

Skaitymas įtempus ausis: muzika Kosto Ostrausko dramose

Anotacija: Straipsnyje siekiama susistemintai aprašyti muzikos apraiškas išėivijos dramaturgo Kosto Ostrausko (1926–2012) tekstuose. Nors Ostrausko dramaturgija siūlo iškalbingą korpusą tekstų, kuriuose žodis ir muzika jungiami įvairiausiais atvirais ir paslėptais pavidalais (personažai kalba apie muziką, cituojamas muzikos raštas, veikėjais pasirenkami kompozitoriai, įterpiamas muzikinis fonas, mėgdžiojami muzikiniai principai ir struktūros, formos, dinaminės ar artikuliacinės indikacijos kt.), žodžių ir muzikos sąveikos aspektu ji iki šiol išsamiau neanalizuota ir neaparta. Mėginant atsakyti į klausimus, kokios muzikos egzistavimo formos aptinkamos Ostrausko dramoje ir kaip jas įmanoma aprėpti, teoriniu pamatu pasirenkama intermedialumo tyrėjo Wernerio Wolfo muzikos-literatūros tarpmedijinių santykių klasifikacija, leidžianti įvardyti ir susisteminti konkrečius muzikos-literatūros ryšių tipus bei pozicines ir technines jų rūšis. *Muzikinio principo* Ostrausko tekstuose aktualizavimas stiprina dramų skaitytojo-atlikėjo poziciją; ryškina išraiškos plotmės svarbą, ragina svarstyti su abiejų medijų (literatūros ir muzikos) specifika susijusius klausimus.

Raktažodžiai: Kostas Ostrauskas, drama, muzika, intermedialumas, literatūros muzikalizavimas.

„[Ž]odis nėra tik turinys – jisai ir garsas. Žodis ne tiktai reiškia, bet ir skammmba.“
Kostas Ostrauskas, „Žodžiai Žodžiai Žodžiai“

Uvertiūra

Garsaus išėivijos dramaturgo Kosto Ostrausko (1926–2012) kūriniai ypač išsiskiria muzikos ir muzikalumo raiška. Ostrausko dramoms (o jų – kelios dešimtys) būdinga literatūros ir muzikos jungtis atliepia rašytojo gyvenimo faktus – dramaturgas, laikomas lietuvių absurdo ir postmoderno dramos pradininku ir

klasiku, buvo kanklininko ir vargoninio choro vadovo sūnus, jaunystėje siekė dainininko karjeros¹, o vėlesniu gyvenimo laikotarpiu dirbo Pensilvanijos universiteto Jungtinėse Amerikos Valstijose bibliotekos muzikos skyriaus vedėju bei parengė daugybę straipsnių apie muziką *Lietuvių enciklopedijai*.

Ostrausko drama groja, dainuoja, leidžia matyti ir girdėti ištartus žodžius ir jų „šokį“ – nelyginant su Richardo Wagnerio vardu siejama naujoji muzikinė drama–opera, kurioje žodis, muzika ir veiksmas sudaro nedalomą vieni². Dramaturgo tekstai kalba apie muziką, ją cituoja, verčia ją matyti (ir „išgirsti“) įvairiausiai pavidalais ir formomis, primena muzikos pasaulio figūras ir paverčia jas veikėjais, o skaitytoją – aktyviu skaitomo teksto atlikėju³. Pats dramaturgas, svarstydamas, kodėl dramos kūriniai skaitomi gerokai mažiau nei proza ar poezija, pabrėžia atlikimo aspektą bei vaizduotės teatro sampratą: „Juk pasitelkęs savo fantaziją bei išradingumą, skaitytojas gali, jei nori, dramą pats susirežisuoti, atlikti visus vaidmenis – kitaip tariant, susikurti vaizduotėje savo spektaklį, savo teatrą.“⁴

Tokia drama kelia daugybę klausimų, sietinų su muzikos ir literatūros sąveika: muzikos egzistavimo žodiniame tekste pavidalų ir formų galimybių, aptariamų ryšių aprėpties įmanomybės (ar neįmanomybės) viso Ostrausko dramaturgijos korpuso atžvilgiu, muzikos funkcijų dramos įreikšminimo požiūriu įvardijimo ir jų poveikio sceninės Ostrausko dramos istorijos kuklumui, jos nesusitikimo su teatru⁵. Šiame straipsnyje dėmesys daugiausia kreipiamas į dvi pirmąsias problemas: kokios muzikos egzistavimo formos aptinkamos Ostrausko dramose ir kaip jas įmanoma aprėpti? Siekiant pirmiausia suvokti muzikos raiškos būdų diapazoną draminiuose Ostrausko tekstuose, šį kartą susitelkiama

-
- 1 Apie tai pasakoja pats dramaturgas, prisimindamas pažintį su egzodo kompozitoriumi Jonu Švedu. Žr. Danutė Palionytė–Banevičienė (sud.), *Jonas Švedas – egzodo kompozitorius*, Vilnius: Diemedžio leidykla, 2012, p. 18.
 - 2 Rima Jūraitė, „Operos žanro reformatorius“, *Krantai* Nr. 147, 2013, p. 52–57. Prieiga internetu: <http://kranturedakcija.lt/app/webroot/files/Krantai2013-52-57-Juraite.pdf> [žiūrėta 2018 05 15].
 - 3 Šis su muzikos apraiškomis literatūroje siejamas reiškinys teoriniu požiūriu aptiriamas Katherine O’Callaghan, „Introduction“, in: *Essays on Music and Language in Modernist Literature*, London, New York: Routledge, 2018.
 - 4 Kostas Ostrauskas, „Iš pokalbių, 1961, 1964 ir 1983: II“, in: *Ketvirtoji siena: Kūryba – kritika, kritika – kūryba*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1996, p. 103.
 - 5 Žr. Loreta Mačianskaitė, „Sub specie vitae“, in: Kostas Ostrauskas, *Paskutinis kvartetas: Du dramų ir Dar kai KO rinkiniai ir drama*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2014, p. xii–xiii.

ne į muzikinių epizodų reikšmės paieškas, o į muzikos pavidalų dramose ypatumus bei jų sisteminimą.

Šiame dviejų dalių operos principu struktūruotame tyrime, ieškant ir formuluojant atsakymus į keliamus klausimus, pamatu tampa intermedialumo teoretiko Wernerio Wolfo muzikos ir literatūros ryšių klasifikacija⁶, pildanti ir koreguojanti šių tyrinėjimų pradininko Steveno Paulo Schero sukurtą trinarę ryšių tipologiją⁷. Toks bandymas, suponuojantis pažintį su visu Ostrausko dramaturgijos korpusu, turi ir istorinės, ir teorinės / metodologinės vertės: įvairiausių dramos ir muzikos žaismo pavidalų sisteminimo principai leidžia išbandyti intermedialumo teorijoje sukurtų tipologijų taikymo galimybę, o pats sisteminimas padeda suvokti „idėjinius“ šio žaismo aspektus, kelti su abiejų medijų specifika susijusius klausimus ir apibrėžti ypatingą literatūros ir muzikos (tradicijos) dialogo kontekstą, į kurį tas žaismas įtraukiamas. Tokie ir yra šio tyrimo uždaviniai.

I veiksmas: Muzika ir literatūra

Schero požiūriu, galime skirti tris esminius muzikos ir žodžio ryšių variantus: a) *muzika ir literatūra*; b) *literatūra muzikoje*; c) *muzika literatūroje*. Pirmajai kategorijai, anot Schero, priskirtinos vokalinės dainos, antrajai – programinė muzika, trečiasis tipas aprėpia muzikos struktūrų ir formų analogus literatūroje, žodžio skambesio, muzikalumo niuansus.

Gilindamas ir tikslindamas Schero mintį muzikos ir literatūros sąveikos lauke Wolfas skiria *atvirąjį / tiesioginį* ir *uždarąjį / netiesioginį* intermedialumus. Pirmajai grupei teoretikas priskiria atviro skirtingų artikuliacijos vienetų derinimo, t. y. *multimedialumo* (arba *muzikos ir literatūros*), atvejus, pvz., dainą, į literatūros tekstą įterptą partitūrą, operos libretą ir pan. Antrasis intermedialumo tipas (uždaras / netiesioginis intermedialumas) apima tuos atvejus, kai tos pačios artikuliacijos sistemos vienetais (žodiniame tekste žodžiais, muzikos tekste –

6 Žr. Werner Wolf, *Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta, Georgia: Rodopi, 1999.

7 Žr. Steven Paul Scher, *Verbal Music in German Literature*, New Haven, London: Yale University Press, 1968.

muzikos rašto ženklais) kuriamos nuorodos į kitą mediją. Šiai grupei priskiriama *literatūra muzikoje*⁸ ir *muzika literatūroje*.

Dalyje Ostrausko dramų apie konkretaus kūrinio skambėjimą informuoja remarkos, pavyzdžiui: „Pasigirsta Jean Sibelijaus *Valse triste* – lėtai, dusliai – tarsi iš po žemių – taip, tartum iš po velėnos“⁹; „Pasigirsta išklere, nugrotos dūdos – Mendelssohno Vestuvių maršas“; „Muzikinė introdukcija: Rudens Adagio molto“¹⁰; „Iš tolo tykiai atplaukia muzika – *Greensleeves* – ir vėl nuplaukia“¹¹; „Trenkia Beethoveno arba Chopino gedulo maršas“¹² ir kt. *Multimedialumo* atvejus (tai, kas, anot Schero ir Wolfo, dar vadinama *muzika ir literatūra*) aptinkame kituose jo tekstuose būtent ten, kur skaitytojo žvilgsniui pateikiami muzikinio rašto intarpai – partitūrų ištraukos. Šiam porūšiiui priskirtume šiuos Ostrausko tekstus: „Kvartetas“; „Imperatorius ir jo imperija“; „Vyskupo Antano edukacija“; „Belladonna“; „Summa Philosophica arba Also sprach Zarathustra“; „Bacho fleita“; „Gulbių ežeras“; „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“; „Penktoji“.

Literatūros teksto multimedialumas išsyk provokuoja, pristabdo ir komplikuoja skaitymo procesą. Cituojamų partitūrų atveju „regima“ tiksli muzikinės kompozicijos redakcija, jos ilgis, taktų skaičius, aktualizuojamas žodinio ir muzikinio raštų santykis, dėmesį patraukia muzikinio rašto ypatybės¹³. Šie vizualūs partitūrų intarpai gali atlikti žodžių („Belladonnoje“ – ir paveikslų) keitimo, turinio aiškinimo / pildymo ir kitas funkcijas, steigti priešpriešą girdima *vs* matoma.

8 *Literatūros muzikoje* analizės centre atsidurtų programinės muzikos kūriniai (pvz., Hectoro Berliozo „Romeo ir Džuljeta“, Richardo Strausso „Don Žuanas“ ir kt.). Ir, nors Ostrausko dramose gana dažnai cituojamos, įterpiamos ar kitaip minimos programinės kompozicijos (pvz., Antonio Vivaldžio „Metų laikai“ pjesėje „Metai“; Modesto Musorgskio „Parodos paveikslėlių“ partitūros fragmentai „Belladonnoje“ ir kt.), šiame straipsnyje analizės centre yra literatūra, tad *literatūros muzikoje* intermedialumo tipas išsamiau neaptariamas.

9 Kostas Ostrauskas, *Gyveno kartą senelis ir senelė*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 2000, p. 81.

10 Idem, „Metai“, in: *Kvartetas*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1971, p. 108, 135.

11 Idem, „Stratfordo sodininkas“, in: *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2006, p. 151.

12 Idem, „Antroji paskenduolė“, in: *Ketvirtoji siena: Kūryba – kritika, kritika – kūryba*, p. 117.

13 Pavyzdžiui, vienos jų atrodo kaip užrašytos ranka (pvz., „Summa Philosophica“, „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“, „Kvartetas“), kitos – įprastos, tarsi tikrai „iškirptos“ iš konkretaus kūrinio gaidų.

Pavyzdžiui, „Bacho fleitoje“ įterpta Ludwigo van Beethoveno partitūros ištrauka (1 pav.) subtiliai atlieka žodžių keitimo funkciją. Cituojami pirmieji kompozitoriaus sonatos fortepijonui Nr. 26, geriau žinomos pavadinimu „Les Adieux“; taktai¹⁴:

Suskamba Beethoveno sonatos

„Les Adieux“

pati pradžia ---



1 pav. Beethoveno sonatos ištrauka
Ostrausko tekste

Adagio.



2 pav. Du pirmieji Beethoveno
sonatos taktai

Originalus vokiškas šios kūrinio dalies pavadinimas – „Lebewohl“ (liet. *Atsisveikinimas*), triskiemenis žodis. Kadangi trys akordai sudaro ir kūrinio pradžią, Beethovenas išskaidė žodį *Le-be-wohl*, užrašydamas po skiemenį virš kiekvieno akordo¹⁵ (2 pav.). Tai buvo vienintelis žodis šioje kompozicijoje. Ostrausko tekste skiemenų neįrašyta: įterptos partitūros akordais pakeičiami (*muzikalizuojami*) išeiti besiruošiančių, atsisveikinančių pjesės personažų žodžiai¹⁶. Kadangi šiame Ostrausko kūrinyje veikiantis Kvartetetas nesugroja jokios kompozicijos, šiuos tris akordus galime laikyti vienintele jų atliekama „muzika“.

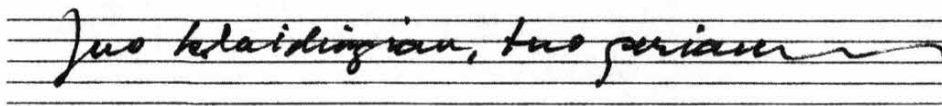
„Bacho fleitoje“ žodžius pakeičia natos, o pjesėje „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“; greta cituojamų įprastų partitūrų, kai kuriose natas pakeičia raidės¹⁷. Šis draminis tekstas išsiskiria iš visų Ostrausko kūrinų, mat čia žodžiai užrašomi penklinėje (3 pav.):

14 Kostas Ostrauskas, „Bacho fleita“, in: *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*, p. 260.

15 Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and The Life*, New York, London: W. W. Norton & Company, 2005, p. 303.

16 Įdomu, kad Beethovenas šią kompoziciją taip pat parašė įamžindamas atsisveikinimą su riverstinai Vieną paliekančiu savo globėju ir bičiuliu erchercogu Rudolfu. Žr. *ibid.*, p. 299.

17 Kostas Ostrauskas, „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“, in: *Paskutinis kvartetą: Du dramų ir Dar kai KO rinkiniai ir drama*, p. 68.



3 pav. Žodinė penklinė dramoje „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“

Muzikinio ir žodinio raštų elementų sankaba draminio teksto remarką sutapatina su pjesės veikėjo Varnėno „atliekamu“ veiksmu. Dviejų artikuliacinių sistemų žaismas „įtempia“ ir ausį, ir akį: kuriamas akustinio neintonavimo efektas. Žodinės medijos grafiniai ženklai, raidės savaime netiksliai slysta įprastai natoms žymėti skirta penkline¹⁸ – garsas virsta vaizdu, o vaizdas tampa „girdimas“. Kadangi žodžius, net ir parašytus penklinėje, galime lengvai perskaityti ir suvokti, šia muzikos ir kalbos elementų sąsaja įdomiau ir tiksliau perteikiama turinio plotmės mintis – *juo klaidingiau* melodija čiulbama, *tuo geriau*.

Tokie Ostrausko dramos multimedialumo reiškiniai veikia keliomis kryptimis. Pirmiausia, muzikinio rašto intarpai aktualizuoja muzikos vizualumo galimybę, konkretina ir riboja įterptos kompozicijos „skambėjimą“. Antra, *muzikos ir literatūros* žaismas paverčia dramos skaitytoją ir jos atlikėju, reikalauja aktyvesnio jo dalyvavimo bei tam tikro muzikinio išprusimo. Multimedialumo atveju literatūros kūrinio skaitytojas lyg ir privalo mokėti abi – muzikos ir literatūros – kalbas. Ši dvikalbystė leidžia įžvelgti muzikinės notacijos ir žodinio rašto paralelę bei skirtį, atkreipti dėmesį į galimus abiejų tekstų užrašymo bei atlikimo niuansus, nustatyti muzikos ir literatūros jungties funkcijas, dalyvavimą reikšminiame viso kūrinio procese. Kita vertus, skaitytojui paliekama galimybė suvokti muzikos rašto įterpimą kaip „vizualaus meno“ apraišką, kaip grafinį figūrų piešinį, kuris, stabdydamas skaitymą, verčia kelti praktinį „kalbų mokėjimo“ ir teorinį bet kurios medijos teksto „vaizdaraštiškumo“ klausimą.

II veiksmas: Muzika literatūroje

Uždarajam / netiesioginiam intermedialumui priskiriamas muzikos literatūroje santykių tipas skaidomas į tris raiškos galimybes arba tris formas: 1) tematizavimą

18 Plačiau apie tai žr. Giedrė Smolskaitė, „Partitūros Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje *Pasakutinis kvartetas*“, *Teksto slėpiniai: Lietuvių literatūros studijos*, Nr. 17, 2015, p. 66–86.

(,pasakojimą‘); 2) vokalinės muzikos išpūdžio sukėlimą / sužadimą per asociatyvią nuorodą; 3) imitavimą (,rodymą‘). Eksplikuotas pasakojimas, arba tematiavimas, ir implikuotas rodymas, arba imitavimas, anot Wolfo, yra pagrindiniai uždarojo / netiesioginio muzikos-literatūros intermedialumo tipai.

Tematizavimu (,pasakojimo‘ režimu) vadinamas atviras muzikos „dalyvavimas“ literatūros teksto temos lygmenyje. Tai „svetimų“ artikuliacijos ženklų nevartojančio literatūros teksto nuorodos į muzikos „pasakojimą“, kurios įprastai nekuria ikoninio medijų ryšio. Tematizavimo variantais tampa kūrinio veikėjų veiksmai ir kalbos: kai jie kalba apie muziką, jos klausosi, atlieka ar kuria įvairias muzikines kompozicijas, vartoja muzikinius terminus ir pan.

Ostrausko dramose veikia *tekstinis* ir *paratekstinis tematizavimas*. Pačių teksto veikėjų figūrų ypatumais kuriamais *tekstinio tematizavimo* pavyzdžiais Ostrausko dramose laikytume prieš tai minėtas skambančios muzikos indikacijas remarkose, muzikos kompozitorių paminėjimą ir jų kaip personažų pasirodymus (pvz., pjesėse „Kvartetą“, „Bacho fleita“, „Der fliegende Hollander“, „Varnėnas, arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“, „Triskaidekaphobia“, „Summa Theologica“), taip pat veikėjus-muzikos atlikėjus (pvz., smuikininką „Kancarėlėje“, Kareivį su armonika „Gundymuose“).

Paratekstinį tematizavimą identifikuojame tuomet, kai dialogas su muzika mezgamas per ribinius, pagrindinį tekstą papildančius elementus: antraštes, pjesių ir jų dalių pavadinimus ir pan. Pavyzdžiui, dramos „Metai“ pavadinimas ir atskirų dalių pavadinimai („Pavasaris“, „Vasara“, „Ruduo“, „Žiema“) sufleruoja šio kūrinio ir Vivaldžio ciklo „Metų laikai“ paralelę (žinoma, dramos ir jos dalių pavadinimai nurodo ir į Kristijono Donelaičio *Metus*, bet šio straipsnio kontekste tai yra mažiau svarbu); „Kvarteto“ pavadinimas ir keturios pagrindinės jo dalys („Allegro“, „Andante“, „Scherzo“ ir „Finale“) byloja apie šio kūrinio ir ypatingo muzikinio žanro – kvarteto – ryšį; Musorgskio siuita „Parodos paveikslėliai“ virsta draminio teksto „Belladonna“ hipotekstu¹⁹, mat dramos dalis atskiria paveikslų pavadinimai ir *Promenados*, kurių pavadinimai atliepia panašiai įvardijamas minimos muzikinės kompozicijos skiriamąsias dalis. Žanrinę muzikos specifiką taip pat nurodo dramų „Raudonkepuraitė“, „Karali(a)us juokdarys“, „Metai“, „Užgavėnių kaukės“, „Casanovos saulėlydis“ paantraštės: pirmosios dvi

19 Žr. Irina Melnikova, „Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje „Belladonna““, in: *XX a. literatūros teorijos: Konceptualioji kritika*, sud. Aušra Jurgutienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 421–441.

įvardijamos kaip variacijos, trečioji ir ketvirtoji – divertismentai, paskutiniosios pirmoji dalis – uvertiūra.

Tematizavimo pavyzdžiai Ostrausko dramoje atskleidžia, kad muzikos pasaulio temų ar figūrų įvedimas sukuria ne tik įprastą situaciją, kai literatūros teksto dėmesio centre atsiduria muzika, bet ir aktyvuoja architekstinį skirtingų medijų žanrinių formų ryšį, rodo jas vieną per kitą, skatina apmąstyti jų skirtumus ir esminius susikirtimus.

Kitas uždarojo / netiesioginio intermedialumo tipas – *imitavimas*, pasak Wolfo, yra kartinė *literatūros muzikalizavimo* rūšis. Veikiant ‚pasakojimo‘ režimui susiduriame su atvira muzikos raiška literatūros kūrinyje, o štai ‚rodymo‘ režimui privalome atpažinti paslėptas, implikuotas nuorodas į muzikos mediją. Šiuo atveju literatūros tekstas tarytum mėgdžioja muzikinę kompoziciją – verbalinė jo plotmė skaitytojui suteikia muzikos, patiriamos „per tekstą“, išpūdį.

Muzikalizuotos literatūros efektas, kai įvairios muzikos formos, muzikinis turinys ar paskiri bruožai *rodomi* tekstu ir „per tekstą“, pasiekiamas trimis pagrindiniais būdais: fonetinius / skambėjimo, ritminius ir garso kokybės niuansus, muzikinį raštą ir pan. perteikianti technika vadinama *žodžių muzika*, muzikinių formų, pavyzdžiui, baladės, simfonijos, kvarteto ir pan. mėgdžiojimas – *formų ir struktūrų analogijomis*, o muzikinės kompozicijos turinio mėgdžiojimas priskirtinas *įsivaizduojamo turinio analogijų* technikai. Čia ypač svarbia laikytume skaitytojo-atlikėjo figūrą: visais minėtais atvejais literatūros kūrinys tampa ir regimas, ir „girdimas“.

Žodžių muzika – tai poetinė muzikos garso / skambėjimo imitacija. Jos variacijų Ostrausko dramoje aptarimą verta pradėti nuo rimo ir ritmo – to, kas tiesiogiai sieja literatūrą (tiesa, ne dramą, bet poeziją) ir muziką. Rimas ir ritmas kuriami kartote, be kurios neegzistuočių nei toninė muzika (mat chromatinę muzikos skalę sudaro tik 12 tonų), nei ilgesnė melodija, nei daugelis muzikinių struktūrų²⁰. Savo tekstuose kartodamas daugybę elementų – raides, paskirus žodžius replikose ir remarkose, sakinius ir ilgesnio teksto fragmentus – ir juos išdėstydamas ypatingu būdu, Ostrauskas rimuoja ir ritmizuoja dramą. Šis ritmizuojantis kartojimas(is) sukuria ataidėjimo (garsiau *vs* tyliau), pulsavimo, dinaminio kontrasto išpūdžius, akcentuoja norimas detales, kuria ironijos ir cikliškumo efektus, leidžia perteikti skirtingas vieno įvykio interpretacijas ar variacijas ir pan.

20 John McGrath, *Samuel Beckett, Repetition and Modern Music*, London, New York: Routledge, 2018, p. 37.

Raidžių (ir garsų) kartotė aptinkama daugybėje Ostrausko dramų, pvz., „Lozorius“, „Čičinskas“, „Belladonna“, „Van Gogho ausis“ ir kt.:

Neapkenčiu muzikos. Bet mane žavi, – (*Grieždamas dantimis*), – tiesiog iš prrrroto varo muzikantai. Ypač muzikologai²¹;

LOZORIUS (*užsimerkęs, skausmingai*) ...aaaaaaa.

MARIJA. ...taip!.. kalbėk!..

LOZORIUS. ...aaaaaaaagggggggg...

MARIJA. ...klausau!.. klausau!..

LOZORIUS. ...aaaaaaaagggggggghhhhhhhh...²²;

Fantazijos, mužžžžike, neturi²³, ir kt.

Neretai parašytų žodžių „skambesys“ tiesiogiai lyginamas su muzika:

Annnn-taaaa-nas... (*užsimerkia*) Skamba tartum muzika²⁴;

GAUGUINAS. *Van* – paprasta ir aišku. Tačiau *Gogh?*.. Tartum atsikrenkšti ir atsikosti: *Go-ggg-hhh*...

VAN GOGHAS. O man – muzika²⁵;

KRITIKAS I. Kas per potėpis!

KRITIKAS II. O! Kas per tėpis po! Kokia ekspresija!

KRITIKAS I. Ach, kokia presija eks! O kompozicija!

KRITIKAI (abu). O! Zicijakompooooo!..²⁶

21 Kostas Ostrauskas, „Imperatorius ir jo imperija“, in: *Kaliausės mirtis*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996, p. 246.

22 Idem, „Lozorius“, *Metmenys*, Nr. 22, 1971.

23 Idem, „Čičinskas“, in: *Čičinskas ir kiti*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 86.

24 Idem, *Gundymai*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1983, p. 55.

25 Idem, „Van Gogho ausis“, in: *Paskutinis kvartetas: Du dramų ir Dar kai KO rinkiniai ir drama*, p. 114.

26 Idem, „Belladonna“, *Metmenys*, Nr. 69, 1995, p. 58.

Skaitytojo-atlikėjo žvilgsnį aktyvuojantis raidžių kartojimas(is) ryškina fonetines žodžių ypatybes, akustinį jų skambesį, rodo žodinio teksto vienetą kaip besitęsiantį (muzikalčiai prailgintą) garsą, sukelia matymu (skaitymu) provokuojamą girdėjimą (atlikimą).

Dramoje „Jūratė ir Kastytis“²⁷ to paties arba skirtingų veikėjų žodžiuose, remarkose atsiranda „atsitiktinis“ rimas. Tai matyti jau pjesės pradžioje:

Įsitvėrus į meškerės kotą, iš marių dugno išnyra JÜRATĖ – striuka drūta kaip statinė, įsispraudus į bikini.

KASTYTIS. Kas gi čia per sutvėrimas? Netgi kvailas juokas ima.²⁸

Dramaturgo kūriniių veikėjams būdingos trumpos frazės, dažnai sudarytos iš vos kelių žodžių: antrasis personažas tarytum pratęsia pirmojo mintį. Toks teksto pateikimas leidžia rasti savitam ritmui ir stilistikai. Štai pjesėje „Lietuvių literatūros istorija. Trumpasis kursas su Išnaša“ greta veikėjų žodžių ritmo „nuskamba“ ir rimas:

PROFESORIUS. Viena paskaita.

STUDENTĖ. Tiktai viena?

PROFESORIUS. Viena vienintelė.

STUDENTAS. Viskas?

PROFESORIUS. Nei daugiau, nei mažiau.

STUDENTAS. Dar geriau.²⁹

27 Rimavimo apraiškoms Ostrausko tekstuose iliustruoti, žinoma, galima pasitelkti ir kitas pjeses. Pvz., „Žaliojoj lankelėj“ rimuoti ima pagrindinis veikėjas Poetas: „Smalsumas tave, Gus, / vieną kart po velėna pakas“, „Žinai, Gus? – / Tvankioj būties palėpėj / šią naktį mirs kažkas“ (Kostas Ostrauskas, *Žaliojoj lankelėj*, Čikaga: Santara-Šviesa, 1963, p. 48, 52). Pjesėje „Sirano de Beržerakas praranda nosį (na, ne visai)“ rimuojami ir atskirų veikėjų žodžiai, ir pagrindinio personažo tekstas: „DAR KITA MERGINA. Kuo ji ypatinga? / SIRANO. Tragiška, bet taipogi ir juokinga“, „SIRANO. Ilga kaip špaga, / Riesta kaip špyga“ (Kostas Ostrauskas, „Sirano de Beržerakas praranda nosį (na, ne visai)“, in: *Paskutinis kvartetas: Du dramų ir Dar kai KO rinkiniai ir drama*, p. 3, 5).

28 Kostas Ostrauskas, „Jūratė ir Kastytis“, in: *Čičinskas ir kiti*, p. 11.

29 Idem, „Lietuvių literatūros istorija. Trumpasis kursas su Išnaša“, in: *Paskutinis kvartetas: Du dramų ir Dar kai KO rinkiniai ir drama*, p. 300.

Tuo tarpu diptike „Who?“ net nenurodyta, kuris veikėjas sako trumputes frazes – greta rimo ir ritmo, panašiomis dviejų personažų eilutėmis kuriama mistiška, neaiški, nenuspėjama nuotaika:

- Iš tiesų: keisčiau negu keista.
- Net nejauku.
- Kažkas kažkur ne taip.
- Kažkur kažkas kitaip.³⁰

Panašus momentas – kai tarytum nepasakoma nieko nauja, bet vizualumu ir numanomu garsiškumu perteikiamas „muzikinis“ minties tąsos įspūdis – fiksuotinas ir pirmoje Ostrausko pjesėje „Pypkė“ bei knygos *Ars amoris. Historiae sacrae et profanae* šeštoje dalyje *Narcizas ir kiti*. Čia remarkos aidu atkartoja veikėjų replikas („Pypkėje“ remarkos kartuoja A veikėjo žodžius), o veikėjai – remarkų žodžius (remarkų „aidu“ virsta *Narcizo* personažo Echo žodžiai ar veiksmai):

Pakylu ir prigesinu.
(*Pakyla ir prigesina*).

Lieka tik vienas žiburys.
(*Lieka tik vienas žiburys*).

Vėl atsisėdu.
(*Vėl atsisėda*).

Prie židinio.
(*Prie židinio*).³¹

OVIDIJUS. Paskui užsidengė ranka akis didžiai susigėdus, nubėgo...
ECHO užsidengia ranka akis didžiai susigėdus ir nubėga.

OVIDIJUS. ...pasislėpė nuo viso svieto akių ir blėso iš meilės skausmo iki visai išblėso – teliko tik jos aidas. Tiktai aidas.

ECHO (*kažkur toli*). ...aidas.³²

30 Idem, „Who?“, in: *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*, p. 41.

31 Idem, „Pypkė“, in: *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*, p. 24.

32 Idem, *Ars amoris: Historiae sacrae et profanae*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1991, p. 149.

Ostrauskas dramą muzikalizuoja pasitelkdamas veikėjų žodžių, remarkose žymimų veiksmų rimą, ritmą bei specialų jų grafinį pateikimą (pvz. pasiviras šriftas *us statusis* šriftas „Pypkėje“). Tokia draminiams tekstams ganėtinai neįprasta rimo bei ritmo raiška ragina kelti remarkos funkcijos klausimą³³. Įprastai suvokiama kaip pagalbinė priemonė, kaip techninė nuoroda būsimam spektakliui ir jo režisieriui, remarka Ostrausko tekste įgauna kiek kitokį krūvį – čia galime mąstyti apie tai, kad (tradicinė) remarkos funkcija šiuo atveju „išbraukiama“ ir regime skaitytojui–atlikėjui skirtą (muzikinį) „teatrą ant popieriaus lapo“³⁴.

Šis įvairialypės kartotės reiškinys apskritai yra būdingas Ostrausko dramaturgijai. Čia veikia išprususiam skaitytojui gerai pažįstami veikėjai (Žemaitė, Šekspyras, Vaižgantas, Lozorius, Čičinskas, Jūratė ir Kastytis, Napoleonas, Balys Sruoga, Romeo ir Džuljeta, Ovidijus, Ana Karenina ir Ema Bovary, Kazanova, Jonas Biliūnas, Eloiza ir Abelardas, Antanas Baranauskas, Salomė, Ofelija ir Hamletas, pats Ostrauskas ir kt.); perpasakojamos jau girdėtos / matytos / skaitytos istorijos; tie patys veikėjai tame pačiame draminiame tekste atlieka skirtingus vaidmenis, dėvi kaukes, „keliauja“ iš vienos dramos į kitą (pvz., tekstuose „Stasiukas“, „Metai“, „Raudonkepuraitė“, „Čičinskas“, „Imperatorius ir jo imperija“) ir pan. Šioji „globali“ kartotė sukuria vidinį viso korpuso „rimą“ ir ritmą, paversdama jį (muzikine) tema su variacijomis ar savotišku variacijų ciklu.

Šio variacijų ciklo tekstai kartais imituoja ir pačią muzikos partitūrą – jos žymes, principą, vaizdą. Toks muzikos bei jos elementų mėgdžiojimas taip pat priskirtinas *žodžių muzikos* tipui. Pvz., dramoje „Bacho fleita“ ir monodramoje „Piktoji akis“ žodžių išdėstymas ant lapo įforminamas kaip paskiros natos. Ostrauskas nevengia dinaminių, išraiškos, tempo žymėjimų, koreliuojančių su nurodymais muzikiniam atlikimui partitūrose³⁵. Tarkime, partitūros žymenį *piano* atitiktų remarkos „patyliukais“³⁶, „pašnibždom“³⁷, „nedrąšiai“³⁸; muzikinį

33 Daugiau apie probleminį remarkų pobūdį Ostrausko dramaturgijoje žr. Neringa Klišenė, „Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba teatrinių konvencijų laužymas“, *Literatūra*, Nr. 56 (1), 2014, p. 81–96.

34 Žr. Irina Melnikova, „Draminės tapybos paveikslas muzikos ritmu, arba Ostrausko (Van Gogho) ausis“, in: *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 185–234.

35 Deborah Weigel, „Musical Qualities in Samuel Beckett's *En Attendant Godot*“, *WMA Shorter Papers Archive*, 2009. Prieiga internetu: http://www.wordmusicstudies.net/forum_2009_weigel.html.

36 Kostas Ostrauskas, „Imperatorius ir jo imperija“, p. 236.

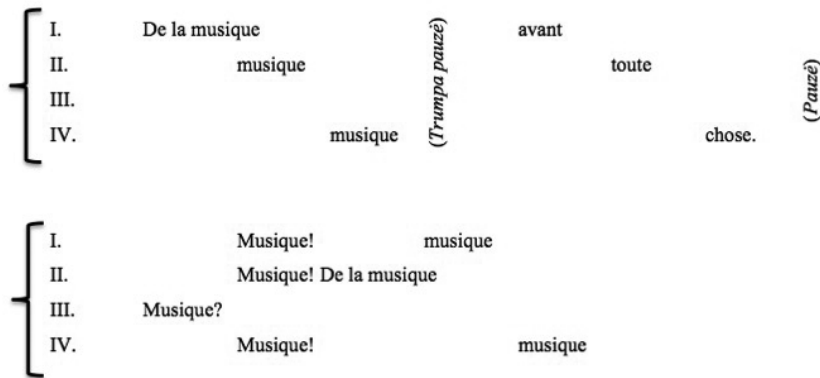
37 Idem, „Stasiukas“, in: *Čičinskas ir kiti*, p. 175.

38 Idem, „Shakespeariana“, in: *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*, p. 89.

crescendo – „juo toliau, tuo karčiau“³⁹, „beldimas vis stiprėja, stiprėja, stiprėja...“⁴⁰; *fortissimo*, o galbūt net *fortississimo* – „rėkte rėkdamas“⁴¹; *glissando* – „slystančiu, ne visai į natą pataikančiu balsu“⁴². O „Kvartete“⁴³ plastinėmis rašto savybėmis perteikiamas keleto balsų „sąskambis“, primenantis solisto ir choro santykį. Žodinė polifonija, įprastesnė muzikos lauke, kuriama pasitelkiant įvairius grafinius niuansus: nebelieka draminiam tekstui įprasto formatavimo, skirtingų kalbų fragmentai atskiriami daugtaškiais, frazės pradėdamos mažosiomis raidėmis, tarytum būtų tęsiama nutrūkusi mintis, pagrindinis „balsas“ paryškinamas⁴⁴:

...nušok, voveraite, nušok... **pradžioje viskas atrodė labai paprasta**..... pour-
quoi? **labai kasdieniška**..... clausola relativa all'adozione dei certificati d'origi-
ne..... ačiū ačiū.....

Pjesės personažams cituojant Paulio Verlaine'o eilėraščio „Poezijos menas“ eilutes, pastarosios sujungiamos akoladėmis. Taip muziką išaukštinančios žodinės veikėjų „partijos“ tampa muzikinio rašto, partitūros, imitacija (4 pav.)⁴⁵:



4 pav. Partitūros imitacija „Kvartete“

39 Idem, *Eloiza ir Abelardas: Historia calamitatum*, Čikaga: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas, 1988, p. 17.

40 Idem, „Pypkė“, in: *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*, p. 31.

41 Idem, „Kaladė ir kirvis“, in: *Čičiškis ir kiti*, p. 32.

42 Idem, *Kanarelė*, p. 16.

43 Plačiau apie tai žr. Giedrė Smolskaitė, „Literatūros muzikalizavimas: Kosto Ostrausko *Kvartetas*“, *Semiotika*, Nr. 13, 2017, p. 57–76.

44 Kostas Ostrauskas, „Kvartetas“, in: *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*, p. 176.

45 *Ibid.*, p. 179.

Kaip matyti, Ostrausko drama mėgdžioja muziką pasitelkdama kartote grindžiamą rimą ir ritmą, dinaminių, išraiškos, tempo nurodymų žodinius atitikmenis, grafinį žodžių, kelių frazių ar viso teksto išdėliojimą. Skaitytojas-atlikėjas, siekdamas patirti tekstu perteikiamą muzikos įspūdį, regis, privalo matyti patį tekstą, jo plastines savybes. Greta klausimo *apie ką* pasakojama, būtina svarstyti ir būdus, *kaip* tas pasakojimas pateikiamas: toks dėmesio fokusavimas leidžia darsyk įžvelgti reikšmės slinktį išraiškos plotmės link.

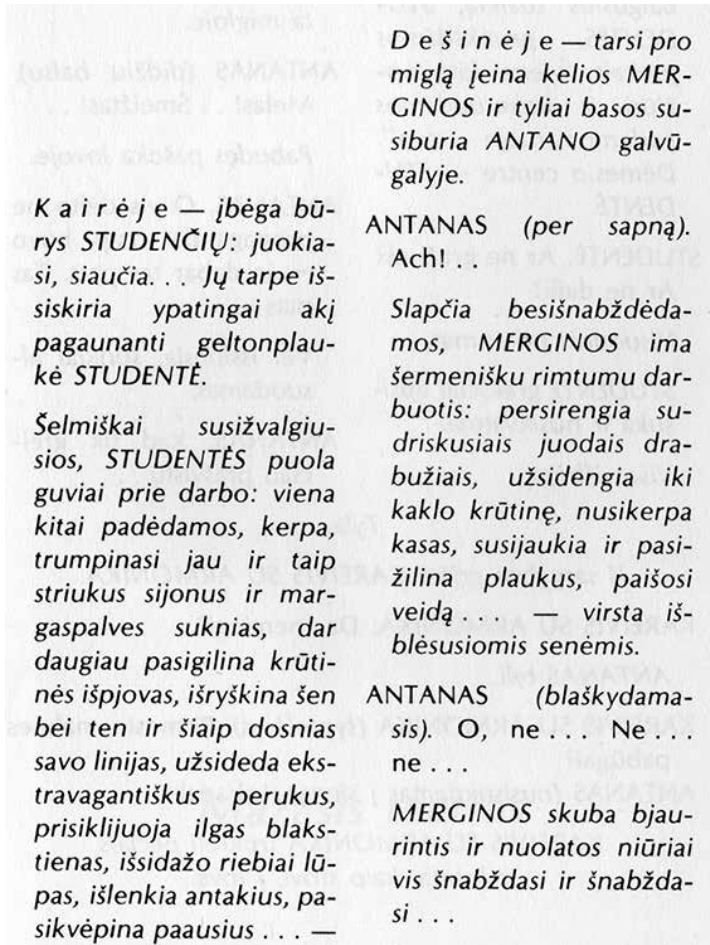
Žodžių muziką dramaturgo tekstai papildoma kita Wolfo išskirta imitavimo rūšimi – muzikos *formų ir struktūrų analogija*. Ostrausko drama kartoja įvairius muzikinių kvartetų aspektus. Pavyzdžiui, dramą „Kvartetas“ sudaro keturios dalys, čia veikia styginių kvartetas, kuris atlieka žinomus kvartetams parašytus kūrinius (pvz., Franzo Schuberto, Bėlos Bartoko). Taip pat muzikinio kvarteto atitikmenį galime rasti keliose kitose Ostrausko dramose, irgi sudarytose iš keturių pagrindinių dalių ir / ar mezgančių ryšį su konkrečiu muzikos kūriniu: „Metai“, „Bacho fleita“, „Paskutinis kvartetas ir dr. Krištukas“, „Mažasis kvartetas“.

Dramoje „Ars amoris: Historiae sacrae et profanae“ (1984–1988) galime atpažinti siuitos formos analogą. Siuitai būdinga viename kūrinyje sujungti kelias iš esmės skirtingas, tačiau tonaliai ir tematiškai susijusias dalis. Nors pagrindinėse šio Ostrausko teksto dalyse kaskart veikia nauji personažai (pavyzdžiui, Salomė, Hamletas, Otelas, Narcizas, Dzeusas ir Hera ir kt.), jas jungia bendra keistos, savitos meilės suvokimo ir raiškos tema. O pagrindines dalis atskiria devyni „tonaliai“ sietini, tačiau kiekvieną kartą skirtingi interliudai, kurių veikėjai (Julija, Romeo ir Ovidijus) nesikeičia.

Kiek vėliau parašytą pjesę „Ars amoris: Post Scriptum“ (1986–1989) galime laikyti pirmosios variacija: kaip ir būdinga muzikinei variacijai, abi sieja „ta pati“ meilės tema, tačiau skiriasi kūrinio forma, pateikimas, veikėjai. Įdomu, kad ir pačios pjesės centre – ne kas kita, kaip variacija: pirmiausia Vyras, remdamasis tekstu „Šv. Monika, arba Žmonų mokykla“, pateikia savo supratimą apie vyro ir žmonos santykius, vėliau, pagal „Šv. Patricijų, arba Vyrų mokyklą“, priešingą nuomonę išdėsto Moteris. Taigi variacijos principas šiame tekste apie meilės meną pasireiškia net dviem lygmenimis.

Ostrausko dramoms „Gundymai“ ir „Van Gogho ausis“ konstruojamos pasitelkiant muzikinės mikroformos analogą. Šiuose draminiuose tekstuose atpažįstamas kontrapunktas – kelių vienu metu skambančių melodinių linijų derinys. Muzikines partijas pakeičia veikėjų žodžiai ir draminiams (taip pat – ir muzikiniams) kūriniams nebūdingas teksto išdėstymas. Pavyzdžiui, pjesėje „Gundymai“

kontrapunktas naudojamas sapno įspūdžiui išgauti⁴⁶, kai „matomi“ du tuo pat metu vykstantys atvirkštiniai veiksmai, kurių rezultatai steigia priešpriešas gražu *us* *bjauru*, *jauna us* *seną* (5 pav.):



5 pav. Kontrapunkto mėgdžiojimas dramoje „Gundymai“

Tuo tarpu vizualiai kontrapunktiška „Van Gogho ausis“ perteikia dviejų dailininkų mintis vienas apie kitą (6 pav.). Gauguino ir Van Gogho samprotavimai plėtojasi tuo pačiu metu, bet skirtingose erdvėse (neatsitiktinai dramatos dalis,

46 Kostas Ostrauskas, *Gundymai*, p. 37–38.

kurioje tekstas taip išdėliotas, vadinasi „Du portretai“)“⁴⁷; jie pateikiami drauge, tame pačiame lape, bet kaip savarankiški srautai kairėje ir dešinėje lapo pusėse⁴⁸:

VAN GOGHAS	Gauguiną atrodo žymiai geriau, negu tikėjau.	GAUGUINAS	Van Goghas toks sunykęs, susisukęs į ožio ragą.
VAN GOGHAS	Tvirtas kaip jautis...	GAUGUINAS	Pirmą kartą pamačiau jį, raudonbarzdį, Paryžiuje vėlyvą gruodį. Ant pečių ožkena, užsimaukšlinęs, rodos, zuikinę kepurę, skubėjo jis susigūžęs bulvaru. Atrodė tartum valkata.
VAN GOGHAS	... – tai ir tapyti turbūt galingas.	GAUGUINAS	Jo vardas pavardė, vėliau išgirdau – Vincent van Gogh.

6 pav. Kontrapunkto mėgdžiojimas pjesėje „Van Gogho ausis“

Kad ir negausiai, Ostrausko dramoje galime atpažinti ir trečiojo *imitavimo* tipo – *įsivaizduojamo turinio analogijų* – pavyzdžius. Šiai grupei priskirtume Jokūbo „melodijas“ „Kantarėlėje“, Raudonkepuraitės ir kitų veikėjų tralialiavimus „Raudonkepuraitė“, taip pat Čičinsko įsivaizduojamą puotą ir neva girdimą muziką pjesėje „Čičinskas“.

Rodydama visus intermedialumo lauke skiriamus muzikos *tematizavimo* ir *imitacijos* ryšius, Ostrausko drama išnaudoja įprastus ir neįprastus, dažnai ir itin retai literatūroje pasitaikančius būdus žodžio / literatūros rašto muzikalumo aspektams išskleisti. Aptarti pavyzdžiai rodo, kad muzika dramaturgo kūriniuose dalyvauja ir turinio (labiau matoma veikiant *tematizavimo* režimui), ir (ypač) išraiškos (dominuojant *imitavimo* režimui) lygmenyse. Kitaip tariant, čia ne tik *kalbama* apie muziką (minimi kompozitoriai, įvairūs muzikos atlikėjai bei muzikiniai terminai, į muzikinį lauką kreipiantys pjesių ar jų dalių pavadinimai), bet ji ir *rodoma* „per tekstą“:

47 Ostrausko rankraštyje dailininkų žodžiai dėliojami taip pat skirtingose lapo pusėse, bet zigzagu: toks išdėstymas naikina vienalaikiškumo aspektą, todėl kontrapunkto čia „neįžvelgtume“. Žr. Kostas Ostrauskas, *Paskutinis kvartetas*: rankraštis II, L. Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekos rankraštynas, Kosto Ostrausko archyvas, f4-2731, l. 20.

48 Kostas Ostrauskas, „Van Gogho ausis“, in: *Paskutinis kvartetas*, p. 89–92.

Vokalinės muzikos įspūdžių sukėlimas / sužadınimas per asociatyvų citavimą – trečioji, tarpinė, hibridinė, abiejų pogrupių (tematizavimo ir imitavimo) bruožų turinti Wolfo skiriama subkategorija. Aiškiausiai tai atpažįstama, kai literatūros tekstuose cituojamos dainos (kurios, beje, pačios irgi yra kompleksiškos ir, jeigu būtų analizuojamos atskirai, turėtų būti priskirtos jungtinei muzikos ir literatūros, o ne muzikos literatūroje kategorijai), ir laikoma efektyviausia tuomet, kai skaitytojas atpažįsta cituojamos dainos vokalo melodiją, geba ją (mintyse) atlikti ar „išgirsti“. Kūrinio kontekste sukuriama tam tikra pauzė pristabdo ir sulaiko pasakojimo tėkmę tol, kol trunka žodinis sužadınimas⁴⁹.

Dainos užmenamos nemažoje dalyje Ostrausko pjesių: „Pypkėje“; „KanaRELĖJE“; „Žalioj lankelėj“; „Duobkasiuose“; „Gyveno kartą senelis ir senelė...“; „Metuose“; „Kvartete“; „Gundymuose“ ir daugelyje kitų. Kai kuriose pjesėse veikėjai dainuoja itin žinomas melodijas (pvz., Poetas „Žalioj lankelėj“ jausmingai atlieka serenadą iš Mozarto „Don Giovanni“; pjesėje „Triskaidekaphobia“ Autorius dainuoja vokišką lopšinę „Schlafe, mein Prinzchen, schlaf' ein“; dramoje „Imperatorius ir jo imperija“ Prezidentas užtraukia Cole'o Porterio „Kiss Me, Kate“), tad skaitytojui sužadınamas konkrečios melodinės linijos prisiminimas. Kituose kūrinuose, kaip jau buvo išskirta, personažų niūniavimai, neegzistuojančių „melodijų“ dainavimas artimesnis *įsivaizduojamo turinio analogų* rūšiai.

Finale

Literatūros ir muzikos žaismo Ostrausko dramose sisteminimas atskleidžia, kad, nelyginant Jameso Joyce'o *Uliso* vienuoliktas epizodas („Sirenos“)⁵⁰, aptariamai tekstai bando išsemti visas *muzikinio principo* galimybes tiek temos, tiek raiškos plotmėje. Dramaturgo kūrinuose aptinkamos nuorodos į muziką „ilustruoja“ visas įmanomas (Scherio ir Wolfo skiriamas) literatūros ir muzikos sąveikų formas, variantus ir jų modelius (kartais ir tame pačiame tekste): multimedialumą, tekstinį ir paratekstinį tematizavimus, imitavimą bei vokalinės muzikos iššaukimą / sužadınimą per asociatyvią nuorodą.

49 Žr. Walter Bernhart, Werner Wolf, (eds.), *Essays on Literature and Music (1967–2004)* by Steven Paul Scher, Amsterdam, New York: Rodopi, 2004.

50 Žr., pvz., Nadya Zimmerman, „Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's 'Ulysses'“, *Journal of Modern Literature*, t. 26, Nr. 1, 2002, p. 108–118.

Muzikos pripildytos Ostrausko dramos kviečia skaitytoją užimti gerokai aktyvesnę, nei įprasta, poziciją. Skaitytojas-atlikėjas skatinamas atpažinti ir (minytse) atlikti cituojamas muzikines kompozicijas, dainų melodijas, pamatyti ir „išgirsti“ paties rašto muzikalumą, išvelgti žodžiais imituojamus muzikinius niuansus, muzikinių struktūrų ir formų analogijas.

Be to, vizualiai tapatindamas replikų ir remarkų svorį, įterpdamas partitūrų fragmentus, Ostrauskas dramose sykiu kelia dramos kaip žanro – dramos kaip „teatrinio“ (sceniniam pastatymui skirto) teksto – problemą. Kvestionuojant šią įprastą žiūrą, skatinama suvokti, kad drama gali tapti visaverčiu (jokių „papildymų“; kitos medijos, t. y. teatro, transformacijų nereikalaujančiu) literatūros kūrinium.

Muzikinio principo aktualizavimas Ostrausko tekstuose ragina kelti ir kitus su abiejų medijų (literatūros ir muzikos) specifika susijusius klausimus. Muzikos atveju kvestionuojamas (įprastas) požiūris į muziką kaip į besitęsiantį garsą, aktyvuojama muzikos vizualumo problema, verčiama suvokti, kad muzikos raštas ir garsas – tai skirtingos medijos. Literatūros atveju – ginčijamas požiūris į literatūrą kaip į nematerialių idėjų meną, mat vizualusis idėjų įforminimas spausdintame Ostrausko dramos tekste neleidžia suvokti personažų pasisakymų kaip tiesioginių sakymų: dramos įforminimas verčia matyti visumą, kurioje tiesioginis sakymas gali virsti savo priešingybe, taip apsunkindamas dramos turinio svarstymą atsietai nuo jos pateikimo.

Jungdamasi prie įvairiakalbės literatūros tradicijos, įtraukdama kultūros lauko tekstus ir personažus bei vizualiai muzikalizuodama šį įtraukimą, Ostrausko drama nurodo, kur ieškoti jos ypatumų ištakų ir kuo ji nuo šių ištakų skiriasi. Viena vertus, keliamas prielaidas Vakarų literatūros ir dramos istorijos pradžios: senovės graikai žodžius ir muziką vadino vienu terminu – „mousike“, keltai žodžiu „file“ nusakydavo bendruomenės poetą / muzikantą⁵¹, viduramžių epinių giesmių kūrėjai buvo sykiu ir „literatai“, ir muzikantai-atlikėjai. Kita vertus, šioji „pradžia“ tikslinama, mat skirtingų menų jungties reikšminį potencialą atskleidžia modernistų literatūra⁵², kurios tradicijų tąsą naujai įprasmina Ostrauskas.

Gauta 2018 05 06

Priimta 2018 05 21

51 Žr. John McGrath, *op. cit.*, p. 1.

52 Žr. Katherine O’Callaghan; Aude Locatelli, *Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

Reading with Attuned Ears: Music in the Plays of Kostas Ostrauskas

Summary

The author of this article surveys and systematises the many manifestations of music in the texts of Lithuanian playwright and pioneer of absurdist and postmodern drama, Kostas Ostrauskas (1926–2012). Ostrauskas’s drama talks about music and cites it, turns famous figures of the music world into characters and the reader into an active performer, forcing the audience to see (and “hear”) music in various shapes and forms.

To explore this dynamics, the author of the article draws on the classification of musico-literary connections developed by intermediality theorist Werner Wolf, which was in turn based on Steven Paul Scher’s triadic typology: a) music and literature; b) literature in music; and c) music in literature.

The references to music that can be found in Ostrauskas’s works “illustrate” all of the variations and forms of the interplay between literature and music outlined by Wolf and Scher. The reader of Ostrauskas’s plays is invited to adopt an attitude more active than usual: emphasis is primarily on the plane of expression, as the plays are oriented towards the active reader-performer’s eyes and “ears” (presentation, visibility, plasticity).

The systematisation of the connections between music and literature makes it possible to argue that Ostrauskas’s drama examines questions related to the specifics of both media.

Keywords: Kostas Ostrauskas, drama, music, intermediality, musicalization of literature.
