo klausimą, akcentą nuo verbaliojo teksto perkeldamas į teatro kaip religinio, magiško fenomeno erdvę ir jo specifinę kalbą: „Įsitikinęs, kad tokia erdvinė – garsų, šauksmų, šviesų, garsų pamėgdžiojimo – kalba egzistuoja, teatras turi ją įvaldyti, iš personažų ir daiktų sukurdamas tikrus hieroglifus, o jų simbolizmą ir atliepimus nukreipdamas į visus organus ir visas plotmes.“<sup>24</sup> Artaud *Žiaurumo teatro* vizija atsisako paklusti klasikinei Vakarų teatro mimeziui grįstai reprezentacijai<sup>25</sup>, ji akcentuoja ne kalbos pajungimą dramos diskursyvinei logikai, o jos „garsų simbolizmą“ (R. Jakobson), tai yra iškelia jos poetinę ir performatyviąją funkcijas:

Ragindamas imtis artikuluotos kalbos metafizikos, sakau, jog turime priversti kalbą reikšti tai, ko ji šiaip jau neišreiškia: tai yra panaudoti ją nauju, ypatingu, neįprastu būdu; grąžinti jai gebėjimą sukurti fiziškai, aktyviai ją išskaidyti, padalyti ir paskirstyti erdvėje, visiškai konkrečiai pasirinkti intonacijas ir sugrąžinti joms galią iš tikrųjų ką nors sudraskyti ir atskleisti; turime atsigręžti prieš kalbą ir jos perdėm utilitarinius, galima sakyti, ją maitinančius šaltinius, prieš jos tarsi užvyto žvėries kilmę; turime laikyti kalbą *užkeikimo* forma.<sup>26</sup>

Poetiškumas Artaud teatro vizijoje skleidžiasi nepriklausomai nuo fiksuoto verbaliojo teksto, žodžiai veiksmingai derinami su gestais, garsais, riksmis, o dramatiniai dėsniai persikelia į visa apimančią spektaklio misteriją, „esmių dra-

23 Idem, *Poetry and drama*, Faber&Faber Ltd, prieiga internetu <https://archive.org/details/poetryanddrama029231mbp> [žiūrėta 2016 05 14].

24 Antonin Artaud, „Žiaurumo teatras. Pirmasis manifestas“, in: *Teatras ir jo antrininkas*, Vilnius: Scena, 1999, p. 79–80.

25 Jacques Derrida, „Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation“, in: *L'Écriture et la différence*, Editions du Seuil, 1967, p. 350.

26 Antonin Artaud, „Režisūra ir metafizika“, in: *Teatras ir jo antrininkas*, p. 40.



mą“, kurią „reikia nagrinėti kaip poetinį kūrinį, išryškinant viską, kas komunikatyvu ir magnetiška visų menų principuose“, ir kurios pagrindinis siekiamas poveikis – „sužadinti [...] iš pamatų sukrečiančias būsenas“<sup>27</sup>.

Balys Sruoga, poetas ir dramaturgas kaip ir Eliotas, teatro kritikas ir savos teatro vizijos kūrėjas kaip ir Artaud, dar 1933 m., analizuodamas Vinco Krėvės *Šarūno* pastatymą Valstybės teatre (premjera 1929 m., režisierius Andrius Oleka-Žilinskas, inscenizacijos autorius Petras Vaičiūnas), pabrėžė *dainiškumo* svarbą šiame spektaklyje:

Akcentuojant medžiagos dainiškumą, tuo būdu norima atsipalaiduoti privalomųjų dramai „įstatymų“: ekspozicijos, veiksmo užuomazgos, intrigos, veiksmo veržimosi į peripetiją ir katastrofą, veiksmo inercinio išsibaigimo... Visa tai yra, tariant, „normališka“ eilinėje teatralinėje pjesėje, visa tai nebėra reikšminga dainiško stiliaus kūrinį, – nebėra reikšmingos šitos įprastinės spektaklio koordinatos.<sup>28</sup>

Straipsnyje Sruoga pabrėžė, kad Olekos-Žilinsko *Šarūno* jungiamoji grandis nėra veiksmo vientisumas ir vieningumas, logiški priežastingumo ryšiai (taip nėra ir liaudies dainose), o spektaklio kompoziciją pagrindžia idėja, perteikiama pagrindinio herojaus paveikslu, spektaklio muzikalumas ir „orkestringumas“, visą scenos vyksmą vienijantis ritmas.

Paties Sruogos dramatinėje kūryboje galima pastebėti panašių bruožų: kaip naujovės, kurias Sruoga įgyvendino dramoje, Kubiliaus ir Lankučio yra minimos išraiškos vientisumas ir unikalumas, aistringa personažų, ieškančių savo esmės, kontempliacija – vidinis veiksmas, užgožiantis išorinį ir išsiliejantis monologais, kurie sudaro „poetinės dramos“ struktūrinį pagrindą, be to, tie monologai yra poetiniai, t. y., Kubiliaus žodžiais, juose mirga universalių tiesų atšvaitai, pereinantys į sugestijas ir simboliką. Pjesių vidinę dinamiką lemia nuotaika, banga-vimas ir įtampa, naudojamos poetinės atmosferos kūrimo priemonės – veiksmo aplinkos parinkimas, pakitęs žodžių ir veiksmų santykis, scenų pabirumas, emocišnis impulsyvumas ir t. t.<sup>29</sup>.

27 Idem, „Alcheminis teatras“, in: *ibid.*, p. 44.

28 Balys Sruoga, „Šarūnas Valstybės teatre“, in: *Apie tiesą ir sceną*, Vilnius: Scena, 1994, p. 128.

29 Remiamasi Jono Lankučio veikalo *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, Vilnius: Vaga, 1988, skyriumi „Poetinio teatro idėja (B. Sruoga)“ (p. 306–336) ir Vytauto Kubiliaus straipsnių rinkinio *Problemos ir situacijos*, Vilnius: Vaga, 1990, skyriumi „Poetinė drama“ (p. 253–268).

Straipsniuose, skirtuose poetinio-romantinio teatro koncepcijai plėtoti, Sruoga iškėlė teatro sinkretiškumo, meno kuriamos estetiškos tikrovės (priešpriešinant ją natūralizmui ir realizmui), sąlygiškumo, idealistinės meno misijos, ekstatinės teatro prigimties ir kitas idėjas. Martišiūtė pažymėjo, kad, akcentuodamas ekstatinę teatro prigimtį, sugrįžimo prie teatro esmės idėją, Sruoga įsilieja į kitų XX a. pirmosios pusės teatro atnaujinimo idėjos puoselėtojų gretas (minimi Artaud, Jose Ortega y Gassetas)<sup>30</sup>. Vienas ryškiausių Sruogos teatro koncepcijos principų, skirtų atnaujinti teatrinę kalbą – įvairių išraiškos priemonių sinkretiškumas, kurį jis atskiria nuo menų sintezės (meno sintetiškumo) idėjos, iškeltos Richardo Vagnerio ir neoromantikų<sup>31</sup>:

Meno sintetiškumas atsiremia paskirų pavienių elementų buvimu. Yra paskiri elementai, kurie turi būti taip suliedinti vienumon, kad jie draugėj sudarytų visiškai naują reiškinį, kuriame paskirų elementų savumai paskiros reikšmės nebeturėtų. [...] Tuo tarpu sinkretiškumas atsiremia visų elementų organišku augimu draugėj, kaip sakysime, raumenys, kaulai, gyslos, – skirtingi dalykai, o auga visi draugėj, vienas nuo kito priklausydami, vienas kitam būdami kaip egzistencijos sąlyga.<sup>32</sup>

Drama *Pavasario giesmė* laikoma užrašyta Sruogos naujojo, poetinio-romantinio, teatro vizija. Šis kūrinys, analizuotas Kubiliaus, Lankučio, Martišiūtės, Giedriaus Viliūno<sup>33</sup>, vis dar kelia klausimų dėl daromo keisto, sunkiai paaiškinkamo išpūdžio, primenančio Artaud įvardytas „iš pamatų sukrečiančias būsenas“. Galbūt neatsitiktinai nuomonių dėl Sruogos poetinės dramos modelio būta dvejopų: Kubilius manė, kad „gryniausiu pavidalu lietuvių poetinė drama atsiveria „Pavasario giesmėje““<sup>34</sup>, tuo tarpu Lankutis apibendrindamas teigė, kad Sruogos „veikaluose labai maža standartinių geros dramatinės formos požymių. Daugelis

30 Aušra Martišiūtė, *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 317.

31 *Ibid.*, p. 318.

32 Balys Sruoga, „Apie estetinę ir anestetinę tikrovę“; in: *Verpetai ir užuovėjos*, Vilnius: Vaga, 1990, p. 367.

33 Jonas Lankutis, *op.cit.*, p. 321–322; Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 260–262; Aušra Martišiūtė, *op. cit.*, p. 319–345; Giedrius Viliūnas, „Gelminė psichologija Pavasario giesmėje“; in: *XX amžiaus literatūros teorijos: Konceptualioji kritika*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 253–256.

34 Vytautas Kubilius, p. 260.

jų neturi vieningos intrigos, nuosekliau plėtojamo veiksmo, ryškiau nubrėžtų charakterių<sup>35</sup>. Viliūnas *Pavasario giesmę* laiko vienu stipriausių Sruogos kūrinijų<sup>36</sup>. Nesiimdama išsamios analizės, čia tik aptarsiu keletą poetiškumo raiškos šioje dramoje aspektų.

Igyvendindamas savąją sinkretinio teatro idėją, t. y. poetinę kalbą, scenovaizdį, apšvietimą, muziką sutelkdamas kaip lygiaverčius kūrinio elementus<sup>37</sup>, Sruoga *Pavasario giesmėje* pateikia išsamias ir iškalbingas remarkas (veiksmo vietas ir kitus nurodymus), bylojančias apie neverbalinių kodų svarbą šioje dramoje. Vaidinimo erdvė iš namų aplinkos („Turtingo bajoro ūkininko rūmų svečių kambarys“<sup>38</sup> I veiksmo) palaipsniui perkeliama į gamtą („Altana ant to paties upės kranto, kur ir namai“ II veiksmo ir vieta miške prie šventosios pušies III veiksmo) – tradiciškai ritualinę, misterišką erdvę. Veiksmo aplinkoje intrigai bręstant daugėja paslaptinumo ir neaiškumo: „visa tebėra lyg ūkanoj paskendę“, „[s]lankioją debesėliai kartais nuslepia mėnulį – daros tamsiau“. Sruoga išplečia scenos vaizdą atverdama jo besikeičiančią perspektyvą („Kitoje upės pusėje – tas pats krantas, kaip ir pirmame veiksmo, tas pats miškas su didžiule pušimi, tik kitoje perspektyvoje“).

Erdvės paslaptinumą ir neaiškumą papildo remarkose pasikartojanti „skendėjimo“ metafora („veranda – didelė, atrodo, tarytum antro aukšto balkonas, paskendęs gėlėse“, „Kitoje scenos pusėje – kapas, apaugęs žydinčiais krūmais, paskendęs gėlėse“), išreiškianti, viena vertus, veiksmo laiką – pavasario sužydėjimą, kita vertus, nurodanti į dramos finalą – Katrės ir Vaciaus paskendimą upės sūkury, tad čia galėtume fiksuoti poetiniam tekstui būdingą išraiškos ir turinio plotmių izomorfizmą. Erdvės ir laiko (Sekminių diena, bet rengiama gegužinė pagoniškos deivės Mildos garbei) ambivalentiškumas, karnavališkumas atsikartoja ir veikėjų dialoguose bei monologuose: jie patys lyg „paskendę ūkanose“, ieškantys ir nerandantys savo tapatybės, kankinami ilgesio. *Pavasario giesmėje* suardoma kūno ir dvasios, arba gamtos ir kultūros, priešprieša, subjektą paverčiant jų žaidybiniu skirsniu, gamtos ir kultūros rašto scena:

35 Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 325.

36 Giedrius Viliūnas, *op. cit.*, p. 256.

37 Aušra Martišiūtė, *op. cit.*, p. 344.

38 Balys Sruoga, *Pavasario giesmė*, in: Balys Sruoga, *Raštai*, t. 3, Vilnius: Alma littera, 1997. Toliau cituojama iš šio leidinio.

## VACIUS

Kalbuos su tavim – aš pats jaučiuos  
 Klajojanti dvasia. Tavy regiu  
 Malonią žydinčią bedugnę žemę...  
 Kalbuosi vienas pats su savimi –  
 Nebežinau, ar kūnas, ar dvasia  
 Esu, o gal kaip išpera šėtono  
 Tiktai draikaus kitiem po kojų žemėj. P. 447.

Vis dėlto *Pavasario giesmėje* personažo nežinojimas, kuriai iš dviejų – gamtos ar kultūros – opozicijų save priskirti, jam dar kelia nerimą ir įtampą, kurdamas draminę koliziją, ir susieja Sruogos dramą su jo amžininko Elioto dramos poetiškumo samprata, kurią prieš tai aptarėme.

Chtoniškas pavasario mitas *Pavasario giesmėje* figūruoja ir kaip gyvybingumą, seksualumą žadinantis, ir kaip susinaikinti kurstantis veiksnys. Dramoje aktualizuodamas vitališkas gamtos – žemės jėgas, Sruoga priartėja ir prie nyčioskosios tragedijos sampratos, ir net prie vadinamojo rekonstrukcinio postmodernizmo, kuris „skleidžiasi kaip chtoniškojo vaizdijimo erdvė. Jis sukasi apie ‚Motiną Žemę‘, kuriai suteikiamas šventumo, dievybės statusas. Žemė kaip dievybė priešinama tradiciniam dangiškajam Dievui, kritikuojamas patriarchinis, hierarchinis, racionalistinis mąstymas ir iškeliamas feministinė vaizduotė, orientuota į mistinį, dvasinį, netgi erotinį santykį“<sup>39</sup>.

Paskutinėje *Pavasario giesmės* scenoje viską nulemia atsitiktinumas: atsitiktinai prie Mildos pušies pasirodo Aušrinė ir Domijonas, kuriuos šmėklomis palaičiusi Katrė netyčia nukrinta nuo skardžio, o paskui ją nušoka ir afekto ištiktas Vacius – veiksmas, kurį galėtume traktuoti kaip postmodernistinei dionisiškajai kultūrai būdingą „ekstatinį šuolį į prarają“<sup>40</sup>. Atsitiktinumas, kuris komedijoje dėl neatpažinimo efekto galėtų būti komiškas, čia yra psichologiškai nemotyvuotas, paaiškinamas nebent antikine lemties sąvoka arba bendra atmosfera. Sruogos dramoje palaipsniui sukurta atmosfera priverčia jo veikėjus elgtis vienaip ar kitaip, ir čia galime kalbėti apie teksto autoreferentiškumą.

Sruogos dramos ir teatro poetiškumo koncepcija susisiekiama ir su Elioto, ir su Artaud koncepcijomis: viena vertus, jis kaip Eliotas ypatingą reikšmę skiria po-

39 Eugenijus Ališanka, *Dioniso sugrįžimas. Chtoniškumas. Postmodernizmas. Tyla*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001, p. 56.

40 *Ibid.*, p. 18.

etiniam žodžiui, jį pajungdamas draminiam vyksmui, charakterizuodamas personažus, eilėmis augindamas draminę įtampą, kita vertus, jis kaip Artaud kuria įvairių menų išraiškos priemonėmis pagrįstą teatrą, erdvę apsupančią misteriją, kurioje kalba skamba kaip „užkeikimo forma“ (plg. Vaciaus kalbamą ritualinę meilės priesaikos tekstą *Pavasario giesmėje*). Verta pabrėžti, kad poetiškumas ir dramiškumas scenoje įtraukiami į dialogą, kurio metu poetinė funkcija gali ir užgožti referentinę, o tai lemia klasikinės dramos logikos „ydas“. Išskirkime keletą bendrųjų XX a. pirmosios pusės dramos ir teatro poetiškumo požymių, kurių toliau ieškosime šiuolaikinėse teatro reprezentacijose: 1) dramiškumo kūrimas poetiniu verbaliuoju tekstu; 2) teatro kaip teurginio, mistinio vyksmo kūrimas; 3) žodžio ir erdvės santykio suaktyvinimas; 4) kalba kaip užkeikimo forma (performatyvosios kalbos funkcijos svarba).

## Poetiškumo raiška šiuolaikiniame lietuvių teatre

Aptarsime poetiškumo raišką keturiuose šiuolaikiniuose Lietuvoje sukurtuose spektakliuose – teatro „Miraklis“ spektaklyje „Audra“<sup>41</sup> (1997), teatro „Meno fortas“ spektaklyje „Jobo knyga“<sup>42</sup> (2014), teatro „Cezario grupė“ spektaklyje „Nutulę toliai“<sup>43</sup> pagal Pauliaus Širvio poeziją (2010), grupės „Avaspo“ performanse „Gondii sindromas“<sup>44</sup> (2014). Žiūrint šiuos spektaklius ir juose dalyvaujant intuicija kužda, kad jie yra „poetiški“, tad pamėginsime įvardyti, kuo pasireiškia jų poetiškumas pagal anksčiau išskirtus keturis kriterijus, ir lyginamoju metodu nustatyti, kuo poetiškumas XX a. pabaigos–XX a. pradžios teatre panašus į XX a. pirmosios pusės dramos ir teatro poetiškumo raišką ir kuo nuo jos skiriasi.

41 Aplinkos teatras „Miraklis“, spektaklio „Audra“ (pagal Williamo Shakespeare'o dramą) vaizdo įrašas, 1997. Dailininkė ir režisierė Vega Vaičiūnaitė, filmavo Zacharijus Putilovas, Vilniaus „Menų spaustuvės“ infoteka.

42 Teatras „Meno fortas“, spektaklio „Jobo knyga“ vaizdo įrašas, režisierius Eimuntas Nekrošius. Teatro „Meno fortas“ archyvas, 2014.

43 Teatras „Cezario grupė“, spektaklio „Nutulę toliai“ (pagal Pauliaus Širvio poeziją) vaizdo įrašas, režisierius Cezaris Graužinis. Teatro „Cezario grupė“ archyvas, 2010.

44 Audiovizualinės poezijos grupė „Avaspo“, performanso „Gondii sindromas“ vaizdo įrašas, dramaturgė Gabrielė Labanauskaitė, režisierė Saulė Norkutė, 2014. Prieiga internetu <https://www.youtube.com/watch?v=v-bRRccD4og> [žiūrėta 2016 05 15].

Teatro „Miraklis“ spektaklyje pagal Williamo Shakespeare'o *Audrą*, rodytame Užupyje, Vilnelės upėje įrengtose aikštelėse–„salelėse“, rečitatyvu kalbamas dramos tekstas ne tik intonacijomis ir melodija išskirtas kaip nekasdieniškas, ypatingas, bet ir fiziškai atskirtas nuo dramos personažų: įrašyti į fonogramas balsai nutolę nuo juos ištarusių kūnų, tapę nepriklausomi. Čia akivaizdi eliotiško principo, kad verbaliojo teksto poetiškumas turi būti visiškai pajungtas draminiam veiksmui, dekonstrukcija<sup>45</sup>: rečitavimo monotonija nukreipia dėmesį nuo teksto diskursyvinės krypties ir jo vidinės dramaturgijos ir kuria bendrą lėlių, vandens tekėjimo, šviesų, pirotechnikos dermę. Galėtume fiksuoti postdraminio teatro teoretiko Hanso-Thieso Lehmanno išskirtą kalbos ekspanavimo principą, kuris „taikomas ne tik kūnui, judesiams, balsui, bet ir kalbinei medžiagai, ir pasisavina kalbos vaizduojamąją funkciją. Kalbinį situacijos vaizdavimą keičia tiesiog garsai, žodžiai, sakiniai, valdomi ne ‚prasmės‘, o sceninės kompozicijos, vizuali, ne į tekstą orientuota dramaturgija“<sup>46</sup>. Tikrąja šios „Audros“ veiksmo vieta tampa Vilnius, Vilnelė, atsiveriantys miesto vaizdai – kitaip sakant, draminio teksto poeziją esmiškai papildė konkretaus miesto panoramos poezija. Kaip nurodo Mareckaitė, „[l]egendinio, suromantinto, poetizuojamo ir mitologizuoto, stebimo tarsi pro apverstus žiūronus daugiabokščio miesto Vilniaus pavidalas įsitvirtino dramaturgijoje ir teatro tradicijoje“<sup>47</sup>. „Miraklis“ šią tradiciją ir tęsia, ir dekonstruoja, parodydamas ne tik romantizuotą, į pasaką panašų, kaip kad „Audroje“, bet ir tikrą, kasdienišką, net šiurpų miesto vaizdą, kaip ankstesniame Vegos Vaičiūnaitės spektaklyje „Pro memoria šv. Stepono g. 7“, kuris vyko šv. Stepono gatvės apgriuvusiame name-vaiduoklyje (1995). Miesto specifika „Audroje“ kuriama pasitelkiant ir kalbines priemones – Shakespeare'o personažas Stefanus kalba vilnietišku „tuteišišku“ akcentu, vartoja daug rusicizmų.

Verbalusis tekstas Vaičiūnaitės „Audroje“ praradęs naratyvines funkcijas: iškupiūravus didžiumą tiek Prospero priešistorę prieš patenkant į salą, tiek saloje atsidūrusių personažų tarpusavio santykius dialogais atskleidžiančių dramos

45 Dekonstrukcija suvokiama kaip mąstymo būdas, kritikuojantis metafizinę mąstyseną, kalbą, istorines-kultūrinės ir žanrines struktūras, bet tuo pat metu besinaudojantis tąja „metafazine kalba“, jos įrankiais; nuvertinantis prasmės (siginifikatų) zoną ir aktualizuojantis rašmenų (signifikantų) zoną. Žr. Aušra Jurgutienė, „Dekonstrukcija“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, p. 219, 229–230.

46 Hans-Thies Lehmann, *Postdraminis teatras*, Vilnius: menų spaustuvė, 2010, p. 221.

47 Gražina Mareckaitė, *op. cit.*, p. 222.

scenų, paliktos tik tos, kurios leidžia susitelkti į situaciją, o jungiamos jos dažnai nepaisant Shakespeare'o dramoje užfiksuotų loginių perėjimų. Šie teksto lygmenyje atsiradę „nelogiškumai“, properšos užpildomi reginio atmosferos: gyvos ir nesurežisuotos aplinkos, Martyno Bialobžeskio muzikos, lėlių judėjimo, pirotechnikos ir kitų efektų. Kad ne tekstas, o spektaklio elementų visuma čia svarbiausia, galime spręsti jau iš reginio pradžios: matome tekantį vandenį, lėlių pantomimą palapinėje, plaukiantį laivą, girdime muziką, ir beveik šešias minutes – jokio kalbėjimo. Vėliau pasigirstantys dialogai taip pat ne tiek plėtoja personažų santykius ar perteikia informaciją, kiek padeda kurti atmosferą ir jos banguojančią dinamiką. Personažai charakterizuojami balso tembru ir intonacijomis (tai leidžia ir iš didesnio atstumo sekti reginio eigą – pavyzdžiui, iškart atpažįstamos ilgesingos Mirandos ir Ferdinando intonacijos), o kontrastas tarp personažų grupių kuriamas vieną jų grupę paverčiant komiškais – jų balsai skamba karikatūriškai, sustiprinant vieną kurią charakterio savybę. Personažai tėra ženklai, o komiškųjų veikėjų plepėjimas ir juos vaizduojančių lėlių trūkčiojantys judesiai pabrėžia žmogaus ir jo ketinimų menkumą visuotinėje misterijoje. Tačiau, išlaikant dramos poetiškumo raiškos tradiciją, itin aiškiai ir paveikiai skamba Prospero monologai, pačius svarbiausius išskiriant kontrastingomis scenomis, giesmėmis, tyla.

Vaičiūnaitės „Audroje“, pabrėžiant verbaliojo poetinio teksto retorines priemones (intonacijas, sąskambius, ritmiką), verbaliojo teksto dramatizmas sumažinamas iki minimumo, o reginio poetiškumas kuriamas pasitelkiant neliteratūrinės priemones. Ši „Audra“ priartėja prie Artaud įsivaizduotos „esmių dramos“, prie teatro kaip ritualo ir šventės. Tačiau joje jau nerasime Vydūno filosofinėms misterijoms būdingo idėjų abstraktumo. Iš XVI a. dramos ateinantis „įvietinimo“ reikalavimas suteikia spektakliui naujo poetiškumo, o jo verbalųjį tekstą su monologais apie laisvę, skambančiais XX a. paskutiniojo dešimtmečio Vilniuje, valstybės, neseniai išsilaisvinusios iš okupacijos, sostinėje, paverčia šio laikmečio postdrama.

Nekrošiaus „Jobo knyga“, kaip ir to paties pavadinimo Šventojo Rašto dalis, sudaryta iš Jobo kančių ir jos prasmę kontempliuojančių Jobo ir jo draugų, Jobo ir Dievo dialogų bei monologų. Tačiau dėmesys spektaklyje sutelkiamas ne į fabulos slinktį, artėjimą link atomazgos, o į situacijos dramatizmą. Fabulos liniškumas suardomas jau spektaklio pradžioje, kai „Jobo knygos“ 1 ir 2 skyrelių tekstas pakartojamas tris kartus: jį pakaitomis sako Dievas, Šėtonas ir Jobas. Jobo situacija rodoma lyg per padidinamąjį stiklą, išplėšus ją iš įvykių prieš kančią

ir įvykių po kančios konteksto (apie juos „užsimenama“ tik punktyriškai), išdidinant Jobo jauseną iki žmogui nesuvokiamo dydžio, kuri virsta čia ir dabar vykstančia kančios misterija. Biblinio teksto poetiškumą, jo frazių ir motyvų pasikartojimą<sup>48</sup> papildo Nekrošiaus teatrui būdinga daiktų ir jų neiprasto panaudojimo metaforika, Leono Somovo muzika, judesių choreografija (aktorių atliekami sinchroniškai judesiai, primenantys šokį), apšvietimas ir kitos scenos priemonės. Ramunė Marcinkevičiūtė akcentuoja, kad Nekrošiaus teatrui būdingas alternatyvos žodžiui ieškojimas, pasitelkiant somatinę išraišką, kai drama vyksta ne tarp minties ir žodžio, o tarp kūno ir daikto, tarp aktoriaus ir rekvizito: „Neverbalinė komunikacija skatina dialogą tarp žodžio ir įvaizdžio. Nekrošiaus teatre iš to susiformavo savita režisūrinių įvaizdžių dramaturgija [...]“.<sup>49</sup>

Žodžio bejėgiškumas nelaimės akivaizdoje išreiškiamas trijų Jobo draugų išsprūstančiais šūksniais: „Patylėk!..“ Šis suabejojimas žodžiu kaip komunikacijos priemone ir tylos poetizavimas buvo atsiradęs jau Sruogos *Pavasario giesmėje*<sup>50</sup>. Vis dėlto be žodžių neapsieinama, tik jie, sumišę su Jobo vaidmenį atliekančio aktoriaus Remigijaus Vilkaičio scenoje išgyvenama kančia, įgauna skundo, dejonės statusą, skamba beveik kaip rauda. Žodis įkraunamas kančios energija, todėl į pirmą planą patenka jo materialumas, fizinės balso savybės. „Į kalbą, kuri tradiciškai siejama su abstrakcija, logosu, idėja, reaguojama dvejopai – prieš kalbinį diskursą maištaujama, renkamos tylos, nutilimo strategija arba pati kalba naudojama kūno saviraiškai. Kalba tampa ‚natūralia kūno šneka‘ (*speech*)“.<sup>51</sup>

Spektaklyje veikia vienas didžiąją vaidinimo dalį nekalbantis personažas – baltai apsirengusi mergina, kurią būtų galima laikyti alegorine gėrio figūra. Jos

48 Kaip rašo Dalia Čiočytė, „Bibliją – tai literatūrinių žanrų enciklopedija. Proziniai Biblijos žanrai – sąrašas, dialogas, pamokslų serijos, aforizmas, naratyvas ir kt., poetiniai – dėkojimo psalmė, garbinimo himnas, rauda, meilės lyrika... [...] Biblijoje aptinkama ir mišraus žanro tekstualių vienetų [...], vieni žanrai gali būti įsiterpę kituose [...]“ Jį taip pat nurodo, kad Biblijoje esama tipinių reakcijų į tipines aplinkybes, o intencija (mokymas, guodimas, drąsinimas) yra tam tikras žanro funkcionavimo „raktas“: tam tikros gyvenimo aplinkybės (misijos, katechezė, liturgija) kuria tą ar kitą žanrą. Žr. Dalia Čiočytė, *Bibliją lietuvių literatūroje. Santykio variantai: imitacija, transformacija, deformacija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1999, p. 19–20.

49 Ramunė Marcinkevičiūtė, *Eimuntas Nekrošius: Erdvė už žodžių*, Vilnius: Scena, 2002, p. 22.

50 „Vacius – poetas, giesmių ir eilių kūrėjas, dramoje vis labiau poetizuoja tylą, žodžio uždarymą vidiniame pasaulyje, širdyje. Tai jo – poeto dramatiškas suvokimas, kad žodis yra bejėgis išgelbėti žmogų pavojaus akivaizdoje.“ Žr. Aušra Martišiūtė, *op. cit.*, p. 343.

51 Eugenijus Ališanka, *op. cit.*, p. 131.



akys nuolat nukreiptos į Jobą, ji jam patarnauja, būgštuoja dėl jo, tačiau dominuojanti būseną, kurią ši mergina „transliuoja“, yra ilgesys. Ilgesio, troškimo susitikti akis į akį su Dievu kupinos ir Jobo ištarmės, bet baltoji mergina akimis ir plastika perteikia žodžiais neišreiškiamą ilgėsį, neišsakomą ilgėjimąsi to, ko galbūt žmogui ir nelemta patirti. Ilgesys yra ir pagrindinė Sruogos *Pavasario giesmės* veikėjų būseną (Aušrinė: [...] Bet tuoj užeidavo toks ilgesys, – / Ir širdgėla, ir meilė, – nežinau net, / Kas dar užguldavo man širdį, / Kad aš atsilaukyt nebe galėjau; Vacius: Kaip aš džiaugiuos, kad pasiekė tave / Manų nakčių pasiilgimo aidas, – / Kad tu atsiliepei į mano balsą! p. 423) Ilgesys – lietuvių neoromantikų, pradedant Juozapu Albinu Herbačiausku, Sofija Kymantaite-Čiurlioniene ir Mikalojumi Konstantinu Čiurlioniu, svarbiausia kūrybos tema. Kaip rašo Aušra Jurgutienė, „dabarties žmogaus santykis su (neo)romantizmo tradicija labai komplikuoatas: jis deklaruoja atmetęs romantines banalybes, bet sykiu tebejunta iš jos ateinantį gyvą nervą, iš meno vis dar tikėdamasis dvasinės ir metafizinės paguodos“<sup>52</sup>. Ilgesys tampa ir poetine–semantine Jobo kančios bei kitų veikėjų santykio su ja dominante, itin įtaigiai išreiškiama kūno kalba.

Asta Valiukaitė įtikinamai atskleidė imitacijos santykį su Šventojo Rašto *Giesmių giesme* to paties pavadinimo Nekrošiaus spektaklyje<sup>53</sup>. Galėtume daryti prielaidą, kad „Jobo knygos“, kuri yra „ne tiek siekimas įminti nepelnytos kančios mįslę ar išspręsti blogio problemą, kiek sutrikusio žmogaus mėginimas susivokti švento ir visagalio Dievo atžvilgiu“<sup>54</sup>, inscenizacijoje režisierius taip pat laikosi imitacinio santykio, kai teatras dialoguoja su Šventuoju Raštu kaip su kerigminiu žodžiu, intensyvindamas teodicėjinę problematiką, o keliami klausimai remiasi Biblijoje pateiktais klausimais ir ieškojimais: „Priešinant žmogaus menkumą ir didybę, žmogaus trapumą ir Dievo nesuprantamumą (jo tylėjimą, nesirodymą), sprendžiamas gyvenimo prasmės ir beprasmybės klausimas ir teigiama besąlyginė vilties galimybė.“<sup>55</sup> Vis dėlto spektaklio pabaiga, kurioje, ne taip kaip Biblijoje, neparodomas turtų ir šeimos sugrąžinimas Jobui, rodo ir

52 Aušra Jurgutienė, *Naujasis romantizmas – iš pasiilgimo*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, tekstas ant viršelio pirmojo atvarto.

53 Asta Valiukaitė, „Bibliiniai įvaizdžiai šiuolaikiniame Lietuvos teatre“, magistro baigiamasis darbas, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Menų fakultetas, Teatrologijos katedra, 2009.

54 *Šventasis Raštas*: ekumeninis leidimas, Vilnius: Lietuvos Biblijos draugija, 2000, p. 578.

55 Dalia Čiočytė, *op. cit.*, p. 103.

transformacinį santykį: „Biblijos naratyvui svarbūs pradžios ir pabaigos akcentai“<sup>56</sup>, o režisieriui nebeprireikia scenoje parodyti laimingą baigtį, jis nutraukia spektaklį, palikdamas Jobo ir Dievo santykį atvirą, neišspręstą. Tai šiuolaikinio žmogaus santykis su Dievu, nesibaigiantis mėginimas susivokti Jo atžvilgiu, žmogaus situaciją šioje žemėje apibendrintai reflektuojanti kančios ir ilgesio misterija. Joje atpažįstame teatro kaip teurginio, mistinio vyksmo sampratą, aktualizuotą XX a. pirmojoje pusėje.

Ilgesio būseną yra ir pagrindinis „Cezario grupės“ spektaklio „Nutolę toliai“ pagal Širvio eiles poetiškumo ir drauge dramatinio šaltinio. Tik čia ilgesys skleidžiasi ne vertikaliuoju žmogaus ir Dievo santykio plotmėje, kaip kad „Jobo knygoje“, o horizontalioje, vidinį vyksmą sutelkiant apie Širvio poezijoje dažną tolių metaforą.

Įprasta laikyti, kad Širvio poezija tęsia lietuvių išpažintinės lyrikos tradiciją, „skaldo ir šlifuoja tą patį poetiškumo branduolį, kuris buvo atrastas ir suformuotas B. Sruogos, V. Mykolaičio-Putino, S. Nėries. [...] šis ‚naivusis poetiškumas‘ [...] tebėra didžioji mūsų lyrikos stiprybė. Išmėginta ir vaisingiausia jos trasa, einanti per šiandieninio žmogaus patyrimo ir pasaulėjautos lauką“<sup>57</sup>. Tačiau Valdemaras Kukulius revizuoja kai kuriuos Širvio kūrybos vertinimus, priešindamas jos tapatinimui su liaudies daina:

Niekas nenuginčys šios poezijos genetinio ryšio su daina – jos muzikalumo, melodingumo, skambumo, bet giminystė dainai apskritai nėra giminystė liaudies dainai kaip visumai, kaip tautos istorijos patyrimų kosmosui. [...] Dainiškumas P. Širvio kūryboje pasirodo vis kitais pavidalais, tad ir apibūdinamas vis kitais aspektais ir kitais žodžiais.<sup>58</sup>

„Cezario grupės“ spektaklyje Širvio eilėraščiai dar labiau peržaidžiami. Jie nėra iš tolo neprimena nei romano, nei baladės, nei kurios kitos liaudies dainos – kalbama šnekamąja intonacija, paprastai, be jokio romansinio patoso. Romansiškumas netgi ironizuojamas – pavyzdžiui, eilėraštis „Kai brendu naktimi“ „suvaidinamas“ trimis vyrams teatrališkai užlaužus rankas, ironiškai pasišaipant

56 *Ibid.*, p. 180.

57 Vytautas Kubilius, *op. cit.*, p. 146–147.

58 Valdemaras Kukulius, *Pauliaus Širvio gyvenimas ir kūryba: Ženklai ir pražvalgos*, monografija, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2013, p. 19–22.

iš šios įprastai romantizuojamos lyrinio subjekto „mea culpa“: Eilėraščiai, kuriuose gausu tautosakinių motyvų („Tie mergelės pažadai“, „Pamintos gėlės“ ir kt.), kaip ir ankstyvieji Širvio kūriniai, kuriuose skamba socrealizmo retorika („Ateinam, ateinam“, „Antkapiai prie kelio“, „Peizažas“), suvaidinami lengvai šaržuojant, pasitelkiant klišines pozas ar gestus (kukliai nuleidusi akis mergelė, komiškas užgautas kaimo bernas, entuziastingai į šviesią ateitį žengianti, kumščius suspaudusi „artelė jauna“). Retsykiais viena ar kita tokio eilėraščio eilutė suskamba ne kaip ironiška, bet vis tiek kaip žymėta, „nutolusi“ citata. Galvojant apie „Nutolusius tolius“, iškyla Denker-Bercoff įvardyta poetiškumo ir prisiminimo, melancholiško prikėlimo iš užmaršties sąsaja.

Spektaklyje aktualizuojamas ne Širvio poezijos dainiškumas ir lyriškumas, bet jos intymumas, atvirumas, autentiškumas. Eilėraščiai virsta dialogo dalimis, o scenoje komunikuoja ne tik aktorius su aktoriumi ir su publika, bet ir eilėraštis su eilėraščiu. Dėl dialoginių junčių, eilėraščių komponavimo pagal tam tikrą biografinę-siužetinę logiką (pradedama ankstyvaisiais, vėliau pereinama prie brandžiųjų autoriaus kūrinų) galėtume rekonstruoti punktyrinę, iš jausmų, būsenų, semantinių įvaizdžių ir motyvų susidedančią fabulą, pasakojančią žmogaus, amžino klajūno šioje žemėje, emocijų istoriją. Vis dėlto ši fabula tik nuspėjama, jos jungtys daugiaprasmės, ir čia galime fiksuoti permainingą poetiškumo ir dramiškumo žaismą šiame spektaklyje. Svarbus krūvis tenka erdvės poetizavimui, erdvės ir žodžio santykio atnaujinimui – kitaip nei Vaičiūnaitės „Audroje“, kurios scena buvo atvira ir plati Vilniaus panorama, pati savaime kurianti specifinę atmosferą, „Nutolusių tolių“ veiksmas vyksta mažytėje „Menų spaustuvės“ Kišeninėje salėje, iš dekoracijų tėra vienintelis medinis suolas, bet vis dėlto scenoje sukuriama begalinės erdvės įspūdis. Erdvė plečiama su dainiškuoju poezijos klodu disonuojančia griežta aktorių judėjimo tam tikromis trajektorijomis choreografija, išsidėstymu scenoje, kartais – kalbėjimu lyg per didelį atstumą, pagaliau tiesioginiu šauksmu į tolius. Erdvė „įmagnetinama“, sakralizuojama ir po kelis kartus skanduojuot tuos pačius eilėraščius, kartojant juos kaip apeiginius žodžius tokiu būdu, kuris kartais primena šiuolaikinį repavimą. Itin taupiomis teatrinėmis priemonėmis pasiekiamas efekto, kai posmai, kuriuose Širvytis poetizuoja priklausomybę savai žemei, išisaknijimą joje („Aš – beržas“, „Nemunas“ ir kt.), suskamba kaip šios visuotinio klajūniškumo epochos, emigracijos dramos graudžiai ironiška parafrazė. Anot Lehmanno, taip postdraminis balsų teatras, kurdamas garso peizažą, nevaizduoja tikrovės, bet kuria asociacijų

erdvę žiūrovo sąmonėje<sup>59</sup>. Taigi šiame spektaklyje akivaizdus žodžio ir erdvės santykio suaktyvinimas – XX a. pirmojoje pusėje suformuluotas poetiškumo raiškos būdas, šiuolaikiniame spektaklyje patyręs postdraminę dekonstrukciją.

Gabrielės Labanauskaitės–Dienos eilėraščius, parašytus specialiai performansui „Gondii sindromas“<sup>60</sup>, scenoje atlieka pati autorė. Personazo kategorija apskritai išnyksta. Pavadinami „Gondii sindromą“ performansu, kūrėjai tikriausiai norėjo pabrėžti jo nepriklausomumą nuo dramatos, procesualumą, nevaidybą ir t. t. Vis dėlto, žvelgdami atidžiau, jame rastume XX a. pradžios dramatos poetiškumo raiškos pėdsakų: atlikėjos Labanauskaitės sakomus tekstus galėtume palaikyti monologais, kuriais kontempliuojama vidinė būseną, ieškoma savo esmės, įžvelgtume vidinį veiksma, nustelbiantį išorinį, o balsu tariamuose ir įrašytuose eilėraščiuose–monologuose akivaizdus poetinis kalbėjimas, susidedantis iš abstrakčios ir vaizdingos leksikos, palyginimų, metaforų, simbolių. Neabejotinai visą vyksmą vienija specifinė poetinė atmosfera, lemiamą tiek parinktos erdvės (performansas buvo rodomas „alternatyvioje“ erdvėje, Vilniaus kultūrinio gyvenimo periferijoje – Kirtimų kultūros centre), sąlygiško scenovaizdžio, elektroninės muzikos, tiek pakitusio žodžių ir veiksmaų santykio, scenų fragmentiškumo.

Performansas prasideda eilėraščiu „Neišsiųsti prisiminimų atvirukai“, paradoksliai aktualizuojančiu raštą, – tai, kas užfiksuota, kas nebekinta. Eilėraštyje žmogus, jo kūnas (širdis, oda, pirštai) pripildytas rašmenų ir atvaizdų – „neišsiųstų prisiminimų atvirukų“. Dekonstruojama gamtos ir kultūros priešprieša – kūnas, gamtos dalis, yra paženklintas kultūros, siejamos su atmintimi.

Įdomu prisiminti, kad Sruogos *Pavasario giesmės* pradžioje raštas taip pat figūruoja:

#### KATRĖ

Paduok man, Vaciau, mezginį.

[...]

Išsausiu juostą tau. Kad tu žinotum

Pavasarij nors vieną laimingesnį.

Žiūrėk, kaip gijos tviska. Raštas – koks!

Pavasaris kaip tu... kaip tos alyvos... P. 395.

59 Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 223.

60 *Gondii* sindromas – dar kitaip vadinamas toksoplazmozės virusas, sukeliantis centrinės nervų sistemos uždegimą, sutrikusią sąmonę ar orientaciją bei elgesio pokyčius. Žr. <http://avaspo.lt/projektai/> [žiūrėta 2016 03 16].

*Pavasario giesmėje* raštas skirtas kitam žmogui, kad padarytų jį laimingesnį (nors tam ir nelemta išsipildyti). Raštas čia artimas pavasariui, gyvybės šaltiniui, jį harmoningai papildo. Tuo tarpu „Gondii sindromo“ neišsiųsti atvirukai neturi adresatų, jie išpuošti tarsi kapai ir „ypatingi – nei mirę, nei gimę“<sup>61</sup>. Pastaroji rašto samprata artima postruktūralistiniam požiūriui: kalba čia tampa intranzityvi, anot Michelio Foucault, žodis šiame diskurse negali turėti „nei balso, nei pašnekovo, apie nieką kitą negali kalbėti, išskyrus patį save [...]“<sup>62</sup>. Čia susiduriame ir su postruktūralistine subjekto samprata: subjektas yra rašto funkcija, tai nebe paprastas it taškas klasikinis subjektas (Jacques'o Derrida formuluotė), o jo vietoje atsiradęs „skirtingų galių santykis – matomybės ir paslėpties, sąmonės ir nesąmonybės, esaties ir nesaties. Subjektas susiskaido į skirtingas pozicijas, dalyvauja įvairiose scenose“; jo neįmanoma identifikuoti<sup>63</sup>. Gana iškalbingas šio performanso elementas – tylos poetizavimas ten, kur esame įpratę girdėti žodį. Vienintelė detalė – pasigirstantis telefono skambutis ir ragelio nukėlimo garsas, po kurio nenuskamba joks „Alio“, liudija komunikacijos negalimybę, tylą čia iškyla kaip metafora, nurodanti į neišsakomumo sferą<sup>64</sup>. Kartu ji tarsi nutyli ir išsakyimo ilgesį, kurio pėdsakus galime nujauti.

Kaip jau buvo kalbėta, *Pavasario giesmėje* personažo nežinojimas, kuriai iš dviejų opozicijų – gamtos ar kultūros – save priskirti, jam dar kelia įtampą, kurdamas dramatinę koliziją, tuo tarpu „Gondii sindromo“ kalbančioji priima tai kaip neišvengiamybę:

Aš esu robotas  
 Aš esu neinstaliuotas failas  
 Aš esu metalo paviršius  
 Aš esu šalti mygtukai  
 Aš esu mašinos kapotas  
 Aš esu raketos smaigalys  
 Aš esu oras, kuriuo kvėpuoji

61 Cituojama iš Gabrielės Labanauskaitės-Dienos šio straipsnio autorei pateikto performanso tekstų rankraščio, p. 1.

62 Birutė Meržvinskaitė, „Raštas kaip scena Jacques'o Derrida dekonstrukcijoje“, *Literatūra*, 2004, Nr. 46 (5), p. 17.

63 *Ibid.*, p. 18.

64 Eugenijus Ališanka, *op. cit.*, p. 164.

Aš esu jo nematoma dalis  
 Aš esu visos mintys,  
 Kurios tuoj išskris  
 Aš esu nesu  
 Aš nesu esu  
 Aš esu nesu  
 Aš nesu esu  
 Aš esu nesu  
 [...]

n  
 es  
 u p. 3.

*Pavasario giesmėje* personažų blaškymasis tarp kūno ir dvasios opozizijų lemia ir banguojančią, neramią dramos nuotaikų amplitudę, tuo tarpu „Gondii sindromo“ nuotaika veikia melancholiškai monotoniška ir kartu žaisminga, subjektui klaidžiojant tarp esaties ir nesaties. Šį subjekto sampratos lemiamą pokytį šiuolaikiniame teatro diskurse galėtume laikyti vieno iš dramos principų dekonstrukcija, arba, pagal Lehmanną, dedramatizacija, kai veiksmo (poetiškumo raiškos dramoje atveju – vidinio veiksmo) įtampą keičia būsenų dinamika.

Vienas svarbiausių „Gondii sindromo“, kaip ir *Pavasario giesmės*, jungiamųjų elementų – poetinė atmosfera, kurią kuria ne vien žodinis tekstas, bet ir dainos, scenovaizdis, įvairūs garsai, ritmas, muzika ir t. t. Abiejų tekstų veikėjams būdingos tam tikros ekstatinės pakitusios sąmonės būsenos, abu tekstus galėtume laikyti savotiškais užkeikimo, užkalbėjimo ritualais.

Tu neišeisi iš Hado, iš jo neišplauna jokie skalbimo milteliai.  
 Jokia programa nebeišsuks  
 Tavęs iš šitą pasaulį valančio būgno

– „Gondii sindromo“ kalbančioji yra įkalinta šiame rašto pasaulyje, šiuose vaidmenyse, nors ir supranta jų fikciškumą. Patyrusi praregėjimą („Skausme, išeik, išeik, išeik, skausme, / O tu sakai, man nereikia vandens / Užtenka, kad tu atsimerktum / (suprasi, kad skausmo nėra, / kad ir kiek tu bevertum)“), „Gondii sindromo“ kalbančioji performanso pabaigoje grįžta ten, kur pradėjo.

Bet „Neišsiųsti prisiminimų atvirukai“ pabaigoje skamba jau kitaip nei pradžioje. Pasaulis tas pats, bet požiūris į jį pasikeitė – patirtas savasis daugialypiškumas ir daugialytiškumas ne tik įkalina, bet ir išlaisvina. Performanse ryški poetinė ir performatyvioji (maginė, užkalbėjimo) kalbos funkcija, nustelbianti referentinę.

## Išvados

Pirmojoje straipsnio dalyje dramos ir teatro poetiškumo sampratos šiuolaikinėse teorijose apžvalga atskleidė, kad poezijos ir dramos, poezijos ir teatro santykiai yra nevienareikšmiai, istoriškai sąlygoti, kuriantys dramos ir teatro žanrų įvairovę, o poetiškumas funkcionuoja ir kaip reprezentacijai pavaldi (klasicizmo dramose), ir kaip su ja konfrontuojanti (moderniojoje kūryboje) dramos ir teatro kūrinių savybė. Apžvelgę keletą XX a. pirmosios pusės dramos ir teatro koncepcijų (Thomo Stearnso Elioto, Antonino Artaud ir Balio Sruogos), išskyrėme keturis poetiškumo raiškos būdus: 1) dramiškumo kūrimas poetiniu verbaliuoju tekstu; 2) teatro kaip teurginio, mistinio vyksmo kūrimas; 3) žodžio ir erdvės santykio suaktyvinimas; 4) kalba kaip užkeikimo forma (performatyvosios kalbos funkcijos svarba). Trečiojoje dalyje, analizuojant šiuolaikinio teatro reprezentacijas, atskleista, kad jose nyksta linijinio veiksmo, naratyvo, psichologiškai motyvuotų personažų kategorijos, o dramatinizavimas verbaliuoju tekstu atsisakoma, poetiškumą kuriant ne vien verbalinėmis priemonėmis, bet ir vaizdais, aktorių plastika, daiktų ir objektų metaforika, muzika, garsais, specialiaisiais efektais, tyla. Spektakliuose ryškinama ne referentinė, vaizduojamoji, o performatyvioji (maginė, užkalbėjimo) kalbos funkcija. Vegos Vaičiūnaitės, Eimunto Nekrošiaus spektakliai priartėja prie teatro kaip teurginio, mistinio vyksmo sampratos, juose atgaivinamos XX a. pirmosios pusės teatro sugrįžimo prie jo ištakų, ekstatinės teatro prigimties idėjos. Kaip ir Artaud ar Sruogos koncepcijose, aktualizuojamas žodžio ir erdvės santykis, tik čia postdramiškai išryškinamas žodžio fiziškumas („Jobo knyga“), jo paskleidimas erdvėje („Audra“, „Nutolę toliai“), pereinama iš veiksmo dramaturgijos į būsenų dramaturgiją. Akcento perkėlimas nuo kalbiniu diskursu kuriamos prasmės į jutimiškumą, žodžio suerdvinimas, „teksto peizažas“, dedramatinizavimas analizuotuose spektakliuose leidžia įžvelgti postdraminio teatro kryptį. Ilgesys – viena iš poetizuojamų būsenų, ateinantis iš

Sruogos *Pavasario giesmės* ir, kiek netikėtai, iš bendros neoromantinės kultūros tradicijos. Jo raiška varijuoja nuo ilgesingų ir monotoniškų Mirandos ir Ferdinando intonacijų Vaičiūnaitės „Audroje“ iki tylos metaforų Gabrielės Labanauskaitės ir Saulės Norkutės „Gondii sindrome“.

Gauta 2016 05 24

Priimta 2016 06 03

## Dimensions of Poetic Expression in Drama and Theatre

### *S u m m a r y*

---

The author of this article has two goals: a theoretical one – to use the concepts of “poetic drama” and “poetic theatre,” which date from the first half of the twentieth century, to explore the concept of “poetics in theatre,” and a practical one – to discuss poetic forms of expression in contemporary theatre. The author reveals that the concepts of “poetic drama” and “poetic theatre” still lack strict genre definitions, so that poetic means of expression in drama and theatre can only be named. She discusses means of poetic expression within several examples of contemporary Lithuanian theatre – the plays “Audra” (The Tempest, by William Shakespeare; staged in 1997); “Jobo knyga” (The Book of Job, from the Old Testament; staged in 2014); *Nuolę toliai* (Distant Distances, based on the poetry of Petras Širvytis; staged in 2010); and the performance “Gondii sindromas” (The Gondii Syndrome, by Gabrielė Labanauskaitė; 2014) – and comes to the conclusion that poeticism is expressed both through the reinforcement of early twentieth century principles about the use of poeticism in drama and their deconstruction, and in the highlighting of characteristics typical of postdramatic theatre – the shifting of emphasis from meaning generated by spoken discourse to sensuality, spatialisation, “textual landscape,” dedramatizing, and so on. Even though postdramatic theatre deconstructs traditional means of expressing poeticism – the generating of a poetic verbal text through drama – the author discerns, in postdramatic theatre, continuation of neoromantic Lithuanian drama traditions.

*Keywords:* poetic drama, poetic theatre, Neoromanticism, poeticism, postdramatic theatre.

---