

# KOSTO OSTRAUSKO ARCHITEATRAS: „BALYS IŠ BAIBOKŲ“

## THE ARCHITHEATRE OF KOSTAS OSTRAUSKAS: "BALYS FROM BAIBOKAI"

Reda PABARČIENĖ

*Lietuvos edukologijos universitetas*

*Lietuvių ir lyginamosios literatūros katedra*

*T. Ševčenkos g. 31, LT-03111 Vilnius*

*reda.pabarciene@gmail.com*

### Santrauka

Straipsnyje aptariamas Balio Sruogos kūrybos ir biografinės medžiagos panaudojimas Kosto Ostrausko dramoje *Balys iš Baibokų* (2001–2002). Drama kuria rimtos imitacijos (padirbinio) išpūdį, tačiau iš tiesų tai yra rimta transformacija su žaismingos transformacijos (parodijos) elementais. Sruoga panardinamas į sau artimą teatro aplinką, bet jo biografija dar pabrėžtinai teatralizuojama. Teatras, vienas svarbiausių kultūros ženklų Ostrausko dramose, čia tampa komplikuoto santykio tarp tikro ir netikro, rimto ir nerimto laidininku, tragikomiškos dviprasmybės prielaida. Ostrauskas per Sruogą pademonstruoja įvairias teatro formas ir žmogaus gyvenimo teatralizacijos galimybes. Teatras dramoje pasireiškia kaip menas su jam būdingais komponentais (dramos kalba, scena, aktoriais, jų vaidmenimis, kaukėmis, amplua, vaidybos tradicijomis, publika), kaip iniciacijos, mirties ritualas, etnografinis vaidinimas, kaip visuomenės modelis su socialinėmis rolėmis, galios žaidimais. Sruoga tampa kelialype teatrine figūra, teatro idėjos reiškėju *par excellence* – autoriumi, rašančiu savo gyvenimo istoriją, personažu, savo sukurtų personažų tęsiniu, aktoriumi, vaidinančiu save patį prieš publiką, kritiku, stebinčiu ir komentuojančiu savo teatrinę veiklą, „gyvenimo teatro“ dalyviu. Ostrausko keltas tikslas „laikytis tikrovės“ dramoje pasiektas atvirkščiu, „ostrauskišku“, keliu – akcentuojant herojaus priklausomybę fikcijos sferai. Panašiai, rodant nerimtus Balio iš Baibokų vaidmenis, išryškinamas kronikos herojaus darbų rimtumas, jo patirties reikšmingumas.

**Esminiai žodžiai:** *drama, tragikomedija, teatras teatre, totus mundus, imitacija, transformacija.*

## Summary

The present article discusses the ways in which the creative elements and biographical data of Balys Sruoga were used in the drama *Balys from Baibokai* (2001–2002) by Kostas Ostrauskas. The play creates the impression of a serious imitation, and, in reality, it succeeds in becoming a serious transformation, with elements of a playful transformation, or a parody, to be more exact. Sruoga is plunged into his familiar theatre surroundings, and the facts of his biography are emphasized in an intentionally enhanced theatrical manner. The theatre – as one of the essential cultural signs in Ostrauskas’s dramas – in this particular case, embodies a complex relationship between what is real and unreal, serious and funny, and creates the preconditions for tragic-and-comic ambiguity. By presenting Sruoga as a kind of iconic figure, Ostrauskas demonstrates different expressive forms of theatre as well as the possibilities to depict daily human life in a theatrical manner. The theatre-specific ways in the drama are revealed with their characteristic artistic components (the language of drama, the stage, actors with their roles, their masks, their range, the tradition of acting, and audience), as the ritual of initiation and death, as a kind of ethnographic play, as a model of society, with its social roles being performed, and with its games of power. In this way, Sruoga becomes a multi-faceted theatrical figure that embodies the very idea of theatre *par excellence*. He can be seen as an author viewed in the process of creating his own life story; also, as a character providing continuity to the other characters of dramatic action that he has produce, and simultaneously – as an actor in the act of self-representation before an audience, and as a theatre critic, involved in the processes of observing and commenting on his own theatrical activity, i.e., as a participant in the on-going “theatre of life.” Thus the aim “to adhere to reality”, pursued by Ostrauskas, was achieved in this drama in the opposite, Ostrauskas – specific way – by emphasizing that the hero belongs to the domain of fictional reality. Similarly, by presenting all these different, and far-from-serious, roles played by Balys from Baibokai, the seriousness of the chronicler’s activity and the significance of his experience are clarified.

**Key words:** *drama, tragicomedy, theatre within a theatre, totus mundus, imitation, transformation.*

## Racionalus Kosto Ostrausko žaidimas

Erichas Auerbachas, keldamas klausimą – kas gi yra tasai „kažkas“, kas sutvarko Miguelio de Cervanteso *Don Kichoto* meninio pasaulio visumą ir parodo ją tam tikroje „servantesiškoje“ šviesoje, atsako: tai „laikysena pasaulio, taigi ir meno objektų, atžvilgiu. [...] Cervanteso laikysena yra tokia, kad jo pasaulis virsta žaidimu. [...] Cervantesas šią žaismę regi, pats ją formuoja, pats ja gėrisi; tai turi teikti pasigėrėjimą ir išprususiam skaitytojui“ (Auerbach, 2003, 378–379).

Šiame straipsnyje panašiai klausiama: kas sutvarko Kosto Ostrausko dramos meninę visumą? Panašiai ir atsakoma – žaidimas. Lieka išsiaiškinti: koks tai žaidimas, kokios jo sąlygos, vieta, laikas, prasmė?

Jurgis Blekaitis didžiausiu Ostrausko dramų privalumu, tikrąja gyvybe, skatinančia ir gyvą teatrą, laikė jų atvirumą (konceptijos, struktūros, pridurtume – ir pasaulėžiūros, vaizduojamojo pasaulio aspektais) (Blekaitis, 1989 [1965–1966], 504). Ostrausko dramose veriasi platūs geografiniai, kultūriniai horizontai. Pasak autoriaus, „kultūrinis uždarumas yra kūrybiškumo antitezė“ (Ostrauskas, 1993 [1974], 501). Apie lietuviybę – pagrindinę lietuviškosios dramaturgijos temą – Ostrauskas tiesiogiai kalba nedaug, jis nesiima spręsti tautos kelio klausimo, o lietuviškąją istoriją (pavyzdžiui, totalitarizmą) traktuoja kaip visuotinės istorijos dalį. Tautinio lokalumo atsisakymas iš dalies nulemtas emigracijos ir mokėjimo ja pasinaudoti. Viename savo straipsnių Ostrauskas įrodinėja, kad egzilis „yra puiki medžiaga kūrybiniam darbui“, ir kūrėjui jis neprivalo tapti tik psichinių traumų ar socialinės atskirties priežastimi (Ostrauskas, 1993 [1974], 488–509).

Ostrauską domina kultūra plačiąja prasme, jis mąsto „svarbiausiais XX ir XXI a. filosofijos ir estetikos klausimais“ (Mačianskaitė, 2012). Net ir tada, kai kalba apie politiką, Vytauto Kubiliaus žodžiais tariant, „kaip atmušantį dugną, veiksmo kriterijų, kompozicijos jungtį“, parenka tam tikrą kultūros kodą (Kubilius, 1996,

632–633). Tad kvestionuoti atrodo teiginiai, kad Ostrauskas abejoja viskuo: „kanoniškomis vertybėmis, neginčytinomis tiesomis, kultūros autoritetais, tradicijos vienareikšmiškumu, reiškinių nekintamumu“, kad „[a]vangardistų siekis – demistifikuoti, dekanonizuoti, desakralizuoti kultūrą, nuversti visus stabus, išnaikinti visus tabu – viena esminių Ostrausko dramaturgijos paradigmu“ (Ruchlevičienė, 2003, 13, 16). Ostrauskui vienodai svetimas ir kultūros mitologizavimas, ir postmodernus visų jos reiškinių suliginimas. Pavyzdžiui, jis smagiai išsišaipė iš amerikiečių sociologo Herberto J. Ganso knygos *More Equality* (Ostrauskas, 1991 [1975], 80), „banalybių raštininkais“ vadina paauglių mėgstamus Kahlilą Gibraną ir Rodą McKueną, „knygpalaikę“ – *Jonatahn Livingston Seagul* (Ostrauskas, 1993 [1974], 503).

Ostrausko teatras rimtas ir racionalus – „komiškas iš paviršiaus, bet tragiškas savo pagrindu“ (Blekaitis, 1989 [1965–1966], 506). Jo kūriniai apibrėžiami kaip „naujoji tragikomedija“, pretenduojanti būti šių laikų tragedija (Ruchlevičienė, cit. iš: Volbikaitė, 2006). Vyraujančios jų mirties, beprasmybės, smurto, lemties temos nebūdingos tradicinei komedijai, taip pat kaip ir pabrėžtinai nužemintas tonas – tragedijai. Ostrausko dramose dažnai išvelgiama metafora (metaforiškai veikėjai ir metaforinės įvykių prasmės) (Maziliauskienė, 2004 [1972], 309–310; Kubilius, 1996, 632; Vaškelis, 1997, 601; Ruchlevičienė, 2003; Martišiūtė, 2006), jos lygintos su mįslėmis, kuriose vos jaučiamas, bet žodžiais beveik neišsakomas žmogiškosios egzistencijos klausimas (Vaškelis, 1997, 601), tačiau taiklesnis jų apibūdinimas, ko gero, būtų alegorija ar parabolė (esama pavienių jos įvardijimų Ingridos Ruchlevičienės (2003, 58), o dar anksčiau, 1957 metais, – Algirdo Tito Antanaičio darbuose (žr. Ruchlevičienė, 2003, 7). Ostrausko personažai primena alegorijai būdingas emblemas, kaukes, marionetes, kurias jo kūryboje yra atpažinę ne vienas, su kauke lyginta paties Ostrausko laikysena: „Savo veido jis mums neatskleidžia. O gyvenimą rodo, kaip pagonišką dievą dviem veidais. Gal ne taip veidais, kaip *kaukėm* – juoko ir siaubo [...]“ (Blekaitis 1989 [1965–1966], 484). Į alegorijos

paradigmą puikiai įsirašo ostrauskiška dramos forma – patarlės ir priežodžiai. Alegorijos conceptualumas, susikoncentravimas į rimtą moralinį, filosofinį klausimą, gebėjimas išreikšti jį konkrečia situacija, padaryti netikėtą, paradoksišią išvadą lemia tai, kad mažos Ostrausko dramos išlaiko kone visus „klasikinei“ dramai būdingus komponentus – veiksmą, konfliktą, peripetiją, kulminaciją, atomazgą. Dėl to kartais ne Ostrauskas atrodo pernelyg lakoniškas, bet kiti dramaturgai šalia jo – per daug žodingi<sup>1</sup>.

## Teatro reprezentacijos dramoje „Balys iš Baibokų“

Vienas svarbiausių kultūros ženklų Ostrausko dramose yra teatras. Šiame straipsnyje aptariamos teatrinės raiškos formos ir žmogaus gyvenimo teatralizacijos galimybės dramoje *Balys iš Baibokų*.

Tai pati didžiausia Ostrausko drama, išplėtos fabulos, logiškos veiksmo sekos (scenų jungtys išryškinamos, pavyzdžiui, įvedant reikšmingas parengiamąsias užuominas). Joje pateikiamas raiškus ir charakteringas Balio Sruogos portretas, išlaikomas pagarbus santykis su juo, individuali kūrėjo istorija, įrašyta į kultūros istoriją, liudija meno ir menininko statusą totalitarinėje visuomenėje. Drama pagrįstai kuria įspūdį, kad joje sutramdytas Ostrausko minties aštrumas ir kūrybinio žaidimo laisvė (Martišiūtė, 2006). Nepažymėtoje pratarmėje autorius prisipažįsta, kad tai „iš dalies Balio Sruogos raštų (kūrybos, publicistikos, laiškų) ištraukų derinys“ (Ostrauskas, 2006, 331)<sup>2</sup>. Dramoje gausiai cituojamos groteskinės *Dievų miško* scenos (su Ostrausko remarkomis laužtiniuose skliaustuose), *Milžino paunksmė*, *Baisioji naktis*, *Kazimieras Sapiega*, *Pajūrio kurortas*, kiti Sruogos kūriniai. Tekste šaltiniai nenurodomi, bet citatos išskiriamos kabutėmis. Yra

<sup>1</sup> Violetos Kelertienės liudijimu, Ostrauskas ne kartą yra sakęs, kad lietuvių literatūroje per daug žodžių (Kelertienė, 2012). Pridurtume, kad šiuolaikinėje lietuvių dramaturgijoje per daug savitikslio sąmojo, vidutiniškos išminties, o tiksliau sakant, banalybių, ir per mažai intelektualinės intrigos.

<sup>2</sup> Toliau cituojant iš šio leidinio, nurodomas tik puslapis.

šiek tiek kitų autorių rusiško ir lietuviško eiliuoto teksto, kuris rašomas kursyvu. Atkuriant tiesioginę Sruogos kalbą panaudoti jo laišakai, kiti biografiniai dokumentai (1946 metų laiškas Petrui Cvirkai iš Birštono, kalba Tarybų Lietuvos rašytojų visuotiniame susirinkime, vykusiame 1946 m. spalio 1–2 d.), cituojamos Sruogos oponentų – Kazio Preikšo, Cvirkos – kalbų ištraukos.

Tačiau įvesdamas dramos šaltinius ir juos pristatydamas skaitytojui, Ostrauskas neišvengia tam tikro nenuoseklumo, kuris gali būti suvoktas kaip (sąmoninga ar nesąmoninga) provokacija, ženklinanti teatrinio žaidimo pradžią. Pratarmėje teigiama, kad tekstas „normaliu šriftu, be jokių ženklų“, t. y. be kabučių ar kursyvo, „yra šio autoriaus“, o kiek žemiau prisipažįstama, kad „pasinaudota įvairių asmenų atsiminimais, dienoraščiais, laiškais, retkarčiais kone pažodžiui“ (331), nepatikslinant, jog tekste jie yra nepažymėti, neatskirti nuo autoriaus teksto. Tai gausiai cituojami ir perfrazuojami atsiminimai iš knygos *Balys Didysis*, Augustino Griciaus dienoraštis, kiti, kaip galima manyti, „nepatikimi“, „nerimti“ šaltiniai. Dramoje esama ir daugiau „nuslėptų“ skolinių (pavyzdžiui, Sruogos ir kitų autorių kūrybos variacijos, „sulimpančios“ Jogailos iš *Milžino paunksmės* ir Williama Shakespeare'o Hamleto monologų eilutės). Juos pajėgūs aptikti tik su Sruogos kūryba, biografine medžiaga, draminiiais kontekstais geriau susipažinę skaitytojai. Galima sakyti, kad *Balys iš Baibokų* – tai svetimų tekstų montažas, ir „įterptas“ čia yra ne svetimas, o paties Ostrausko tekstas.

Toks neapibrėžtas autoriaus kalbėjimas pratarmėje stimuliuoja svarstymą: kas dramoje yra „Visa kita“ kaip „autoriaus išmonė“, koks joje tikrovės ir fikcijos santykis („Stengtasi laikytis tikrovės. Tačiau pasitelkta ir „licentia poetica, šiuo atveju – *dramatica*“), klausimą apie šaltinių panaudojimą perorientuojant į esminį – kūrinio problematikos – klausimą.

Suprantame uždavinio „laikytis tikrovės“ apgaulingą paprastumą ir tai, kad tikrovės įspūdis yra kuriamas: „[r]ealistinis‘ romanas yra ‚realistinis‘ ne vien savo turiniu, bet ir tuo, kaip jis

sukūrė naratyvinio sakymo situaciją, kuri jį padarė „realistinį“ (Maingueneau, 1998, 122). Tikroviškumas *Balyje...* iš dalies pasiektas pasitelkus aukščiau minėtas priemones. Tačiau tikroviškumo klausimą dramoje sukomplikuoja herojaus priklausomybė teatrui, kuris jau savaime generuoja tikro ir netikro, rimto ir nerimto dilemas. Sruoga panardinamas į sau artimą teatro aplinką, bet jo biografija dar pabrėžtinai teatralizuojama: iš dokumentinės medžiagos Ostrauskas kuria žaidimą pagal teatro taisykles<sup>3</sup>. Be to, pačioje dokumentikoje, kaip jam įprasta, jis geba rasti kurioziškas, lakiausias fantazijas pranokstančias situacijas (tai matome ir kitose dramose, pavyzdžiui, *Šaltkalvis, Kaladė ir kirvis*)<sup>4</sup>.

Distanciją su realiu asmeniu kuria ir pati dramos forma. „Rūšinė pasakymų priklausomybė nėra atsitiktinis apvalkalas, ji yra integrali „pranešimo“ dalis“ (Maingueneau, 1998, 168). Atrodo, kad dramą Ostrauskas pirmiausia naudoja ne kaip dialogo formą (būtent tuo dažnai grindžiamas šio žanro pasirinkimas), o kaip teatro ženklą, teatrinės vaizduotės stimulą. Ostrauskas eksplikuoja ir tematizuoja prigimtinių dramos teatriškumą, ryškina jos sceninį sąlygiškumą. Scena Ostrauskui nėra tik formali vieta imituojamajam veiksmui vykti. Joje dramaturgas reiškiasi kaip slaptas teatro praktikas, režisierius, taikliu Irinos Melnikovos pastebėjimu, – kuria „sceną ant popieriaus lapo“ (Melnikova, 2010, 422). Scena įrėmina Sruogos gyvenimą laike ir erdvėje, suteikia jam formą ir tvarką, daro apžvelgiamą, „pralaidų“ tiesioginei komunikacijai ir juslinei percepcijai (girdimą, regimą).

Ostrausko teatre, kaip ir kiekviename kitame teatre, „[a]ktorius kurį laiką turi nebūti realiu žmogumi, kurį pažįstame, o

3 Savo ruožtu Sruogos gyvenimas „teatralizuotas“ jau atsiminimuose apie jį: „Aš gyvenau kaip kokiam teatre, kur labai daug veikėjų. Jeigu pats profesorius dabar būtų, galėtų apie tai parašyti dramą“ (Jadvyga Peseckienė, *Balys Didysis*, 1997, 369). Atsiminimuose ne kartą minimas Sruogos charakterio prieštaravimas, Juozapo Albino Herbačiausko žodžiais tariant, dvi jo kaukės, du „Januso veidai“: vienas buvęs švelnus, jautrus, kitas – šurkštus, kamuotas (*Balys Didysis*, 1997, 336, 365, kt.).

<sup>4</sup> Galima apgailestauti, kad Ostrauskas nepasinaudojo knygoje *Balys Didysis* esančiu šleikišiai sentimentalium sovietinių saugumo struktūrų bendradarbio, provokatoriaus Juozo Markulio (<http://www.partizanai.info/juozas-markulis-erelis-maitvanagio-zabangose/>) liudijimu, kuris yra puikiausiai tartiufiškų manipuliacijų, tarp jų ir *maskavimosi išsiduodant*, pavyzdys.

Hamletas turi nebūti tuo realiu žmogumi, koku buvo. Jie abu turi nebūti realūs ir be perstojo derealizuotis, neutralizuotis, kad išliktų tik *irealybė* [...]“ (Ortega y Gasset, 1999, 400). Realus asmuo Sruoga „derealizuojasi“, virsta kelialypte teatine figūra, teatro idėjos reiškėju *par excellence – autoriumi* (kūrybos ir savo gyvenimo), Ostrausko dramos pirmtaku ir mokytoju, *personažu*, savo sukurtų personažų tęsiniu, kalbančiu jų frazėmis ir kažką panašaus patiriančiu, *aktoriumi*, vaidinančiu prieš publiką, *kritiku*, stebinčiu ir komentuojančiu visą šią savo teatrinę veiklą, – panašiai tarsi Shakespeare’as, Hamletas, jį vaidinantis aktorius ir spektaklio kritikas įsikūnytų viename asmenyje. Teatras šioje dramoje pasireiškia kaip *menas* su visais jo komponentais – dramaturgija, aktoriais, jų persirenginėjimais, vaidmenimis, amplua, vaidybos tradicijomis, publika; kaip archajinis iniciacijos, mirties *ritualas*, karnavalinis išaukštinimas ir nužeminimas, *etnografinis vaidinimas*; kaip *visuomenės modelis* su socialinėmis rolėmis, galios žaidimais, kaip santykis tarp to, kas rodoma, sakoma, ir to, kas yra iš tiesų.

Ostrauskas teatriškai „prakalbina“ ir pačią dramą kalbą – monologą, dialogą, paratekstą. Be minėtosios pratarmės, autorius prisistato paratekste ir dramą pavadinimu – kaip vaidinimo rengėjas, kuris anonsuoja jį, demonstruoja jo simbolines figūras ir leidžia numanyti jų galimus veiksmus. Dramos pavadinimas *Balys iš Baibokų* ir žanrinė paantraštė *kronika-drama* (tai Sruogos pamėgtas istorinės dramos žanras) tarsi įkūnija du vienas prieš kitą pastatytus Sruogos „veidus“, du jo vaidmenis – rimtą, oficialų, reprezentatyvų kronikos herojaus ir nerimtą, neoficialų „baiboko“, t. y. „paaugusio ir išdykusio vaiko“<sup>5</sup>, kurie vienas su

<sup>5</sup> „Ot baibokas – laipioja po medžius, o nieko nedirba“; „Jūs, baibokai, neskriauskit mažėlėlės“; „Galės jau arti toks baibokas“. Žodis *baibokas* figūruoja patarlėse ir priežodžiuose: „Toks baibokas, negali tėvui padėt“; Sveikas, Kudokai – Dėkui, baibokai“; „Bimbinėja toks baibokas“ (<http://www.zodynas.lt/terminu-zodynas/b/baibokas>). Tuo pavadinimu žinomi kaimai ne tik Sruogos gimtajame Biržų, bet ir Panevėžio, Marijampolės rajonuose. Yra lietuviškos kilmės pavardė Baibokas. Beje, Ostrauskas dramą pavadinimą „pasiskolino“ iš atsiminimų knygos *Balys Didysis* pirmojo skyriaus, kuriame apžvelgiami Sruogos vaikystės ir jaunystės metai, pavadinimo (sudarytoja ir redaktorė Reda Pabarčienė, 1997).



kitu konfliktuoja, vienas kitą parodijuoja, vienas kitą išryškina. Autentiška Sruogos kalba dramoje yra monologas (iš tiesų, tai dialogas tarp Sruogos I ir Sruogos II, kurie ginčijasi, geria, rūko, lošia šachmatais), menamas dialogas (laiškas draugams – skundas dėl savo varganos padėties), pašaipus, pokštaujantis dialogas su Viešnele Žydriaja ir kita Viešnele intymioje aplinkoje. Kalbėjimas viešumoje prieš publiką – jau vaidyba, kuri Sruogai nesiseka: „Pastebėjau, sunku man susikalbėti, todėl gal geriau be dialogo“ (422).

Dramos Prologe pateikiamos ištraukos iš spaudos apie Sruogos grįžimą iš Štuthofu. Anoniminis Kitas Balsas sako, kad be Sruogos „tarybinių rašytojų šeima niekad negalėtų jaustis pilna“, kad jo žodis netrukus, „be abejonės, vėl plačiai nuaidės per mūsų brangią [...] tėvynę“, taip pat, kad Vilniaus aerodrome Sruogą pasitiko vyriausybės ir meno atstovai (332). Čia jau žengiamo į „didžiojo“ teatro, *totus mundus*, sritį. Ostrauskas eksploatuoja Sruogos *Dievų miškui* būdingą nuotolį tarp tikrovės ir jos įvardijimo, taip susiedamas Hitlerio ir Stalino totalitarines sistemas, kuriose melas pateikiamas kaip tiesa, nenormalumas – kaip norma. Iš tiesų, Sruogą paskraidinusio saugumo pulkininko Fridžio Krastinio oficialiai neskelbtuose atsiminimuose, 1969 metais užrašytuose Marijos Grigaitytės, skirtingai nei 1971 metais *Kultūros baruose* išspausdintuose, sakoma, kad, išlipęs iš lėktuvo, jis pats paskambino į Ministrų Tarybą, kad atsiųstų mašiną Sruogai, o ar atvažiavo kas iš rašytojų, neatsimena (*Balys Didysis*, 1997, 350). Tai tik mažas melo Sruogos „gyvenimo teatre“ pavyzdys.

Klasikinis mimezio principas tokia „teatre“ tampa problema ir paradokso šaltiniu, nes pati tikrovė yra iškreipta, „perkurtą“ pagal ideologinius reikalavimus. Adevkventus jos atvaizdas demaskuotų jos atvirktumą ir apnuogintų absurdiškumą. Tad susiduriame su dvigubu teatru, su perkūrimo perkūrimu. Atrodo, Sruoga turėtų džiaugtis, kad su kaupu išsipildė jo gyvenimo idėja – teatras, tačiau toks išsipildymas tragikomiškas. Kai Sruoga sako: „nuo viso to man apsvaigo galva, aš visiškai nustojau tikrovės jausmo“ (382), tai reiškia, kad grįžęs iš Štuthofu jis bandė

gyventi adekvačiame pasaulyje, bet supratęs, kad tai pavojinga, ima žaisti pagal totalinio „teatro“ taisykles.

Sruoga negalės ne vaidinti šiame „teatre“, nes yra viešas asmuo, bet „tinkamai“ vaidinti, t. y. falsifikuoti tikrovę ir falsifikatą pateikti kaip tiesą, jis neturi nei įgūdžių, nei psichofizinių duomenų. Dramos pradžioje Sruoga, „tartum apdulkėjusi statula“ (334), moterų maudomas, trenkamas, rengiamas – atliekamas iniciacijos ritualas, maginis veiksmas, pilnas rimties ir reikšmingumo. Sruoga įvesdinamas į naują gyvenimą, kurį pradės švarus kaip kūdikis. Šioje šventėje (pirma scena pavadinta „Mano sieloj šandie šventė“) nužymėtos visos jo teatrinių ir pusiau teatrinių vaidmenų galimybės – nuo karaliaus, piligrimo, artisto iki statisto ir kaliausės, bet akivaizdu, kad jis ruošiamas ne išaukštinimui, o nužeminimui. Sruoga aprenngiamas jo paties štuthofiškais „Prancišiuکو marškinėliais“ (taip pavadinta antra scena), o rezultatas veidrodyje („*margos kojines, trumpos – per trumpos – sportinės kelnės, tartum išaugtas švarkas, kur kas per didelė skrybėlė*“ (340)) parodijuoja patį atsinaujinimo ritualą (paskutinė dramos scena vadinasi „Šermenų broleliai“).

Kūryboje Sruoga turės rodyti jaunatvišką herojinį optimizmą, bet tai ne jo patirtis ir ne jo amplua – įmanoma tik desperatiška optimizmo kaukė, reiškianti visai ką kita („juo man skaudžiau, – juo beprasmiškiau kvatojuos“ (353)). Jeigu optimizmas ir išsprūsta, jis tuoj pat autoironiškai sutramdomas („Iš kur čia dabar tas mano entuziazmas, tasai nesveikas optimizmas? Kas čia man? Sergu? Net nepatogu. Reik atsipeikėt“ (351)).

Rašytojų visuotinio susirinkimo tribūnoje (scena „Es geht alles vorüber“) Sruoga dėkoja Partijai ir Vyriausybei už išgelbėjimą. Pagal savo paties propaguotą Konstantino Stanislavskio vaidybos sistemą jis bando būti įtaigus, įtikinti nuoširdumu, bet melodramiškai perspaudžia (į kalbą įterpta remarka „*Ranka ant krūtinės*“ (341)) ir tik per plauką neišsидуoda, kad vaidina. Šiame „teatre“ numanomas stebėtojas – publika, kuri, kaip ir dera tradiciniame teatre, elgiasi tyliai, anonimiškai, bet jos buvimas

slegiantis. Skaitytojo / žiūrovo pozicija tik formaliai, užimamos vietos sceninio reginio atžvilgiu, sutampa su „teatro teatre“ publikos pozicija. Dramoje sukuriama du kritiniai barjerai – tarp protagonisto ir jo numanomos publikos, tarp publikos ir dramos skaitytojų / žiūrovų – nutolina Sruogą, bet priartina jo aplinką ir jo laiką. Šis spektaklis, kuriame Sruoga vaidina pats save, pirmiausia yra jo „publikos“ teismas.

Atrodo, kad geriausiai Sruogai sekasi bendrauti su studentais. Universiteto auditorijoje jis, imponantiškas teatralas ir tragiškas poetas (romantinį menininko išskirtinumą pabrėžianti apranga: „*tamsaus aksomo švarkas, vietoj kaklaraiščio – juodas kaspinas*“ (367)), skaito paskaitą apie Štuthofą – kaip „nukulniavęs pusę savo gyvenimo“ (Dante's *Dieviškoji komedija – Dievų miško* vaizduotės pamatas) atsidūrė lageryje. Skaityti pradeda monotoniškai, nepakeldamas akių į auditoriją; palaiptams išsitraukia, tačiau jį išstinka kita nesėkmė – jis sumaišo realią ir fiktyvią tikrovę, užsimiršta, kad skaito („*Griebia studentą už atlapo. [...] Sviedžia popierius į šalį ir trenkia kumščiu į stalą*“ (373)). Auditorija sujaudinta, bet negali patikėti tuo, ką išgirdo: „Ar jus, Profesoriau, tikrai ten mušė?“ (374). Sruoga „*susigūžia, tartum laukdamas smūgio*“, tačiau netikėtai atsipeikėja, išeina iš vaidmens ir tarsi intermedijos juokdarys komiškai „apverčia“ ką tik matytą tragedijos sceną: „Netikrai. Šiaip mes ten uogavom... kartais grybavom... – tame miške“ (374), ir dar su autoironiška potekste pamoralizuoja studentus: „Neužmirškite, vaikučiai, paruošti pamokų, – ypač rusų literatūros, o ypačiai tarybinės...“ (374).

Sruogai tenka dalyvauti ir „marionėčių teatre“, kurį primena Universiteto visuomenės mokslų fakultetų profesūros susirinkimas (scenos „Prestuplenije i nakazanije“ dalyje „Intermedium academicum“). Visų scenos veikėjų judesiai, kalba šaržuotai raiškūs, nesavi, tarsi užprogramuoti. Sruoga, įsispraudęs į mokyklinį suolą, pastatomas, ryškiai apšviečiamas ir kaip koks prasikaltęs „baibokas“ kviečiamas pasiaiškinti: TSRS Aukštojo mokslo komisaro pavaduotojas „SVETLOVAS (*išvertęs akis*). Net nežinai

ką? (Atsisukęs „dramatiškai“ į auditoriją) Vot tebe na!“ (379). Istorijos mizanscenoje galingųjų kalbėjimas perteiktas tokiomis teatrinėmis priemonėmis, kurios nereikalauja komentaro.

Sruogos pokalbis su Cvirka primena etnografinius melų žaidimus, erzinimus, persirenginėjimus („*Jeina CVIRKA – su kazirka*“ (398)), nors norint jame galima išgirsti ir Hamleto dialogų su Polonijumi, Rozenkrancu, Gildensternu atgarsių. Sruoga blokuoja pokalbį apsimestiniu nesupratimu, kvailiais juokais su numanoma potekste, perima Cvirkos mintį ir nukreipia ją prieš pašnekovą, o savo pergalę įrodo teatrališkai į grindis tēkšdamas Viešnelės atneštą kiaušinį, nors ir netenka kiaušininės (scena vadinasi „Kiaušinis moko vištą“). Vėliau Sruoga grimuojamas, filmuojamas, prieš kamerą ir publiką skaito (sako) laišką Cvirkai ir ištraukas iš *Pajūrio kurorto* (scena „Balamūto kaukė“).

Scenoje „Prestuplenije i nakazanije“ Sruoga drebančiu balsu baigia sakyti kalbą Rašytojų susirinkime („Mūsų Vyriausybės ir Partijos dosnia pagalba ir aukštai humanišku rūpesčiu, tasai mano grįžimas virto man didžiausia mano gyvenimo švente, – net daugiau negu švente“ (381)), po kurios susmunka. Nuo aukščiausios pakylės literatūros ir teatro hierarchijoje jis krinta iki menkausio aktorius, kone statisto, ir patiria *fiasco*. Tai ir meno degradavimas, lygybės idėjos parodijavimas totali(tari)niame teatre.

Kulminacinė scena „Baisioji naktis“ imituoja Sruogos dramos stilių – jo pamėgtą muzikinį polifonizmą, fizinę ekspresiją, emocinius kraštutinumus, didybės ir menkystės, juoko ir tragizmo, patoso ir graudulio kontrastus. Girtas Sruoga katedros aikštėje gieda giesmes su rūsčios dienos, Paskutinio Teismo motyvais iš savo *Milžino paunksmės* (Sruoga, 1996, 127–128), *Kazimiero Sapiegos* (Sruoga, 1996, 609), *Baisiosios nakties* (Sruoga, 1996, 389), puola ant kelių, virsta aukštiekninkas kryžiumi. Iš po debesies tarsi koks animacinis veikėjas išlenda, o paskui vėl dingsta mėnuo, paryškindamas scenos teatrinį dekoratyvumą ir simboliškumą („... – ir vėl sutemos“ (412)). Pasigirsta kvaišos rauda iš Modesto Musorgskio operos „Borisas Godunovas“: „*Mesiac jedet, kotionok*

*plačet. / Jurodivyj, vstavaj, / Bogu pomolisja [...]*“ (410). Akivaizdi Sruogos ir kvaišos paralelė papildoma kritiniu Sruogos komentaru: „Na ir nusigiedojo...“ (410), kuriuo pripažįstamas ir savo paties „nusigiedojimas“. Studentams į klausimą: „Kas čia per vienas?“ (411) Sruoga atsako finalinėmis Kazimiero Sapiegos monologo eilutėmis, vienomis tragiškiausių lietuvių dramaturgijoje.

Agonijos ir mirties scenoje („Paskutinės Didžiojo Aitvaro dienos“) Sruoga darkart pažvelgia į save veidrodyje („kaip smertis“ (429)), regi makabriškus priešmirtinius ir šviesius pomirtinius vaizdus, guli karste pašarvotas Rašytojų sąjungos namų salėje. Iš atsiminimų detalės („kai jau visi suėjo į kapines, ant arklių sujojo ir ,apsauga‘, visą kelią lydėjusi eiseną“ (Elena Naginskaitė-Vajėgienė, *Balys Didysis*, 1997, 437)) išauginamas biblinis vaizdinys – Apokalipsės raiteliai, pranašaujantys žūtį visam šio pasaulio teatrui.

Epilogas brėžia brūkšnij po tragiškąją Sruogos istorija. Iš „teatro teatre“, iš simbolinio „gyvenimo teatro“ plano jis sugrąžinamas į avansceną, į teatrą siaurąją prasme, ir pasirodo savo empatiškajai publikai ne kaip protagonistas, o kaip aktorius ar spektaklio rengėjas: nedaug tepakeistais „vieno veiksmo niekaniekio“ *Užgavėnės bendrąbutyje ties Kreivuoju tiltu* žodžiais (Sruoga, 1997, 210), Sruogos Balsas nuolankiai, be įprasto sarkazmo ar patoso, dėkoja publikai už dėmesį ir atsiprašo dėl nesėkmių. Toks pabrėžtinai sąlygiškas epilogas tiktų komedijai, jis bent nuskausmina tragediją ir primena, kad teatras yra tik tragedijos *rodymo* vieta, bet savo esme jis nėra tragiškas.

Aktoriai gali judėti ir kalbėti įvairiausiomis formomis – tragiškai, komiškai, intermediški, – tačiau tik su būtina nuolatine ir esmine sąlyga, kad niekas, ką jie daro ir sako, nebūtų suvokta ,rimtai‘, nes jų veikla ir kalba yra ireali, taigi yra fikcija, ,pokštas‘, farsas“ (Ortega y Gasset, 1999, 409).

Panašiai Auerbachas aiškina ir Don Kichoto pamišimą, kurį „traktuoti simboliškai ir tragiškai [...] yra dirbtinis mėginimas. Galima taip interpretuoti kūrinį, tačiau tekste tragizmo nėra“ (Auerbach, 2003, 382). Epiloge nuskausminamas ir istorijos

tragizmas, aiškėja pačių absurdiškiausių epochų, pavyzdžiui, stalinizmo, laikinumas: tai, ką matėme, tebuvo tik vaidinimas, kuris ir negalėjo tęstis be pabaigos. Tačiau teatro avanscenoje apsinuogina kita problema – vaidinimo mėgėjiškumas, kartu ir visų žmogaus veiklos rezultatų iliuziškumas. Sruoga neturėtų būti nusivylęs, kad netapo savo „publikos“ favoritu – tai jį apsaugojo nuo moralinės kompromitacijos. Tačiau jį nuvilia suvokimas, kad, be teatro, galbūt daugiau nieko ir nėra: „Nejaugi iš tiesų čia tik vaidinimas? Tik teatras?“ (442).

Teatras Ostrausko dramoje tampa ne tik dviejų dramaturgų – Ostrausko ir Sruogos – dialogo tema, bet ir tragikomiškos dviprasmybės prielaida: jis apvainikuojamas ir nuvainikuojamas, išryškinama jo visagalybė ir menkumas, netgi pavojingumas.

## Vietoje išvadų

Ostrausko drama *Balys iš Baibokų* iš pirmo žvilgsnio kuria padirbinio, t. y. pirminio teksto (hipoteksto) *rimtos imitacijos*<sup>6</sup>, įspūdį. Tačiau tai nėra dokumentinė drama, ji negali būti teikiama kaip Sruogos biografijos pakaitalas. Pirminiai tekstai joje *transformuojami*, išlaikant daugiau rimtą nei žaidybinių santykių su jais, nors tai paradoksaliai kontrastuoja su dramoje skelbiama pasaulio kaip teatrinio žaidimo idėja.

Intrigą *Balyje*... kuria teatrui būdingas ambivalentiškas rimto ir nerimto, tikro ir netikro santykis. Tikrovė ir fikcija suartėja, veikia viena kitos labai, viena kitą stiprindamos, viena kitą ryškindamos. Fiktyvi teatrinė reprezentacija neiškreipia Sruogos biografijos ir jo laiko esmės: susikryžiuojančių teatrinų vaidmenų projekcijoje išryškėja jo teatrinės veiklos įvairiapusiškumas, akcentuojamas pagrindinis asmenybės bruožas – daugiaveidiškumas. Tad autoriaus keltas tikslas „laikytis tikrovės“

<sup>6</sup> Remiamasi Gèrardo Genette'o tarp tekstinių santykių klasifikacija (Genette G., 1998, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press. Žr. Melnikova, 2010, 427). Beje, Melnikova pagrindžia, kad Ostrausko drama *Belladonna* yra Musorgskio siuitos „Parodos paveikslėliai“ rimta transformacija (transpozicija).

dramoje pasiektas atvirksčiu, „ostrauskišku“, keliu. Panašiai, rodant nerimtus Balio iš Baibokų – „balamūto“, erzintojo, artisto mėgėjo – vaidmenis, aiškėja kronikos herojaus darbų rimtumas ir jo patirties reikšmingumas, žinoma, ... jei to nepaneigia prieš herojų atsiverianti teatrinė tuštuma.

Dramoje esama ir žaismingos pirminių tekstų transformacijos, t. y. parodijos (ši dramos linija straipsnyje plačiau nebuvo aptariama). Atsiminimų knygoje *Balys Didysis* išsiskiria keturių su Sruoga pokaryje artimiau bendravusių moterų ir merginų, potencialių „Viešnelių“, liudijimai, jas palankiai charakterizuojantys: tai medicinos studentė Aldona Daugėlaitė-Mikailienė, „tikroji“ Viešnelė, studentė Jadvyga Peseckienė, tvarkiusi Sruogos namų ūkį, slaugiusi ir marinusi jį, kaimynystėje gyvenusi Vinco Mykolaičio-Putino žmonos dukterėčia Hortenzija Balčiūnaitė-Vaitkevičienė, istorikė Ieva Andulytė-Aleksienė. Dramoje jų raiškūs charakteriai suniveluoti, bruožai išdalyti dviem personažams – Viešnelei Žydriajai ir kitai Viešnelei, kurios abi subuitintos ir suprimityvintos. Tuo išsklaidomas Sruogos santykių su moterimis dviprasmiškumas ir pabrėžiama jo ištikimybė šeimai.

Kalbant pusiau juokais, pusiau rimtai, t. y. paties Ostrausko dvasia, Ostrauską galima pavadinti postteatrinės dramos kūrėju. Tai ne literatūrinė drama, gimusi XIX amžiuje iš teatro nepajėgumo prilygti literatūrai, juolab ne mūsų dienų postdraminio teatro, atsiskiusio žodžio dominavimo, literatūra. Tai autorefleksyvi, savo galias ir ribotumą apmąstanti, teatrą į save integravusi, ribą tarp teatro ir gyvenimo nutrynusi drama – *drama apie dramą, drama apie teatrą*. Kitas dalykas, kiek šie topai, vaizdžios analogijos ar alegorijos šiandien bėra originalūs ir paveikūs? Kultūros antropologas Cliffordas Geertzas, 1883 metais kalbėdamas apie mokslų integraciją ir diskursų sumaištį, būtent teatrą, dramą, žaidimą (be to, dar ir tekstą) yra įvardijęs kaip populiariausias analogijas, iš humanitarinių mokslų srities perkeliavusias į socialinius mokslus ir įsitvirtinusias jų diskursuose (Geertz, 2005, 52–70). Neabejotinas Ostrausko pranašumas – kad šiomis analogijomis

jis naudojasi profesionaliai, autentiškai susiedamas su savąja dramaturgo veikla, maksimaliai atskleidamas jų galimybes, tačiau nustebinti jų originalumu jis vargu ar begali.

## Literatūra

- Auerbach E., 2003, *Mimezis: tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*, vertė Antanas Gailius. Vilnius: Baltos lankos.
- Balys Didysis: *atsiminimai apie Balį Sruogą*, sudarytoja Reda Pabarčienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1997.
- Blekaitis J., 1989 [1965–1966], Kostas Ostrauskas ieško savo teatro. – *Egzodo literatūros atšvaitai: išeivių literatūros kritika 1946–1987*. Vilnius: Vaga, 484–519.
- Geertz C., 2005, *Kultūrų interpretavimas*. Straipsnių rinktinė, sudarytojas Arūnas Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos.
- Gražytė-Maziliauskienė I., 2004 [1972], *Idėjų inventorius: literatūros kritika*, sudarytoja Solveiga Daugirdaitė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Kelertienė V., 2012, Kostas Ostrauskas: In memoriam (1926 05 05–2012 01 09). – *Literatūra ir menas*, sausio 20.
- Kubilius V., 1996, *XX amžiaus literatūra*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Mačianskaitė L., 2012, Didysis mažasis puodžius. – *Nemunas* 3, sausio 19.
- Maineuneau D., 1998, *Literatūros kūrinio kontekstas: sakymas rašytojas, visuomenė*, vertė Jūratė Skersytė. Vilnius: Baltos lankos.
- Martišiuūtė A., (be datos), Naujausioji lietuvių dramaturgija (2005–2008). – *Lietuviškos knygos*. – [http://www.booksoflithuania.lt/old/index.php?page\\_id=127](http://www.booksoflithuania.lt/old/index.php?page_id=127) (žiūrėta 2012-07-26).
- Martišiuūtė A., 2006, Žaidimo peripetijos Kosto Ostrausko jubiliejaus puotoje. – *Literatūra ir menas*, rugsėjo 22.
- Melnikova I., 2010, Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje *Belladonna*. – *XX amžiaus literatūros teorijos: konceptualioji kritika*, parengė Aušra Jurgutienė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 421–442.
- Ortega y Gasset J., 1999, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sudarytojas Antanas Andrijauskas, vertė Rasa Samuolytė. Vilnius: ALK/Vaga.



- Ostrauskas K., 2006, Balys iš Baibokų. – *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 329–442.
- Ostrauskas K., 1993 [1974], Rašytojas ir egzilis. – „*Metmenuų*“ *laisvieji svarstymai: 1959–1989*, sudarytojas Virginijus Gasiliūnas. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 448–509.
- Ostrauskas K., 1991 [1975], Apie kūrybą be visagalių darbdavių: pokalbis su Kaziu Almenu. – *Pokalbių akiračiai: „Akiračių“ interviu su išeivių kultūros veikėjais (1969–1989)*, sudarytojas Liūtas Mockūnas. Vilnius: Vaga, 77–81.
- Ruchlevičienė I., 2003, *Kūryba kaip žaidimas: Kosto Ostrausko dramaturgija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Ruchlevičienė I., 2006 [pagal G. Volbikaitę], Kosto Ostrausko kūryba kaip žaidimas. – *literatura.lt*, balandžio 17. – <http://www.rasyk.lt/ivykiai/kosto-ost-rausko-kuryba-kaip-zaidimas.html> (žiūrėta 2012-08-20).
- Sruoga B., 1996, Milžino paunksmė: trilogiška istorijos kronika. – *Raštai: septyniolika tomų* 2. Dramos, parengė Algis Samulionis. Vilnius: Alma littera, 7–138.
- Sruoga B., 1996, Kazimieras Sapiega: istoriška kronika. – *Raštai: septyniolika tomų* 2. Dramos, parengė Algis Samulionis. Vilnius: Alma littera, 545–723.
- Sruoga B., 1997, Užgavėnės bendrabutyje ties Kreivuoju tiltu: vieno veiksmo niekniekis. – *Raštai: Septyniolika tomų* 3. Dramos, parengė Algis Samulionis. Vilnius: Alma littera, 187–210.
- Sruoga B., 1991, [Kalba Tarybų Lietuvos rašytojų visuotiniame susirinkime, 1946]. – *Rašytojas pokario metais*. Dokumentų rinkinys. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas / Vaga.
- Vaškėlis B., 1997, Kiti žemininkų-lankininkų kartos dramaturgai. – *Lietuvių egzodo literatūra: 1945–1990*, redaktoriai Kazys Bradūnas, Rimvydas Šilbajoris. Vilnius: Vaga.

Gauta 2012-11-04