

PARTITŪROS KOSTO OSTRAUSKO KŪRYBOS RINKTINĖJE PASKUTINIS KVARTETAS

SCORES IN THE COLLECTION OF KOSTAS
OSTRAUSKAS'S WORKS,
PASKUTINIS KVARTETAS (THE LAST QUARTET)

Giedrė SMOLSKAITĖ

Vilniaus universitetas

A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centras

Universiteto g. 5, LT-01513, Vilnius

giedre.smolskaite@gmail.com

Santrauka

Šiame straipsnyje kalbama apie žodžio (literatūros) ir muzikos sankabų formas, jų funkcijas ir kuriamas reikšmes Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje *Paskutinis kvartetąs* (2014). Pasitelkus Steveno Paulo Schero ir Wernerio Wolfo idėjas, svarstomos intermedialumo studijų pritaikymo galimybės žodžio ir muzikos ryšiams literatūroje analizuoti. Siekiant atrasti vaisingą prieigą šių santykių tyrimui dramos kūrinyje, aptariama teorinė dramatinio bei muzikinio tekstų ir jų atlikimo problematika (Johno L. Styano, José Ortegos y Gasseto, Anne Ubersfeld darbai). Straipsnyje pateikiamos kūrinių „Penktoji“ ir „Varnėnas arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“ analizės parodo, kad partitūros, įterptos į žodinius tekstus, geba perimti dramos kūriniui būdingas ypatybes, tikslinti, aiškinti tekstų pavadinimus, tapti remarkomis, veikėjų žodžiais ir / arba atliekamais veiksmais, išreikšti „subjektyvumą“ ir „objektyvumą“, atskleisti veikėjų tarpusavio santykius bei konstruoti specifinį skaitytojo santykį su tekstu. Teksto „atlikėju“ tampa į žodžių ir muzikos jungčių žaismą įtraukiamas ir įsitraukiantis Ostrausko kūrinių skaitytojas.

Esminiai žodžiai: *literatūra, muzika, drama, partitūra, Ostrauskas, intermedialumas.*

Summary

This paper discusses the various relationships of the word (or literature) and music, their functions and the meanings they produce, found in the collection of Kostas Ostrauskas's works, *Paskutinis kvartetas* (*The Last Quartet*, 2014). Using the ideas of Steven Paul Scher and Werner Wolf, the possibilities of applying verbal and music studies, on the one hand, and intermediality studies, on the other, to the analysis of the relationships between the word and music in literature, are examined. Aiming to find a productive approach to study these relationships in a work of drama, the theoretical problematics of dramatic and musical texts and their performance is considered in the context of John L. Styan's, José Ortega y Gasset's and Anne Ubersfeld's writings. The discussion mainly focuses on the impact, forms and functions of the scores in Kostas Ostrauskas's *Penktoji* (*The Fifth*) and *Varnėnas arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453* (*The Starling, or Piano Concerto in G-flat, K. 453*). The analysis shows that the scores, inserted into verbal texts, are capable of taking over features of dramatic works, providing explanations for the text's titles, becoming instructions for performers or the characters' lines and / or actions, expressing subjectivity and objectivity, revealing the relationships between characters as well as constructing a specific relationship between the reader and the text. The reader of Ostrauskas's works, engaged by and engaging in the play of verbal and musical combinations, in a sense also becomes the text's performer.

Key words: *literature, music, drama, score, Ostrauskas, intermediality.*

2014 metais išėjusios Kosto Ostrausko rinktinės *Paskutinis kvartetas*¹ pavadinimas nebe pirmą kartą² pažymimas muzikiniu terminu. Pačioje rinktinėje muzika taip pat dažnai „suskamba“: gausu muzikinių sąvokų, minimi kompozitoriai, dialoguose aptariami muzikos kūriniai – žodis ir muzika jungiami įvairiausiai būdais. Dėmesį itin traukia, o skaitymą komplikuoja įterptos partitūrų ištraukos, kurios mezga intertekstinį bei intermedialų

¹ Kosto Ostrausko sumanymu tekstai, įeinantys į šią rinktinę, turėjo būti išleisti atskiromis knygomis *Paskutinis kvartetas: Dramos ir dar kai kas ir Van Gogho ausis: dvi dramos ir dar šis tas* (Ostrauskas, rankraštis I, II).

² Žr.: Ostrausko kūrinius „Kvartetas“ (1969), „Bacho fleita“ (2002) bei „Paskutinis kvartetas ir dr. Kripštukas“ (2004).

dialogą ir provokuoja žodinio ir muzikinio tekstų ryšių aptarimą. Žodžių ir muzikos jungties pavyzdžiai rinktinėje verčia kelti menkai tirtus³ klausimus: kokią reikšmę kuria žodžio ir muzikos grafinių / vaizdinių išraiškų ryšiai? Ar dramoje konstruojami santykiai kuo nors ypatingi? Stengiantis pratęsti (ar pradėti) diskusiją apie Ostrausko tekstų muzikines apraiškas, jų formas, funkcijas ir reikšmes, straipsnyje keliami teorinė jų analizės prielaidų problema ir teikiama kelių *Paskutinio kvarteto* fragmentų analizė.

Žodžio ir muzikos studijos

Teorinių žodžio ir muzikos ryšių svarstymų pradžia galėtume laikyti intermedialumo tyrinėjimus⁴, kurie kildinami iš kompa-

³ Daugiausia dramaturgo kūryba analizuota ir aptarta intertekstualumo, postmodernumo, teatrologiniu požiūriais. Žr.: Melnikova I., 2010, Intertekstinio tinklo struktūra ir reikšmė Kosto Ostrausko pjesėje „Belladonna“. – *XX a. literatūros teorijos: konceptualioji kritika*, sudarė Aušra Jurgutienė. Vilnius: LLTI, 421–441; Ruchlevičienė I., 2003, *Kūryba – kaip žaidimas: Kosto Ostrausko dramaturgija*. Kaunas: VDU leidykla; Pabarčienė R., 2013, Kosto Ostrausko „Shakespeariana“: „Hamleto“ perrašymas „Šančių kalba“. – *Žmogus ir žodis* 15 (2), 45–51; Staknienė A., 1993, Meilės istorijų intertekstinė mozaika: Kosto Ostrausko postmodernistinė drama. – *Metmenys*, 64, 181–190; Tereškinas A., 1994, Tekstologija ar tekstideologija Kosto Ostrausko dramoje „Ars amoris“: mušamieji instrumentai ir Mozart[as]. – *Lituanistica*, 1, 55–60; Vedrickaitė I., 2002, The Avant-gardism of Kostas Ostrauskas “Dramas“. – *Interliteraria*, 2 (7), 305–320; Ruchlevičienė I., 2012, Postmodernistinio žaidimo taisyklės Kosto Ostrausko kūryboje. – *Teksto slėpiniai*, 15, 92–98. Išskirtinas Pabarčienės straipsnis „Naujojo istorizmo žingsniu į absurdo dramą“ (*Teksto slėpiniai*, 2013, 16, 106–122), kuriame nemažai dėmesio skiriama muzikos raiškai Ostrausko dramoje. Ryškindama intermedialijų muzikos nuorodų funkcijas, straipsnio autorė atskleidžia reikšminį Christopho Willibaldo von Glucko operos fragmento krūvį, jo įtaką ir kuriamas reikšmes Ostrausko dramoje „Gyveno kartą senelis ir senelė“.

⁴ Lietuvoje žodžio ir muzikos studijos tebėra menkai išplėtotos. Lietuvos tyrėjai beveik išskirtinai susitelkia į muzikos ir lyrikos ryšį. Muzikos formų analogijų lyrikoje ieško Rūta Brūzgienė (Brūzgienė R., 2004, *Literatūra ir muzika: paralelės ir analogai*. Vilnius: LLTI), Vitos Česnulevičiūtės darbuose dėmesys kreipiamas į fundamentalias muzikos kalbos, struktūrinių ir komponavimo principų analogijas poezijoje (Česnulevičiūtė V., 2011, Sonatos formos analogijos Vytauto Bložės ir Juditos Vaičiūnaitės eilėraščiuose. – *Lietuvos muzikologija*, 12, 47–60; Česnulevičiūtė V., 2005, Simfoninio mąstymo raiška Alfonso Nykos-Niliūno „Vasaros simfonijoje“. – *Literatūros ir kitų menų sąveika*. Vilnius: LLTI, 225–235; Česnulevičiūtė V., 2005, Muzika Alfonso Nykos-Niliūno „Dienoraščio fragmentuose“ ir „Praradimo simfonijoje“: intermedialūs dialogas. – *Lietuvos muzikologija*, 6, 45–60; Česnulevičiūtė V., 2008, Polifoninio mąstymo raiškos galimybės moderniojoje lietuvių poezijoje: nuo *ostinato* iki fugos. – *Lietuvos muzikologija*, 9, 150–158; Česnulevičiūtė V., 2012, *Muzikos komponavimo principų analogijos XX a. lietuvių poezijoje*, daktaro disertacija. Vilnius: LMTA). Net tuomet,

ratyvistikos darbų: 1948 metais pasirodė lyginamojo pobūdžio Calvino S. Brown'o studija *Music and Literature: A Comparison of the Arts* bei Steveno Paulo Schero darbai, kuriuose buvo sukurtos trinarės tipologijos, apimančios įmanomus žodžio ir muzikos sąveikos tipus (žr.: Scher, 1968).

Scheras išskyrė tris esmines žodžio ir muzikos sąveikos rūšis: a) muzika ir literatūra; b) literatūra muzikoje; c) muzika literatūroje⁵. Pirmajai kategorijai, anot Schero, priskirtinos vokalinės dainos, antrajai – programinė muzika, trečiasis tipas aprėpia muzikos struktūrų ir formų analogus literatūroje, žodžio skambesio, muzikalumo niuansus. Tarkime, Ostrausko dramoje *Triskaidekaphobia* minimą Mozarto *Lopšinė*⁶ galima analizuoti, samprotaujant apie pirmajam tipui priskirtinus reiškinius, tačiau lopšinės ryšiui, sąveikai, dialogui su dramos (žodiniu) tekstu Schero tipologija pasirodo esanti nepakankama. Taigi Ostrausko dramoje žodis ir muzika įgauna dvigubą krūvį ir drauge kuria naują reikšmę ar reikšmes: žodžio ir muzikos ryšius nulemia tai, kas įterpta, ir tai, į ką įterpiama.

Schero tipologijos nepakankamumą bent iš dalies „užpildo“ Wernerio Wolfo sukurta intermedialumo reiškinių klasifikacija (Wolf, 2002, 13–34). Wolfas skiria intrakompozicinį, t. y. intermedialumą siaurąja prasme, ir ekstrakompozicinį intermedialumus. Ekstrakompozicinis intermedialumas peržengia vienos medijos ribas, jo esmę nusako skirtingų medijų santykiai. Schero tipologijoje intrakompozicinį intermedialumą „iš esmės galima būtų

kai šis ryšys aptariamas priešinga kryptimi – pavyzdžiui, Jūratės Landsbergytės svarstymai apie poezijos įtaką lietuvių kompozitoriams – dėmesio centre vis tiek lieka lyrika (Landsbergytė J., 2001, Reinerio Maria Rilke's poezija naujausioje lietuvių muzikoje kaip eurointegracinis proveržis. – *Menotyra*, 3 (24), 78–89). Reta išimtimi laikytinas Vijolės Višomirskytės muzikos vaidmens trumpojoje prozoje aptarimas (Višomirskytė V., 2000, Muzika Algirdo Landsbergio novelėse. – *Darbai ir dienos*, 21, 213–219). Žodžio ir muzikos sąveika lietuvių dramoje dar nebuvo tiriama nei teoriniu, nei praktiniu aspektais.

⁵ *Naratyvo teorijos enciklopedijoje* (210, 324) pateikiamas bendresnis skirstymas: 1) multimediali muzikos ir ne-muzikinio naratyvo medijos jungtis; 2) muzikos ar nuorodos į ją buvimas ne-naratyvinėje medijoje; 3) naratyvas ar naratyvumas muzikoje.

⁶ Ilgą laiką manyta, kad *Lopšinė* (vok. *Schlafe, mein Prinzchen, schlaf' ein*) – Mozarto kūrinys, šiuo metu jos autorystę linkstama priskirti Bernhardui Fliesui arba Johannui Friedrichui Antonui Fleischmannui.

apibrėžti kaip tiesioginį ar netiesioginį daugiau nei vienos komunikavimo medijos dalyvavimą kūrinio ar semiotinio komplekso signifikacinėje ir / arba semiotinėje struktūroje“ (Ten pat, 17), jis privalo būti patvirtinamas kaip sudedamoji šio semiotinio darinio dalis. Wolfas skiria du intrakompozicinio intermedialumo variantus: multimedialumą, kai kūrinyje susijungia dvi ir daugiau medijų, dviejų ir daugiau semiotinių sistemų signifikantai; ir intermedialiąją nuorodą (angl. *intermedial reference*), kuri, priešingai nei multimedialumas, nenumato kitos sistemos signifikantų įsiterpimo. Intermedialiosios nuorodos gali būti eksplikuotosios, t. y. atvirai deklaruojančios ryšį su kita medija, ir implikuotosios⁷, kai ryšys „slepimas“. Wolfo manymu, paprasčiausia yra identifikuoti eksplikuotąsias nuorodas (dar vadinamas intermedialiuoju tematizavimu): tiesioginį kitos medijos paminėjimą ar tos medijos atstovų dalyvavimą kūrinyje, pvz. romano veikėjai muzikantai, dailininkai ir pan. O implikuotosios nuorodos (arba intermedialioji imitacija) žymi kokybinių ar struktūrinių kitos medijos niuansų mėgdžiojimą. Šiuo atveju medija, į kurią nurodoma, esmiškai veikia kūrinio signifikantus (Ten pat, 24–25).

Wolfo pateikiamos intrakompozicinio ir ekstrakompozicinio intermedialumo koncepcijos yra vaisingos norint nustatyti intermedialių santykių tipą, įvardinti medijų tarpusavio ryšį ir jo pateikimą kūrinyje / kūrinuose, tačiau konkretaus metodo ar analizės nenumato. Analizės įrankių tenka ieškoti pasitelkiant ir kitas prieigas.

Drama ir partitūra: tekstas ir atlikimas

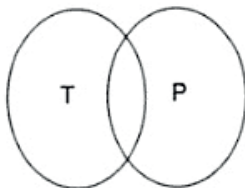
Ostrausko kūrinių atveju viena iš galimų analizės prieigų gali būti suformuota atsižvelgiant į teorinius muzikos ir dramos atlikimo ypatumus. Dramos specifika artima muzikai: dramos

⁷ Terminai vartojami atsižvelgiant į Irinos Melnikovos straipsnį „Intermedialumo žemėlapis“. – *Colloquia*, 26, 17–34. Prieiga internetu http://www.lti.lt/failai/Nr_26Colloquia_Str_Melnikova.pdf.

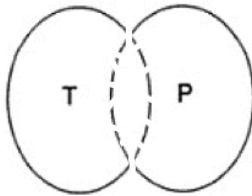
kūriny, kaip ir muzikinė kompozicija, turi (ar gali turėti) grafinę ir garsinę išraišką, taip pat numato atlikimą scenoje. Ir vaidinama drama, ir atliekama muzika yra laikiniai menai. Tiek drama, tiek muzikinė partitūra kuria teksto-atlikimo (Ubersfeld, 1999, xxii) ir vidinių teksto santykių (*pasakymo*) bei teksto ir jo skaitytojo santykių (*sakymo*) situacijų įtampą, o dramaturgo nurodymai remarkose gali būti laikomi analogiškais kompozitoriaus instrukcijoms partitūroje (žr.: Weigel, 2010). Taigi gretinant šias dvi meno rūšis, iškyla teksto ir jo atlikimo įtampos klausimas.

Šioji įtampa buvo aptarta Johno L. Styano. Jo teigimu, muzikos kūrinį pilnai galima išgirsti tik tuomet, kai jis atliekamas. Taip pat ir dramos kūrinio pilnatvę atskleidžia jo atlikimas (Styan, 1975, 1). Panašiai sako José Ortega y Gassetas, samprotaudamas apie teatro idėją. Jo supratimu, drama yra antraeilis ir tik iš dalies literatūros žanras, kuris „negali būti mąstoma[s] atskirai nuo teatro reginio“ (Ortega y Gasset, 1999, 395). Ortega y Gassetas yra išsakęs esminius dramos teksto ir teatro skirtumus: teatras suvoktinas kaip erdvė, vieta, į kurią einama ir kurioje veikia aktyvūs aktoriai, o ją stebi pasyvūs žiūrovai (Ten pat, 390–395), tuo tarpu skaitant dramos kūrinį nebūtina keisti vietos ar erdvės, nereikia aktorių, žiūrovų, scenos ir salės skirties.

Dramos teksto ir jo atlikimo santykį yra aptarusi ir Anne Ubersfeld veikale *Reading Theatre*. Pasitelkusi semiotiką, Ubersfeld brėžia pamatinę dramos teksto ir jo spektaklio schemą, kurioje matyti, kad abiejų elementų ženklų grupės (T – angl. *text* ir P – angl. *performance*), viena vertus, atstovauja skirtingiems poliems ir, antra vertus, turi susikertančius taškus ir bendrą erdvę (Ubersfeld, 1999, 5):



Toks teksto ir jo atlikimo santykio įvaizdinimas atrodo savaime suprantamas – atliekant tekstą yra „perimami“ tam tikri jo rašytiniai ženklai, įkūnijamos remarkos ir pan. Paprastai kalbant, teatro aktoriai *atlieka* dramą. Tačiau Ubersfeld schema suponuoja ir savarankišką abiejų elementų buvimą, o tai ypatingesnis atvejis. Kadangi dramos tekstas tik numato atlikimą scenoje, tokiu atveju teksto-atlikimo sankirta ir potenciali bendra erdvė schemeje išliktų, nors būtų tik nuspėjama, tolygiai nebedengtų viena kitos, priešingai – paskiros teksto ir atlikimo ribos įtrūktų, virstų diskrečiomis:



Nepaisant to, kad drama numato atlikimą scenoje, tokia schema pirmiausia akcentuoja pamatinį teksto pobūdį, ryškina imanentines jo ypatybes ir tam tikrus niuansus, kurie atsivertų ne teatro salėje, tarp žiūrovų, o dramos tekstą skaitant. Kitaip sakant, „atliekant“ dramos kūrinį skaitymo metu.

Dažnas Ostrausko tekstas orientuotas ne tiek į atlikimą scenoje, kiek į skaitymą. Nors neretai sakoma, kad dramos tekstas – „skylėtas“, t. y. jame paliekama erdvės spektaklio režisieriaus kūrybinei laisvei bei galimoms interpretacijoms (žr.: Ten pat), o dramaturgas paprastai siūlo tik tam tikras gaires, kuriomis galėtų vadovautis arba jas atmesti režisierius, rinktinėje *Paskutinis kvartetas* teksto-atlikimo įtampa griauinama įvairiais būdais.

Loreta Mačianskaitė rinktinės įvade sako, kad Ostrauskas vengia „sausų“ remarkų ir skaitymą režisuoja pats: „[A]tsiranda draminiams remarkoms visai nebūdingo literatūriškumo, to, kas skirta tik skaitytojui, o ne režisieriui ar aktoriui, kaip kad turėtų būti“ (Ostrauskas, 2014, xiii). Iš tiesų į rinktinę įtrauktuose

Ostrausko kūrinuose net ir trumpučių remarkų turinys, skyryba ir grafinis pateikimas akcentuoja tekstą ir jo santykį su skaitytoju, pvz.: *Pavogė – jau kelintą kartą* (75), *kapų tyła, kurti tyła* (272, 273), *VAN GOGHAS šypteli – neva* (88), *ŽEMAITĖ nespėja nė apsidairyti – ŠEKSPYRO jau nėra* (215), *pagaliau – – – bei visuotinė tyła* (255) ir kt. Kai kuriuose kūrinuose atsiranda vaizdinės medžiagos – tam tikrų grafinių teksto akcentų (veikėjai susiskaičiuoja tai žodžiu, tai skaitmeniu: *Vienas. / 2. / Trys. / 4. / Penki. / 6* (181)), paveikslų, rankraščių intarpų laiškuose *Šeksperyui, Boschui* dramoje „Van Gogho ausis“ ir pan. Suprasti šiuos intarpus, t. y. *pamatyti*, galima tik skaitant tekstą. O į kūrinius įterpiamos muzikinės partitūrų ištraukos, patekusios į skaitytojo akiratį, susilieja su žodiniu tekstu, pratęsia jo mintį, sudaro vizualiai suvokiamą vientisą rašytinę-vaizdinę-muzikinę struktūrą. Atrodo, kad tarp dramos teksto ir jo atlikimo teatre, Ostrausko remarkos žodžiais tariant, *krenta uždanga kaip akmuo* (187).

Įterpdamas muzikinių kūrinių partitūras į žodinius tekstus, dramaturgas ne tik akcentuoja grafinę teksto plotmę ir pateikia „popierinį“ dramos variantą kaip savarankišką kūrinį, bet ir, ryškindamas skaitymą kaip atlikimą (ar jo variantą), tarsi prieštarauja visaverčio dramų atlikimo / pastatymo scenoje galimybei. Matyt, ne be pagrindo, paklaustas apie režisieriaus vaidmenį statant dramą, Ostrauskas yra sakęs:

Dažnas režisierius su dramos tekstu išdarinėja ką nori ir kaip nori. Kartais autorius, išvydęs tokį pastatymą, savo paties dramos neatpažįsta, o mirusieji dramaturgai tikriausiai vartosi karstuos. [...] Jeigu režisierius, užuot interpretavęs tekstą ir kooperavęs su autorium (gyvu ar mirusiu), nori pats būti toks „kūrybingas“, kad tekstas tēra jam tiktai tramplynas nerti į savo išmones ir pamaivas, tai kam jam išvis reikia kažkieno teksto – tepasirašo savo paties dramą ir ją režisuoja. (Ostrauskas, 1996a, 96)

Muzikinis tekstas, įterpiamas dažname Ostrausko kūrinyje, taip pat tarsi „pristabdo“ režisieriaus interpretaciją, skatina kooperuoti, „neiškraipyti“ autorinio teksto. Kiekvieno muzikos

kūrinio atlikimų gali būti įvairių, tačiau nė vienas jų „neišsemia“ partitūros. Spektaklyje, regis, yra linkstama labiau nutolti nuo teksto nei muzikos kūrinyje: pakeičiami ar pridedami žodžiai, atsiranda fiziniai veikėjai, jų balsų tembrai, intonacijos, drabužiai, apšvietimas, dekoracijos ir pan. Tačiau net neimprovizuodami, grodami iš tų pačių gaidų, skirtingi muzikos atlikėjai – pianistai, smuikininkai, dainininkai ar orkestrai – savaip įvykdo kompozitoriaus nurodymus, savaip nuspaudžia ir atleidžia pedalus, užgauna stygas, išlaiko pauzes, atlieka *piano*, *legato*, *crescendo* ir t. t. Kiekvienas muzikinio kūrinio atlikimas yra *susijęs* su partitūra, tačiau nė vienas nėra tapatus jai. Vadinasi, atliekant muzikines kompozicijas, daugiau ar mažiau nukrypstama nuo originalo, nuo pirminio teksto. Ostrauskas skaitytojui (o galbūt ir režisieriui?) tai primena komplikuojamas teksto ir jo atlikimo santykius, sugretindamas dramos ir muzikinį tekstus. Galima sakyti, kad partitūros įterpimu ryškinamas dramos tekstas, komplikuojama jo atlikimo galimybė: siekiama atskleisti dramos tekstą kaip savarankišką, į skaitytoją (į „atlikimą“ skaitymo metu) nukreiptą ir skaitytojo vaizduotę aktyvinančią kūrinį⁸. Siekis dekoduoti žodinę ir muzikinę tokio kūrinio struktūrą verčia kelti veiksmingo analizės metodo klausimą.

„Penktosios“ simfonijos

Rinktinėje *Paskutinis kvartetas* aptinkame vieno puslapio neįprastos struktūros ir neaiškaus žanro kūrinį „Penktoji“, į kurį įterptas muzikinės partitūros fragmentas. Vertikaliai šį kūrinį galime dalyti į tris dalis: pavadinimą, žodinį tekstą ir partitūrą. Palyginti su trijų eilučių žodiniu tekstu, partitūros dalis yra kone šešis kartus didesnė ir aiškiai dominuoja. Skaitytojo dėmesys

⁸ Kryptį į teatrinį atlikimą liudytų ne tiesioginis partitūrų įterpimas, o muzikinio fono paminėjimas remarkose, išnašose, veikėjų žodžiuose ir pan. (pvz., dramos *Gyveno kartą senelis ir senelė* pradžioje remarka nurodo, kad skamba *Muzikinė introdukcija*, o išnaša patikslina: *Glucio Orfėjaus ir Euridikės II v., III scena: Orfėjaus rečitatyvo „Che puro ciel! che chiaro sol!“ orkestrinė pradžia (pirmieji 13 taktų)* (Ostrauskas, 1996).

krypsta į žodinio ir muzikinio tekstų santykį ir sąveiką. Pavadinimas, kaip ir kituose rinktinės tekstuose, pateikiamas didžiosiomis raidėmis. Tarp pavadinimo ir žodinio teksto esanti skirtis išnyksta pereinant iš žodinės kūrinio dalies į muzikinę: užuot akcentavus pertrūkį, mintis tarytum pratęsiama, vystoma toliau jau muzikiniais ženklais. Žodinio ir muzikinio tekstų vientisumą ar dialogą dar labiau paryškina žodinio teksto pabaigoje esantis klaustukas, tokiu būdu vizualiai muzikinė partitūra tarsi tampa atsakymu į žodžiais užduodamą klausimą.

Skaitant žodinį tekstą įprastai, t. y. horizontaliai, iš kairės į dešinę, susidėlioja du sakiniai – teiginys ir jį komentuojantis klausimas. Tekstą skaitant iš viršaus į apačią, jie yra padalinti į tris eilutes:

Visi žinom Tavo, Liudvikai, Penktosios pirmuosius akordus.
 O kažį ką Tu pasakytum,
 išgirdeš Sibelijaus Penktosios paskutiniuosius? (73)

Muzikinį tekstą sudaro aštuoniolika penklinių arba, žiūrint horizontaliai, penki taktai. Taktus, tarsi atkartojant žodinio teksto logiką, sudaro iš kairės į dešinę skaitytina / jungtina paskirų muzikinių ženklų sintagma: smuiko ir boso raktai, natos, akordai, pauzės, foršlagai, diezai, bemoliai, dinamikos nurodymai ir kt. Muzikos viršenybę kūrinyje patvirtina ne vien tai, kad muzikinis tekstas užima didesniąją dalį, bet tarsi ir tai, kad įterptas partitūros fragmentas turi būti atliekamas labai garsiai arba garsiausiai (*ff*, *fff*).

Kūrinys yra multimedialus – dviejų medijų jungtis atvirai deklaruojama. Partitūra „ištinka“ skaitytoją, pritraukia dėmesį, komplikuoja įprastą skaitymą, stabdo jo tėkmę. Nors Wolfas, kalbėdamas apie tokį „ištikimą“, pasitelkia verbalinės muzikos pavyzdį, jo išvalgos tinka ir mūsų aptariamam – vaizdinės muzikos / partitūros įterpimo – atvejui:

Verbalinės muzikos intarpų prozoje bruožas – aiškus naratyvo plėtojimosi pristabdymo efektas. Kūrinio kontekste toks pristabdymas sukuria literatūriniu požiūriu statišką akimirą, kuri sulaiko ir prislopina pasakojimo tėkmę [...]. Ši akimirka įsteigia laikiną pauzę horizontaliai besirutuliojančioje pasakojamų įvykių grandinėje. Tiksliau sakant, pasakojimo horizontalė, kiekvienu atveju atskirai nustatomomis aplinkybėmis, yra linkusi sulėtėti iki vertikalios sąstingio būsenos, įgydama erdvinių matmenų, numatančių panašumą su jungtine „literatūrine“ ir „muzikine“ erdve. (Bernhart, Wolf, 2004, 33–34)

Panašiai ir Ostrausko „Penktojoje“ įterpta partitūra sustabdo plėtoto žodinio teksto vystymąsi, suteikia kūriniai erdvinį matmenį. Žodinio bei muzikinio tekstų sambūvis ir kiekvieno jų specifika skatina dvejopą – vertikalų ir horizontalų – skaitymą.

Ostrausko kūrinyje „Penktoji“ galima atpažinti intermedialias eksplikuotąsias nuorodas į muzikos mediją: žodinis tekstas leidžia identifikuoti du kompozitorius (Ludwigą van Beethovoną ir Jeaną Sibelijų) ir jų kūrinius (*Penktąsias simfonijas*). Pateikta partitūros ištrauka – tai Sibelijaus *Penktosios simfonijos* fragmentas. Žodžio ir muzikos jungtis susieja van Beethoveno simfonijos pirmuosius akordus, kurie įžodinami (paminimi) pradžioje, su paskutiniais Sibelijaus, kurie įvaizdinami muzikos raštu pabaigoje. Užsimezga žodžių ir muzikos, dviejų kompozitorių, dviejų simfonijų ir tam tikrų jų akordų, pradžių ir pabaigų, taip pat netiesioginės ir tiesioginės muzikos reprezentacijų žaismas. Dramos centre atsiduria *Penktosios simfonijos* variacijos ir paralelės (van Beethoveno, Sibelijaus ir Ostrausko).

Du kūrinį pradendantys sakiniai dar labiau supainioja ir taip dėl partitūros įterpimo, jos paskirties neaiškumo komplikotą viso kūrinio tipo įvardijimo problemą. „Penktoji“ neturi įprastų dramai – kaip literatūros rūšiai – „vizualių“ bruožų: nėra grafiškai išskirtų veikėjų vardų, replikų, remarkų, tad ir pateikiamo trijų eilučių žodinio teksto funkciją sunku identifikuoti. Kadangi veikėjai nenurodyti, šių sakinių negalime laikyti veikėjų žodžiais, taip pat šios trys eilutės nėra išskirtos pasviruoju šriftu, kaip įprasta žymėti remarks, o kreipinys žodinio teksto pradžioje veikia

primena epistolinį žanrą. Žodinis ir muzikinis tekstai ryškina Ostrausko kūrinio semantinį, struktūrinį, žanrinį daugiaklodiškumą. Vis dėlto kūrinyje galima rekonstruoti tam tikras dramos tekstams būdingas ypatybes. Priešingai nei nedraminių rinktinės tekstų („Trys laišakai į Parnasą“, „Prologas“) atvejais, „Penktojoje“ kairysis abiejų (žodinio ir muzikinio) tekstų kraštas sulygiuotas su kairiuoju pavadinimo kraštu – taip pat, kaip veikėjų žodžiai draminiuose tekstuose⁹. Atitinkamai, galima identifikuoti tris aprašomos situacijos dalyvius: kalbantįjį, van Beethoveną ir Sibelijų. Pirmąja žodinio teksto eilute kreipiamasi į van Beethoveną, su juo pasidalijama abejone, smalsumu (antroji eilutė). Objektas, t. y. baigiamieji Sibelijaus simfonijos akordai, atskleidžiamas trečiojoje eilutėje. Kalbantysis (galbūt abstraktaus, kolektyvinio veikėjo balsas, nes tekstas pradedamas žodžiais „Visi žinom“) yra tarplaikinis, gebantis susieti istoriniame laike prasilenkusias asmenybes: van Beethovenas negalėjo išgirsti Sibelijaus *Penktosios simfonijos*, nes Sibelijus gimė praėjus beveik keturiasdešimčiai metų po van Beethoveno mirties. Tarsi tai suvokdamas, kūrinio kalbantysis antrojoje teksto eilutėje vartoja ne tiesioginės, o tariamosios nuosakos veiksmąžodį „pasakytum“. Dėl gebėjimo susieti laike nutolusius kompozitorius, kalbantįjį galima laikyti draminio „konflikto“ steigėju.

Šios žaidybinės, sąlyginės įtampos ašimi tampa dviejų kompozitorių kūriniai. Ostrausko tekste apsieinama be van Beethoveno partitūros, tarytum pripažįstant, kad jo simfoniją, tam tikrus jos akordus *žinom visi*. Kitaip sakant, van Beethoveno simfonija, kaip žinoma muzikos lauko dalyvė, yra įtraukta į kūrinį eksplikuotąja nuoroda. Antrojoje eilutėje randasi žodinio teksto kalbančiojo ir jo adresato santykis: ypatingą pagarbą van Beethovenui atskleidžia asmenvardžio *Tu* rašyba didžiąja raide. Kita vertus, vienaskaitos pasirinkimas nurodo ir asmenišką, kolegiską adresanto ir adresato tarpusavio ryšį. O Sibelijus, reikia suprasti,

⁹ Tiesa, Ostrausko rankraštis šios galimybės nesuteikia: jame trys teksto eilutės išcentruotos (Ostrauskas, rankraštis I).

mažiau žinomas, be to, van Beethoveni negalėjo būti girdėtas, todėl Ostrausko „Penktosios“ tekste atsiranda būtent suomių kompozitoriaus simfonijos pabaigos partitūros fragmentas.

To, kas žinoma, ir to, kas nežinoma, priešprieša sprendžiama sugretinant dvi medijas. Gerai pažįstama van Beethoveno simfonija gretinama su mažiau žinomu Sibelijaus kūrinium, kurio paskutiniai akordai, įterpus partitūros ištrauką, tampa prieinami skaitytojui. Žodžių ir muzikos susidūrimą ryškina ir visam kūriniumi humoristinį atspalvį suteikia kalbančiojo žodžiai: „O kažį ką Tu pasakytum“: per kalbančiojo „surežisuotą“ dviejų kompozitorių akistatą iškeliamas van Beethoveno muzikinio skonio klausimas (ne be reikalo teksto pabaigoje – klausukas). Klausimas komplikuoja kūrinio atomazgą, nes neaišku, koks paties kalbančiojo požiūris į Sibelijaus simfoniją, sunku suprasti, kokio „tikimasi“ atsakymo ir koks klausiančiojo tikslas: supažindinti, pagirti, pasišaiptyti ar „išprovokuoti“ Liudviką duoti atkirtį. Taigi galima sakyti, kad ties šiuo ironišku, laiko logikos nepaisančiu, žaismingu klausimu sutelkiamos ir potencialios „konflikto“ baigtys.

Perėjimas prie partitūros skaitymo po žodinio teksto tarsi kompensuoja dramos kūriniumi būdingų bruožų stygių. Neantropomorfinius veikėjus tarytum žymi prie penklinių pateikiami muzikinių instrumentų sutrumpinimai (fleita, fagotas, klarnetas ir kt.), nurodomos šių atlikėjų partijos, o autoriaus remarkas keičia kompozitoriaus nurodymai partitūroje (pvz., dinamikos žymėjimai). Taigi Ostrausko kūriniume dominuojančiai partitūrai suteikiami dramai būdingų bruožų, kurių stokoja žodinis tekstas, atitikmenys.

Per žodžių ir muzikos sąsajas Ostrauskas sukuria du tekstus. Pirma, kūrinio pavadinimas įtraukia jį į muzikos lauką, gimsta ostrauskiška simfonija – greta van Beethoveno ir Sibelijaus atsiranda Ostrausko „Penktoji“ – daugiasluoksnė, ironiška, iš dviejų autorinių muzikos kūrinium ir originalaus žodinio teksto sudaryta kompozicija. Šio multimedialaus ir intermedialiumų eksplikuotųjų

nuorodų turinčio kūrinio pavadinimas tampa savotiška implikuotąja nuoroda: literatūrinėmis raiškos priemėmis nukreipiama į muzikos mediją – į simfonijos žanrą.

Antra, pasirodo nauja muzikinė kompozicija – skaitytojo galvoje paeiliui suskamba abiejų kompozitorių simfonijų ištraukos, efektingąjį van Beethoveno minorą pakeičia mažorinis Sibelijaus akordų skambesys. Tokia galimybė ir vėl komplikuoja (o gal palengvina?) anksčiau minėtą kūrinio žanro įvardijimo klausimą. Kadangi draminiai bruožai būdingi ir partitūrai, Ostrausko „Penktąją“ būtų galima, remiantis rinktinės *Paskutinis kvartetas* paantrašte *Du dramų ir dar kai ko rinkiniai ir drama*, priskirti tam *kai kam*. Kita vertus, jeigu pavadinimą laikytume implikuotąja muzikos žanro nuoroda, galbūt „Penktąją“ galėtume pavadinti žodine-muzikine simfonija ar jos partitūra?

„Varnėnas arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“: skirtingos partitūros

Dramoje „Varnėnas arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“ Ostrauskas taip pat žaidžia muzikine ir žodine išraiškomis. Šis kūrinys ilgesnis už „Penktąją“, jis rinktinėje užima šešis puslapius. Ši syki pakanka pažiūrėti į tekstą, kad būtų identifikuotas jo priklausymas dramos žanrui: grafiškai išskiriami du veikėjai – Mozartas ir Varnėnas – bei jų žodžiai, remarkos ir pan. Mozartas ir dramos pavadinimo dalis laikytini eksplikuotąja nuoroda į muzikos mediją, o visas kūrinys priskirtinas multimedialiams kūriniams: dominuojantis žodinis tekstas pildomas partitūrų ištraukomis, kuriose galima atpažinti Mozarto koncerto fortepijonui, minimo pavadinime ir pirmojoje remarkoje, fragmentus. Šio koncerto partitūrų ištraukos įtraukiamos į tekstą: remarkos prieš partitūras daugiausia baigiamos dvitaškiais, taip aiškiai pažymint loginį žodinio ir muzikinio tekstų ryšį. Mozarto koncerto – mažorinio, guvaus, „lengvo“ skambesio, bet techniškai sudėtingo kūrinio, kuriame gausu „netikėtų“ diezų, bemolių,

bekarų – įterpimas į dramą leidžia nuspėti norimą sukurti teksto toną, tampa nuorodomis jame glūdinčioms „staigmenoms“: „netikėtoms“ muzikinio ir žodinio raštų kompozicijoms, personifikuotam keliomis kalbomis kalbančiam, komiškam varnėnui ir pan.

Į dramos tekstą įterptos partitūros vizualiai skiriasi viena nuo kitos – greta įprastų, tarsi tikrai „iškirptų“ iš kūrinio gaidų ir sudarytų iš daugiau negu vienos penklinės, yra ir pavienių penklinių, kurios veikia užrašytos ranka (68):



1 pav.

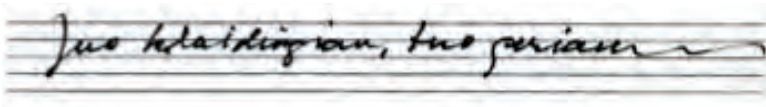
ir



2 pav.

Dramoje esama ir dar vieno penklinės varianto: Ostrauskas pateikia penklinę, kurioje užrašytos dvi žodinės frazės. Penklinėje, t. y. natoms rašyti skirtoje „erdvėje“, skaitytojas regi įrašytus žodžius (68):

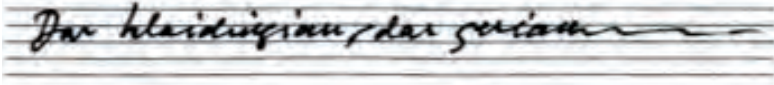
VARNĖNAS vėl nutupia MOZARTUI ant peties ir pragysta tą pačią melodiją – klaidingai:



3 pav.

ir vėliau:

VARNĖNAS *paper*to galvą ir vėl pačiulba – dar klaidingiau:



3a pav.

Grafinis pateikimas susieja dvi kalbas – muzikinę ir žodinę, literatūrinę, o penklinėje užrašyti žodžiai įsiterpia į muziką, muzika tarsi „prabyla“ skaitytojui, prikausto jo dėmesį, provokuoja. Garsai ir natos suvokiami *per* žodžius, o žodžių fonu muzika, penkios natoms rašyti skirtos horizontalios linijos.

Nuoseklus dramos teksto skaitymas atveria priežastis, kodėl Ostrauskui prireikė dviejų medijų dermės: užrašyti penklinėje tarpines, netikslias natas būtų sudėtinga, todėl Varnėno intonavimo klaidoms parodyti pasirinkti kiti grafiniai ženklai – raidės, kurios palyginti su natomis savaime netiksliai „slysta“ penkline (3 pav., 3a pav.). Subjektyvumo atspalvį šiam elementui suteikia rašytinių, o ne spausdintinių (kaip kitur tekste) raidžių pasirinkimas. Nėgana to, rašytinės raidės penklinėje, nurodydamos į Varnėno personažą, grėžia skaitytoją į dramos pavadinimą, kuriame Varnėnas ir koncertas fortepijonui tarsi sulyginami jungtuku *arba*. Raidžių atsiradimas penklinėje dar labiau akcentuoja Mozarto kuriamos muzikinės kompozicijos *priklausymą* Varnėnui. Skirtingomis muzikos ir žodinės kalbos išraiškos priemonėmis tekste, kaip ir Mozarto koncerte, pasirodo netikėtos, neįprastos „natos“, atsiranda ironiškas atspalvis: Ostrausko pasakojama istorija (apie tai, kad šį kūrinį kompozitoriui „pačiulbėjo“ varnėnas) iš tikrųjų pasklidusi tarp Mozarto biografija besidominčių žmonių.

Raidžių rašymas penklinėje (3 pav., 3a pav.) atskleidžia neįprastas, klaidingumo, subjektyvumo, netikslumo semas. Tuo tarpu du kitus partitūrų tipus – *mechaniskai atkurta*, *arba* „objektyviają“, *citata* (1 pav.) ir sąlygiškai vadintą *ranka už-*

rašytą, arba „subjektyviają“, citatą (2 pav.) – skiria ir paaiškina asmeniškumo sėmą. Muzikinis kūrinio pabaigos fragmentas, kuriame galima pamatyti visus koncerto partitūrai būdingus bruožus – instrumentus, rakto ženklus, tonaciją, tempus, dinamiką ir kt. – įterpiamas tada, kai remarka informuoja skaitytoją, kad Mozartas skambina fortepijonu. Žodinius užrašus penklinėje, *rašytus ranka*, abu veikėjai atlieka solo. Todėl galima rekonstruoti priešpriešas *tikslu vs klaidinga, objektyvu vs subjektyvu*: fortepijonu kūrinys atliekamas kaip konkreti kompozicija, „Koncerto fortepijonui G-dur, K. 453“ ištrauka, ir grojama tiksliai „iš natų“, kur dvi ir daugiau penklinių žymi grojimą dvejomis rankomis ir / arba akomponuojantį orkestrą; tuo tarpu balsu atliekamos ištraukos skamba *solo*, jos „priklauso“ vienam ar kitam veikėjui, atspindi jų individualumą, atlikimo variantiškumą. Vienbalsės melodinės linijos reiškiasi kaip Koncerto užuominos, jo juodraštis, kūrybinio proceso metonimija.

Regis, nei Wolfas, nei kiti žodžio ir muzikos tyrinėtojai apie panašius pavyzdžius nėra kalbėję, tad juos lokalizuoti intermedialijų santykių tipologijoje yra keblu. Pirmiausia, žodinės frazės, užrašytos penklinėje (jau kitos medijos „fone“), suteikia šiam reiškiniiui multimedialumo, atvirai deklaruoja dviejų medijų ryšį. Remiantis tuo, kad frazių užrašymas penklinėje atvirai nurodo į muzikos mediją, galima jį laikyti intermedialiąja eksplikuotąja nuoroda. Žvelgiant iš kitos pusės, muzikinį raštą imituojančias, jo struktūrą mėgdžiojančias raides įmanoma pavadinti ir intermedialiosiomis implikuotomis nuorodomis, bylojančiomis apie žodinės kalbos muzikalumą, grafinę muzikinio ir literatūros raštų paralelę. Bet kuriuo atveju žodžių rašymas penklinėje – tai ne įprastas dviejų medijų sujungimas / susiejimas, kurį galėtume traktuoti kaip tipinį multimedialumo atvejį, o tiesioginis suliejimas, reikalaujantis atskiros analizės ir, matyt, dar kito žvilgsnio.

Frazės „Juo klaidingiau, juo geriau“ ir „Dar klaidingiau, dar geriau“ (3 pav., 3a pav.) taip pat akcentuoja teksto vidinio diskurso ir teksto, pasiekiančio skaitytoją, įtampą, kurią jau iki tol akty-

vino partitūrų grafiškumas. *Pasakymo* plotmėje (vidinėje teksto komunikacijos situacijoje) adresatas yra Mozartas, Varnėnas čulba jam ir, kai Varnėnas intonuoja, penklinėje galima matyti tiksliai pavaizduotas natas. *Sakymo* situacijoje (plotmėje, kurios adresatas nepriklauso diskursui) klaidingo čulbėjimo garsas „išjungiamas“, t. y. dramos teksto adresatas-skaitytojas partitūroje regi ne natas, o žodžius. Tačiau Mozartas, nepaisant tik skaitytojui matomo skirtingo grafinio pateikimo, klaidingai atliekamą muziką vis dėlto „girdi“, nes į ją reaguoja: „Ne, ne. Štai kaip. (Padainuoja) / [...] Nein, nein! [...] Visai nusigiedojai“ (68–69). Kitaip tariant, Varnėnas bendrauja garsais, tad jo adresatas yra ir tas, kuriam čulbama (Mozartas), ir tas, kuris skaito dramos tekstą (skaitytojas mato tikslias gaidas, kurių skambesį, kaip ir „Penktojoje“, atpažindamas ir mokėdamas muzikos kalbą, gali „sugroti“ mintyse). Užtat penklinėje užrašytų žodžių adresatas, atrodo, yra tik skaitytojas, kuris, negirdėdamas jomis reiškiamos muzikos, bet suprasdamas, kad tai yra tam tikri Mozarto koncerto fortepijonui atlikimo netikslumai, yra įtraukiamas į dramos „veiksmą“ – jis skatinamas improvizuoti, įsivaizduoti ir „sugroti“ netikslus garsus¹⁰. Taigi žodžiai, užrašyti penklinėje, tampa atlikimą aiškinančiomis remarkomis – nurodymais ir veikėjui (Varnėnui), ir skaitytojui.

Išvadų link

Ką gi rodo dvejų kūrinių analizė? Partitūra, įterpta į „Penktosios“ tekstą, perimdama dramos kūriniui būdingas ypatybes

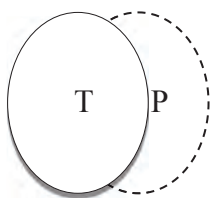
¹⁰ Muzikos ir vaizdo ryšiui kine analizuoti paprastai pasirenkamos diegetinės ir ekstradiegetinės muzikos sąvokos (Žr.: Winters B., 2010, „The Non-diegetic Fallacy: Film, Music and Narrative Space“. – *Music & Letters*, 91 (2), 224–244). Ekstradiegetinė muzika „kreipiasi“ į žiūrovą, tuo tarpu diegetinę muziką girdi ir filmo veikėjai. Šiuo atveju galime kalbėti apie panašias funkcijas atliekančias, ekstradiegetinių ir diegetinių požymių turinčias partitūros ištraukas dramos tekste. Be abejo, kiekvienas iš šių tipų yra diegetinis – veikėjai „girdi“ arba patys atlieka muziką. Kita vertus, partitūros ištraukos suvokiamos ir kaip ekstradiegetinės: visi teksto elementai yra nukreipti į skaitytoją. Tačiau penklinėje parašytų žodžių, nors ir matydamas juos, skaitytojas *negirdi*, tad jie panašėja į tokį diegetinį dramos garsą, kurį girdi tik veikėjai.

ir taip atlikdama dramos teksto *vaidmenį*, formuoja šio kūrinio tipą bei tikslina, aiškina jo pavadinimą. Dramoje „Varnėnas arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“ integruoti muzikos rašto fragmentai tampa remarkomis, veikėjų žodžiais arba atliekamais veiksmais, jais išreiškiamas muzikos atlikimo „subjektyvumas“ ir „objektyvumas“, atskleidžiamas veikėjų tarpusavio santykis bei konstruojamas specifinis skaitytojo ryšys su tekstu. Trumpai tariant, partitūrų įterpimas į dramos tekstą atskleidžia semantinį ir struktūrinį kūrinių daugiasluoksniškumą, konstruoja savitą žodinio-muzikinio kūrinio žanrą.

Partitūrų analizė parodė, kad vizualios žodžių ir muzikos jungtys „žaidžia“ ne tik tarpusavyje – į skirtingų medijų dialogą yra įtraukiamas ir skaitytojas: prieš jo akis besivystantis vaizdinis dviejų kalbų / medijų ryšys išbando jo žinias ir gebėjimą įsivaizduoti, prisiminti, improvizuoti, atskirti ir jungti, dekoduoti eksplikuotąsias ir implikuotąsias intermedialiąsias nuorodas. Fragmentų analizė leidžia daryti prielaidą, kad Ostrausko rinktinėje *Paskutinis kvartetas* pateikiami kūriniai skleidžiasi kaip interaktyvūs – reikšminius ir žanrinius tekstų poslinkius lemia į *veiksmą* įtraukiamas ir įsitraukiantis skaitytojas. Tad įvaizdintos muzikos problemos sprendimas iš dalies priklauso nuo kūriniams būdingos *pasakymo* ir *sakymo* įtampos.

Ostrausko rinktinės *Paskutinis kvartetas* kūriniai „Penktoji“ ir „Varnėnas arba Koncertas fortepijonui G-dur, K. 453“, turintys intermedialiųjų nuorodų, skatina ieškoti muzikinio (partitūros) ir dramos kūrinių panašumų. Nors esmiškai skirtingos ir susijusios su skirtingomis medijomis, tiek muzika, tiek literatūra yra užrašomos, todėl gaidų ir žodinio teksto sambūvis dramoje verčia kelti teksto ir jo atlikimo (ar teksto (ne)savarankiškumo, (ne) pakankamumo ir (ne) priklausomybės nuo atlikimo) klausimą. Ostrausko dramos atskleidžia, kad, priešingai nei mano Styanas, dramos kūrinys gali būti „išgirstas“ jį skaitant. Dėl šios priežasties Ortegos y Gasseto teiginys, nusakantis dramą kaip tik iš dalies literatūros žanrą, yra paneigiamas.

Kadangi Ostrausko dramos akcentuoja teksto savarankiškumą, žodinių, vaizdinių, muzikinių tekstų dermės, literatūros ir muzikos medijų sankabos pirmiausia skiriamos „atlikti“ skaitytojui, o atlikimo teatro scenoje numanomybė suskliaudžiama. Grįžtant prie Ubersfeld studijoje pateiktos teksto ir jo atlikimo pirminės schemos, tekstą žyminti elipsė šiuo atveju pasislenka atlikimo pusės link, ima ją gožti, o atlikimą žyminti linija (priklausanti nuo skaitytojo kompetencijos, gebėjimų, kontekstų ir kt. savybių) netenka tolydumo, „sutrūkinėja“:



Būtent skaitytojas valdo dramos teksto ir jo atlikimo įtampą: prieš skaitytojo akis veriasi „pirminis“ tekstas, kuris, priklausomai nuo jo kompetencijos, gali tapti nesuprantamu rebusu ir tarsi „reikalauti“ pastatymo arba priešingai – skleisti kaip intriguojantis, individualus, kiekvieną kartą ir kiekvienam skaitytojui skirtingas spektaklis. Skaitytojui sudaroma unikali galimybė stebėti, įsivaizduoti, „atlikti“ tai, ką skaito, užmegzti asmeninį santykį su dramos tekstu ir muzikiniais teksto komponentais. Kaip sakė dramaturgas:

Nors į koncertus neinu – publika čiaudi, kosti, šnirpščia, kaimynas programą lamdo, o kaimynė su kita dienos įspūdžiais ir pletkais dalijasi, – turiu išsirašęs iš radijo šimtus esminių ir šiaip man įdomių klasikinės muzikos kūrinių kasečių, tad „atgroju“ koncertus namuose, savybėje – ką noriu ir kada noriu. (ix)

Literatūra

- Essays on Literature and Music (1967–2004)* by Steven Paul Scher, 2004, edited by Bernhart W., Wolf W. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Ortega y Gasset J., 1999, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sudarė Antanas Andrijauskas, iš ispanų kalbos vertė Rūta Samuolytė. Vilnius: Vaga.
- Ostrauskas K., 1996, „Gyveno kartą senelis ir senelė...“, in: *Kaliausės mirtis: dramos, komedijos ir mikrodramos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 173–193.
- Ostrauskas K., 1996a, *Ketvirtoji siena: kūryba-kritika, kritika-kūryba*. Čikaga: Algimanto Mackaus knygu leidimo fondas.
- Ostrauskas K., 2014, *Paskutinis kvartetas: du dramų ir dar kai ko rinkiniai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
- Ostrauskas K., *Paskutinis kvartetas: rankraštis II*, LLTI literatūros rankraštynas F4-2731.
- Ostrauskas K., *Van Gogho ausis: rankraštis I*, LLTI literatūros rankraštynas F4-2730.
- Scher St. P., 1968, *Verbal Music in German Literature*. New Haven, London: Yale University Press.
- Styan J. L., 1975, *The Dramatic Experience: A Guide to the Reading of Plays*. London, New York: Cambridge University Press.
- Ubersfeld A., 1999, *Reading Theatre*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Weagel D., 2010, *Words and Music: Camus, Beckett, Cage, Gould*. New York: Peter Lang.
- Wolf W., 2002, *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. – Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, edited by Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, and Walter Bernhart. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Wolf W., 2010, *Relations Between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. – Comparative Literature*, 1, p. 133–155.