

NAUJOJO ISTORIZMO ŽVILGSMŪ Į ABSURDO DRAMĄ

VIEWING THE DRAMA OF ABSURD FROM THE PERSPECTIVE OF NEW HISTORICISM

Reda PABARČIENĖ

Lietuvos edukologijos universitetas

Lietuvių ir lyginamosios literatūros katedra

T. Ševčenkos g. 31, LT-03111 Vilnius

reda.pabarciene@leu.lt

Santrauka

Straipsnis siejamas su didaktiniais tikslais, aktualiais tiek vidurinėje mokykloje, tiek universitete. Jame Kosto Ostrausko drama *Gyveno kartą senelis ir senelė...* (1963, 1969) interpretuojama Naujojo istorizmo metodu, siekiant išryškinti vidinės kūrinio tvarkos referentiškumą išorinio pasaulio realybei. Remiantis dramoje svarbia intermedialia nuoroda – Christopho Willibaldo von Glucko opera *Orfėjas ir Euridikė*, pirmiausia apibrėžiamas absurdo tvarkos principas – alogiškumas, vėliau aptariamasis jo pasireiškimas dviem konkrečiais – erdvės struktūros ir galios veikimo – aspektais, bendrais absurdo dramai ir pokariniam Šaltojo karo laikų pasauliui. Tai erdvės globalizavimasis ir skaidymasis; grožio ir mirties jungtis. Vienintelis alogiškas – mirties ir juoko – derinys priklausytų Ostrausko pamėgtų teatrinių paradoksų sričiai.

Esminiai žodžiai: *Naujasis istorizmas, Šaltasis karas, absurdo drama, literatūros didaktika.*

Summary

The present article aims at pursuing didactic objectives that are topical both at the high school and at the university level. Kostas Ostrauskas' play, *Gyveno kartą senelis ir senelė* (*Once upon a Time there was an Old Man and an Old Woman*, 1963, 1969), is interpreted from the perspective of New Historicism, with the aim of revealing the referential relationship between the inner

design and the reality of exterior life. On the basis of an intermedia reference to Christopher Willibald von Gluck's opera *Orpheus and Eurydice*, significant to the play, at the start the principal order of absurd drama is sketched out, i.e., an illogical and unconventional matching of opposing qualities. Later on two major foci are discussed, namely, the aspects of spatial structure and manifestations of power, since these two aspects are common to both theatre of the absurd and to the world of the post-WW II cold war period. This leads to globalization and fragmentation of space, with the accompanying relation of beauty and order, beauty and death. The only component, the one of death and laughter, would belong to the area of theatre paradoxes favoured by Ostrauskas.

Keywords: *New Historicism, the Cold War, the drama of the Absurd, literary didactics.*

Kosto Ostrausko drama *Gyveno kartą senelis ir senelė...*¹ (1963, 1969) – lietuviškosios absurdo dramos klasika, kartu su Samuelio Becketto *Belaukiant Godo* yra įtraukta į universitetų filologijos studijų ir vidurinio ugdymo programas². Tiesa, Ostrauskas savo priklausomybės absurdo dramai nėra deklaravęs („kartais gana kreiva akim žiūriu į tą, dažnai man taikomą, etiketę. [...] galima būtų abejoti, ar mes išvis esame turėję ‚absurdo dramos‘ kryptį tikraja jos prasme. Gal būta tik paskirų bruožų“, – Ostrauskas, 1996, 67), bet tokia ankstyvųjų jo dramų apibrėžtis jau yra nusistovėjusi (žr.: Uogintaitė, 2000, 96). Ostrausko avangardinis debiutas (*Pypkė*, 1951) beveik sutapo su pirmųjų absurdo dramų pastatymais Paryžiaus teatruose (Jean Genet *Tarnaitės*, 1947, Eugène Ionesco *Plikagalvė dainininkė*, 1950, *Pamoka*, 1951, *Kėdės*, 1952, Samuelio Becketto *Belaukiant Godo*, 1953), tad yra priskirtinas ne literatūrinių įtakų, o lygiagrečių reiškinių sričiai.

Straipsnyje siekiama atskleisti Ostrausko dramos sąsajas su istoriniu laiku, Šaltojo karo situacija. Tikslas gana rizikingas, atsimenant priekaištus pozityvizmui, kultūriniam materializmui, marksistiniam sociologizmui, taip pat ir Naujajam istorizmui,

¹ Toliau – *Seneliai...*

² Į pastarąją – kaip kontekstinis kūriny: http://portalas.emokykla.lt/bup/Documents/Vidurinis%20ugdymas/Kalbos_2_priedas.pdf

kuris buvo kritikuotas už tai, kad literatūros kūrinį paverčia istorijos išnaša ir nepaiso jo detalių, vadintas prieglobsčiu tiems, kurie neturi nei literatūros mokslininko, nei istoriko talento. Tačiau, manytume, kad būtent Naujasis istorizmas leidžia įtikinamiau paaiškinti kūrinio pasaulėjautos ir poetikos pagrindus, jo santykį su savuoju laiku, tad moksleiviai ir studentai galėtų būti visai tinkama jo tikslinė auditorija.

Martinas Esslinas knygoje *The Theatre of the Absurd* (*Absurdo teatras*, pirmas leidimas 1961) absurdo dramos politinio konteksto nekonkretizavo, nes rašė savo amžininkams, be to, rašė ne kaip literatūros istorikas, o kaip dramos ir teatro kritikas, teoretikas. Jis yra net pasisakęs prieš politinį absurdo dramos interpretavimą, kuris ignoruoja jos daugiaprasmę metafizinę tiesą. Bet savo ruožtu neįtikėtina greitą (kone per vieną dešimtmetį) absurdo dramos išpopuliarėjimą Prancūzijoje, Didžiojoje Britanijoje, Ispanijoje, Italijoje, Vokietijoje, Šveicarijoje, JAV ir Rytų Europos šalyse Esslinas laikė „vienu labiausiai stebinančių šio stebinančio reiškinių aspektų“ (Esslin, 1968, 28) ir aiškino jį absurdo dramos „realizmu“. Absurdo drama autentiškai atspindi savo pačios laiką, išreiškia modernaus žmogaus pastangas kalbėti pasaulio, kuriame gyvena, kalba, ir pasiekia egzistencializmo dramoje neregėtą idėjų ir raiškos vienovę – „atsisako kalbėti apie žmogaus gyvenimo absurdiškumą, o *rodo* jo pasireiškimą konkrečiomis sceninėmis formomis“ (Esslin, 1968, 25 ir kt.).

Sovietmetyje išleisto dramų rinkinio *XX amžiaus dramaturgija: Vakarų Europos dramaturgų pjesės* (1970) įvadiniame Dovydo Judelevičiaus straipsnyje absurdo dramos kontekstas taip pat plačiau neaptariamas, tik paminimi Antrojo pasaulinio karo baisumai, pokario tikrovė, „buržuazinio gyvenimo banalumas, kraupi branduolinio karo grėsmė“ (Judelevičius, 1970, 7). Daug kartų perleistoje Glynne'o Wickhamo teatro istorijoje *A History of the Theatre* (pirmas leidimas 1985) šalia garsiausių dramų pastatymų dėl bendros orientacijos primenami ryškiausi juos lydėję įvykiai: Josifo Stalino mirtis, vengrų sukilimo numalšinimas, Sueco krizė

ir t. t. (Wickham, 2002, 245). Nepriklausomybės laikų vadovėlyje, skirtame studentams, *XX a. Vakarų literatūra. II dalis: 1945–1985* pokario istorijos fonas nušviestas itin fragmentiškai.

Šiame straipsnyje siekiama istoriją ir literatūrą perskaityti kaip vientisą „tekstą“, pademonstruoti, kaip vidinė kūrinio tvarka koreliuoja su išorinio pasaulio realybe. Idealus siekinys būtų Stepheno Greenblatto išvelgtas „magijos triukas“ jo mokytojo Ericho Auerbacho *Mimezyje*, kur autorius gebėjęs iš kelių kūrinio pastraipų išvysti gyvenamąjį pasaulį, iškviesti „sudėting[ą], dinamišk[ą], istoriškai specifin[ę] tikrovės vaizdavimo dvasi[ą]“ (Greenblatt, 2011, 249). Šio „triuko“ paslaptį Greenblattas aiškina tuo, kad Auerbachas tyrinėja ne kūrinio šaltinius ir vidinę struktūrą, o susitelkia prie jam „būdingų referencijos priemonių“ (Ten pat, 251).

Remiantis konkrečiais dramatos meninės kalbos ženklais, straipsnyje pirmiausia išryškinamas bendrasis absurdo tvarkos principas, vienijantis absurdo dramą ir Šaltojo karo laikų pasaulį, vėliau aptariamas jo pasireiškimas dviem konkrečiais – erdvės struktūros ir galios veikimo – aspektais. Pagrindinis istorijos duomenų šaltinis ir istorijos „tekstas“ yra didžiulės apimties, mokslo pasaulyje itin populiarų britų ir JAV istoriko Tony’io Judto knyga *Pokaris* (lietuviškas leidimas 2011).

Absurdo tvarka

Ostrausko dramatos *Seneliai...* prologą žymi Christopho Willibaldo von Glucko operos *Orfėjas*³ ir *Euridikė* fragmentas – antro veiksmo trečios scenos Orfėjo arijos *Che puro ciel! Che chiaro sol!...* („Koks giedras dangus! Kokia skaisti saulė! [...] Bet tik Euridikės žvilgsnis gali palengvinti sielvartą“) orkestrinė pradžia – pirmieji 13 taktų⁴. Dramoje panaudoti dar du to paties

³ Ostrausko dramoje – *Orfėjus*.

⁴ Ostrauskas K., 1996, *Kaliausės mirtis*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, p. 175. Toliau cituojant tekste nurodomi šio leidimo puslapiai.

operos veiksmo antros scenos epizodai, visi Eliziejaus laukuose: „Palaimintųjų vėlių“ baletu pradžia lydi veiksmo atomazgą (190), o solo fleitos su orkestru 15 taktų – epilogą (193), kuris žiedinės kompozicijos principu vėl sugrąžina į prologą.

Glucko opera Ostrausko dramoje yra daugiafunkcinė intermediali nuoroda, todėl būtina gyvai paklaustyti nurodytus jos fragmentus. Jie ne tik kompoziciškai įrėmina veiksma, bet ir koduoja dramos temą – žengimą į mirusiųjų pasaulį. Orfėjas leidžiasi į Hado ir Persefonės valdas, bandydamas susigrąžinti Euridikę, bet neišlaiko sutarties, ir mylimoji miršta du kartus – žemėje, įgelta gyvatės, ir Hade, atsigrėžus į ją Orfėjui. Be to, „nuodingai“ graži Glucko muzika, o uvertiūroje dar ir XVIII amžiui būdingas gedulas mažoru (Galejeva, 2011), būdama, atrodo, tokia tolima XX amžiaus žmogaus patyrimams ir vyraujančiai estetikai, netikėtai atliepia patį absurdo tvarkos principą – alogiškumą, sveikam protui prieštaraujantį mirties ir grožio, mirties ir džiaugsmo derinį. Galima tvirtinti, kad tas alogiškumas yra pamatinė absurdo tvarkos ypatybė, bendra Ostrausko dramai ir Šaltojo karo laikų pasauliui, ir šiuo atveju nesvarbu, kad priešybių sandai juose kiek kitokie nei Glucko operoje.

Pokario situacija, ypač jei žvelgiame į ją pro absurdo dramos prizmę, pribloškia savo neįtikėtinu keistumu, paradoksaliu, o pati Šaltojo karo sąvoka iš esmės yra oksimoronas⁵. Viena vertus, gyja karo padarytos žaizdos – valomi griuvėsiai, veikia Marshallo planas, pagal kurį JAV teikė ekonominę pagalbą nuo karo nukentėjusioms šalims, užfiksuotas kūdikių gimimo bumai⁶. Kita vertus, Europa skyla į Rytų ir Vakarų blokus. Valstybės, sudariusios sąjungą prieš nacių Vokietiją, „nesugebėjo susitarti tarpusavyje

⁵ Įtemptos geopolitinės situacijos, branduolinio karo grėsmės apibūdinimui Šaltojo karo sąvoką naudojo George'as Orwellas (straipsniai rašyti 1945, 1946 metais), JAV finansininkas, prezidento patarėjas Bernardas Baruchas (1947), rašytojas Walteris Lippmannas (knyga *The Cold War*, 1947); jis šią sąvoką sakėsi pasiskolinęs iš ketvirto dešimtmečio prancūziško termino *la guerre Froide*.

⁶ Judto duomenimis, 1949 metais Prancūzijoje gimstamumas palyginti su 1937 metais, išaugo net 33 procentais, Jungtinėje Karalystėje – 11 procentų; antras pagal perkamumą dalykas po apatinių drabužių Prancūzijoje buvo kūdikių vežimėliai (Judt, 2011, 256).

dėl pokario sąlygų ir Vokietijos apribojimų ir baigė intrigomis stengdamosi pasipelnėti vienos iš kitų“ (Judt, 2011, 141). Ironiška, kad padalinta Vokietija pradžioje buvo priimtina visoms suinteresuotoms pusėms, o kai kurie Vokietijos politikai (pavyzdžiui, Konradas Adenaueris) net padarė karjerą jos padalijimo sąskaita (Ten pat, 140). Ironiška galbūt ir tai, kad Jungtinės Valstijos būtent dėl Vokietijos agresijos pirmą kartą tapo įtakinga jėga Europoje⁷.

Erdvės struktūra: globalumas ir izoliacija

Pokarinio pasaulio nelogiškumas itin akivaizdus jo erdvės struktūroje. Viena vertus, erdvė globalizuojasi, kita vertus, ji nenumaldomai skaidosi, o atskiros jos dalys izoliuojasi. Į politinę areną išėjus dviem supervalstybėms SSRS ir JAV, vietiniai ir užsienio konfliktai susipynė. „Mūsų laikais individams ir tautoms tenkantis visa nulemiantis pasirinkimas yra globalinio pobūdžio, tiesą sakant, tai geografinis pasirinkimas“ (Raymond Aron, cit. pagal: Judt, 2011, 236). Tačiau pokaryje globali yra ne taikos, o karo arena. Išraiški takoskyros metafora – „geležinė uždanga“, kuri 1947 metais nusileido tarp Rytų ir Vakarų Europos. Dviejų blokų varžybos apėmė ideologiją, ginklavimąsi, technologijas, ateityje įskaitant ir kosmines. Judto žodžiais, „kelių ateities kartų nuostabai“ (215) buvo įvartyti pleištai ir Vakarų pasaulio viduje – tarp komunistų ir antikomunistų (1947–1953 metais), tarp komunistų ir socialdemokratiškos bei darbo partijų, o Vakarų Europos kairiuosius ir dešiniuosius netikėtai suvienijo bendras jų priešiškus Jungtinėms Valstijoms⁸ (bent iki 1956 metų).

⁷ Bendrasis Jungtinių Valstijų nacionalinis produktas karo metais padvigubėjo, o 1945 metų pavasarį jose susitelkė pusė pasaulio gamybos pajėgumų, didžiuma maisto atsargų ir faktiškai visos tarptautinės finansų atsargos (Judt, 2011, 119).

⁸ „Palyginus su nualintomis vakarų Europos valstybėmis, Amerika atrodo „ekonomiškai soti ir kultūriškai tamsi – mirtinų savybių derinys“. 1947 m. liepą tik 38 proc. prancūzų suaugusiųjų manė, kad Marshallo parama nesukėlė rimtos grėsmės Prancūzijos nepriklausomybei. Prancūzijos dešiniųjų laikraštis *Esprit* rašė, kad „amerikietiška kultūra kerta per pačias Europos tautų mentalines ir moralines šaknis“. Kairiųjų *Le Monde* teigė, kad *Coca Cola Company*, kuri nuo 1947-ųjų ėmė atidarinėti išpilstymo gamyklas Europoje, yra „Europos kultūros Dancigas“, o jos platinimo tarnybos taps JAV šnipinėjimo tinklu“ (Judt, 2011, 238).

Pačioje Amerikoje prasidėjo makartizmo (pagal senatoriaus Josepho McCarthy'io vardą) era – komunistų ir Sovietų sąjungos simpatikų persekiojimas. Netiesioginius JAV ir SSRS karinius susirėmimus (Berlyno blokada, Korėjos, Vietnamo karai) pranoکو nuolat tvyranti Trečiojo pasaulinio karo ir branduolinio susinaikinimo grėsmė.

Absurdo drama rado būdą globalizuoti situacijas, išreikšti šį globalumo ir izoliacijos paradoksą. Neatsitiktinis dalykas, kad tarp absurdistų buvo daug egzilų (Beckettas kilęs iš Airijos, Ionesco iš Rumunijos, Arthuras Adamovas iš Armėnijos, Alejandro Jodorowsky iš Čilės, Fernando Arrabalas iš Ispanijos) ir kad dauguma jų telkėsi Paryžiuje, kuris po Antrojo pasaulinio karo liko „tik viena tikrai europietiško intelektualinio gyvenimo vieta“, tik viena kosmopolitiška sostinė (Judt, 2011, 227). Egzilis išugdė gebėjimą apžvelgti pasaulio visumą, išgrynino nesaugumo, svetimumo jausmus⁹. Ostrauskas programiniame straipsnyje „Rašytojas ir egzilis“ (1996 [1973], 11–38) egzilį vadina „mūsų laikų ženklų“ ir ragina nepasiduoti jo kompleksams, nevertinti kaip visų rašytojo nesėkmių priežasties, o pasinaudoti jo teikiama kūrybos laisve, atsivėrusia Vakarų kultūros terpe ir tuo padėti lietuvių literatūrai išsivaduoti iš tautinio uždarumo, iš joje įsivyravusio lyrizmo bei realistinio deskriptyvumo, praturtinti ją filosofine mintimi. Savo paties tapatybę Ostrauskas apibrėžia kaip dvigubą – lietuvišką ir vakarietišką – ir kalba apie įprotį „žvelgti į gyvenimą kiek kitokiu kampu“ (1996, 65).

⁹ Manytume, kad tie, kurie kirto kontinentų, politinių sistemų ribas, kitaip suvokė karo bei pokario situacijas. Sovietmečio lietuvių literatūroje karas dažnai vaizduojamas pagal herojinę epinę tradiciją – kaip teisiųjų ir neteisiųjų susidūrimas, kaip vieta didvyriams gimti. Geriausiu atveju buvo sekama elegine, iš liaudies dainų perimta tradicija – kalbama laukiančiųjų, besiliginčiųjų vardu, apraudami žuvusieji (plačiau žr.: Baliutytė, 1985). Karo liudijimai lietuvių egzodo poezijoje ir prozoje mažiau angažuoti ir labiau susimbolinti, nors dažnai susiję su individualiais žmonių patyrimais ir konkrečiomis vietomis (Loretos Mačianskaitės, Dalius Kuizininės ir kt. pranešimai konferencijoje „Karo patirtys literatūroje ir mene“. – LEU, 2013, http://www.leu.lt/lf_liet_lyg_literaturos/llk_naujienos/konferencijai-siuloma-pranesimu-3rer.html). Apibendrinimų, atsiribojimo, bešališkumo požiūriu toliausiai nuėjo absurdo drama.

Talpiausia simbolinė globalumo išraiška yra mitas, erdvinę dimensiją papildantis amžinybės matmeniu. Neretai absurdo dramos veiksmo vieta pasirenkama tuščia erdvė (Ionesco *Kėdės*, Becketto *Laimingos dienos*) – egzistencinės tuštumos, sustojusio laiko metafora. Tačiau tai nėra tik metaforos. Šio straipsnio autorė savo septynmetės patirtimi gali patvirtinti Sheldon M. Sterno knygos apie 1962 m. spalio 14–28 d. Kubos krizę pavadinimo tikslumą: *The Week the World Stood Still* (*Savaitė, kai nuščiuvo pasaulis*, 2005). Tuomet sustojusį laiką buvo galima justi fiziškai, realiai. Didžioji pasaulio politika neapėjo nuošaliausio Žemaitijos vienkiemio. Jame buvo kalbama apie atominio ginklo veikimą, apie viską nušluojantį atominį grybą. Be to, kartais net keliskart per dieną praskriedavo netoliese garso ribą įveikdavę kariniai lėktuvai ir, kaip mes sakydavome, „šaudydavo“. Pridėkime dar masinį insekticido DDT, liaudyje vadinamo „dustu“, naudojimą, kuris, kaip paaiškėjo, buvo didžiulis nuodas. Jungtinėse Valstijose jau 1962 metais pasirodė biologės Rachel Carson knyga vėlgi simptomišku pavadinimu: *Silent Spring* (*Tylusis pavasaris*), kurioje aprašyta DDT sukeliama žala gamtai ir žmogaus sveikatai. Nenustebino vėliau išgirsti prisipažinimai, kad šeimos apsisprendavo neturėti daugiau vaikų – buvo tikros, kad jie bus pasmerkti kančioms ir mirčiai.

Ostrausko *Senelių...* scena – kambarys be langų ir be baldų, su trimis durimis (ant viduriniųjų užbrėžta vienuolika brūkšnių), „sienos, aplipdytos senais, pageltusiais laikraščiais“ – primena beprotnamį, kankinimo kamerą („*Ant ilgos vielos, be gaubto, kabo didelė elektros lempa – tiesiog spiginte spigina*“, 175), o gal ir pokatastrofinio pasaulio nuolaužą tuščioje kosminėje erdvėje. Personažai sukurti pasitelkus biblines, graikų mitų, lietuvių tautosakos užuominas. Jie „*seni kaip Matuzalis*“¹⁰, o jų įprasti veiksmai įgyja simbolinę prasmę. Senelės mezgamas

¹⁰ Antano Rubšio Biblijos vertime Metušelachas (*Pr* 5:21–27), išgyvenęs 969 metus, miręs likus septynioms dienoms iki Tvano.

raudonas megztinis, po kojom besiraičiojantis siūlų kamuolys yra aliuzija į moteriškąsias graikų likimo ir mirties deives Moiras, kurios prižiūri kiekvienos būtybės gyvenimo siūlą nuo gimimo iki mirties – jį matuoja, audžia, nutraukia¹¹. Ypatingą vaidmenį dramoje, kaip minėta, atlieka Orfėjo ir Euridikės mitas, įkūnytas Glucko operoje.

Koncentriška dramos erdvė apima metafizines ir politinio pasaulio – tolumo ir artimo (lietuvių emigrantų) – plotmes, kartu ji vientisa, persmelkta bendros mirties semantikos. Senelė yra veiksmo lėmėja, ryšio su metafiziniu pasauliu tarpininkė, Senelis – veiksmo vykdytojas, šiaurinio pasaulio atstovas (skaito laikraštį, kala plaktuku). Informacija iš laikraščių, tiek autentiška, tiek fiktyvi („teksto – *ne minties prasme*“, 174), atspindi pasaulio susiskaldymą ir kartu atskirų jo dalių simetriškumą. Dramos užuomazga – laikraščio pranešimas, parodijuojantis nesibaigiančias Rytų ir Vakarų blokų derybas dėl nusiginklavimo¹²:

Rytų bloko galva, komentuodamas Rytų-Vakarų atominio karo pavojų, reikšmingai šypsodamasis, pareiškė: „Boba pasigėrė – pusė velnio, diedas pasigėrė – visas velnias“. [...] „Kitą dieną užsienio reikalų ministras tą pareiškimą švelniai dementavo: „Diedas pasigėrė – pusė velnio, boba pasigėrė – visas velnias“. (176)

Liaudišku atsieto turinio frazeologizmu nusakoma politinės kalbos tuštuma, praraja tarp kalbos ir tikrovės, o jo apvertimu – konfliktuojančių pasių panašumas.

Tikrąsias Rytų ir Vakarų blokų rungtynes taip pat galima apibūdinti kaip ėjimų ir atsakomųjų ėjimų seką, kaip veiksmų atsikartojimą atvirksčiame atspindyje: JAV paskelbia Marshallo planą – SSRS įkuria Ekonominės savitarpio pagalbos tarybą;

¹¹ Skandinavų mitologijoje į jas panašios Nornos, kurios, taip pat kaip ir Moiros, nepriklauso nuo kitų dievų.

¹² Beje, dalinė branduolinių bandymų uždraudimo sutartis, kuria uždrausti bandymai atmosferoje, buvo pasirašyta 1963-aisiais, Ostrausko dramos pasirodymo metais.

SSRS steigia Kominformą (1947), kurio tikslas – valdyti Vakarų Europos komunistus, JAV paskelbia Harry'io Trumano doktriną, skirtą kovai su komunizmu (1947); JAV įkuria tarptautinę gynybinę sąjungą NATO (1949) – Rytų blokas Varšuvos sutarties organizaciją (1955) ir t. t. Tai pasaulio raidą daro gana nuspėjamą, deja, su galimomis niūriomis pasekmėmis.

Panašiai absurdiškas – suskilęs ir vienodas – dramoje atrodo ir lietuvių išėvių pasaulis: „vakar įvyko laisvinamųjų organų visų keturiolikos partijų tūkstantis pirmasis posėdis. Jam prasidėjus, septynių partijų atstovai tarė „Taip“, kiti septyni atsakė „Ne“ – o gal atvirksčiai? – ir posėdis baigėsi“ (178).

Galia, grožis ir mirtis

Pagrindinės raiškos priemonės *Seneliuose*... yra teatrinės ir muzikinės, atitinkančios Orfėjo talentą, mitinę erdvės struktūrą, amžinybės laiką. Ostrauskas pasitelkia ne tik klasikines vakarietiškas, bet ir lietuviškas teatrinės bei parateatrinės raiškos formas, kurioms visoms būdingas sinkretizmas – žodžio, judesio, muzikos dermė. Dramos dialogas grindžiamas ritmišku rečitatyvu, kontrapunktiniais tonu ir emocijų šuoliais, pauzėmis. Pasikartojantys Senelių veiksmai, sureikšminti gestai, embleminė emocijų raiška, naudojami simboliniai reikmenys primena ritualą („*Seneliai įpuola tartum į ritualinę ekstazę*“, 181). Didelę jų dialogo dalį sudaro raudos – svarbi archajiškų mirties, išsiskyrimo apeigų dalis. Seneliai aprauda autokatastrofoje žuvusį savo sūnų studentą Jonuką (jis vilkėjo Senelės megztu megztiniu), nuo kurio mirties praėjo šimtas, o gal du šimtai metų. Stereotipinėmis tautosakinėmis formulėmis („Lieknas kaip nendrė... tvirtas kaip ažuolas... mėlynos akys“), raudai būdingais kartojamais kreipiniais jie reiškia meilę sūnui, sielvartauja dėl jo netekties. Pereinama ir į tikrą raudojimą – Senelė tris kartus pravirksta „*graudžiai*“, „*nebe taip graudžiai*“, „*balsu*“.

Atrodytų, kad Ostrauskas grįžta prie ritualinio teatro, kurį atgaivinti svajotojo Antoninas Artaud. Tačiau jei Senelių atliekamas ritualas ir turi simbolinės maginės prasmės, tai jis tarnauja ne pasaulio atnaujinimui, o jo sunaikinimui ir yra atvirkščia – juodoji – magija. Senelių emocijų kaita – nuo ašarų iki paslaptinių šypsenu, nuo ekstazės iki abejingumo („*rauda nutrūksta tartum kirviu nukirsta*“, 178), nuo piktdžiugiško kikenimo iki maldingumo – išduoda slaptą jų apeigų grėsmę. Jų raudose saviguoda dėl netekties kartu yra pasirengimas naujam žudymui, keršto plano „Petriukui“ ar bet kuriam kitam „studentui“ kūrimas ir palaikymas:

SENELĖ. Mano Jonukas kraujais pasruvo...

SENELIS. ...Petriukas gyvas, lyg niekur nieko...

SENELĖ. ...mano Jonukas kapuose guli...

SENELIS. ...Petriuką žemė lengvai nešioja... (181)

Tokiu būdu muzika Ostrausko dramoje tampa ne tik veiksmo fonu, kompozicine jungtimi ar pagrindinės temos leitmotyvu. Atliekama pagal nusistovėjusią žanro (raudos, operos) tvarką, pagal „partitūrą“, juolab klasicizmo estetikai artimo autoriaus Glucko, ji įkūnija griežtai determinuotos, nepaveikiamos tvarkos principą, taip grįsdama kelią meno ir mirties analogijai.

Klausimas apie žmogaus individualumą, jo laisvę rinktis absurdo dramoje jau nebekeliamas. „Pagal absurdo teatrą, visi mes esame aklo likimo ir beprasmiškų aplinkybių malonėje“ (Ostrauskas, 1996, 68). Ostrausko Senelių – lemties aukų ir lemties vykdytojų – ritualiniai veiksmai atliepia destruktivų, inertišką galios jėgų veikimą. Esslino teigimu, absurdo teatras išreiškia bet kokios bendrai priimtinos, universalios metafizinės sistemos, kosminės vertybių sistemos griūtį (Esslin, 1968, 392). Tokiai išvadai antrina Judto knygoje *Pokaris* pateikiami faktai apie menkėjantį

Katalikų bažnyčios vaidmenį¹³, apie pokario intelektualų silpnumą, abejingumą, užsidarymą savo parapijų reikaluose. Pasak istoriko, iš intelektualinio ir kultūrinio gyvenimo arenos be ceremonijų buvo pašalinti Vidurio ir Rytų europiečiai, į kultūros paraštes „dėl sąmoningo ideologinės politikos vengimo“ (Ten pat, 222) pirmąjį pokario dešimtmetį nustumti Vakarų Vokietijos intelektualai, stebėtojo poziciją užėmė britai. Stulbina Judto išryškinti Vakarų intelektualų proto klaidakeliai. Komunizmo populiarumą Vakaruose jis aiškina ne tik jo utopiškai universaliais, transcendentiniais tikslais ar Stalino indėliu kovoje prieš nacizmą, bet ir jo nusikaltimais. Vakariečiai „dažnai žavėdavosi Stalinu ne nepaisydami jo kalčių, bet būtent dėl jų“ (Ten pat, 233). Labiausiai komunizmui buvo pritariama žiauriausiais režimo laikais – 1935–1939 ir 1944–1956 metais. „Panašiai ir Mao kultas Vakaruose zenitą pasiekė kultūrinės revoliucijos įkarštyje“ (Ten pat, 234). Vakarų Europoje „teorinis komunizmo entuziazmas paprastai būdavo atvirksčiai proporcingas tiesioginiam jo patyrimui praktikoje“ [...], realaus komunizmo patirtis [...] susilaukė be galo mažai dėmesio, o iš aistringiausių komunizmo gerbėjų – išvis jokio“ (Ten pat, 220–221). Daugumai Vakarų europiečių „[...] nuo Baltijos iki Adrijos nusidriekusi ginkluota užkarda atrodė visai natūralus dalykas“ (Ten pat, 214).

Griežta muzikos tvarka, realizuota Ostrausko dramoje, priemonė apie meno ir politikos artimumą, apie kultūros įtraukimą į ideologinių rungtynių ringą, apie jos kalbos militarizavimą. „Kova už taiką“, „kovą už knygą“, „kultūrinis frontas“ buvo Stalino laikų kultūros retorika ir kultūros politika, kurią sėkmingai perėmė Jungtinės Valstijos. Kai Stalinas inicijavo tarptautinį taikos judėjimą (1948), surengė Taikos kongresus Paryžiuje, Prahoje, Niujorke (1949), Berlyne tuoj buvo organizuotas antikomunistinio Kultūros laisvės kongreso steigiamasis susirinkimas (1950). Judto duomenimis, kongresą oficialiai globojo Bertrand'as Rus-

¹³ Nuo 5-ojo dešimtmečio pabaigos ir 6-ojo pradžios ji ėmė atsitraukti prieš moderniąją valstybę (Judt, 2011, 248).

sellas, Benedetto Croce, Karlas Jaspersas, Jacques'as Maritainas ir kt., o pinigais rėmė JAV¹⁴.

Pačiame Šaltojo karo įkarštyje (1953) JAV užsienio kultūrinėse programose (atmetus slaptą ir privačią paramą) buvo įdarbinta 13 000 žmonių: kuriami Amerikos namai, remiami radijo tinklai (*Laisvosios Europos radijas*) ir t. t., o veikloje neapsieita be totalitarinio stiliaus propagandinių perlenkimų. Pavyzdžiui, iš Amerikos namų bibliotekų buvo išiminėjamos įtariamų autorių knygos, tarp kurių atsidūrė ne tik visiems žinomi įtariamieji Johnas Dos Passos, Arthuras Milleris, Uptonas Sinclairis, bet ir Albertas Einsteinas, Thomas Mannas, Albertas Moravia, Henry'is Thoreau (Judt, 2011, 240–242).

Mirtis ir juokas

Ostrausko dramos kulminacija yra ritualizuotas „studento“ žudymas. Nervingai greitėjantis Senelės mezgimas virsta įniršiu, kol galiausiai ji „išbalus pašoka nuo kėdės ir iškelia megztinį – didžiulį raudoną kaip kraujas megztinį“ (182). Senelis „išsišiepia iki ausų ir išsitraukia iš kelnų kišenės plaktuką“ (180), keletą kartų juo kaukšteli („vikriai“, „nervingai“, „piktai“, „įnirtusiai tvoja“) ir galiausiai ištaria: „Aš pasiruošęs!“ (182). Pasigirsta beldimas į dešiniąsias duris. Seneliai šypsodamiesi įsiveda „atėjusįjį“ į kambarį, „apvelka“ megztiniu – pakloja jį ant grindų, suriša kryžium rankoves, šoka aplink „indėnų šokį“, myluoja jį, išspaudžia ašarą, vaitodami sukniumba. Paskui nuvelka „atėjusįjį“ prie viduriniųjų durų, pro kurias „Jonukas“ („persikūnijęs“ Senelis) jo neleidžia, galiausiai abejingai išmeta pro kairiąsias duris. Už durų pasigirdus paskutiniam desperatiškam riktelėjimui, išvelka „auką“ ir išmeta pro viduriniąsias duris, ant kurių brūkšteli dar vieną brūkšnį. „Seneliai, laimingi ir išdidūs, pažvelgia vienas į kitą, nutupia į kėdes, atsilošia ir kurį laiką sėdi užsimerkę tarsi nirvanoje“ (191).

¹⁴ *Fordo* fondas viešai, CŽV slaptai; apie pastarąjį faktą Kongreso aktyvistai sužinojo tik po daugelio metų.

Senelė vėl ima nuo kėdės naują siūlų giją, Senelis, išsitraukęs iš kišenės plaktuką, „sugroja“ juo „Palaimintųjų vėlių“ baletą iš Glucko operos fleitos solo...

Kulminacinę veiksmo sceną lydi skaitomų išeivijos laikraščių (*Dirva, Naujienos*) autentiškos citatos – muzikinių renginių aprašymai, kurie metalygmenyje komiškai, parodijuota forma atkartoja pagrindinį mito plotmės įvykį (žudymą) ir raiškos plano elementus (muziką, teatrą), o egzaltuotas menkaverčių recenzijų stilius kuria groteskinį grožio ir žiaurumo derinį, yra aliuzija į militarizuotą meno kalbą. Muzikantai recenzijose ima atrodyti kaip pavojingi manipulatoriai ir prievartautojai: „[Smuikininko] valdomas griežiklis [...] tartum magiko lazdelė“ užburia klausytoją; „Klausytojas buvo ‚pagautas‘ ir, lyg prirakintas, veik ištisas dvi valandas, niekur nenukreipdamas žvilgsnio, išsėdėjo kėdėje“ (182); dirigentas nori „ištraukti garsesnius balsus iš lėtoku ir ramių savo choristų“ (189). Muzikantų kūnai deformuojasi, išsiskaido dalimis: „Kai muzika perpildė sielą, dirigentas įgavo kitas formas“ (*sic!*, 191); „Kairioji [dirigento] ranka buvo akompanistė“; jo plaštaka paleidžia „reikalingus akordus“; dainininkas vieną dainą po kitos „traukė“ „atsistojęs choro priešakyje ir dešinę koją atitraukęs atgal, tartum įsistiprindamas“ (198). Muzikos kuriama romantiška nuotaika („iš ežero vakaro vėlumo į išsiskleidė rūkas“) tuoj virsta karo vaizdais („pasigirdo autosunkvežimių ūžimas ir ginklų žvangėjimas“, 191). Kaip centrinis akcentas recenzijose iškyla akompanistės figūra, kurios „išvaizda ir raudonoji sukni visam koncertui suteikė graikiško teatro nuotaikas“ (189).

Minėtasis Glucko muzikos turinio ir tono kontrastas (gedulas mažoru) dramoje realizuojamas tragikomišku mirties ir juoko, mirties ir pokšto deriniu – vieninteliu Ostrausko dramoje, priklausančiu teatrinių paradoksų sričiai. „Studento“ žudymo nėra ne tik scenoje, netikinčiam ritualinio veiksmo galia jo išvis nėra. Be to, tai veikia ceremonija, pantomima ar ritualas teatre, kuriuo tiki tik jo atlikėjai, bet ne žiūrovai. Hansas-Georgas Gadameris yra rašęs apie tą nežymią ribą tarp tikro ir parodomąjo apeiginio

veiksmo, tarp apeigos ir teatrinio vaidinimo: „nuo apeiginio šokio iki pasirodymui atliekamų apeigų – tik vienas žingsnis. O nuo jų tik vienas žingsnis iki atsieto vaizdavimo, pavyzdžiui, iki teatro, kuris ir yra išaugęs iš tokio apeiginio konteksto“ (Gadamer, 1997, 34). Ostrauskas tą žingsnį į teatrą jau yra ryžtingai žengęs. Jis pabrėžia savo kuriamo pasaulio fiktyvumą, atriboja žiūrovą nuo smurto dvigubu sceniniu reginiu ir palieka jo stebėtoju. Finale vietoj neva nužudyto studento į sceną už kojų ištempiamas spektaklio režisierius, kurį galėtų „*pakeisti autorius (jeigu dar gyvas) arba kuris nors žinomas [...] visuomenės bei kultūros šulas*“ (190).

Paskutinė laikraščio ištrauka yra sąvokos „žaismas“ (gamtoje, balete, pastoralėje) komentaras. Dar vieną palengvintą situacijos sprendimą siūlo Glucko opera, kurioje Orfėjo ir Euridikės istorija baigiama laimingai – pagal XVIII amžiui būdingą tikroviškumo suvokimą taip būdavo perkuriamos net Williama Shakespeare'o tragedijos. Besiruošiantis nusižudyti Orfėjas dievų valia išgelbstimas, nes išlaikė ištikimybės bandymą, o Euridikė sugražinama į gyvenimą.

Ostrausko drama sugestijuoja nevienprasmišką atsakymą į klausimą apie teatro gebėjimą liudyti tikrovę: jame gali slypėti ir teatrinė (auto)ironija, ir pasitikėjimas teatru kaip vienintele patikima žmogaus laisvės instancija.

Baigiamosios pastabos

Straipsnyje siekta išryškinti draminio absurdo sąsajas su Šaltojo karo laikų realybe, parodyti vidinės kūrinio tvarkos referentiškumą išorinio pasaulio tvarkai – atskleisti bendrą jų erdvinį pasaulėvaizdį ir galios jėgų veikimo principą. Jei toks bandymas jungti skirtingas – politines ir estetines – substancijas atrodo iš anksto nesėkmei pasmerktas „alchemijos“ eksperimentas, kuriuo niekas niekada jokio „aukso“ neišgavo, visada galima pasitenkinti tradiciniu keliu – kontekstinėmis istorijos ir dramos sąsajomis, *vienos per kitą* identifikavimu ir komentavimu. Abu keliai siūlo

išėitį, kaip susidoroti su vis didėjančiu istorijos srautu mokyklinėse literatūros programose, kaip integruoti istoriją ir literatūrą nepažeidžiant meninės literatūros kūrinio prigimties. Kartu verta prisiminti ne tik Naujojo istorizmo kvietimą regėti kūrinį jo laike ir erdvėje, bet ir perspėjimą, jog kontekstas nenulemia jo prigimties. Taip pat ir tai, kad racionalaus kūrinio ryšio su tikrove nustatymas nepaneigia jo daugiaprasmės metafizinės tiesos, kad „absurdo realizmas“ nėra tapatus tradiciniam realizmui, kuriam absurdo teatras radikaliai oponavo.

Literatūra

- Baliutytė E., 1985, *Tarybinė lietuvių poezija Didžiojo Tėvynės karo metais*. Vilnius: Vaga.
- Esslin M., 1968, *The Theatre of the Absurd*, rev. and enlarged ed. Pelican Books.
- Gadamer H.-G., 1997, *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis, šventė*. Vilnius: Baltos lankos.
- Galejeva J., 2011, Scenoje mitas: LNOBT premjera. –http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110307030713/http://www.culture.lt/7md/?leid_id=771 (žiūrėta 2013-11-05).
- Greenblatt S., 2011, Tikrovės palytėjimas. – *XX amžiaus literatūros teorijos: Chrestomatija aukštųjų mokyklų studentams 2*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 231–260.
- Judelevičius D., 1970, Du pokario dramos dešimtmečiai. – *XX amžiaus dramaturgija: Vakarų Europos dramaturgų pjesės*. Vilnius: Vaga, 5–18.
- Judt T., 2011, *Pokaris. Europos istorija nuo 1945 metų*. Vilnius: Baltos lankos.
- Ostrauskas K., 1996, *Ketvirtoji siena. Kūryba-kritika, kritika-kūryba*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.
- Ostrauskas K., 1996, Gyveno kartą senelis ir senelė... – *Kaliausės mirtis: Dramos, komedijos ir mikrotragedijos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 173–193.
- Uogintaitė U., 2000, Kosto Ostrausko ir Eugène Ionesco absurdo teatras: panašumai ir skirtumai. – *Komparatyvistika šiandien. Teorija ir praktika*. Vilnius: Vilniaus pedagoginis universitetas, 96–100.

Vidurinio ugdymo bendrosios programos. Kalbos. – http://portalas.emokykla.lt/bup/Documents/Vidurinis%20ugdymas/Kalbos_2_priedas.pdf (žiūrėta 2013-10-11).

Wickham G., 2002, *A History of the Theatre*, 2nd ed. London: Phaidon Press Limited.
XX a. Vakarų literatūra. II dalis: 1945–1985. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 1995.