

Teatrinių eksperimentų intertekstai Kosto Ostrausko dramose

Anotacija: Straipsnyje aptariami teatrinių eksperimentų kontekstai Kosto Ostrausko dramose. Siekiama identifikuoti, kokie konkretūs eksperimentiniai meno reiškiniai, kuriuos perėmė šiuolaikinis teatras, yra patekę į Ostrausko kūrybos lauką ir tapę intertekstu. Analizuojant dramas aiškinamasi, kokias reikšmes šie intertekstai kuria Ostrausko dramose: dadaistinė Marcelio Duchampo skulptūra „Fontanas“ (mikrodramoje „Instaliacija“), Jurgio Mačiūno performansas „Piano activities“ (mikrodramoje „Fluxus“), Johno Cage'o tylos pjesės (mikrodramoje „Paskutinis monologas“ ir kt.), performansuose veikiantis kūnas ir kt. Išryškinamos slinktyys, kurios leidžia pamatyti Ostrausko tekstuose fiksuojamą vis glaudesnę santykį su performatyviais teatro reiškiniais. Ostrausko dramų analizė patvirtina hipotezę, kad į jo dramos diskursą įtraukti teatriniai eksperimentai atskleidžia performatyviajam teatrui būdingus bruožus: personažo ir publikos sąveiką, vizualinių elementų įveiksmimą, perėjimą nuo verbalinės kalbos prie kūno kalbos.

Raktažodžiai: drama, teatras, intertekstas, teatriniai eksperimentai, avangardinis teatras, performansas, performatyvumas, postdraminis teatras, įveiksminimas.

Rašyk, tarsi toji tavo drama išvis niekur niekada nebus pastatyta, – tada tikrai nereikės daryti jokių kompromisų.

Kostas Ostrauskas

Intertekstualumo žvalgymai Kosto Ostrausko dramose

Kosto Ostrausko dramaturgija nekvestionuojamai siejama su XX a. modernaus teatro eksperimentais. Jo dramoms, apibūdinamos kaip absurdo¹, modernistinės², avangardo³, eksperimentinės⁴, atskleidžiančios slinktį nuo avangardinių iki postmodernistinių⁵ dramų, kone dešimtmetį tiriamos intertekstualumo aspektu. Tarptekstinis dialogas laikomas viena svarbiausių Ostrausko dramaturgijos ypatybių. Jo dramoms, suvokiamoms kaip „audinys, suaustas iš svetimų balsų“⁶, intriguoja tyrinėtojus intelektualiais iššūkiais, skatina atpažinti kontekstus, tirti, kaip šie kontekstai tampa intertekstu, kokias prasmes dramose kuria dialogas su

- 1 Liūtas Mockūnas, „Absurdo teatras lietuviškoj scenoj: Gyveno kartą senelis ir senelė...“, *Metmenys*, Nr. 10, 1965, p. 148–154; Jurgis Blekaitis, „Kostas Ostrauskas ieško savo teatro“, in: *Egzodo literatūros atšvaitai: Išeivių literatūros kritika 1946–1987*, Vilnius: Vaga, 1989, p. 484–519; Stasys Pilka, „Beprasmybės teatras laimi ir pralošia Kosto Ostrausko ir Kazio Sajos dramaturgijos pavyzdžiuose (Keturių kongresinių vaidinimų įspūdžiai: Bostono ir Chicago jaunatvės lietuviškai scenai duoklės)“, *Draugo kultūrinis priedas*, 1972 07 22 ir kt.
- 2 Vytautas A. Jonynas, „Vingrieji Kosto Ostrausko raštai“, *Metmenys*, Nr. 23, 1972, p. 133–140.
- 3 Živilė Bilaišytė, „Kosto Ostrausko vėlesnioji dramaturgija“, *Metmenys*, Nr. 47, 1989, p. 52–69; Jonas Lankutis, „Kosto Ostrausko avangardizmas“, in: *Lietuvių egzodo dramaturgija 1940–1990*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1995.
- 4 Undinė Uogintaitė, „Kosto Ostrausko ‚Gundymai‘ amerikiečių dramos kontekste“, *Gimtas žodis*, 1996, Nr. 4, p. 17–22.
- 5 Ingrida Matusėvičiūtė, „K. Ostrausko ‚Ars Amoris‘ kaip postmodernistinis tekstas“, *Lituanistika*, 1994, Nr. 2, p. 90–96; Ingrida Ruchlevičienė, *Kūryba – kaip žadimas: Kosto Ostrausko dramaturgija*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2003, p. 21; Artūras Tereškinas, „Tekstologija ir tekstideologija Kosto Ostrausko dramoje ‚Ars Amoris‘: Mušamieji instrumentai ir Mozart“, *Lituanistika*, 1994, Nr. 1, p. 55–60; Alina Staknienė, „Meilės istorijų intertekstinė mozaika: Kosto Ostrausko postmodernistinė drama“, *Metmenys*, Nr. 64, 1993, p. 181–190; Aušra Martišiūtė, „Naujausioji lietuvių dramaturgija“, in: *Naujausioji lietuvių literatūra (1888–2002)*, Vilnius: Alma Littera, 2003, p. 241–243 ir kt.
- 6 Irina Melnikova, „Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje ‚Belladonna‘“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos: Konceptualioji kritika*, sudarė Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 425.

įvairaus pobūdžio tekstais. Tyrinėtojai pripažįsta, kad dramaturgo tekstai, atvirai demonstruojantys savo ir svetimo žodžio dialogą, yra ne žaismas dėl žaismo, bet žaidimas, kurį prasminga tirti kaip „kuriantį reikšmės strategijas ir leidžiantį kalbėti apie teksto prasmę“⁷.

Kokie Ostrausko dramų kontekstai, kaip tarptekstinio dialogo dėmenys, yra sulaukę tyrinėtojų dėmesio? Straipsniuose, analizuojančiuose atskiras Ostrausko dramas⁸, tiriamas *savo* ir *svetimo* žodžio struktūrinis ir prasminis dialogas tarp literatūros tekstų, meno rūšių (literatūros, muzikos, tapybos, kino), meno formų (dramos, muzikos siuitos, tapybinio portreto etc.), įvairių kalbų žodžių (lietuvių, italų, vokiečių, anglų), verbalinio teksto ir muzikos partitūros fragmentų, paveikslų reprodukcijų (tapybos tekstų) ir kt.

Tačiau tarp tiriamų intertekstų nėra teatro, kuris, atrodo, turėtų būti vienas svarbiausių kontekstų Ostrausko dramaturgijoje. Rašantieji apie Ostrausko dramas pripažįsta, kad susiduria su teatro problema, kurią, viena vertus, sąlygoja objektyvūs faktai – teatre sukurta labai nedaug spektaklių pagal Ostrausko dramos kūrinius, kita vertus, jo dramaturgija yra labai įvairi draminių formų požiūriu (nuo klasikiniam teatrui artimos monodramos *Vaižgantas*, kurią daugiau nei dvidešimt metų labai sėkmingai Lietuvoje ir užsienyje vaidina aktorius Ferdinandas Jakšys, iki postmodernistinės dramos *Ars Amoris* bei dar sudėtingesnes problemas teatrui keliančių mikrodramų „Spec(tac)ulum mundi“ ir kt.).

Teatro problema Ostrausko dramų tyrinėjimuose

Ostrausko dramų santykį su teatru (dramos kaip „iš dalies literatūros“ žanro ir kaip „teatrinės literatūros“) konceptualiai suproblemino Irina Melnikova. Analizuodama dramą *Belladonna* tyrinėtoja pastebi, kad šiame Ostrausko kūrinyje kvestionuojamas požiūris į dramą kaip į neišbaigtą formą, reikalaujančią scenos.

7 Karolis Baublys, Irina Melnikova, „Kosto Ostrausko ‚Antroji paskenduolė‘: intertekstinė autoriaus šypsena“, *Gimtas žodis*, Nr. 6, 2007, p. 15.

8 Karolis Baublys, Irina Melnikova, *op. cit.*, Nr. 6, p. 14–18; Nr. 7, p. 16–22; Irina Melnikova, *op. cit.*, p. 421–44; Reda Pabarčienė, „Kosto Ostrausko ‚Shakespeariana‘: ‚Hamleto‘ perrašymas ‚Šančių kalba‘“, *Žmogus ir žodis*, Nr. 2, 2013, p. 45–51; Reda Pabarčienė, „Šnekumas nebūna be nuodėmės: dviprasmiški tiesos liudijimai Kosto Ostrausko dramoje *Eloiza ir Abelardas*“, *Colloquia*, Nr. 33, 2014, p. 97–114 ir kt.

Ostrausko dramose „prigimtinis teatro dvilypumas pasireiškia pačiame literatūros tekste, paneigiančiame dramos kaip ‚teatrinės, neišbaigtos literatūros‘ apibūdinimą, kuriančiame sceną ant popieriaus lapo“⁹. Taigi, perfrazuodami vokiečių teatrologo Hanso-Thieso Lehmanno įvestą sąvoką *postdraminis* teatras¹⁰, galėtume teigti, kad Ostrausko dramos yra postteatriniai kūriniai, kuriems teatras nebūtinai arba apskritai nebereikalingas.

Kita vertus, rašantieji apie Ostrausko dramas pabrėžia jų teatriškumą. Jurgis Blekaitis teigia, kad „visas jų egzistencijos pagrindas – scena“¹¹. Jonas Lankutis Ostrauską laiko savito teatro kūrėju, kuris kreipia „visos lietuvių dramaturgijos raidą modernesnėm kryptim“¹². Teatro svarbą liudija Ostrausko nuorodos knygų pavadinimuose: *Spec(tac)ulum mundi* (2003) – pasaulio teatras (arba pasaulio veidrodis), *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras* (2006) ir kt.

Reda Pabarčienė teigia, jog „vienas svarbiausių kultūros ženklų Ostrausko dramose yra teatras“¹³; „teatras – tai svarbiausias Ostrausko žaidimas, talpinantis savyje visas kitas žaidimų rūšis, įrankius ir tikslus“¹⁴. Taigi pripažįstama, kad teatras gali dar labiau išplėsti dramaturgo kuriamą žaidimo ir prasmių lauką. Tiesa, tyrinėtoja primena paties Ostrausko santykio su teatru problemą, tačiau kitu aspektu nei Melnikova. Remdamasi dramaturgo liudijimais, Pabarčienė atkreipia dėmesį į skeptišką jo požiūrį į mėgėjų teatro galimybes bei į literatūrinio autonomiškumo siekį¹⁵. Ostrauskas 1987-aisiais parašytame straipsnyje „Drama – literatūra – teatras“ yra svarstęs dramos ir teatro problemą, tačiau pagrindinė jo nuostata yra ta, kad teatras neturi tapti „apinasriu“, varžančiu dramaturgo laisvę:

Teatras nėra tik veiksmas, mizanscena – jisai yra ir žodis, [...] tekstas, drama egzistuoja ir be teatro – taip, kaip ir romanas arba eilėraštis. [...] Dramaturgas pirmiausia yra rašytojas, o ne teatralas. Ergo – jis gali apsieiti ir be teatro. Žinoma, idealiai žiūrint, gera, gal net labai pageidautina, kad teatras būtų. Bet jeigu taip nėra – ne

9 Irina Melnikova, *op. cit.*, p. 422.

10 Hans-Thies Lehmann, *Postdraminis teatras*, iš vokiečių kalbos vertė Jūratė Pieslytė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.

11 Jurgis Blekaitis, *op. cit.*, p. 484.

12 Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 75.

13 Reda Pabarčienė, „Kosto Ostrausko architeatras: ‚Balys iš Baibokų‘“, *Teksto slėpiniai*, Vilnius: Edukologija, Nr. 15, 2012, p. 34.

14 Idem, „Kosto Ostrausko ‚Shakespeariana‘: ‚Hamleto‘ perrašymas ‚Šančių kalba‘“, p. 49.

15 *Ibid.*

tragedija. O jeigu dramaturgas gali išsiversti be profesinio teatro, tai juo labiau jis gali apsieiti be mėgėjiško teatro. Pastarasis, priešingai, savo ribotumu ir lygiu gali būti kliūtis ir net kūrybinė sąveikystė, – jeigu dramaturgas išvis yra tiek naivus, kad rastų reikalą prie jo taikytis. Dramaturgas apskritai neturėtų per daug skaitytis su praktiškais bei techniškais pastatymo galimybėmis, tuo labiau kad šiuo metu scenos, teatro technika yra tiek išsivysčiusi, tokia įvairi bei išradinga, kad, galima sakyti, beveik viskas įmanoma. Tai kuriems galams kūrybinis apinasris? Apskritai, rašyk, tarsi toji tavo drama išvis niekur niekada nebus pastatyta, – tada tikrai nereikės daryti jokių kompromisų.¹⁶

Ostrausko nuostata, kad teatras gali įgyvendinti sudėtingiausias sumanymus, kad dramaturgas neturi daryti jokių kompromisų, skatina pažvelgti į Ostrausko dramas per teatrinių eksperimentų, avangardinio teatro reiškinių¹⁷ prizmę.

Užuominų į teatro eksperimentus esama Undinės Uogintaitės straipsnyje, kuriame analizuojama Ostrausko drama *Gundymai* (1970, 1979). Drama susiejama su amerikiečių dramos kontekstu – „JAV nacionalinės dramos tradicijoje laikytina eksperimentine pjesė“, priklausančia kryptim, kuriai „būdingas nuolatinis eksperimentavimas, įvairių modernizmo srovių elementų asimiliavimas“¹⁸, tačiau šis kontekstas nekonkretizuojamas. Ingridos Ruchlevičienės studijoje *Kūryba – kaip žaidimas* išsamiai tiriamas Ostrausko dramaturgijos ir absurdo

16 Kostas Ostrauskas, „Drama – literatūra – teatras“, in: Kostas Ostrauskas, *Ketvirtoji siena: Kūryba – kritika. Kritika – kūryba*, Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996, p. 101–102.

17 Šiame straipsnyje vartojama *teatrinių eksperimentų* sąvoka apima įvairius menininkų eksperimentų reiškinius (performansą, instaliaciją ir kt.), kuriuos perėmė teatras. JAV dramos ir teatro tyrinėtojai, apibūdindami įvairialypius teatrinės kultūros eksperimentų procesus, vykusius nuo 1890 iki 2000 m. ir vėliau, vartoja avangardo sąvoką (*Theater of the Avant-Garde, 1890–1950: A Critical Anthology*, edited by Robert Knopf, Yale University Press, 2001; *Theater of the Avant-Garde, 1950–2000: A Critical Anthology*, edited by Robert Knopf and Julia Listengarten, Yale University Press, 2011). Halas Fosteris avangardą siūlo suprasti „ne kaip vienkartinį ir baigtinį įvykį, o kaip procesą, kuriam būdingas atidėtas veikimas: pirmojo avangardo tikslai ir bandymai gali būti perduoti kitam (neoavangardui) per sudėtingas protencijos ir retencijos (pratęsimo ir sulaukymo), rekonstruotos praeities ir numatomos ateities variacijas, leidžiančias jiems atsiskleisti kitomis socialinėmis, politinėmis ir kultūrinėmis aplinkybėmis“, in: Hal Foster, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century* (1996), The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, 2001, p. 32.

18 Undinė Uogintaitė, *op. cit.*, p. 17–22.

teatro ryšys, atskirais aspektais tyrinėtas išseivijoje ir Lietuvoje¹⁹. Ruchlevičienė išvadose paneigia absurdo dramos intertekstą:

pirmoji Ostrausko statiškoji (absurdo) drama pasirodė beveik tuo pat metu kaip ir jos klasikinė prancūziškoji forma (Eugène'o Ionesco *Plikagalvė dainininkė* – 1950 m., Ostrausko *Pypkė* – 1951 m.), todėl kažin ar galima teigti, jog būtent prancūzų absurdo drama turėjo įtakos ostrauskiškos statiškosios dramos atsiradimui. Tai galėjo būti natūralus XX amžiaus sąlygiškosios dramos (jau Strindbergas kūrė statišką dramą) evoliucijos darinys ir moderniosios dramos formų bei metodų (taip pat senųjų teatro tradicijų, kurių apraiškas akcentavome Ostrausko dramoje) sintezės rezultatas.²⁰

Ostrausko vėlyvojo periodo dramose (diptiche *Who?* (1999, 2001), publikuotame knygoje *Užgavėnių kaukės*, 2006) kuriamas dialogas su Samuelio Becketto dramomis.²¹

Dramaturgui rūpėjo ne tik netradicinis teatras bei netradicinė drama, bet ir Lietuvos menininkų akiračio praplėtimas nauja teatro kalba (laiške bičiuliui jis yra rašęs apie rūpestį dėl Lietuvos menininkų jaunosios kartos, siekį supažindinti ją su moderniuoju XX a. teatru: „*Ars amoris* yra trumpo metražo gabalų vėrinys – tarsis rožančius. [...] Gal tada, kai tenykščiai teatralai pamatys, kad esama ne tiktai Čechovo pasaulio, ne vien tik rusų ‚klasikų‘. Gal galima ką nors šviežesnio tikėtis iš naujosios kartos?“²²).

Šiame straipsnyje pamėginsime ieškoti atsakymų į klausimą, kokią žinutę siunčia Ostrausko dramaturgija naujai kartai, iš kurios jis tikisi „ko nors šviežesnio“. Žvalgant eksperimentinius teatro kultūros reiškinius Ostrausko dramose, straipsnyje siekiama atpažinti vieną kitą kontekstinį šaltinį, kuris yra patekęs į Ostrausko kūrybos lauką, pasiaiškinti, kaip dramose jis tampa intertekstu, kokį vaidmenį šis savo ir svetimo (teatrinių eksperimentų) žodžio dialogas atlieka, kokias reikšmes kuria.

19 Žr. 1 išnašą.

20 Ingrida Ruchlevičienė, *op. cit.*, p. 69.

21 Aušra Martišiūtė, „Žaidimo peripetijos Kosto Ostrausko jubiliejaus puotoje“, *Literatūra ir menas*, 2006 09 22.

22 Kosto Ostrausko laiškas Albinui Šurnai, 1992 08 08. Cituojama iš: Virginija Paplauskienė, „Intelektinių interesų aprėptis Kosto Ostrausko epistolikoje“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 15, 2012, p. 83.

Performansas kaip Ostrausko dramos intertekstas

Mikrodramų rinkinyje *Spec(tac)ulum mundi* (1990–2002)²³ Ostrauskas įvardija keletą lietuvių kultūros asmenybių, – kūrinį įrėmina mikrodramos, kuriose veikia Martynas Mažvydas, Abraomas Kulvietis, Stanislovas Rapolionis, Jurgis Zablockis ir kiti; mikrodramoje „Poetas ir Pranašas“ – išėivijos poetai Henrikas Radauskas ir Bernardas Brazdžionis. Greta šių lietuvių literatūrai svarbių asmenybių Ostrauskas įrašo Jurgį Mačiūną, o mikrodramą, kurioje veikia šis menininkas, pavadina „Fluxus“: Šiuo atveju susiduriame su Ostrauskui būdingu dvilypumu, – kūryboje įreikšminęs *Fluxus* bei jo kūrėją Mačiūną, dramaturgas, interviu atsakydamas į klausimus, reiškia skeptišką požiūrį į *Fluxus* bei kitus šiuolaikinio meno eksperimentus:

Nedomino manęs ir tie jūsų minimi judėjimai bei sąjūdžiai. Nežinau, kiek hipiai buvo „kultūrinis“ sąjūdis, tačiau neabejotinai tai buvo trankaus, bet „nepavojingo“, kartais net gana simpatiško jaunimėlio neįprasti „prajovai“ bei „nusidavimai“. Nebuvau „giminingas“ ir Fluxus sąjūdžiui – toloka nuo mano interesų. Niekad nemačiau jo performansų – tik apie juos skaičiau, girdėjau: apsiribojant tik muzikiniais (?) pavyzdžiais, – štai atbėga į sceną vyrukas (pianistas?) ir sukapoja kirviu fortepiloną; arba atsisėda prie puskubilio su vandeniu apkūni plika moteriškė (kad bent būtų daili), įmerkia kojas, apžergia (o kaip kitaip?) įbedusi į vandenį violončelę ir ima groti Bachą (sako, neblogai). Ką gi, neabejotinai gana išradingi „koncertai“. Šiaip, žinoma, kone kiekvienas „anti-“ laikysena bei elgsena nusiteikęs sąjūdis – tad ir hipiai, ir Fluxus – sujudina sustabarėjusias tradicijas, šiek tiek „pravalo kraują“, taigi – irgi į sveikatą. Jokių J. Meko filmų niekad nesu matęs.²⁴

Ostrausko žodžiais tariant, sustabarėjusias tradicijas „sujudinęs“ Jurgis Mačiūnas, *Fluxus* judėjimo pradininkas, tarptautiniu mastu vienas žinomiausių šio laikotarpio pasaulio lietuvių, davęs pagrindus kadaise stebinusiame, o šiandien jau įprastu tapusiam šiuolaikiniam menui – hepeningams, performansams bei instaliacijoms. Jonas Mekas, pristatydamas Mačiūną lietuviams, pabrėžia jo ypa-

23 Kostas Ostrauskas, *Spec(tac)ulum mundi*, Chicago: Algimanto Mackaus knygu leidimo fondas, 2003.

24 „Gyvenimas ir kaukės: pokalbis su K. Ostrausku“, rašytoją kalbina Elena Bukelienė ir Loreta Mačianskaitė, *Metai*, 2006, Nr. 5, p. 85.

tingą reikšmę kultūrai: „Jurgio indėlis į Vakarų meno išsivystymą yra lygiai svarbus, kaip Čiurlionio!“²⁵ Ostrauskas mikrodramos antraštėje įvardija su Mačiūno vardu siejamą naująjį menų sąjūdį – *Fluxus* – ir įkomponuoja ją po mikrodramos „Instaliacija“, kurios vyksmo centre yra garsioji dadaistinė Marcelio Duchampo (1887–1968) skulptūra „Fontanas“ (1917). Sugretinimas neatsitiktinis – Mačiūnas *Fluxus* yra vadinęs naujuoju dadaizmu. Taigi Ostrausko mikrodramų „Instaliacija“ bei „Fluxus“ kontekstas – vienas su kitu susiję dadaistiniai, iki šiol įtakos nepraradę moderniojo meno reiškiniai. Patyrinėkime, kaip šie moderniojo meno kontekstai veikia Ostrausko dramose.

Mikrodramoje „Fluxus“ intertekstu pasirinktas performansas „Piano activities“²⁶ („Fortepijono veiksmai“), parodytas 1962 m. Wiesbadene vykusiame pirmajame *Fluxus* festivalyje ir tapęs vienu ryškiausių festivalio įvykių. Mačiūnas performanse drauge su šešiais bendraminčiais interpretavo amerikiečių kompozitoriaus Johno Cage'o mokinio Philipo Cornerio (g. 1933) kūrinį grupei pianistų „Piano Activities“. Išliko kompozitoriaus rašyta rekomendacija atlikėjams, – trijuose mašinėle spausdintuose puslapiuose rekomenduojama „sukurti formą“ atliekant įvairius veiksmus su visomis instrumento dalimis: „grojant“, „žaidžiant“, įvairiomis medžiagomis – popieriumi, stiklu, metalu, guma – liečiant fortepijono stygas bei dangtį ir pan.²⁷ Mačiūno interpretacijoje fortepijonas buvo visiškai sunaikintas ir išneštas iš scenos. Fortepijono – tradicinio klasikinės muzikos instrumento – išniekinimas 7-ojo XX a. dešimtmečio pradžioje sukėlė skandalą. Nors publika neatrodė sutrikusi ir pasipiktinusi, per Vokietijos televiziją parodytame festivalio reportaže pasibaisėta performanso barbariškumu²⁸. Festivalis vėliau keliavo po Kelną, Paryžių, Diuseldorfą, Amsterdamą, Hagą, Nicą, skleidamas *Fluxus* meno idėjas. Performanso įrašas pasiekė ir Lietuvą. Mačiūnas apie šio performanso istoriją yra papasakojęs daugelyje laiškų savo bičiuliams, vienas laiškų rašytas Vytautui Landsbergiui: „fortepijoną (kurį Wiesbadene

25 Jonas Mekas, *Laiškai iš Niekur*, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 57. *Laiškai iš Niekur*, rašyti 1994–1995 m. ir adresuoti plačiai auditorijai, publikuoti *Valstiečių laikraštyje*.

26 Emmett Williams, *A Flexible History of Fluxus Facts and Fictions*, London, Bangkok, 2006, p. 32.

27 Philipo Cornerio trijų puslapių mašinarštis dabar saugomas Niujorko Modernaus meno muziejuje (Museum of Modern Art). Prieiga internetu: <https://www.moma.org/collection/works/127342?locale=e> [žiūrėta 2016 07 15].

28 Reportažas apie festivalį Vokietijos televizijoje, prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=ADX5KnWGZDo> [žiūrėta 2016 08 15].

sulaužėm) buvau aš pats pirkęs. Jis buvo jau negrojamas, ir mum kainuotų daugiau jį išmesti, negu sulaužyti, todėl jo sulaužymas buvo labai praktiškas“²⁹. Mačiūno atsiųstame performanso „Piano activities“ vaizdo įrašė Landsbergis įžvelgė „tragiško katarsio matmenį. Septyni vyrai scenoje ardė fortepijoną pjūklų, elektriniu gražtu, replėmis (lupdami stygas), kalė plaktuku ar kirviu, kartais ir paskambindami kokią motyvą. Forte pijaonas, nelyginant senas artistas, mirė scenoje per savo paskutinį benefisą. Tą suvokiau kiek vėliau“³⁰.

Pasitelkęs konkretų *Fluxus* įvykį, Ostrauskas atlieka redukavimo procedūrą: iš septynių performanso dalyvių – Philo Cornerio, Jurgio Mačiūno, Dicko Higginso, Beno Pattersono, Alison Knowles, Wolfo Vostellio ir Emmetto Williamso – dramaturgas pasirenka vieną – Mačiūną; performanso metu fortepijaonas buvo naikinamas pasitelkus įvairiausių daiktus, o mikrodramoje – vienu įrankiu – kirviu:

Fluxus

GEORGE MACIUNAS

(t. y. JURGIS MAČIŪNAS)

griebia kirvi

ir

suskaldo fortepijoną.

Pabyra klavišai –

tartum Schuberto dantys.

MACIUNAS, t. y. MAČIŪNAS (*jautriai*). Du holde Kunst... (O maloningas Meno...³¹)

*Aplodismentai.*³²

Pasirinkimas vaizduoti tik Mačiūną įgyja simbolinę prasmę – jis yra ne tik vienintelis lietuvis, bet ir *Fluxus* idėjos generuotojas, judėjimo iniciatorius, pradininkas. Kita vertus, mikrodramos sukūrimo metu jis vienintelis iš dalyvavusio

29 1965 04 19 Jurgio Mačiūno laiškas Vytautui Landsbergiui. Cituojama iš: Vytautas Landsbergis, „Liaudies konceptualizmas ir Jurgis Mačiūnas“, prieiga internetu: <http://www.landsbergis.lt/articles/view/573> [žiūrėta 2015 10 05].

30 *Ibid.*

31 Franzo Schuberto kūrinių balsui ir fortepijonui „Muzikai“ („An die Musik“, 1817, žodžiai Franzo von Schoberio) – himno muzikos menui – pirmoji eilutė.

32 Kostas Ostrauskas, *Spec(tac)ulum mundi*, p. 78.

septyneto jau buvo miręs (2012–aisiais, minint festivalio penkiasdešimtmetį, performanse dalyvavo šeši Wiesbadene pasirodę dalyviai³³).

Ostrauskas sukuria naują performanso pabaigą – Mačiūnas jautriai uždainuoja Franzo Schuberto dainą. Remarkoje subtiliai pasufleruojamas dainos autorius, kita vertus, fortepijonui suteikiami žmogiški bruožai – klavišai pabyra „tartum Schuberto dantys“: Remarka įgyja vertinamąjį pobūdį: scenoje vyksta brutalus, vandališkas vyksmas. Tačiau ar šis požiūris (ne)kvestionuojamas?

Mikrodramoje veikia personažas, pavadintas dvigubu vardu – „George Maciunas (t. y. Jurgis Mačiūnas)“: Asmenvardžio dvilypumą atkartoja ir mikrodramoje vykstantis veiksmas: performansą keičia klasikinė muzika – Schuberto daina, muzikos instrumento naikinimą – himnas muzikai, kūno veikimą keičia balsas – po brutalaus fortepijono sukapojimo dainuojama „jautriu“ balsu. Performanso vyksmo ir klasikinės muzikos, kaip ir kitų minėtų priešybių, sugretinimas – neatsitiktinis. Pasak dramos istoriją, žiūrovo svarbą, kūno fenomeną civilizacijos reginių istorijoje tyrinėjančios Erikos Fischer-Lichte, performatyvumas geba išklibinti ir net išardyti dichotominius sąvokų darinius, dichotominės sąvokos netenka priešingumo, patiria slinktis ir švytavimus³⁴. Tokiu būdu mikrodramoje atskleidžiama ir paties Mačiūno estetinių vertybių vienovė (jis ypatingai vertino klasikinę muziką, tiesa, ne Schubertą, o Claudio Monteverdi³⁵), ir Ostrausko pastanga į eksperimentų lauką įtraukti klasikinį meną.

Mikrodramoje fiksuojama dvilypumo idėja skatina kelti klausimą apie veikėją, – kas iš tiesų šioje mikrodramoje veikia? Mačiūnui pradėjus dainuoti Schuberto himną muzikos menui, pasigirsta aplodismentai (suskaudžius veikėjui fortepijoną plojimų nėra). Vadinasi, yra publika, kuri vertina ir turi įtakos veikėjo veiksams, kuri taip pat veikia. Atkreiptinas dėmesys ir į mikrodramos veikėjo veikimo būdą, – jis veikia pasitelkęs kūną ir balsą. Taigi parodydamas, kaip užsimezga veiksmingas ryšys tarp publikos ir personažo, Ostrauskas renkasi ne verbalinį dialogą, o akustinę, garso kalbą – komunikacija tarp veikėjo ir publikos įvyksta skambant Mačiūno balsui ir į jį atsakantiems publikos aplodismentams.

33 2012 m. vykusio performanso „Piano activities“ įrašas, prieiga internetu: <https://www.youtube.com/watch?v=ThlexgXllyo> [žiūrėta 2016 04 15].

34 Erika Fischer-Lichte, *Performatyvumo estetika*, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 39.

35 Jonas Mekas pasakoja apie pokalbį su sunkios ligos išskankintu Jurgiu Mačiūnu: „Jurgis sako, jis nekantriai laukia, kada galės klausytis visų trisdešimt aštuonių ar kiek prapuolusių Monteverdi operų, kai jis mirs. Sako, verta mirti jau vien dėl to. Monteverdi yra jo mėgiamiausias kompozitorius.“ Jonas Mekas, *Laiškai iš Niekur*, p. 52.

Minimalistinė mikrodramos „Fluxus“ raiška slepia nuorodas į svarbius teatro kultūros pokyčius: verbalinę dramos personažų komunikaciją keičia aktorius (atlikėjo) kūno ir balso raiška, didėja dėmesys vizualumui ir akustinėms (garso) priemonėms, siekiama įveiksminti ryšį tarp veikėjų ir publikos. Tai yra šiuolaikinio teatro, vadinamo performatyviuoju³⁶ teatru, bruožai. Kaip aiškina teatrologė Rasa Vasinauskaitė,

vienintelis menas, kuris iš tikrųjų pasinaudojo performanso laimėjimais, yra teatras, nes savo reikmėms pritaikė svarbiausius performanso elementus, dėl ko pats kardinaliai pasikeitė (aktorius tapo performeriu, sceniniai veiksmai – reprezentacijos ar iliuzijos sugriovimu, spektaklio centre atsidūrė vaizdas ir veikimas, nebesiremiantys tekstu, sustiprėjo aktyvaus žiūrovo, iki šiol buvusio tik stebėtoju, vaidmuo.³⁷

Nepaisant to, kad Lehmannas šiuolaikinį teatrą pavadino „postdraminiu“, teatro tyrinėtojai siūlo jį vadinti „performatyviu“; arba „performanso teatru“, nes performatyvumas tampa jo gyvavimo esme³⁸. Performatyvumo siekį atskleidžia

36 Performatyvo (*to perform* – atlikti) sąvoką pradėjo vartoti kalbos filosofas Johnas Langshaw Austinas, 1955 m. Harvardo universitete skaitęs paskaitų ciklą „Žodžiai ir veiksmai“ (vėliau buvo išleista knyga pavadinimu *Kaip kurti daiktus žodžiais* (*How to Do Things With Words*). Austinas pasiūlė skirti konstatyvų ir performatyvų kalbos vartojimą. Konstatyvūs teiginiai tiesiog konstatuoja dalykų padėtį („šiandien šalta“), be to, šie teiginiai gali būti vertinami kaip teisingi arba klaidingi. Performatyvai, priešingai, nieko nekonstatuoja, nėra nei klaidingi, nei teisingi; tačiau tokio teiginio ištarimas jau yra ir veiksmo atlikimas. Austinas pateikia pavyzdžių: teiginys „sutinku“, ištartas santuokos ceremonijoje, arba teiginys „šį laivą pavadinu Karalienės Elžbietos vardu“, ištartas sudaužant šampano butelį į laivo korpusą. Performatyvus teiginys visada skiriamas bendruomenei, išreiškia viešą socialinio akto atlikimą. Performatyvumo sąvoka vėliau pradėta vartoti kultūros filosofijoje (Judith Butler, 1988), estetinė performanso, arba atlikimo, estetika tirama naujų meno reiškinių kontekste, aiškinantis performatyvaus menų lūžio XX a. 7-ajame dešimtmetyje priežastis ir pasekmes (Erica Fischer-Lichte *Performatyvumo estetika*, 2004). Fischer-Lichte, apibūdindama performatyvumo estetiką, pabrėžia, kad sąvokos apibrėžimas nedraudžia jos taikyti meninio performanso veiksams ir sąvoką papildo – performatyvumas geba išklįbinti ir net išardyti dichotominius sąvokų darinius, performatyvūs aktai nuolat kuria tapatybę – kaip kūnišką ir socialinę tikrovę.

37 Rasa Vasinauskaitė, „Avangardinis vs postmodernus teatras: nuo teatrališkumo prie performatyvumo“, *Menotyra*, 2014, t. 21, Nr. 2, p. 134.

38 Marco De Marinis, „Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?“, in: *Performans, performatywność, performer: Próby definicji i analizy krytycznej*, red. Ewa Bał, Wanda Świątkowska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, p. 19–40.

ir Ostrausko pasirinkimas keisti skaitytojų (žiūrovų) požiūrį į lietuvių kultūrą: sukurdamas mikro dramą jis įvesdina į ją pasaulinio garso lietuvi Mačiūną, *Fluxus* meno idėjas³⁹.

Mikrodrama „Fluxus“ skatina kelti hipotezę, kad teatro kultūros eksperimentai, siekis performatyvumą įdiegti į dramos kūrinį, į teatrą, yra ne atsitiktinumas, o iš tiesų rūpėjo Ostrauskui. Siekdami patikrinti šią hipotezę, į Ostrausko dramą pažvelgsime per keleto performatyvaus teatro bruožų prizmę: kaip aktyvinamas žiūrovo, iki šiol buvusio tik stebėtoju, vaidmuo, kaip sceniniai veiksmai tampa reprezentacijos ar iliuzijos sugriovimu, kaip dramų (spektaklio) centre atsидuria vaizdas ir veikimas, nebesiremiantys tekstu.

Reprezentacijos įveiksminimas

Nuo 7-ojo dešimtmečio teatro režisieriai eksperimentuoja, išmėgindami įvairias žiūrovų suaktyvinimo formas, žiūrovų ir aktorių pasikeitimo vaidmenimis sąlygas. 6–7-uoju dešimtmečiais įvyksta performatyvusis lūžis, kurio tikslas – sukurti aktorių ir žiūrovų sąveiką.

Kad Ostrauskui rūpėjo aktorių ir publikos sąveika, paliudija įvairiose dramose kuriamos teatro teatre situacijos. Tačiau mums svarbu pasekti, kaip dramaturgas įveiksmina publiką, kiek suteikia jai galios ką nors pakeisti dramoje vaizduojamame vyksme. Mikrodramoje „Instaliacija“⁴⁰ žiūrovai yra dviejų tipų: meno žinovai – kritikai, įvardijami kaip veikėjai Kritikai, ir paprastas žiūrovas, įvardijamas kaip veikėjas Žiūrovas:

39 Jonas Mekas, įvesdindamas Jurgį Mačiūną į lietuvių kultūrą *Laiškuose iš Niekur*, skelbia didelį pluoštą jo dienoraščių, rašytų paskutiniiais gyvenimo metais ir argumentuoja, jog šis per menkai žinomas: „Pasaulis, ir Lietuva, vis daugiau ir daugiau girdi apie Jurgį Mačiūną. Kaunietis jis buvo. Gyveno ir dirbo Niujorke. Mirė vėžiu Bostone, 1978 metais. *Fluxus*, jo sukurtas meno judėjimas, dabar jau linksniuojamas kartu su kitais svarbiausiais dvidešimtojo amžiaus meno judėjimais. [...] Tai būtų gerai, jeigu ir lietuviai truputį daugiau apie Jurgį sužinotų. [...] Jurgis visados bus lietuvis. [...] Amerikos lietuviai jį atstūmė: jis raupsuotas. Jo *Fluxus* meno darbai yra lygiai ignoruojami, atmetami Amerikos lietuvių ir sovietinės Lietuvos.“ Jonas Mekas, *Laiškai iš Niekur*, p. 39, 57.

40 Instaliacija (angl. *installation* – įrengimas) – dadaizmo inicijuota šiuolaikinio meno forma, kuriama konkrečiai erdvei iš įvairių elementų (pramonės gaminių, gamtos objektų, šviesos, audiovizualinių efektų ir kt.).

Instaliacija

Paroda.

KRITIKAI

apspitę patį nuostabiausią kūrinių –

pisuarą.

KRITIKAI. ...nuostabu... magnifique... sublime... grossartin... dvasinga... genialu... O!
forma divina!.. Tikras šedevras! (*Visi kartu*) Menas galingas ir stebuklingas!

Ateina

ŽIŪROVAS.

Atsistoja prie pisuaro,

atsisega klyną...

ŽIŪROVAS. Be abejo.

*... – ir nusišlapina.*⁴¹

Ostrauskas nemini nei skulptūros autoriaus (Marcelis Duchampas), nei pavadinimo („Fontanas“). Įvairių kalbų žodžiais reiškiamas pasigėrėjimas „pisuaru“ – akivaizdžiai demonstruoja vieningą tarptautinės kritikos pripažinimą, tampantį ostrauskiškos parodijos objektu. Duchampo „Fontanas“; XX a. pradžioje šokiravęs dailės pasaulį dėl skulptūrai panaudoto tikro pisuaro, XXI a. pradžioje sulaukia tik patetiškų pasigėrėjimo šūksnių (Ostrausko knyga, kurioje publikuojama mikrodrama „Instaliacija“, išleista 2003 m., o 2004 m. „Fontanas“ pripažintas įtakingiausiu visų laikų modernaus meno kūriniu⁴²). Panašiai, kaip ir Kritikams, klasika tapę moderniojo meno kūriniai žiūrovams jau yra praradę kadaise turėtą poveikį.

Duchampas kasdienį daiktą panaudoja meno kūriniui, o Ostrausko „Instaliacijoje“ parodos Žiūrovas meno kūriniui sugrąžina jo tiesioginę paskirtį. Žiūrovų įsitraukimas į vyksmą laikomas pasiektu performanso tikslu, tačiau turime pastebėti, kad Ostrauskas ne tik iliustratyviai parodo, kaip „dalyvauja“ Žiūrovas, pagal tiesioginę paskirtį panaudodamas parodoje eksponuojamą „Fontaną“. Dramaturgas pasirenka obscenišką veiksmą, kuris turi galios provokuoti mikrodramoje

41 Kostas Ostrauskas, *Spec(tac)ulum mundi*, p. 77.

42 2004 m. Tate galerijos, kasmet skiriančios Turnerio prizą, iniciatyva atlikta apklausa, kurioje dalyvavo 500 ekspertų, visų laikų įtakingiausiu modernaus meno kūriniu pripažino Marcelio Duchampo skulptūrą „Fontanas“ (1917) – baltos spalvos pisuarą. Antroji vieta atiteko Pablo Picaso tapybos darbiui „Avinjono mergelės“ (1907), trečioji – Andy Warholo „Marlinos dip-tichas“ (1962).

veikiančių kritikų ir mūsų – skaitytojų (žiūrovų) aktyvų, konfliktišką reagavimą į kūrinį. Kitaip tariant, kūrinys gali išlikti avangardinis tik veiksmingai dalyvaujant žiūrovams.

Publikos įveiksminimas

Dramaturgo pastangas dar intensyviau įveiksminti statiškai reprezentuojamą objektą liudija dramoje *Belladonna* (1992–93)⁴³ ir mikro dramoje „Šauksmas“ pasitelkta ekspresionizmo dailės klasika – Edvardo Muncho paveikslas „Šauksmas“ (1895). Triptike *Belladonna* Muncho paveikslas nėra rodomas, tačiau „trečios dalies paratekstas (antraštė) ir tos pačios dalies Belladonnos replikos kuria intertekstinį ryšį tarp paveikslo ir dramos“⁴⁴. Mikro dramoje „Šauksmas“ paveiksliui suteikiamas pagrindinio veikėjo statusas.

Ostrausko tekstą sudaro pavadinimas – „Šauksmas“, kuris sutampa su Muncho paveikslo pavadinimu, informacija („– *Pavogė – jau kelintą kartą – norvegų dailininko Edvardo Munko paveikslą „Šauksmas“*. Spaudos žinia“), Muncho paveikslo „Šauksmas“ (1895) reprodukcija ir tiesioginė paveiksle pavaizduotos figūros kalba: „– Vajėėėzau! Ir vėl mane pavogė!“⁴⁵

Ostrausko elgesys su Muncho kūriniumi primena Duchampo elgesį su garsiuoju Leonardo da Vinci paveikslu „Mona Liza“. 1919 m. Duchampas padarė „Monos Lizos“ paveikslo parodiją: pigią paveikslo reprodukciją papuošė ūsais ir barzdele. Šiam darbui pridėjo antraštę L.H.O.O.Q.. Tai fonetinis žaidimas – greitai prancūziškai tariant raides girdima vulgaroka juokinga frazė „Elle a chaud au cul“. Pats menininkas laisvai interpretavo pavadinimą ir išvertė jį „apačioje dega“.

Egzistencinę baimę perteikiantis Muncho paveikslas dailėtyrininkų laikomas antruoju pagal garsumą meno kūriniumi visoje meno istorijoje – taigi galime įžvelgti dramaturgo nuoseklumą renkantis ir šiuo požiūriu. Ostrauskas taip pat kuria paveikslo parodiją – pakeičia kūrinio vertinimo kontekstą (mikro dramoje paveikslas įžymus dėl rekordinių vagysčių), „įgarsina“ paveiksle vaizduojamo

43 Kostas Ostrauskas, „Belladonna“, *Metmenys*, Nr. 69, 1995, p. 41–61.

44 Irina Melnikova, *op. cit.*, p. 432.

45 Kostas Ostrauskas, *Paskutinis kvartetas: Du dramų ir dar kai ko rinkiniai ir drama*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2014, p. 75.

veido išraišką replika, kuri atitinka naująjį kontekstą (eina toliau nei Duchampas, kuris nesuteikė Monai Lizai kalbos dovanos). Ostrauskas šitaip pasiekia norimą efektą – rimtumą pakeičia komiškumas. Skaitytojas – žiūrovas – klausytojas (tekstą skaitome, žiūrime ir savaip įsivaizduojame, girdime įžodintą šauksmą) patiria naują, komišką reakciją, kuri prieštarauja išankstiniam rimtam požiūriui į žinomą meno kūrinį. Toks apvertimas yra įprastas Ostrausko elgesiui su literatūros tekstais⁴⁶, kai, pvz., Shakespeare'as aktualizuojamas „Šančių kalba“, kaip šmaikščiai suformulavo Reda Pabarčienė, tačiau vizualaus statiško objekto pavertimas veikiančiu objektu žymi dramaturgo dėmesio perkėlimą iš literatūros teksto į performatyvaus veikimo erdvėje sritį: statiškas objektas tampa veikiančiu objektu, nebylus – kalbančiu.

Lygindami veikėjo ir žiūrovo ryšio intensyvumą mikrotramose „Fluxus“ ir „Šauksmas“ pastebime, kad Ostrauskas antrajame tekste nebemini žiūrovo instancijos, tačiau daug intensyviau tiesiogiai apeliuoja į mus – skaitytojus (žiūrovus), siekia išprovokuoti skaitančiųjų veikimą – pajauti, kad nevalingai kyla šypsena, suvokti, kad požiūris į paveikslą iš tiesų pasikeitė.

Kūno įveiksminimas

Kūno aspektą Lehmannas laiko vienu iš dramatinio ir postdramatinio teatro skirties požymių:

draminiai procesai vykdavo *tarp* kūnų, postdraminis procesas vyksta *su* kūnu. Protingą dvikovą, kurią metaforiškai perteikdavo scenoje fizinė mirtis ar fechtavimasis, keičia kūno motorika arba jo neįgalumas [...]. Tai padarė galą bet kokiai ramiai reprezentacijai, vaizdavimui ar interpretacijai, kai kūnas būdavo tik priemonė. [...] Galima būtų sakyti, kad dinamiškumas, anksčiau teigdavęs dramą kaip vystymosi formą, perėjo į kūną, į jo „banalų“ buvimą. [...] Draminis teatras kūną slepia vaidmenyje, postdramatinio teatro tikslas – kūno paviešinimas, jo nykimo demonstravimas tokiu aktu, kai sunku atskirti meną nuo tikrovės⁴⁷.

46 Reda Pabarčienė „Kosto Ostrausko ‚Shakespeareiana‘: ‚Hamleto‘ perrašymas ‚Šančių kalba‘“, p. 49.

47 Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 244–245; 249.

Lygindami skirtingu metu parašytas dramas pastebime, kad Ostrauskas vis daugiau dėmesio skiria veikiančiojo asmens fiziniam aktyvumui, veikėjo kūno kalbai. Prie scenoje iki fizinio išsekimo veikiančio personažo artėjama iš tolo. Mikrodramoje „Šaltkalvis“ (1958)⁴⁸ veikėjas vaizduojamas jau padaręs savo juodą darbą – iš Vinco Kudirkos paminklo iškirtęs „Tautiškos giesmės“ žodžius, tačiau dramoje vaizduojamas epizodas, kai sunkus ir nesuprantamas darbas pažadina veikėjo sąžinę, neleidžia ramiai miegoti. Potekstėje slypi mintis, kad fizinis veiksmas gali keisti veikėją, jo sąmonę.

Dramoje „Kaladė ir kirvis“ (1989)⁴⁹ veikia du personažai – Bibliotekininkas ir Bibliofilas, kuris įvardytas pjesės epigrafe:

Respublikinės bibliotekos spec. skyriaus vedėjas L. Salominas, atrinkęs eilinę knygų siuntą į [Petrašiūnų popieriaus fabriko katilui], dar pasidėdavo ant kaladės „buržuazinę knygą“ ir mėsininko kirviu sukapodavo į dvi ar tris dalis.

(V. Kubilius, *Literatūra ir menas*, 1989, Nr. 5).⁵⁰

Taigi vienas intertekstas yra istorinis-dokumentinis liudijimas apie 1950 m. vykusius įvykius Lietuvoje⁵¹. Tuo metu JAV Johnas Cage'as (1912–1992) jau rengė „įvykius“ ir „koncertus“, kurie savo neįprastumu provokavo publiką, inspiravo teatro kūrėjus ieškoti naujos teatro kalbos. Tai antrasis, tiesiogiai Ostrausko neįvardytas, kontekstas, kuris tampa intertekstu dėl netradicinės mikrodramos pagrindinio veikėjo Bibliofilo raiškos.

Kas vyksta prieš skaitytojų (žiūrovų) akis? Veiksmas neįmantrus: Bibliotekininkas įveža vieną po kitos tris dėžes knygų; Bibliofilas, pasidėjęs ant kaladės, sukapoja kirviu knygas į tris dalis. Scenovaizdis taip pat minimalistinis: ant sienos kabo portretas – jame „Didysis Vadas šypsosi“. Visą laiką Bibliofilas kapoja knygas, pabaigoje, atvežus nepakeliamo sunkumo ketvirtąją dėžę, toliau

48 Kostas Ostrauskas, *Čičinskas ir kiti*: Dramos ir mikrodramos, Vilnius: Baltos lankos, p. 15–23.

49 *Ibid.*, p. 25–33.

50 *Ibid.*, p. 26.

51 Lietuvos Nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos internetinėje svetainėje pateikiama knygų naikavimo statistika: „Fondus (ypač lietuviškas ir užsienyje spausdintas tarpukario knygas) smarkiai nualino ištisą dešimtmetį trukęs jų „valymas nuo ideologiškai kenksmingos literatūros“. Daug knygų, net senų ir retų leidinių, buvo sunaikinta. 1950 m. į Petrašiūnų popieriaus fabriką ir žaliavų punktus išgabenta 30 tonų (!) knygų, daug jų suderinta bibliotekos katilinėje.“ Prieiga internetu: <http://www.lnb.lt/apie-biblioteka/bendra-informacija/istorija> [žiūrėta 2016 09 17].

kapoja, bet jau ne knygas, o nematomas idėjas. Fizinis veiksmas išsekina kapojantįjį: „Juo toliau, juo daugiau įniršęs švaistosi šniokšdamas beviltiškai kirviu, kol pavargsta, uždūsta, suklumpa ant kelių ir pravirksta kūkčiodamas karčiomis ašaromis.“⁵² Portrete „Didysis Vadas nebesišypso“.

Veiksmiškai atliekami scenoje ne imituojuojant, o iš tiesų mėsininko kirviu kapojant daugybę knygų. Kas pasikeičia? Pasikeičia atlikėjo fizinė būseną, Vado veido išraiška. Ar toks vyksmas daro poveikį žiūrovui? Kirviu kapojamos ne butaforinės, o tikros knygos yra ganėtinai patikima garantija, kad žiūrovui reginys nebus malonus (sukapojami Maironio *Pavasario balsai*, Vinco Krėvės *Dangaus ir žemės sūnūs*, Vinco Kudirkos tomelis, išnašoje ostrauskiškai pasiūloma – „savai vaimė suprantama, autorių ir knygų pasirinkimas gali būti kur kas įvairesnis bei iškalbingesnis“). Taigi prielaida, kad kuris nors žiūrovas gali ryžtis įsiterpti ir nutraukti šį vyksmą, nėra visiškai be pagrindo.

Keleto puslapių dramoje „Kaladė ir kirvis“ (1989), kelių eilučių mikro dramoje „Fluxus“ (1990–2002) dominuoja fizinis kūno veiksmas, kuris sąlygoja atlikimo trukmę, – nepaisant mažos teksto apimties, vienam žmogui sukapti fortepijoną ar tris dėžes knygų yra tikrai nelengvas ir netrumpai trunkantis fizinis darbas.

Šie pavyzdžiai atskleidžia vis didėjančią dramaturgo dėmesį kūno įveiksminimui ir verbalinės kalbos pakeitimui kūno kalba. Dramoje „Kaladė ir kirvis“ ketvirtoji dėžė tampa idėjų, apie kurias papasakoja Bibliotekininkas, vaizdiniu. Abstrakčias idėjas kapojantis Bibliofilas yra stebimas ne tik publikos, bet ir ant sienos kabančio dvipusio vado portreto, kurio pasikeitimas akivaizdžiai vertina darbo rezultatus. Skaitytojui (žiūrovui) tiesmukai pasuferuojama ir apie naikinamos kultūros galią, ir apie vado reakciją į Bibliofilo „performansą“. Po kiek laiko (gal net daugiau nei po dešimtmečio) sukurtoje mikro dramoje „Fluxus“ dramaturgas atsisako verbalinių komentarų, kurie dramoje „Kaladė ir kirvis“ palengvina (ar, priešingai, iliustratyviai supaprastina) vyksmo interpretavimą. Viena vertus, atsiranda netikrumas dėl to, kaip mikro dramoje „Fluxus“ vertinami avangardiniai bei konkrečiai *Fluxus* eksperimentai. Tačiau atsisakęs verbalinio teksto – paaiškinimų, verbalinio dialogo, Ostrauskas pateikia tekstą teatrui (ir kartu – literatūrinį tekstą, kuriame užrašyta performanso idėja, vyksmas), kuriame fiksuojama komunikacija tarp aktorius-performerio ir publikos. Lakoniška teksto apimtis suteikia laisvę realiam vyksmo laikui, kurio trukmė priklauso nuo

52 Kostas Ostrauskas, *Čičinskas ir kiti: Dramos ir mikro dramos*, p. 33.

aktorius fizinės ištvermės ir išmoningumo atliekant sunkų fizinį darbą ir tuo pačiu metu išlaikant žiūrovų dėmesį, laukiant ir sulaukiant publikos reakcijos.

Tylos įveiksminimas: ar įmanoma eksperimentuoti dar toliau?

Fischer-Lichte atkreipia dėmesį į balso veiksmingumą performatyviajame teatre ir balso paskirties pasikeitimą lyginant su balso funkcijomis tradiciniame teatre. Nors iki šiol

paplitusi nuomonė, kad Europos teatrą nuo kitų kultūrų teatro skiria jo specifinis garsiškumas, didžia dalimi tapatus kalbai, daugybė teatro pavyzdžių nuo Antikos iki XX a. paneigia teiginį, kad Europos teatro garsiškumą išimtinai ar dažniausiai kuria kalbantys balsai, sakoma kalba. Teatrą kaip garso erdvę kuria muzika, balsai – kalbantys, dainuojantys, besijuokiantys, kūkčiojantys, rėkiantys – ir įvairiausi triukšmai, nors kiekybinis šių veiksmų santykis priklauso nuo teatro žanro ir epochos. Ypač reikšmingi yra atlikėjų balsai.⁵³

Eksperimentuodamas su balso galimybėmis prancūzų dramaturgas Jeanas Cocteau sukūrė monodramą „Žmogaus balsas“ (1930), balso galimybių paieškomis ypač išsiskiria 6–7-ojo dešimtmečių eksperimentai (Cage'o „Juliardo paskaita“ (1952)⁵⁴, Jeano Tardieu pjesė „Balsas be veido“, kurioje nėra veikėjų, tuščiam kambariame skamba tik balsai bei kt.). Žodžio garsas, išgaunamas balsu, kalbos ritmas, muzikalumas yra viena iš Ostrauską dominančių dramos raiškos formų: „Tačiau žodis nėra tikrai turinys, reikšmė; jisai ir garsas, ritmas, jis skammmba – jisai muzika.“⁵⁵ Ostrausko drama *Kvartetas* (1969)⁵⁶ sietina su šeštajame dešimtmetyje sukurtais Cage'o, Tardieu balso, garso ir kalbos eksperimentais.

Tuo pat metu eksperimentuojama ir su tyla, tekstuose ir scenoje svarstoma, ką gali išreikšti, ką gali pasakyti tyla. „Kalba ir tyla“ („Language and Silence“)

53 Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 200–201.

54 John Cage, *Metai nuo pirmadienio*, iš anglų kalbos vertė Robertas Kundrotas, Vilnius: Pasviręs pasaulis, p. 117–133.

55 Kostas Ostrauskas, *Ketvirtoji siena: Kūryba–kritika, kritika–kūryba*, p. 164.

56 Idem, *Kvartetas: Dramos*, p. 67.

pavadintas pirmasis avangardinio teatro dramaturgijos antologijos skyrius, pristatantis nuo 1950-ųjų vykusius dramos ir teatro eksperimentus⁵⁷.

Avangardo eksperimentų tyrimuose tylos prasmės ir veiksmingumo ištakos randamos ankstyvosiose simbolistinėse dramose (Maurice'o Maeterlincko *Viduj, Aklieji*, 1890), tylos vaidmuo svarbus 6-ojo dešimtmečio absurdo teatre (veiksmu užpildyta tyla Samuelio Becketto dramoje *Vaidinimas be žodžių I*, 1956). Ostrauskas tylą apmąsto kaip ankstyviausiąją žmogaus patirtį: „ankstyviausioji žmogaus patirtis esanti vis dėlto bežodė – tyla.“⁵⁸ Tačiau tyla reikalinga ir tuomet, kai žodžių yra per daug: „To žodžio kartais iš tiesų kur kas per daug, – norisi tylos, – reikia tylos, kad sužinotum, ką galvoji, – norisi ramybės ir paprastos, kasdieniškos tvarkos.“⁵⁹ Tylos veiksmingumą jis išbando ankstyvojoje dramoje *Kanarėlė* (1958), kurioje aklas personažas elgeta Juozupas dramos finale apkursta.

Tyla Ostrausko tekstuose įveiksinama skirtingu intensyvumu: įrašoma remarkose, jai suteikiamas veikėjo statusas, tyla tampa net pagrindiniu bei vieninteliu dramos veikėju. Mikro dramoje „Eine kleine Nachtmusik“ tyla padeda sukurti nakties atmosferą, jos trukmė neapibrėžta, ji užpildo visą erdvę, tačiau, net ir nesukonkretinta personažu, sulaukia atsakymo. Į tylos „bylojimą“ atsako matomas ir girdimas personažas – Mozartas:

Eine kleine Nachtmusik

Naktis.

Tyla.

MOZARTAS. Mein Gott!! Kokia nuostabi tyla. Kaip muzika.⁶⁰

Intensyviausiu tylos veiksmingumo laipsniu laikytinas atvejis, kai mikro dramoje „Paskutinis monologas“ tyla užpildo visą vaidinimo laiką, tampa vieninteliu veikėju. Mikro dramos intertekstu laikytinos amerikiečių kompozitoriaus, performansų kūrėjo ir teoretiko Cage'o vadinamosios tylos pjesės, kurių pagrindiniu veikiančiuoju elementu yra tapusi tyla⁶¹. 1952 m. „Maverck“

57 *Theater of the Avant-Garde: 1950–2000, A Critical Anthology*, edit. Robert Knopf and Julia Listengarten, Yale university press; New Haven & London, 2011, p. 23–90.

58 Kostas Ostrauskas, „Žodžiai, žodžiai, žodžiai...“, in: Kostas Ostrauskas, *Ketvirtoji siena: Kūryba–kritika, kritika–kūryba*, p. 162.

59 *Ibid.*, p. 162–163.

60 Kostas Ostrauskas, *Spec(tac)ulum mundi*, p. 137.

61 John Cage, *Tyla*, iš anglų kalbos vertė Milda Keršienė-Dykė, Vilnius: Pasviręs pasaulis, 2003.

koncertų salėje prie Vudstoko, Niujorko valstijoje, įvykusi pirmosios trijų dalių „Tylos pjesės“, pavadintos „4'33“, premjera laikoma teatrinių eksperimentų „kraštutiniu“⁶². „Tylos pjesė“ atskleidžia Cage'o teatriškumo sampratą. Jis pabrėžia „ketinimo, plano atsižadėjimą, atvirumą viskam, kas gali įvykti, neįmanomybę disponuoti, atsitiktinumą, laikinumą, nuolatinį kitimą be išorinio įsikišimo“⁶³. Tylos pjesės „4'33“ atlikimą jis laikė teatriškumo idealu: „Kas siejasi su teatru labiau už tylos pjesę – kai kas nors įžengia į sceną ir visiškai nieko nedaro. Tik leidžia įvykti viskam, kas nutinka be jo įsikišimo.“⁶⁴ „Tylos pjesės“ vyksmas aprašomas sekundžių tikslumu: „Juodu fraku vilkintis pianistas įžengė į sceną ir atsistojo prie fortepijono. Pakėlė klaviatūros dangtį ir kiek pasėdėjo negrodamas. Paskui nuleido dangtį. Po 33 sekundžių vėl jį pakėlė. Netrukus vėl dangtį nuleido ir pakėlė tik po dviejų minčių keturiasdešimties sekundžių. Trečią kartą dangtį nuleido minutei ir dvidešimčiai sekundžių. Paskui pakėlė jį paskutinį kartą. Kūrinys buvo baigtas. Pianistas klavišais neišgavo nė garso. Jis atsistojo ir nusilenkė publikai.“⁶⁵ Ostrauskas mikrodramoje „Paskutinis monologas“ kraštutinumo ribą pastūmėjo dar toliau:

Paskutinis monologas

*Tyla.*⁶⁶

Cage'o performanse dalyvauja fortepijonas ir muzikantas, kuris nebyliai sėdi prie instrumento. Ostrauskas palieka tik tris žodžius: mikrodramos pavadinimą, kuris nurodo į dramatinio monologo formą ir į vieną veikėją, ir remarką, kuri informuoja, kad monologas sukurtas nematomam ir negirdimam personažui – tylai.

Pasižvalgymas po keleto dramų kontekstus parodo Ostrausko dėmesį ne tik XX a. viduryje JAV vykusiems teatro ieškojimams, bet ir dramaturgo pastebėtą tų ieškojimų istorinę genezę ekspresionizmo, dadaizmo kūrinuose. Per daugiau nei pusę amžiaus trukusį kūrybinės biografijos laikotarpį Ostrauskas siuntė lietuviškai skaitančiam skaitytojui žinutes apie Vakarų teatro meno ir kultūros naujoves, tarp jų – ir apie teatro performatyvumą.

62 Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 203.

63 *Ibid.*

64 Cituojama iš Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 204.

65 *Ibid.*, p. 202.

66 Kostas Ostrauskas, *Spec(tac)ulum mundi*, p. 158.

Išvados

Kosto Ostrausko dramose ir mikrodramosose pasitelkti intertekstai susiję su pirmąja ir antrąja avangardinio meno banga. Mikrodramos „Šauksmas“ intertekstas – ekspresionistinis Muncho paveikslas „Šauksmas“ (1893), „Instaliacija“ – dadaistinė Duchampo skulptūra „Fontanas“ (1917) pasitelkiami siekiant įveiksminti reprezentuojamą objektą bei publiką. Abiejose mikrodramosose kuriamas parodijos santykis su intertekstu (parodija Ostrausko mėgstama ir intertekstu pasirinkus klasikinės literatūros kūrinius).

Su antrąja avangardinio meno banga, dramaturgo amžininkų ieškojimais, šietinos mikrodramos „Fluxus“, „Paskutinis monologas“, „Kaladė ir kirvis“, kuriose aktualizuojamas *Fluxus* kontekstas (Ostrausko kūriniai parašyti praėjus keliems dešimtmečiams nuo intertekstu pasirinktų kūrinių sukūrimo, tačiau naujovės jau buvo laiko išbandytos, tapusios teatro savastimi). Ostrauskas atkreipia dėmesį į *Fluxus* krikštatevius – į amerikiečių kompozitoriaus, padariusio milžinišką įtaką XX a. pasaulio kultūrai, Cage'o tylos eksperimentus („Paskutinis monologas“), Cage'o mokinio Philo Cornerio kūrinio „Piano Activities“ interpretaciją Mačiūno performanse („Fluxus“). Šiose mikrodramosose santykis su intertekstais yra imitacinio pobūdžio – dramaturgas įsijungia į amžininkų dialogą ir, taręs savo žodį (įvedamas klasikine muzika, tylą be scenoje esančio atlikėjo bei kitų objektų), eina tuo pačiu eksperimentavimo keliu, tačiau žengia žingsnį dar toliau.

Šios mikrodramos parodo, kaip Ostrauskas ieško įvairių performatyvumo atskleidimo dramatos kūrinyje būdų. Tekste fiksuodamas performanso idėją, vyksmą, dramaturgas mažina verbalinio teksto apimtį ir reikšmę. Radikaliausiu Ostrausko eksperimentu laikytinas eksperimentas su dramatos veikėjų kalba ir dramatos tekstu. Tačiau net ir pasiekus visišką kraštutinumą tylos pjesėje („Paskutinis monologas“), tekste žodžiais užrašomas pavadinimas, žodis reikalingas remarkoje, kuri atskleidžia neįprastą veikėją ir jo veiksmo kuriamą atmosferą – iki minimumo redukavus verbalinį tekstą, žodžiai yra reikalingi. Kurdamas dialogą su menininkais, kurie, atrodo, jau buvo pasiekę tam tikras raiškos ribas, Ostrauskas parodo, kad galima siekti dar toliau.

Gauta 2015 12 01
Priimta 2016 09 07

Intertexts of Theatrical Experiments in the Plays of Kostas Ostrauskas

Summary

During the past decade, the plays of Kostas Ostrauskas (1926–2012) have been studied in terms of their intertextuality, with researchers such as Irina Melnikova, Reda Pabarčienė and others highlighting the structural and semantic dialogue between the author's own vs. borrowed words, and with literary texts, different art forms (literature, music, painting, cinema), and so on. However, theatre had yet to be included in the intertexts being studied, even though it is often referred to as one of the most important contexts (c.f. Jonas Lankutis, Jurgis Blekaitis, Ingrida Ruchlevičienė, etc). Drawing on the theatre performativity studies of Hans-Thies Lehmann and Erika Fischer-Lichte, the author of this article explores the question of context and how it becomes intertext in Ostrauskas's dramas.

In his first-wave avantgarde works Ostrauskas creates a relationship of parody (the intertext of the microdrama "Instaliacija" (Installation) is Marcel Duchamp's sculpture "The Fountain"; the microdrama "Šauksmas" (The Cry) references Edvard Munch's Expressionist painting). In second-wave avantgarde works – in "Fluxus" events and performances – Ostrauskas creates an *imitative* relationship, further extending the limits of experimentation (the "Fluxus" intertext – George Maciunas's performance "Piano Activities" – is reduced to one performer, the action is complicated by the introduction of classical music; the text of "Paskutinis monologas" (Final Monologue) consists only of the title and the comment "silence," extending John Cage's idea of silent plays by eliminating the stage's actor and object). The playwright reduced the extent of the verbal text to a minimum (referring to the play as a microdrama), focusing on the ideas of performance and action.

Keywords: drama, intertext, theatrical experiments, avantgarde theatre, performance, post-drama theatre.
