

KOSTO OSTRUSKO IR KAZIO SAJOS POLITINIO TEATRO YPATUMAI

THE PECULIARITIES OF POLITICAL THEATRE OF KOSTAS OSTRUSKAS AND KAZYS SAJA

Ginta ČINGAITĖ

Lietuvos edukologijos universitetas

Lietuvių ir lyginamosios literatūros katedra

T. Ševčenkos g. 31, LT-03111 Vilnius

ginta.cingaite@leu.lt

Santrauka

Straipsnyje aptariami politinio teatro ypatumai Kosto Ostrausko dramoje *Gundymai* (1983) ir Kazio Sajos parabolinėje pjesėje *Mamutų medžioklė* (1968). Mokslškai neįteisinta politinio teatro sąvoka šiose dramose atsiveria kaip dramaturgų siekis žadinti kritinį mąstymą, formuoti vertybinį santykį su realybe. Iš Vakarų Europos perimti politinio teatro elementai ryškinami įvairiomis priemonėmis: alternatyvia erdve ir sąlygiško laiko, „sapno“ ir „teatro teatre“ principais, depersonalizacija, didaktiniu personažu, socialine kritika, grotesku. Abi dramas sieja tematika, problematika ir idėja, tačiau Ostrausko *Gundymų* pasaulio alegorija, turinti sąsajų su kultūriniu kontekstu, pasaulinės literatūros kūriniais, įgyja filosofinį apibendrinimą. Sajos *Mamutų medžioklėje* – ryškesnis socialinės tikrovės pamatas, tačiau dominuojanti Ezopo kalba leidžia sukurti daugiareikšmį groteskinį pasaulį – pasakyti daugiau, nei būtų leista viešos ir vidinės cenzūros. Sovietinėje Lietuvoje šie politinio teatro variantai darė didelę įtaką XX amžiaus II pusės ir dabartinės lietuvių dramaturgijos raidai.

Esminiai žodžiai: *politinis teatras, drama, konfliktas, groteskas, Ezopo kalba.*

Summary

The article discusses the peculiarities of political theatre in Kostas Ostrauskas' play *Gundymai* (*Temptations*, 1983) and Kazys Saja's parabolic play *Mamutų medžioklė* (*The Mammoth Hunt*, 1969). The term, political theatre (unaccepted in scholarship), is revealed in these plays as the playwrights's aim to arouse critical thinking in the audience and to form a relationship with reality, based on a value system. The elements of political theatre borrowed from Western Europe are highlighted by various means: through alternative space and relative time, the principle of "dream" and "theatre within a theatre", depersonalisation, didactic character, social criticism, and use of the grotesque. The plays are interrelated by their theme, subject matter and idea, however, the allegory of the world in Ostrauskas' *Temptations*, related to the cultural context and the experience of world literature, acquires a philosophical connotation. Saja's *The Mammoth Hunt*, on the other hand, has a clearer foundation in social reality. Nevertheless, the dominating Aesopean language allows for the creation of the play's polysemic grotesque world and provides an opportunity to say more than would have been allowed by public and self-censorship. In Soviet Lithuania, these versions of political theatre had a great influence on the development of Lithuanian dramaturgy in the second half of the 20th century as well as in modern times.

Key words: *political theatre, drama, conflict, grotesque, Aesopean language.*

Įvadas

XX amžiaus dramaturgija neatsiejama nuo formos ar estetinių iššūkių, brėžiančių ryškią takoskyrą tarp klasikinės, kanoniškosios ir modernėjančios, netradicinės dramos. Pasaulio dramaturgijos kryptis lemtingai paveikė praėjusio amžiaus kultūriniai ir politiniai poslinkiai, visuomenės ideologinių susitarimų kaita ir pakitusi kultūros realybė, skatinusi naujai modeliuoti ryšį tarp autoriaus, kūrinio ir skaitytojo, režisieriaus, aktorius ir žiūrovo. Nuo XX amžiaus pradžios galima fiksuoti daugybę literatūrinių krypčių ir teatrinių judėjimų, maištaujančių prieš „aristoteliška“ sampratą pagrįstą dramos estetiką, realistinį ar romantinį vaidavimo būdą. Antrojo pasaulinio karo nutrauktą avangardo ir ekspresionistinę tradiciją savotiškai tęsė ir praturtino Antonino

Artaud (1896–1946) žiaurumo teatro, Bertoldo Brechto (1898–1956) *epinio (dialektinio) teatro*, Jerzy Grotowskio (1933–1999) *skurdžiojo teatro*, Martino Esslino (1918–2002) *absurdo teatro* teorijos¹. Visas jas vienijo egzistencinis poreikis klausti, mąstyti, kritiškai suvokti realybę ir ją keisti, valdyti.

Šiame straipsnyje analizuojamos lietuvių dramaturgų – Kosto Ostrausko ir Kazio Sajos – chronologiškai ir problemiška artimos pjesės² ir bandoma išryškinti politinio teatro apraiškas jose. Skirtingomis kultūrinėmis ir politinėmis sąlygomis kurtos Ostrausko drama *Gundymai* (išsp. 1983³) ir Sajos parabolinė pjesė *Mamutų medžioklė* (past. 1968, išsp. 1969) atveria lietuvių kultūrai ir dramaturgijos raidai reikšmingas modernios dramos pozicijas, kurių ypač trūko sovietmečio literatūroje. Iki šeštojo dešimtmečio sovietinės Lietuvos dramaturgijoje dominavo dėmesys socialinėms naujovėms, kintantiems visuomeniniams santykiams, kolektyvizmo idėjoms bei nuotaikoms. 7-ojo dešimtmečio Sajos dramos iškyla kaip kontrastas tokioms nuostatoms. Ostrausko, debiutavusio 1951 metais anapus Atlanto, dramaturgija iškart „[...] į lietuvių literatūros kontekstą įsilieja kaip visapusiškai laisva kūryba – laisva nuo žanro kanonų, nuo estetinių, etinių ar moralinių meno funkcijų [...]“ (Ruchlevičienė, 2003, 22).

Apie Ostrausko ir Sajos dramatas yra nemažai rašyta akademinėje literatūroje ir spaudoje, tačiau šių menininkų sąsajos su lokaliais politiniais ir sociokultūriniais reiškiniais menkai teištirtos. Ostrausko *Gundymus* ir Sajos *Mamutų medžioklę* sieja konkrečios socialinės kritikos tematika – žmogaus gyvenimas, tiksliau – buvimas imperialistinėje valstybėje totalitarizmo są-

¹ Žr. Artaud A., 1999, *Teatras ir jo antrininkas*, iš prancūzų kabos vertė Donata Linčiuvienė (ser. *Teatro tekstų biblioteka*). Vilnius: Scena; Brechtas B., 1980, *Liaudiškumas ir realizmas, iš vokiečių kalbos vertė Antanas Gailius. – Grožio kontūrai: Iš XX a. užsienio estetikos*, sudarytojas Bronius Kuzmickas. Vilnius: Mintis, 256–263; Gratoski J., 2011, *Skurdžiojo teatro link*, sudarytojas Eugenio Barba, iš anglų kalbos vertė Aivaras Mockus (ser. *Teatro tekstų biblioteka*). Vilnius: Apostrofa, Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras; Esslin M., 1991, *The Theatre of the Absurd*. London: Penguin Books.

² *Dramos ir pjesės* terminai vartojami sinonimiškai.

³ Ostrauskas *Gundymus* rašė 1970, 1979 metais. Atskirais veiksmais drama pradėta spausdinti *Metmenyse* 1973 metais (žr. Bilaišytė, 1984, 65).

lygomis. Pasikeitus politinei situacijai, reikšminga aiškintis, ar XX amžiuje svetimo režimo valdomos valstybės dramaturgai kūrė politinį teatrą? Kaip galėtų būti analizuojami politiniai dramaturginiai kodai? Tai ir yra pagrindinės straipsnio problemos.

Lietuvių dramaturgijoje iki sovietinės okupacijos jau būta modernėjimo apraiškų (Juozapo Albino Herbačiausko, Salio Šemerio, Kazio Binkio dramos). Išskirtinė XX amžiaus antrosios pusės istorinė situacija susiklostė taip, kad dalis Rytų Europos valstybių, taip pat ir Lietuva, pateko į totalitarinę kontrolę, kuri, paradoksalu, bet davė impulsų daugelio menininkų kūrybai. Politikos galia sustiprino ir kultūros politiškumą. Anot Indrės Daunytės (2002, 33), lemiamą įtaką XX amžiaus antrosios pusės teatro estetinei, idėjinei ir socialinei raidai padarė teatriniai reiškiniai, kurie gimė kaip eksperimentiniai, prieštaraujantys akademinėi, oficialiajai kultūrai arba iš alternatyvos poreikio. Reikia pripažinti, kad ekspresionistiniai bei konstruktyvistiniai eksperimentai teatre buvo savotiško teatralų maišto prieš teatro priklausomybę nuo dramos (literatūros) pasekmė. Ištisisus šimtmečius Vakarų kultūroje vyravo tradicija teatrą laikyti antriniu, literatūrą „aptarnaujančiu“ menu, kurio vertė visų pirma buvo nustatoma pagal literatūros kūrinio inscenizavimo sėkmingumą („teisingumą“). Reikšminga tai, kad XX amžiaus teatro kūryboje iškilo režisieriaus figūra, o pats amžius imtas vadinti režisieriaus teatro amžiumi. Tačiau straipsnyje nenagrinėjama teksto ir atlikimo / vaidinimo priešprieša, apsiribojama dramos teksto analize.

Straipsnio tikslas – bendriausiais bruožais apibrėžti politinio teatro elementus ir ypatumus Ostrausko ir Sajos dramose, nusakyti bendras tendencijas ir skirtumus. Keliamas klausimas – kokių turinio, formos, idėjų ir raiškos principų sąveika kuria daugiareikšmį modernios dramos diskursą.

Pagrindiniai teoriniai orientyrai – specifinis dramos kategoriją apibrėžiantis politinio teatro konceptas ir iš dalies kai kurios jam giminingo epinio teatro kategorijos. Remiamasi Michailo

Bachtino idėjomis apie maskaradinį, karnavalinį visuomeninio gyvenimo pobūdį bei groteską. Straipsniui aktuali XX amžiaus humanitariniuose moksluose sąlygiškumo jausmą sustiprinusi teatro kaip žaidimo reikšmė. Čia paranki kultūros istoriko Johano Huizingos žaidimo teorija, ji taip apibendrinama:

Formos požiūriu žaidimą galime vadinti tam tikra laisva veikla, kuri suvokiama kaip „netikra“, nesusijusi su įprastu gyvenimu ir vis dėlto galinti visiškai įtraukti žaidžiantįjį; kuri nevaržoma jokių materialinių interesų ar teikiamos naudos. Ši veikla, sutvarkyta pagal tam tikras taisykles, vyksta specialiai skirtoje erdvėje ir laike ir sukuria bendruomeninius junginius, apgaubtus paslaptimi ar nuo tikroviško pasaulio besiskiriančius specialia apranga ir pavidalu (Хейзинга, 1992, 31).

Politinio teatro specifika

Politinis teatras – vienas iš progresyviųjų literatūrinių ir teatrinių reiškinių, išryškėjusių praėjusio amžiaus trečiajame dešimtmetyje, siejamas su Erwino Piscatoriaus (1893–1966) vardu. Komunistinių pažiūrų vokiečių teatro istoriko ir režisieriaus spektakliuose susipynė politinio, epinio ir totalitarinio teatro ypatybės, principai. Savo režisūrinę veiklą pradėjęs apie 1920-uosius, 1929 metais išleido knygą *Politinis teatras (Das Politische Theater)*, kurioje išdėstė pagrindinius politinės dramaturgijos bruožus: didaktinis personažas, groteskinės kaukės, tiesioginis kreipimasis į žiūrovą, reikšmingiausius spektaklio momentus reziuumuojančios „dainelės“. Politinio teatro kūrėjams siūloma atsisakyti teatrinės iliuzijos, psichologiškai gilių personažų kūrimo, amžinųjų vertybių. Plečiamos ir koreguojamos tradicinės dramaturgijos temos: įsigali darbininkų mitingų, susirinkimų vaizdavimas, oratoriškas scenų komentavimas, diskusijos socialinėmis temomis, naudojama daugybė statistinių duomenų. Toks teatras nesiekė veikti žiūrovo emocijų ir jausmų, bet skatino intelektualinę veiklą. Politinio teatro tikslas – ne „estetinis pasaulio vertinimas kaip anksčiau, bet sąmoningas noras pakeisti jį“ (Смолина, 2001), taigi – svarbiausia

informuoti žiūrovą apie jo situaciją, priversti mąstyti ir sukelti norą keisti dabartį.

Piscatoriaus politinio teatro koncepcija daugeliu atvejų remiasi prancūzų teatro teoretiko Artaud tyrinėjimais ir išvalgomis, publikuotais straipsniais ir esė rinktinėje *Teatras ir jo antrininkas* (*Le Théâtre et son double*, 1938). Piscatorius pritaria Artaud, kad teatras turi sukrėsti ir pakeisti žmogų, siekti pažadinti žiūrovo „snaudžiančią sąmonę“, leidžiant jam nuklysti į tamsiausius jo paties sielos kampelius. Politinio teatro kūrėjams artima ir Artaud žiaurumo teatro samprata, konceptualizuota Patrice'o Pavis:

Žiaurumo teatras neturi nieko bendra su tiesioginiu ir fiziniu smurtu, primetamu aktoriams ir žiūrovams. Artaud teorijoje žiaurumas yra ypač griežtas ir kraštutinis visų scenos raiškos priemonių sutirštinimas siekiant stipriai paveikti suvokėją. Žiaurumo teatrą Artaud suvokia kaip režisieriaus teatrą, kuriantį naują meninę kalbą, sudarytą iš įvairių meno raiškos priemonių sintezės. Naujojoje teatro kalboje visi elementai turi būti vienodai svarbūs (Пави, 1991, 352).

Sąsają su politiniu teatru turi brechtiškojo realizmo tradicija. Remdamasis Piscatoriaus agitacinio teatro principais, ketvirtajame XX amžiaus dešimtmetyje Brechtas sukūrė vadinamųjų pamokomųjų pjesių, turėjusių ugdyti proletarų sąmoningumą. Vėliau vokiečių teatro kritikas ir režisierius išgrynino epinio teatro principus: epicentre atsidūrė ne tiek dramaturginė siužeto konstrukcija, kiek pasakojimas. Šiame teatre svarbus atsiribojimo išpūdis, kuriamas per ypač teatrališką aktorių vaidybą ir nuolatinį priminimą, kad žiūrovas scenoje mato ne gyvenimą, o spektaklį. Brechtas siekė, kad teatras aprėptų tokį pat platų socialinį kontekstą kaip epas, jam rūpėtų ne atskiro personažo problema, o didieji visuomenės konfliktai (revoliucijos, karai, socialinė nelygybė). Tiesa, daugelio kritikų nuomone, šiuos principus tebuvo galima įgyvendinti tik popieriuje.

Akivaizdu, kad politinis teatras gana neapibrėžtas reiškinys XX amžiaus kultūros ir meno paradigmu kontekste. Šiandienėje

teatro ir literatūros teorijoje politinis teatras nėra įteisintas kaip teorinis terminas, kadangi stokoja teorinės ir praktinės specifikos. Kalbėdami apie tokį teatrą dramos teoretikai paprastai remiasi „iš esmės konfliktišku teatro santykiu su žiūrovu bei jo turinyje slypinčiais konfliktais“ (teatras visada kažką žiūrovui teigia, įrodinėja, provokuoja, prieštarauja; pastoviai juntama įtampa tarp aktorius ir vaidmens, dramaturginės medžiagos ir režisūrinės interpretacijos, fabulos siūlomi konfliktai) (Daunytė, 2002, 33). Panašiai teigia ir Pavis:

Jeigu nagrinėsime politiką etimologiniu aspektu, sutiksime, kad bet koks teatras, protagonistus traktuojantis kaip visuomenės narius ar grupę žmonių, yra politinis (Пави, 1991, 358).

Taigi svarbiausia sąvokos aiškinimo ašimi tampa ne žanriniai ar stilistiniai dramos bruožai, o pačių autorių apsisprendimas sieti savo kūrybą su diskusiniu, kritiniu požiūriu ir būtinybe išsakyti visuomeninę poziciją. Straipsnyje laikomasi nuomonės, kad terminas *politinis teatras* yra literatūrinis ir teatrinis reiškinys, žadinantis kritinį mąstymą, aktyviai veikiantis visuomenės sąmoningumą.

Politizuotas dialogas su modernumu

Egzistencialistinė filosofija, svarstanti vertybes prarandancio, su beprasmišku ir absurdišku pasauliu susidūrusio žmogaus būseną, bei antiliteratūriniai meno judėjimai neabejotinai nulėmė žanrines ir stilistines XX amžiaus antrosios pusės dramos ypatybes. Tačiau tai, kas Jean-Paul'ui Sartre'ui ir Alberui Camus buvo gana abstraktūs teoriniai apmąstymai ir prielaidos, Rusijos okupuotose Rytų bloko šalyse („broliškose“ ir „satelitinėse“) tapo kasdienio gyvenimo realybe. Diametraliai priešingas vakarietiškas ir komunistines vertybes ir laikyseną taikliai apibūdina lenkų dramaturgas Slavomiras Mrożekas:

Esminis skirtumas tarp vadinamosios lenkiškos absurdo mokyklos ir originalo yra tas, kad jie [vakariečiai] neregėtai pavargę nuo gyvenimo, nusilpę ir liūdni. Nes gyvenimas jiems atrodė beprasmiškas. O mes buvome gyvenimo išalkę. Mūsų gyvenimas nebuvo absurdiškas, absurdiška buvo sistema (cit. iš: Krajewska, 1996, 28).

Teatrologas Andrius Jevsejevas pirmasis susistemino lietuvių dramaturgų bandymus kurti modernią, konkrečiai – absurdo poetikos – dramą (žr. Jevsejevas, 2009). Absurdo teatro raidos ir sklaidos ypatumus jis apžvelgia Vidurio-Rytų Europos absurdo dramos kontekste. Jevsejevas, remdamasis Lenkijos (Mrożeko, Stanislawo Ignaco Witkiewicziaus, Witoldo Gombrowicziaus), tuometinės Čekoslovakijos (Vaclavo Havelo, Arnošto Goldflamo, Viliamo Klimáčeko) ir Lietuvos (Arvydo Ambraso ir Regimanto Midvikio, Sajos, Juozo Grušo, Ostrausko, Algirdo Landsbergio) dramaturgijos pavyzdžiais, kalba apie specifinę Vidurio-Rytų Europos politiniame areale susiformavusią modernios dramos poetiką ir politinį jos atspalvį. Įdomu tai, kad išeiviams autoriams iš sovietinių šalių, laisvai kūrusiems nuo politinės diktatūros, taip pat būdingos Vidurio ir Rytų Europoje susiformavusio dramos modelio kai kurios ypatybės: pirmame plane išskyla visuomeniniai ir politiniai klausimai, akcentuojamas politikos trumparegiškumas, tačiau išeities ieškoma metafizinėje pasaulio tvarkoje.

Ostrausko *Gundymuose* atraminis fabulos įvykis yra politinis – vienos šalies kariuomenė įvedama į nežinomą (griežta karinė paslaptis) kitą šalį, prisidengiant šį poelgį pateisinančiomis frazėmis: „kaimynui į pagalbą ateinam“, „kaimynas mūsų pagalbos šaukias“, nes „klastingas priešas kėsina išplėsti jį iš mūsų glėbio“ (Ostrauskas, 1983, 27)⁴. Pagrindinis pjesės personažas Antanas tampa totalitarinės valstybės įrankiu, nuolankiu jos taisyklių vykdytoju. Antano valia ir galimybės veiksmingai priešintis visiškai nulemtos už žmogų stipresnių visuomeninių

⁴ Toliau cituojant iš šio leidinio, nurodomas tik puslapis.

institucijų. Pjesės pabaigoje Antanas vis dėlto suvokia esąs tik aktorius totalitarinio režimo valdomoje scenoje.

Sajos *Mamutų medžioklę* sudaro sąlygiškas didžiulio, neeilinio įvykio, įvardyto kaip šventė, ieškojimas. Kaukėti personažai, keli persirengėliai – Rylininkas, Čigonė, Kaminkrėtys ir Vienuolė – atkeliauja į „svajotą Didmiestį dalyvauti Džiaugsmo šventėje“ (Saja, 1990, 89)⁵, nors niekas nežino, kur ta šventė vyksta ir kokia ji yra. Šventės ieškotojai seka tai vieną, tai kitą vedlį, kol galų gale visi įklimpsta į dervą – pinkles ir taip priverčiami sustoti ir susimąstyti, kad rastų kokią nors išeitį iš beviltiškos situacijos.

Ir Ostrauskas *Gundymuose*, ir Saja *Mamutų medžioklėje* parodo jėgos struktūrų susidūrimą su biurokratizuota, sukarinta paklusnių, nuolankių ir neryžtingų vidutinybių visuomene. Šios dramatos pasitelkia sąlygiškas situacijas, kad parodytų universalius žmonių elgesio, mąstymo mechanizmus, iškilus tam tikriems išbandymų ir pasirinkimų momentams. Abu dramaturgai apie universalius dalykus kalba akcentuodami kelias temas: išorinio pasaulio brutalumą, materialumą, žmogaus norą pavergti kitą, individo lengvatikystę, kvailumą, akistatą su vergiška padėtimi ir kartu – dvasingumo, nuoširdumo troškulį, įvairiai suvokiamos laimės trauką. Tačiau ir *Gundymuose*, ir *Mamutų medžioklėje* nesunkiai galima įžvelgti sovietmečio socialinę kritiką, atpažinti nelaisvos visuomenės paklusnumo, prisitaikymo ir praregėjimo įvaizdžius. Taigi abi pjesės pasižymi politiniais aspektais, išreikštais įvairiomis priemonėmis: alternatyvia erdve (gatvės, mugės, teatras), sąlygišku laiku, socialine kritika, personažų konfliktais, iš dalies nulemtais ideologiškai nelaisvos visuomenės realijų. Politinio teatro elementus išryškina ir depersonalizacija, „sapno“ ir „teatro teatre“ principas, groteskas (tiesa, nevienodai svarbus abiejų dramaturgų pjesėse). Šiuos raiškos principus laikysime lietuviško politinio teatro dramaturginiais kodais.

⁵ Toliau cituojant iš šio leidinio, nurodomas tik puslapis.

Probleminiai branduoliai, pasaulėvaizdis ir jo raiška

Ir Ostrauskas *Gundymuose*, ir Saja *Mamutų medžioklėje* kuria pabrėžtinai sąlygišką pasaulėvaizdį: jis nerealus, iliuzinis, realybę keičia fantasmagorija. Tokiame laiko koordinatės ir vietos apibrėžtumą praradusiame pasaulyje iškeliamas visuomenės, valdžios ir individo konfliktas, tiesos ieškojimo problemos. Dramaturgai į tokią pasaulį tarsi „įmeta“ protagonistą, kad išbandytų jo protą, viltį, tikėjimą. Veikėjas, susidūręs su absurdiškais dėsniais, jaučiasi nesaugus, yra priverstas patikrinti savo moralines nuostatas ir rinktis.

Sajos *Mamutų medžioklės* veiksmas vyksta šaltoje, mechanizuotoje, neįaukioje erdvėje – mieste, kuris primena vienas į kitą panašų bet kokį tarybinį didmiestį. Tačiau miesto metafora pjesėje įgyja platesnę, apibendrintą pasaulio prasmę. Keturi keisti persirengėliai klaidžioja jame, tarytum sudėtingų žmogaus sąmonės struktūrų labirinte ieškotų Šventės. Jie čia jaučiasi labai neįaukiai, nors stengiasi paslėpti savo nedrąsumą. Grėsmingumo nuotaiką per visą pjesės veiksmą palaiko stadiono ūžesys, primenantis sporto varžybų triukšmą. Akustinis fonas išryškina įtemptas situacijas, personažų jausmus. Kai keliauninkams atrodo, kad jie jau arti tikslo, stadiono gausmas vis stiprėja, žadindamas viltį, bet viltis tuojau pat sužlugdoma, nes keliauninkai sutinka kitą tokių pačių ieškotojų grupę.

Šiame mieste žmonės svetimi vienas kitam: Vienuolę iš pat pradžių neįaukiai nuteikia daugybė langų, pro kuriuos, jai atrodo, kiti juos stebi ir vertina („Žmonės turbūt žiūri – kas čia tokie išsidergloję“ (89)). Žmonės, kuriuos persirengėliai susitinka – besiriejantys Girtuoklis su žmona, įsimylėlių pora, Storulis, pardavinėjantis loterijos bilietus, – taip pat nėra laimingi, jie be šilumos ir pasitikėjimo. Girtuoklis savo šeimą vadina nykia kasdienybe („Mano žmona – mano pirmadienis“ (95)), iš kurios norėtų pabėgti. Įsimylėlių pasirodymas scenoje patvirtina, kad visuomenėje subjektyvūs, šilti jausmai yra slepiami, šeimos nariai svetimi vienas kitam.

Bendrą pjesės pasaulio atmosferą išreiškia lyg nesąmoningai Storulio skaitinėjamos laikraščio antraštės:

„Radiacija... Asociacija... Infliacija...“ Toliau: „Kibernetika. Genetika... Dampingas. Kempingas...“

KAMINKRĖTYS. Va va va!

RYLININKAS. Ne ne ne.

STORULIS. „Egzotika, erotika... Marazmas, orgazmas... Perku – parodu...“

KAMINKRĖTYS. Va va va!

RYLININKAS. Ne ne ne.

STORULIS. „Išbandykite savo laimę loterijoje“ ir užuojautes mirusiems. Viskas. Nėra jokios fiestos (90, 91).

Pjesės žmogus, pasimetęs tarp frazių apie technikos tobulėjimą, kūniškus dalykus, lieka toli nuo savo vidinių poreikių, jam kylančių paprastų ir itin sudėtingų žmogiškų klausimų.

Saja *Mamutų medžioklę* vadina dviejų dalių grotesku. Pirmojoje dramos dalyje, pavadintoje „Sursum corda“ (mišių teksto fragmentas – „Aukštyn širdis...“), keliautojų klajonės gatvių labirintais kuria nepažinto ilgesį. Vienintelė paguoda, palaikanti keliautojus, yra viltis, kurią kiekvienas suvokia prieštaringai. Storulis siūlo lošti loterijoje, nes „žmonės gyvena viltimis“, tiesa, jo supratimu, viltį galima ir nusipirkti („už menką pinigą perkat didelę viltį“ (91)). Sočios, saugios, miesčioniškos, konformistinės vidutinybės vertybes dainoje ironiškai įvardija Rylininkas:

Blogiau, kai dienos – lyg ropės, per lygumą

Vienodai šliauždamos spygauja,

O tu po kailiniais ponulio pilvą vėžini,

Nusišnypti, nusibeždi, suvalgai duonos griežinį

Su lašiniiais... O ko daugiau? Užkandi, nugeri...

Žmona pakaso nugarą...

O kas toliau? Vaikai toliau...

Ir taip toliau, ir taip toliau (92).

Žmogaus gyvenimas jam svetimame pasaulyje pjesėje traktuojamas kaip loterija: „Ir pats gyvenimas – loterija“ (91). Toks požiūris artimas barokinei literatūros tradicijai ir siejasi su pasaulio kaip sapno samprata: loterijoje žmogaus prasmė nepriklauso nuo jo paties, o daugiau nuo likimo, kaip ir sapne kylantys vaizdiniai yra nekontroliuojamos pašamonės vaisius.

Antrojeje dramos dalyje „Mamutų medžioklė“ Sajos kuriamas pasaulėvaizdis dar niuresnis. Pjesės personažai pavargsta ieškodami Šventės, „pagreitintais tempais“ paskui vedlį bando pereiti statybviетę ir įklimpsta į dervą. Autoriui svarbus ir politinį atspalvį turintis fizinio įkalinimo momentas, savotiška tardymo, teismo situacija. Bet derva – tai ir purvo žmogaus viduje, ir pragaro simbolis, ir paskutiniojo teismo metafora. Rylininkas suvokia savo pasyvumo ir lengvatikystės klaidą: „Kaltas... Pasirodo, kiekvienas turėjom ieškoti Šventės savyje. Savo dervą išbristi“ (141).

Dramaturgas įvesdina savotišką teisėją – Sargo personažą, kuris ima tyčiotis iš beviltiškai įkliuvusių ieškotojų, siekdamas juos sukrėsti, priversti mąstyti ir išsivaduoti iš vidinės nelaisvės. Sargo kalba apie „mamutizmą“, nors ir turinti moralo atspalvį, išsako nesėkmingos kelionės priežastis:

Mamutas niekina protą. Beje, minkštą širdį – taip pat. Jeigu kažkieno išmintis kažkam sako – dėl savo tiesos lipk ant laužo, sudek, – mamutas pakiša degtuką. Mamutas mato skrendantį paukštį ir linki jam greičiau užsimušti. Jis girdi lakštingalą ir švokšdamas ieško karklyne jos lizdo. Mamutas negali pakęsti to, ko nesupranta. Jis mėgaujasi savo galybe ir nepavydi tiems, kuriuos gali sutriptyti, sutraiškyti, parblokti savo iltim (142).

Sargas provokuoja, mausto įklimpusiuosius, jie taip ir nepasiekia dvasingumo lygmens, painiojasi prieštaringuose teiginiuose: norėdami rasti nieko neišsižada, ieško laisvės, bet nori būti minios dalimi, kad tik nereikėtų savarankiškai mąstyti ir prisiimti atsakomybės. Jie pykstasi, riejasi, neklauso vienas kito pasiūlymų. Mamutizmas – tai neapykanta, pavydas, vidutinybė. Tai griaunamoji jėga ir instinktai, garbės troškimas ir kvailybė,

intelekto, subjektyvios emocijos niekinimas. Net ir Sargas, suvokęs mamutizmo esmę, žaižaruoja fanatišku pykčiu ir neapykanta. Todėl ir jis nepanaikina savo kaltės dėl nepateisinamo, drastiško elgesio su kitais.

Sajos kuriamas groteskiškas pasaulis atveria ir Ezopo kalbos galimybes: pasakyti daugiau, nei būtų leista viešos ir vidinės cenzūros. Su nelaisvos visuomenės valdymo specifika asocijuojasi ir ją parodijuoja itin ryškios Balionų pardavėjo ambicijos valdyti visą planetą kaip savo balioną: „Įsivaizduojat, kokios mintys! Koks polėkis! Kaip išdidžiai po to žvelgi žmonėms į akis!“ (108). Laisvės ribos labai aiškios – tiek, kiek leidžia baliono siūlas, o vėliau – balionas padeda balsuoti už tai, ko reikia valdančiajam demagogui („taip lengvai keliasi ranka“ (98)). Leksiniame lygmenyje Saja žaidžia, savaip modifikuoja, apverčia lengvai atpažįstamas sovietmečio laikraščių citatas, socialistinių lenktynių šūkius, demaskuodamas „plurpalizmą“ (pavyzdžiui, Dryžuoto frazė „Išskyrus dervą, mums nebėr ką prarast“ (128) yra perfrazuotas Karlo Markso lozungas „Proletarai neturi ko prarasti, išskyrus savo grandines“, o šūkliai „Tegyvuoja universalinė derva!“, „Viskas žmogui, mamutui – špygą“ yra klišėmis tapusių sovietinių lozungų parafrazės).

Galima sakyti, kad Saja drąsiai ir net akiplėšiškai pateikia sovietmečio visuomenės pjūvį ir *Mamutų medžioklėje* nurodo tokio sociumo susiformavimo prielaidas. Pirmas žingsnis – „suredaguoti“ visuomenę (cenzūruoti, sukurti naujakalbę):

KAMINKRĖTYS. Čia toks pasveikinimas... „Ei, klausyk! Mesk tą savo juodą darbą, einam kaminų valyti!“

BALIONŲ PARDAVĖJAS. [...] Tik aš, pavyzdžiui, suredaguočiau taip... (*sustoja, pripučia balioną ir pakiša Vienuolei užrišti*) „Klausyk, nebūk avinas, aprūkęs kaip kaminas! Įsigyk balioną – mėlyną arba raudoną – ir eikim su mumis! (103);

VIENUOLĖ. Kaip aš nešnekėsiu – aš turiu žinoti! Geradary brangiausias, visus taisėt, visus redagavot, o man – nė pusės žodžio. Ar pridėt, ar atimt? Sakykit, barkit, šveiskit su lazda, nes kitaip aš per visą Šventę nagus graušiu ir nežinosiu, už ką jūs mane taip... [...] Redaguokit, Geradary, redaguokit (108).

Kitas paklusnios bendruomenės modeliavimo žingsnis – suvienodinti žmones:

BALIONŲ PARDAVĖJAS (*valgydamas*). Žmogus kaip medis – mėgsta šakotis... Bet šakotas medis tinka tik malkom. Stulpas, ir tas privalo būti nugenėtas (105).

Trečias dalykas – „perrengti, pakeisti kaukes“ (padaryti žmones tokius, kokių reikia valdžiai), nes taip apdoroti žmonės lengvai paklūsta, sudaro „sucementuotą kolektyvą“:

BALIONŲ PARDAVĖJAS. O vienuolės? Toks apsitaisymas, sakyčiau, labai ir labai netinka Šventei. Paprasčiausias sijonas, žiurstelis, jau daug labiau pritiktų moteriai, kuri rankoje laiko balioną (109).

Ostrausko *Gundymai* taip pat sudėtingos struktūros pasaulis, kuriame visuomenė turi paklusti normoms ir kuriame netoleruojama laisva valia. Pjesės veiksmas vystomas neįvardijamose valstybėse, uždaroje erdvėje (kambaryje, kabinete, kalėjimo kameroje), išskyrus scenas miesto parke ir prie miesto vartų. Toks sukarintas, sustingdytas scenovaizdis pabrėžia vietos neįaukumą bei išryškina individo ir valdžios konfliktą. Personažai tarsi įkalinami valstybinių institucijų patalpose, kuriose viską lemia nematoma Didžiojo Vado valia. Nevilties nuotaika sustiprinama žinios, kad sistema plečia savo teritoriją: Antanas kviečiamas į Šauniosios Armijos gretas vykdyti kitos valstybės „išvadavimo“. Be to, politika įsibrauna į privatų gyvenimą, naikindama ribą tarp visuomeniškumo ir asmeniškumo. Žmona saugumietė seka ir įskundžia savo vyrą Antaną:

ŽMONA. Čia 19081. Raportas 1-215-544-7989: Abudu pakeliui. Kokių dabar instrukcijos? – Sekti? Abu? – Taip, suprantu. Klausau. (*Stuktelėjusi kulnais*) Tegyvuoja Didysis Vadas! (*Padeda ragelį*) (14).

Krikščioniškosios santuokos reikšmė iškreipiama, autentišką, žmogišką sutuoktinių santykį reguliuoja politinės ir karinės institucijos. Toks ryšys pasmerktas, neįmanomas. Dramos pradžios scenoje savo namuose ir dramos pabaigos scenoje vienoje kalėjimo kameroje su Žmona atsidūręs Antanas nebeturi ką jai pasakyti:

ANTANAS. Taigi.

ŽMONA. Taip (11, 119).

Ostrausko kuriamame dramos pasaulyje individas vienišas. Net valdantieji asmenys Majoras ir Viršila nepasitiki ir įtaria vienas kitą (MAJORAS. *(apsidairęs, pašnibždom Viršilai į ausį)* Sakyk, kur mes esam? *Viršila krūpteli, išsitempia ir tyli kaip akmuo. Ilga tyla* (30)).

Gundymų pagrindinė tema – žmogaus dvasinės stiprybės išbandymas. Struktūriniu ir tematiniu požiūriu drama panaši į viduramžių moralitę, kurioje irgi svarbiausia atskleisti žmogaus niekingumą ir dvasingumą kovojant su vidinių ir išorinių jėgų sukurtomis kliūtimis. Pjesės struktūra – devynios scenos ir interliudas – išreiškia pagrindinę dramaturgo idėją. Tai ekspresionistinė struktūra, primenanti kino juostą ar konvejerio judėjimą, nes, skirtingai nuo aristoteliškos dramos, ji suskyla į nerišlius epizodus, įvykius. Devynios scenos yra kliūtys, trukdančios žmogui jo ieškojimų kelyje pasiekti išsilaisvinimą iš tam tikrų jį varžančių socialinių išpareigojimų, individualios psichikos apribojimų. Pjesės protagonisto išbandymų istoriją galima interpretuoti kaip gyvenimo metaforą.

Meilė Ostrausko *Gundymuose* yra vienas iš svarbių pagrindinio personažo veiksmo motyvų. Tik Ostrauskas meilės temą papildė ironišku žvilgsniu: veikėjo „politinis budrumas ir nepalaužiama moralė“ išmėginami moters iš priešingos stovyklos (Šėtono) gundymais. Antanas tiki, kad per meilės nuotykius pasitikrins susvyravusį tikėjimą Partijos religija, karinės misijos teisumą. Tačiau Antanui pritrūksta ir šventumo, ir dvasios stipry-

bės: iš pradžių jis blaškosi kamuojamas kaltės, tačiau gundymams neatsispiria – nusikalsta ir Žmonai, ir Didžiajam Vadui, ir Šauniajai armijai. Antanas dar stengiasi įrodyti savo prielankumą „teisingai“ valstybei, bet trijulė (Majoras, Viršila ir Vado portretas) jį nubaudžia dešimčiai metų kalėjimo. Individo izoliacija – bausmė už moralinių politikos dėsnių, įstatymų nepaisymą.

Nors kūniški nuotyčiai įkalina Antaną kalėjime, meilė yra vienas iš likusių asmeniškumo, autonomiškumo ženklų. Šis jausmas išjudina žmogaus autentiškumą, todėl galima sakyti, kad meilė padeda Antanui suvokti tiesą, pasidaryti sąmoningesniam. Įkalinimo pradžioje liūdnam ironizuodamas jis kremtasi, kad pasodintas „dėl svetimo sijono“: „Jeigu jau sėsti už grotų, tai bent už nuopelnus, garbingai – Didžiajam Vadui koją pakišai, Saugumui špygą parodei...“ (109). Tačiau vėliau Antanas, izoliuotas nuo socialinės aplinkos, suvokia save kaip laisvą asmenybę: „Geriau namuos kalėjime, negu laisvėje svetur“, „anapus ne ką geriau“ (110).

Dramoje kuriamas pasaulis atspindi sudėtingą žmogaus psichinę struktūrą. Pasąmonės vaizdinys – sapnas, įteisintas ir išplėtotas ekspresionistų ir siurrealistų, – Ostrausko pjesėje įgyja deformuotos tikrovės ženklų, juo išsakoma daugiau tiesos, nei žmogus gali sau pripažinti. Sapnas prasminiu požiūriu atveria nuo totalitarinės valstybės saugomą tikrųjų minčių ir jausmų sferą. Studentė pataria „neišsipasakot sapnų“ ir perspėja: „Svarbiausia, kad blakės neprasiskverbtų į sapnus“ (48).

Šešta scena „Sapnas ir tikrovė“ yra išskirtinė nuoroda į religinį tekstą: Studentė pasakoja apie šv. Antaną Pūstelnyką ir Šėtono gundymus, „apie neregėtas pagundas, kuriomis jį pristojo Šėtonas – Dvasia Piktoji“ (60), o Antanas miega „aukštiekninkas, tartum nukryžiuotas“. Religinis matmuo atveria daugiasluksnę gelmę. Nors, atrodytų, Antano vidiniai konfliktai nulemti išorinės destruktvyvios jėgos – absurdiškų Partijos įstatymų, – metafizinio lėmėjo (Dievo) nuojauta sujungia ir psichologinę, ir filosofinę, ir moralinę konflikto prasmes. Dievo teigimas ir jo ieškojimas yra šiuolaikinio žmogaus vidinės būsenos, jo klaidžiojimo chaotiško

pasaulio labirintais įprasminimas. Skirtingai nei Sajos *Mamutų medžioklėje*, kur religinis matmuo beviltiškai panaikinamas vertikalčiai dangun kylančio baliono. Ironiška tai, kad Balionų pardavėjas, dalijantis tuščius, apgaulingus pažadus simbolizuojanti menkavertį žaisliuką, šalia lotyniško mišių fragmento „Sursum corda“ yra užsirašęs „universalinę dervos formulę“. Tai ta pati derva, iš kurios gaminami balionai ir į kurią pjesės pabaigoje įklimpsta visi personažai.

Ostrausko „Sapno ir tikrovės“ scenos remarkose nurodyta, kad spektaklio metu ekrane turėtų pasirodyti ir bjaurumą, ir grožį sujungiantys, kiek fantasmagoriškai nuteikiantys Nyderlandų dailininko Hieronymus Boscho paveikslų „Šv. Antano gundymas“, „Linksmųjų sodas“, „Paskutinis teismas“ fragmentai. Jie emociškai ir tematiškai paryškina dramaturgo kuriamą meninį pasaulį.

Savotišką „šoko terapiją“, supurtančią nusistovėjusius santykius bei vertybes, Ostrauskas pasiekia naudodamas „teatro teatre“ principą. Tematiškai jis išreiškia tiesos sakymo galimybę ir sąsajas su intertekstualumu. Teatriniai intarpai, vaidinami „Mažajame teatre“, scenoje „Dialektika“, parodo Ezopo kalbos galimybes nelaisvės sąlygomis. „Mažajame teatre“ studentų būrys su gėlėmis miesto parke pasitinka karius „išvaduotojus“ ir spontaniškai sukurpia vaidinimą jiems pralinksminėti. Taip miesto parkas tampa laisvesnės erdvės simboliu, kur nors ir Ezopo kalba, bet galima pasakyti tiesą. Studentų, laisvai mąstančio visuomenės sluoksnio, vaidinimas, kuriame naudojami Šveiko, Stanislawo J. Leco aforizmai, o vėliau ir Antano vaidinamos pasakėčios, komentuoja, parodijuoja tikrovę. Pavyzdžiui, ironiškai paviešinamas tikrasis užgrobėjų kėslas („Meilė savo kraštui nepripažįsta ribų – kito krašto“ (46)), pašiepiama nesipriešinimo situacija („Kanibalai ypač mėgsta tuos, kurie neturi nugarkaulio“ (47)).

Studentų vaidinimai atskleidžia paslankią Partijos dialektiką ir jos „plonybes“. Žmonos klausiamas, kiek bus dukart du, Studentas bijo pasakyti savo nuomonę, nes „kas bus, kai Partija

paskelbs, kad dukart du – penki?“ (95). Aišku, kad gyvenimas, privalantis paklusti valdžiai, virsta teatru: „fantazija dažnai tikresnė už tikrovę“ (6), „tai ne teatras, o tikrovė“ (47).

Per „sapno“ ir „teatro teatre“ principus sukuriama įtaigi tiesos sakymo / nutylėjimo opozicija, išdidinama tiesos stilistinė figūra: komiškuose epizoduose siūloma naudotis „kauke“, svetimu kailiu“, „prabilti ne savo vardu“ (92), įvertinami „praktiškos naudos“ turintys „kieta Šveiko skūra“, „svetimas kailis“, nes tai „leidžia viską tikrais vardais vadinti“ (92, 93).

Personažų kūrimo būdai

Ir Ostrauskas, ir Saja kuria pragmatiškos, nelaisvos, apatiškos visuomenės modelį, kuriame individo ir visuomenės, visuomenės ir valdžios konfliktas yra esminė problema. Personažų charakteriais abu dramaturgai perteikia gyvenimo-melo idėją, kurios reikšmė atsiskleidžia per ironišką autoriaus santykį su valstybės ideologija. Reikšminga abiejų dramų savybė – depersonalizacija.

Sajos *Mamutų medžioklėje* regime ne žmones, o tam tikrus tipažus, etiketes (Rylininkas, Čigonė, Kaminkrėtys, Vienuolė (autorius nurodo, kad tokie yra karnavaliniai kostiumai); Dryžuotas, Languotas, Mis-Pamatęs Mirk, Storulis, Balionų pardavėjas, Skėčių pardavėjas), neįvardintus (Jis, Ji). Dramoje personažų charakteriai supaprastinti, jų kalba neatskleidžia gilesnio dvasinio pasaulio ar elgesio motyvų.

Autorius akcentuoja persirengimo, kaukės svarbą („KAMINKRĖTYS. Aš irgi maniau – apsirengsim kitaip, šnekėsime kitaip, kad nors vieną dieną pabūtume ne tu, kas esam. Kad nei savęs, nei kitų nepažintume“ (97)). Iš kaukės motyvo, anot Bachtino, kyła parodija. Jos formos yra nukreiptos ne tiek į tam tikro turinio perteikimą, kiek į komišką efektą, linksimą perkūrimą, komišką dubliavimą bei rimtas fabulas parodijuojantį imitavimą (Бахтин, 1990, 254). Absurdiškumo situacija modeliuojama per primityvių personažų norą pasiekti „aukštąjį“ tikslą – Šventę.

Politiniame teatre svarbus didaktinis personažo charakteris, tuo tarpu daugelis lietuvių kritikų (Vytautas Kubilius, Algis Samuilionis) didaktiką laiko sekiausia Sajos dramų vieta. Dramaturgas Rylininko paveikslą kuria iliustratyviai naudodamas politinio ir brechtiškojo teatro daineles, artimas „zongams“, kurios, pasitelkusios sveiką liaudišką humorą, aiškina situaciją:

...Taip turėtų kiekvienas gyventi:
Tu ieškai Šventės ir pats kaip Šventė!
Bet kai vietoj vadžių – virvagalis,
Vesk susitaikymo kuiną, mušk pagaliu...
Ar prie kaimyno ratų pritvirtinęs
Žiūrėk ir žiovauk į vežimų virtinę...
Per kelią tempiasi gyvas rožančius –
Kalba „tikiu“ jauni bedančiai:
„Tikiu viskuo, kas parašyta,
Kas pasakyta, ištaisyta, numatyta...
Kiekviena redakcija ir akcija –
Viskuo tikiu ir „ačiū“ kartoju kaip „amen“! [...] (102); arba:
Semiam iš tuščio,
Pilam į kiaurą;
Imam iš plono, dedam į siaurą... (106).

Mamutų medžioklės personažai nedrįsta ieškoti vieni, išsigelbėjimą regi tik kartu su kitais, neatsiskyre nuo minios. Minios vaizdą stiprina tai, kad pjesės personažų grupės yra tapačios. Aliuziją į pasaulio susiskaldymą sustiprina alegoriškas dviejų grupuočių ir vedlių, raitų ant paklusniųjų Kaminkrėčio ir Rylininko, susidūrimas. Net vizualiai išryškinama, kad jų mintys ir idėjos yra skirtingos, bet kartu ir identiškos: „Visi užsirūko. Viršutiniai pučia dūms aukštyn, žemutiniai – žemyn“ (116).

Per Balionų ir Skėčių pardavėjų tipus dramaturgas sprendžia valdžios ir minios santykių problemą. Tai biznieriaus, politiko, demagogo tipai – žmonės, kurie vadovaujasi savanaudiškais instinktais, egoistiški, nepaprastai pasitikintys savimi, bet dvasiškai

tušti, banalūs (ironiška, kad Balionų pardavėjas nuolat kartoja „sursum corda“). Šie vadai remiasi melu ir apgaule. Skėčių pardavėjas, reklamuodamas savo skėčius, pasitelkia Senąjį Testamentą tam, kad jį iškreiptų: „Kaip tik po šituo skėčiu, kuris dabar saugomas muziejuje, gimė Kainas ir Abelis“ (114).

Ieškantysis ir jo antagonistas (Balionų pardavėjas) gali kiekvieną iš veikėjų patraukti į savo pusę, todėl susidaro „aukšta įtampa“, kuri ir sukelia draminiį konfliktą. Anot Huizingos:

[...] būtent įtampos elementas teikia žaidimui tam tikrą etinį turinį. Juk žaidimo įtampa susijusi su žaidėjo fizinių jėgų išbandymu (atkaklumas, išradingumas, vyriškumas ir ištvermė), tačiau drauge išbandomos ir jo dvasinės jėgos, nes jis, valdomas karšto noro laimėti, yra priverstas laikytis žaidimo nustatytų leistinių ribų (Хейзинга, 1992, 29).

Visi *Mamutų medžioklės* personažai yra savotiški išeiviai iš tos pačios visuomenės. Jie nemąsto, neanalizuoja savęs kaip Ostrausko veikėjai, jie tik instinktyviai jaučia, kad dabartinė padėtis jų negali tenkinti. Jų konkretus mąstymas, besiribojantis juos supančiais buities daiktais, visai suprantamas: Vienuolė – primityvokos kaimo moterėlės, kalbančios kiek gruboka kalba, tipas, Čigonė – optimistė, artima Rylininkui savo viltimi. Dryžuotas ir Languotas tarsi patvirtina nykios, miesčioniškos visuomenės „be veido“ buvimą. Jie nori atrasti savąją šventę, ir gal tik Rylininkas ir Sargas jaučia, kad tas atradimas turėtų įgyti visuotinesnę prasmę.

Ostrauskas taip pat kuria abstrakčius, plokščius, psichologiškai nemotyvuotus personažų charakterius (Žmona, Kareivis su armonika, Majoras, Viršila, Studentas, Studentė, Studentai ir Studentės, Merginos). Dramos veikėjai vaizduojami kaip stereotipai, todėl jie asocijuojasi su visais nuasmenintos visuomenės piliečiais, paklūstančiais nerašytiems totalitarinės valstybės gyvenimo įstatymams. Vidinė charakterio struktūra Ostrauskui nerūpi, svarbiausia, kad būtų atskleistas politikos ir moralės ryšys. Tačiau, skirtingai nei *Mamutų medžioklės* ir kiti *Gundymų* veikėjai,

pastarosios pjesės protagonisto Antano vardas, atveriantis sąsajas su religine legenda apie šv. Antaną Pūstelnyką, formuoja gilesnių prasmių lauką, nes legenda kalba apie asketišką atsiskyrelį, tyruose šlovinusį Dievą ir atlaikiusį visus Velnio gundymus. Dramaturgas jo paveikslą tik „atgaivina“, papildydamas savitais charakterio bruožais, bet iš esmės jo nekeičia. Tiesa, Ostrausko veikėjas nėra tiek dvasiškai stiprus. Nuolatinis absurdo išgyvenimas silpnina protagonisto valią išsiveržti iš dabartinės egzistencijos duobės. Žmogaus jausmų pasauliui, jo dvasingumui nebelieka vietos, nes virš personažo galvos nuolat tvyro iracionalių ir žiaurių partijos dėsnių grėsmė. Tačiau vis dėlto Antano paveikslas yra kontrastas nuolankiai visuomenei. Jis skiriasi iš minios aukštesniu kultūrinium lygmeniu (tai ir viena konflikto su visuomene priežasčių), o jo sąsajos su religiniu kontekstu yra užuomina apie aristokratiškos, didingos dvasios pradą. Visuomenėje, kuriai atstovauja Žmona, Viršila ir Majoras – apskrūs, įtarūs, aklaai įstatymus vykdydantys bevardžiai žmogeliai, dvasingumas pasenęs ir netgi juokingas.

Antanas, gavęs užduotį atvykti į Šauniją armiją, iš pradžių jaučiasi visai neblogai. Kai jo atvirumas, nuoširdumas atsimuša į abejingumą, iracionalų karinį apskaičiavimą, jis pradeda instinktyviai tam priešintis. Naivaus Antano lūpomis Ostrauskas ironizuoja tiesą apie Šauniosios armijos planus ir merginas „išlaisvintuose“ kraštuose:

ANTANAS. Ar tiesa, kad kai mūsų armija . . .

MAJORAS (*iškėlęs pirštą*). Šaunioji Armija!

ANTANAS. . . išlaisvino kažkurį kraštą . . .

MAJORAS. Taip, visur mes laisvę nešam.

ANTANAS. . . visos merginos, pabūgusios mūsų karių narsumo, išbėgiojo . . .

MAJORAS. Ką tu čia šneki?

ANTANAS. . . savo grožį ir jaunystę skuduruose paslėpė?

MAJORAS (*išvertęs akis*). Kas?

ANTANAS. Netiesa?

MAJORAS (*Pašokęs*). Melas! (29).

Ieškodamas tiesos Antanas klysta ir todėl jaučiasi kaltas (kai pasiduoda Studentės kerams, išduoda Žmoną). Jausmai, emocijos Antanui yra asmenybės laisvės, individualumo išraiška, o visuomenė netoleruoja to, kas individualu, neribota, intuityvu, nes tai kelia grėsmę pastovumui ir saugumui. Mąstantis ir jaučiantis žmogus gali imtis keisti pasaulį.

Ostrauskas Antano dvasinės brandos formavimosi etapus ryškina vesdamas protagonistą visais „pragaro ratais“ – pasąmonės labirintais simbolinę prasmę turinčiuose skyriuose „Tikrovė ir sapnas“, „Sapnas ir tikrovė“, „Pakeliui į rojų“, „Linksmųjų sodas“. Žmogaus tapsmo alegorija parodoma per sudėtingą polifoninį kontekstą: strinbergišką sapno logiką, asociaciją su Dantės žmogaus paklaidinimu tamsiame miške, Boscho paveikslus, teigiančius pasaulinio blogio, kuris įsiskverbia į kiekvieną gyvą padarą, visuotinumą, biblines citatas, scenoje būtinus užrašus („Experientia Docent“ – „Patirtis moko“). *Gundymų* motto yra savotiškas Antano ir jį gundančių demonų dialogas („Ponai demonai, / Taigi leiskite man!“ (eilutės iš Gustavėo Flaubert'o poemos proza *Le Tentation de saint Antoine* (Šventojo Antano gundymai, 1849))). Jis pabrėžia dramaturgo idėją per Antano paveikslą parodyti žmogaus dvasios išbandymo ir išganymo istoriją. Ostrauskas tarsi teigia, kad tik po nuopuolio žmogus gali prisikelti, atgimti, atrasti savo esmę. Ir Antanas nubloškiamas į tamsiausius savo sielos užkaborius, pažįsta savo dvilybę prigimtį. Netobuloje visuomenėje vienintelė vertybė, anot Ostrausko ir Sajos, – tiesos, savojo identiteto ieškojimo kelias.

Didžiausias pavojus, kurį patiria į *Gundymus* perkeltas legendinis personažas, yra brutali kasdienybė ir grėsmė ten pasilikti. Rasti išeitį įmanoma: privalu aktyviai veikti ir taip artėti prie laisvės, kuri laikoma pagrindine vertybe. Pjesės pabaigoje Antanas, pažeidęs Partijos nurodymus, įkalinamas fiziškai. Tačiau fizinė izoliacija ne tik išlaisvina iš priklausomybės nuo visuomenės, kūniškojo prado, materialinių vertybių, bet ir išlaisvina iš savęs paties – savo baimės, egoizmo, vergiškumo, nuolankumo. Su

dvasine branda susijusį mąstymo lūžį ženklina suvokimas, kad jis vaidina Partijos surežisuotame spektaklyje. Antano monologas – Ezopo pasakėčia apie šešką ir gaidį – įvardija ideologinės ir psichologinės manipuliacijos situaciją.

Grotesko poetika

Bachtinas studijoje apie Viduramžių ir Renesanso juoko kultūrą lygina karnavalą su dviveidžiu romėnų dievu Janu:

Oficialusis jo veidas buvo atsuktas į praeitį ir reiškė esamą santvarką, sankciją, o jo besijuokiantis liaudiškasis veidas žvelgė į ateitį ir juokėsi, kai buvo laidojama praeitis ir dabartis. Jis buvo tarsi priešprieša save saugančiam nejudrumui, „belaikiškumui“, nustatytos tvarkos ir pasaulėvaizdžio nekintamumui, jis pabrėžė būtent keitimosi bei atsinaujinimo aspektą ir socialiniame, ir istoriniame lygmenyje (Бахтин, 1990, 94).

Sajos *Mamutų medžioklė* ir iš dalies Ostrausko *Gundymai* – groteskiškos ir karnavališkos pjesės. Jose dominuoja liaudiškasis (dažnai pašiepiantis deformuotą pasaulį) groteskas, išreikštas minios, kvaitulio, šokio ir ritualo įvaizdžiais. Abiejose pjesėse išmoningai sulydyta tragizmo ir komizmo plotmė, paradoksaliai suderintas grožis ir bjaurastis, idealizmas ir nusivylimų atmosfera.

Gundymuose groteskas glaudžiai siejasi su sapno logika ir „karnavalo“ scenomis, vaidinimais miesto parke. Tai tarsi „išvirkščias“ pasaulis: rimta karnavalo metu tampa juokinga. Jei vadovausimės Bachtino apibrėžimu, karnavalas yra priešprieša oficialumui, nustatytoms normoms. Jis išlaisvina žmogų. Galima sakyti, kad vaidinimo metu Antanas nusimeta „klouno rūbus“. Taip jis atgautina savo žmogiškąją vertę – atsikratęs jam per prievartą uždėtos kaukės, įgyja galimybę žodžiais reikšti savo jausmus.

Mamutų medžioklės grotesko estetika nėra tik priemonė, rodanti pasaulio absurdą, ji yra esminis, dramaturginį žanrą lemiantis aspektas. Išryškinta karnavališka eisena siejama su didžiųjų Dionisijų inversija, kai minios atliekamas siautulin-

gas rimtų dalykų apvertimas, komiškas imitavimas atveria ne dieviškos, o žmonių tvarkos vaizdavimą (Ortega y Gasset, 1999, 422–439). XX amžiuje daugelis sakralių prasmių buvo pakeista beprasmybe, daiktiškumu, kūniškumu, chaotiškumu. Atsisakius pamatinių vertybių, Sajos personažams nebeliko dieviškosios atspirties, tikėjimo.

Groteskiškas, bet nenaujas pasaulinėje literatūroje aklo vedlio įvaizdis. Aklumo metafora susijusi su išorinės daiktų pusės nematymu, bet aklasis subtiliau ir jautriau reaguoja į aplinką, jam intuicija leidžia priartėti prie daiktų esmės. Atsiribojęs nuo regimojo pasaulio apgaulingumo, jis gyvena intensyvų vidinį gyvenimą. Aklasis Rylininkas išrenkamas vadovu, nors pats sako: „Aš nevedu, aš ir pats ieškau“ (89). Juo sekama ir jam priekaištaujama, kai tikslas vis nepasiekiamas. Jis klysta kaip ir kiti, todėl neranda savos tiesos. Šia drama Saja kaip tik ir sako, kad negali būti rasta viena visiems priimtina tiesa.

Veikėjai patiria įvairiausias fizines ir dvasines deformacijas, išryškindami *Mamutų medžioklės* prasmių laukui svarbią gyvuliškos priklausomybės metaforą, kartojančią groteskui būdingą dviejų kūnų virtimą vienu. Balionų pardavėjas, „geradarys“, apsimeta, kad susimušė koją, o Kaminkrėtys *maldauja* padaryti jam garbę – užlipti ant pečių. Analogiškai Skėčių pardavėją ant nugaros nešantis Rylininkas pažeminamas iki gyvuliškų instinktų lygio – besąlygiško paklusnumo. Gyvuliškumas, tiesa, jau ironiškai pabrėžiamas ir finalinėje scenoje – į dervą įklimpsta „mamutais“ virtę personažai.

Ši karnavališka fantasmagorija neturi pabaigos. Visi taip ir lieka stovėti deroje, sudarydami įspūdį, kad pjesės problema lieka neišspręsta, kad nėra jokio atsinaujinimo, išsilaisvinimo pojūčio kaip *Gundymuose*. Tačiau ir pjesės nebaigtumas formuoja tam tikrą perspektyvą, kad vilties dar yra, tik reikia pradėti mąstyti ir ieškoti išeiities.

Vietoj išvadų

Ir Ostrausko, ir Sajos dramos nėra grynieji politinio teatro pavyzdžiai, greičiau tokio teatro variantai. Keldamos universalias problemas, Ostrausko *Gundymai* ir Sajos *Mamutų medžioklė* labai susijusios su jų parašymo laiku ir dėmesiu visuomeniniams bei politiniams klausimams. Iš Vakarų Europos perimti politinio teatro elementai ryškinami įvairiomis priemonėmis: alternatyvia erdve ir sąlygiško laiko, „sapno“ ir „teatro teatre“ principais, depersonalizacija, didaktiniu personažu, socialine kritika, grotesku. Ostrauskas *Gundymuose* tęsia eksperimentavimo tradiciją, asimiliuodamas įvairių žanrų – satyros, farso, moralitė – elementus. Sajos *Mamutų medžioklėje* labai svarbus satyrinis pradai, būdingas misterijai, politiniam farsui, liaudies dramai ir kitiems žanrams. Galima sakyti, kad abiejų pjesių struktūriniai elementai: fabula, personažai, akustinių motyvų, judesių simbolika, išreikš- kiam dramaturgų idėją apie netobulą, nelaisvą pasaulį ir tikėjamą žmogaus galia jį keisti.

Pjeses sieja temos: individas ir visuomenė, individas ir valdžia, individas ir ideologija. Tačiau Ostrauskas šias temas anali- zuoja giliau, susiedamas jas su kultūriniu kontekstu, pasaulinės literatūros patirtimi, todėl jo drama apima daugiau aspektų ir yra universalesnė. Atverdama tamsiausias žmogaus psichikos gelmes, tyrinėdamas žmogaus prigimtį, Ostrauskas pasiekia filosofinį apibendrinimą.

Sajos *Mamutų medžioklės* pasaulio alegorija ne tokia abstrakti kaip *Gundymų*, todėl lengviau iššifruojama. Ji remiasi konkrečia socialine tikrove. Bet Sajos idėja panaši į Ostrausko – nuolatinis ieškojimas pateikiamas kaip vienintelė galima išeitis iš destruk- cijos pasaulio. Netgi groteskiškas pjesės finalas – įklimpimas dervoje – gali būti interpretuojamas kaip suponuojantis viltį, kad anksčiau ar vėliau kritinė situacija privers žmogų mąstyti.

Abiejų dramų metaforų, simbolių, įvaizdžių visuma leidžia kalbėti apie politinę satyrą. Pjesėse išdidintų absurdiškos rea-

lybės apraiškų, sarkastiškai iškreiptos klasikinės gėrio ir blogio hierarchijos suvokimas pirmenybę teikia ne tiek emocijai, kiek kritiškam intelektui. Šios dramos sukuria prielaidą įgyvendinti pagrindinį politinio teatro tikslą – aktyviai veikti visuomenės sąmoningumą, žadinti kritinį mąstymą ir taip siekti pakeisti pasaulio vertinimą.

Literatūra

- Bilaišytė Ž., 1984, Kosto Ostrausko vėlesnioji dramaturgija. – *Metmenys* 57, 52–69.
- Daunytė I., 2002, Politinio teatro apraiškos Europoje ir Lietuvoje XX amžiuje. – *Menotyra* 4 (29), 33–42.
- Jevsejevas A., 2009, Absurdo poetika Vidurio ir Rytų Europos dramaturgijoje. – *Literatūra ir menas* 3238–3243.
- Krajewska A., 1996, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*. Poznan: Uniwersitetim Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Ortega y Gasset J., 1999, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sudarė Antanas Andrijauskas, iš ispanų kalbos vertė Rūta Samuolytė. Vilnius: Vaga.
- Ostrauskas K., 1983, *Gundymai*. Chicago: Algimato Mackaus knygų leidimo fondas.
- Ruchlevičienė I., 2003, *Kūryba – kaip žaidimas: Kosto Ostrausko dramaturgija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Saja K., 1990, *Rinktiniai raštai: Dramos*. Vilnius: Vaga.
- Бахтин М., 1990, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса*. Москва: Художественная литература.
- Хейзинга Й., 1997, *Ното Ludens; Статьи по истории культуры*, перевод Д. Сильвестрова. Москва: Прогресс-Традиция.
- Пави П., 1991, *Словарь театра*, перевод с французского под редакцией К. Разлогова. Москва: Прогресс.
- Смолина К., 2001, *Политический театр Пискатора. 100 великих театров мира*. Москва: Вече. – <http://fisechko.ru/100vel/teater/82.html> (žiūrėta 2012-11-03).