

# PASAULIO KULTŪROS KALBINIMAI KOSTO OSTRUSKO DRAMOSE

## ADDRESSING GLOBAL CULTURE IN PLAYS BY KOSTAS OSTRUSKAS

Aušra MARTIŠIŪTĖ-LINARTIENĖ

*Lietuvos muzikos ir teatro akademija*

*Meno istorijos ir teorijos katedra*

*Gedimino pr. 42, LT-01110*

*ausramartisiute@gmail.com*

*Esu linkęs žvelgti į gyvenimą ir žmogų  
kiek kitokiu kampu,  
iš skirtingos perspektyvos negu įprasta.*

Kostas Ostrauskas

### Santrauka

Šio straipsnio tyrimo objektas – Kosto Ostrausko dramos, atskleidžiančios atvirumą Vakarų pasauliui. Siekiant apsibrėžti tyrimų lauką, dėmesys sutelkiamas tik į tas Ostrausko dramas, kurių tema, dramatinė kolizija išauga iš kūrybiško santykio su pasaulio kultūros kūriniiais. Žvalgantis po Ostrausko dramos interpretuojamą muzikos, literatūros, dailės kūrinių lauką, siekiama išsiaiškinti, kokias inovatyvias dramos formas, idėjas inspiravo dialogas su konkrečia meno rūšimi, kūriniu ar kūrėju, siekiama išryškinti Ostrausko dramaturgijos formos, problematikos pokyčių punktyrą.

Absurdo teatro klestėjimo laikotarpiu pradėjęs smalsiai skaityti literatūros kūrinius, Ostrauskas ieškojo ribų, tarsi „uždarų durų“, ties kuriomis sustojo literatūros kūrėjai. Literatūros kūrinio lauką jis pratęsia muzikos srityje, – pjesėje *Kvartetas* (1969) suteikia personažams galimybę muzikuoti ne tik instrumentais, bet ir kalba, balsu. Ostrauskas pateikia atsakymą ir į Samuelio Becketto „žaidimo pabaigos“ idėją, pavaizduodamas absurdo pasaulio personažus išlaisvinančią kuriančią tradicijos galią, ją pjesėje įkūnija kompozitorius Béla Bartókas. Pjesėje *Duobkasiai* (1964–1965) peržengiama riba, ties kuria

sustojo Williamas Shakespeare'as ir Alberas Camus, svarstydami žmogaus būties ir mirties temą. Ostrauskas atskleidžia absurdo jauseną, kurią patiria numirti negalinti Mirtis. Pjesėje *Labanakt, motin* (1984–1988) jis pasitelkia Sigmundo Freudo psichoanalizę ir, atskleidęs Hamleto bei Karalienės elgesį paaiškinantį geismą, užpildo mįslingas „baltas dėmes“, kurias motinos ir sūnaus konflikto istorijoje paliko Shakespeare'as. Pjesėje *Who is Godot?* (1999) pateikiamas atsakymas į klausimą, kas yra Godo.

Atskirą grupę kūrinių sudaro dramos, kuriose susitinka skirtingų kūrinių personažai (*Anna ir Emma* (1989), *Ars amoris* (1991) ir kt.), veikia autorius ir jo sukurti veikėjai (*Shakespereana* (1999–2001) ir kt.) ar įvairių epochų rašytojai (pjesėje Žemaitė sutinka Šekspyrą (2006) veikia ir „kažkoks“ Astrauckas). Aristotelio *Poetikoje* apibrėžta dramos kūrinio apimtis inspiravo Ostrauską mesti sau iššūkį ir sukurti originalią mikrodramos formą. Drama-fragmentas yra ir savarankiškas kūrinys, ir didelio ciklo dalis. Hieronimo Boscho paveikslai padeda paaiškinti logiką, kuria remiantis cikluose *Patarlės ir priežodžiai*, *Spec(tac)ulum mundi* į vieną kūrinį susieti skirtingų temų ir stiliaus fragmentai.

**Esminiai žodžiai:** *drama, kolizija, peripetija, minidrama, mikrodrama, personažas, autorius, fragmentas.*

## Summary

The article is focused on the plays of Kostas Ostrauskas, which reveal the playwright's openness toward the Western world. In order to delineate the sphere of analysis, attention is paid exclusively to those plays by Ostrauskas in which the themes and dramatic collisions are a direct outgrowth of the masterpieces of global culture.

In surveying the panorama of music, literature and art reflected in the plays, the researcher attempts to elucidate the innovative forms of drama and ideas inspired by the dialog with concrete genres of art, works and authors as well as to highlight the changes taking place in the form and content of Ostrauskas's dramas.

Having started absorbing works of literature at the time of the flowering of the Theatre of the Absurd, Ostrauskas was groping for the boundaries, like certain “closed doors”, at which the writers had come to a stop. He extends the realm of the literary into the sphere of music: in his play *Quartet* (1969) the characters are given an opportunity to play music, employing both instruments and speech, namely the voice. Ostrauskas responds to Samuel Beckett's

idea of the “endgame” by depicting the creative power of tradition that sets the characters of the absurd world free and is embodied in the play by the composer Béla Bartók. In his *Gravediggers* (1964–1965), the boundary which William Shakespeare and Albert Camus had felt while pondering the theme of human existence and death, is stepped over. Ostrauskas reveals the feeling of absurdity experienced by a Death that is unable to die. In his play *Goodnight, Mother* (1984–1988) Ostrauskas makes use of the psychoanalytical ideas by Sigmund Freud and, having revealed desire in the behavior by both Hamlet and the Queen, which sheds light on their actions, he fills in the enigmatic “white spots” left in the story by Shakespeare. In the play *Who is Godot?* (1999) Ostrauskas provides an answer to the question regarding the identity of Godot.

A separate group comprises plays that describe encounters of characters from different works (*Anna and Emma* (1989), *Ars amoris* (1991) and others), or the actors include the author and characters devised by him (*Shakespeareana* (1999–2001) etc.), or writers from different epochs (in the play entitled *Žemaitė Meets Shakespeare* (2006) a “certain” author’s alter ego, Astrauskas, is also encountered).

The extent of a play defined in the *Poetics* by Aristotle served to inspire Ostrauskas to challenge himself and create an original art form of the mini-play or micro-play. The play-fragment presents both an individual work and is also part of a greater cycle. The pictures by Hieronymus Bosch aid in elucidating the logic foregrounding the linking of fragments belonging to different themes and styles into a single piece, as in the cycles “Proverbs and Proverbial Phrases” and *Spec(tac)ulum mundi*.

**Key words:** *play, collision, peripeteia, mini-drama, micro-play, character, author, fragment.*

Kostas Ostrauskas lietuvių ir Vakarų kultūros patirtį suvokė ir kaip koliziją, ir kaip dviejų kultūrų simbiozę:

Lietuvoje gimęs ir užaugęs, mokėsis ir subrendęs, vėliau svetur lituanistiką studijavęs, savaime esu biologinis, socialinis bei kultūrinis lietuviškas padaras. Nuo to net ir norėdamas negalėčiau pabėgti. O jeigu ir būtų įmanoma, tai kas gi norėtų prarasti savo identitetą, save patį paneigti. Tad visiškai natūralu, jog dalis mano kūrybos yra – daugiau ar mažiau – lietuviškos tematikos. Tačiau tai nereiškia, kad tik tuo ir turiu užsiskleisti. [...] Gyvenu Vakarų pasauly, tad

esu ir jam atviras, šioks jis ar toks. Gal tasai dvilypumas – šizofreniška būklė? Anaip tol: greičiau dviejų kultūrų simbiozė (Ostrauskas, 1996 A, 65).

Šio straipsnio tyrimo objektas – Ostrausko dramos, kurios atskleidžia, rašytojo žodžiais tariant, atvirumą Vakarų pasauliui. Ostrausko dramų tyrimų kryptį padėjo pasirinkti rankraščiuose likę *Trys laišškai į Parnasą*, parašyti kūrėjams, kurie „buvo neatskirama mano gyvenimo dalis. Jų kūrybos dėka jis buvo – ir tebėra – ne tik toleruojamas, bet ir vertas gyventi“ (Ostrauskas, rankraštis I, 45). Laiškai adresuoti Wolfgangui Amadeus Mozartui (1756–1791), Williamui Shakespeare’ui (1564–1616), Hieronymui Boschui (1450–1516). Ši menininkų triada atskleidžia rašytojo kūrybos pagrindą, – klasikinės pasaulio kultūros klodą ir Ostrausko kūrybą esmingai paveikusias meno rūšis. Straipsnyje siekiama išsiaiškinti, kaip Ostrausko kūrybos poetiką, ypač pjesių formą, dramatinio veiksmo kolizijų raišką paveikė muzikos, literatūros, dailės kūriniai, kokias idėjas išreiškia Ostrausko pjesėse veikiančios pasaulio kultūros kūrėjų figūros, jų sukurti kūriniai, personažai.

## **Muzika Kosto Ostrausko dramose, arba Ką Kostas Ostrauskas atsakė Samueliui Beckettui**

„Muzika apskritai visada mane veikė labiau negu bet kuri kita kūryba – literatūra ar menas“, – yra prisipažinęs Ostrauskas laiške Mozartui (Ostrauskas, rankraštis I, 48). Dramaturgo kūrybos poetiką yra paveikę netikėtus atradimus ar atsivėrimus slepiantys muzikos epizodai:

Mane visada pribloškia, kai kūrinyje nutinka kažkas nuostabiai nelaukta, netikėta. Sakysim, „Don Giovanni“, [...] antrojo veiksmo antrosios scenos sekstete staiga „ištinka“ staigmena [...] Iš kur ji? Kaip ji atsirado? Kodėl? Spėju, ir Tu nežinai. „Atsirado“ pasąmonėj, ir tiek? Tad ir telieka paslaptis (Ostrauskas, rankraštis I, 48).

„Ištinkančios“ staigmenos patirtį Ostrauskas siekia suteikti ir savo dramų skaitytojams / žiūrovams, tačiau iš pasąmonės ir paslapties sferos dramaturgas pereina į sąmoningą netikėtumo konstravimą, prasmės peripetijas įtvirtindamas kaip išskirtinį savo dramaturgijos bruožą.

Ostrauskas originalių dramos ir muzikos sąsajų ieško keturių dramų cikle *Metai* (1968), sukurtame pagal Antonio Vivaldi koncerto smuikui ciklą „Metų laikai“. Kalbos muzikalumu ir muzikine forma išsiskiria drama *Kvartetas* (1969). Vėliau sukurtose minidramose greta žodinio teksto kaip savarankiškas veikėjas funkcionuoja penklinėje užrašyta muzikinė frazė ar partitūros fragmentas. Tačiau muzika yra ne tik veikėjas – dramatinio dialogo partneris, bet ir, Ostrausko žodžiais tariant, „esminis dramos struktūros, jos kompozicijos elementas (pvz., „Kvartetas“)“ (Ostrauskas, 2006 A).

„Prašyte prašosi keturi kvartetai“, – įrašo Ostrauskas kvarteto *Bacho fleita* paantraštėje, žadindamas aliuziją į Tomo Sternso Elioto, muzikoje ieškojusio tinkamiausios poetinės formos, *Keturis kvartetus* (1943) (Ostrauskas, 2006, 189). Konceptualumu išsiskiria pirmasis Ostrausko *Kvartetas*, sukurtas 1969 metais (antrasis *Bacho fleita* (2002), *Paskutinis kvartetas ir Dr. Krištukas* (2004) ir likęs rankraštyje – *Paskutinis kvartetas* (2005–2006)).

Pirmajame *Kvartete* muzika naikina absurdo pjesėse savaimė nykstantį, nors vis dar įmanomą atpažinti, siužetą, – jo įvykius Ostrauskas pakeičia dinamiška personažų nuotaikos kaita. Pjesės kompozicija kuriama pagal muzikinio styginių kvarteto dalis: „Introdukcija“, „Allegro“, „Andante“, „Scherzo“, „Finale“, „Coda“.

*Kvarteto* veikėjus ir veiksmo aplinkybes atskleidžia absurdo dramos poetika. Tuštumos, klasikinės kultūros krizės pasaulėjauta išsakyta „Scherzo“ daugiakalbiame „poliloge“: yra „tik vienerios durys“, „bet ir jos niekur neveda“, „tuštuma“, „nutilo Odisėją šaukusios sirenos“, „lotofagų šalyje naktis“<sup>1</sup>, „ši kartą

<sup>1</sup> Henriko Radausko eilėraštyje „Lotofagų šalis“ du kartus pakartotos eilutės „saulė ten niekad nesileidžia, ir ten niekas neskaičiuoja laiko“ inversija.

Odisėjas nebegriš“ (Ostrauskas, 2006, 177–178). Pjesės personažai pavadinti I, II, III, IV, sukonkretinama tik jų lytis (I, II – moterys, III, IV – vyrai), kvarteto sudėtis (Smuikas I, Smuikas II, Viola (Altas), Violončelė), aktorių balso tembras – I sopranas, II kontraltas, III tenoras, IV bosas. „Taip, kartais mano personažai sąmoningai nėra individualizuoti, gana abstraktūs, pavyzdžiui, *Kvarteto*, [...] ir pan.“ – personažų kūrimo strategiją patvirtina ir pats dramaturgas (Ostrauskas, 2006 A).

Veiksmo aplinkybės labai miglotos, tačiau pjesėje pateikiama informacija leidžia suprasti, kad veiksmas vyksta uždaroje erdvėje – scenoje, iš kurios personažai negali išeiti (sustingsta „Allegro“, „Andante“ pabaigoje, suakmenėja „Scherzo“ pabaigoje). Dar pjesės priešistorėje buvo susitarta, kad iš šio uždaro pasaulio vienas personažas išeis, tačiau II veikėja pakeitė savo nuomonę: „II. Apsisprendžiau: negaliu. Neisiu“ (Ostrauskas, 2006, 164). Išėjimas „anapus ribos“ yra pavojingas: „II. Kodėl aš turiu rizikuoti, jeigu netikiu, kad ta rizika ką padės?“, kiti personažai mano, kad „[...] gal čia iš tikrųjų glūdi tikrasis mūsų išsigelbėjimas“, su „anapus ribos“ esančiu pasauliu siejama paskutinė viltis, – į klausimą „III. Dar kartą – ir paskutinį: eisi ar ne?“ atsakiusi išeiti veikėja sako: „II. Nekvailiok. Negi nori palaidot paskutinę savo viltį?“ (Ostrauskas, 2006, 168–170). Kaip aliuzija į *Belaukiant Godo* nuskamba laukimo tema: „II. Geriau liksiu su... jumis. Lauksim kartu“ (Ostrauskas, 2006, 170).

Mįslių kupina atmosfera panaši į absurdo dramos pasaulį, tačiau šių iliuzijų netikėtai sugriauna „Finale“ nutinkantis įvykis, kuris atgaivina suakmenėjusius personažus, ir kvartetas, linksmai šnekučiuodamasis, pasišokinėdamas, išbėga iš scenos, po to vėl įeina, nusilenkia ir vėl išeina. Kas įvyko? Kas nykų absurdo jausmą pakeitė džiugia ir energinga būseną? Galima numanyti, kad tai, ką suprato kvartetas, yra egzistenciškai svarbu ir skaitytojui / žiūrovui. Pjesėje neužrašyta, ką suprato kvartetas ir ką muzikantams reiškia Bartókas, – Ostrauskas pasitiki skaitytojo / žiūrovo sugebėjimu iš pateiktų kultūrinių ženklų suprasti pjesėje keliamą

problemą ir jos sprendimą. Deja, Ostrausko lūkesčiai nepasitvirtino<sup>2</sup>. Pjesės vertinimai paskatino dar kartą sugrįžti prie *Kvarteto* ir paieškoti atsakymų į klausimą, kokias reikšmes dramaturgas suteikė pasaulio kultūros ženklams.

Dramos pradžioje kvartetą griežia Franco Schuberto kvartetą „Mirtis ir mergelė“, tačiau penkiasdešimtajame takte grojimas nutrūksta, personažams sušukus „Ne!“ . Antroje dalyje „Allegro“ muzika negrojama, tačiau greitą allegro tempą įkūnija personažų ginčas, kuriamas iš trumpų frazių, nervingų judesių. Trečioje dalyje „Andante“ vėl grojamas Schuberto kvartetą, skamba mirties ir mergelės tema. Kvartetą „pereina iš sustingusios pozos į lėtą, pavano pobūdžio šokį-pantomimą“ (Ostrauskas, 2006, 169). Toliau plėtojamas personažų konfliktas, jo metu netyčia išmestas šautuvas iššauna, sukeldamas panikos priepuolį: „III. Kas čia?.. Kur?.. Ar jau?.. IV. Dar ne. III. Ačiū Dievui“ (Ostrauskas, 2006, 170). Pūstelėjęs vėjui, nuo sienos nukrenta viena draperija ir atskleidžia dalį neatpažįstamos figūros, šalimais kyšo šautuvo vamzdis. „Scherzo“ dalyje skamba saldžiai dainuojama undinės arija iš Antonino Leopoldo Dvořáko operos „Undinė“. Ši arija kontrastuoja su erdvę užplūdusia siurrealistine garsų kakofonija. Įvairiakalbiame žodžių chaose išsiskiria paryškintu šriftu užrašytas lietuviškas monologas, apibendrinantis muzikoje skambėjusią mirties temą, niūrias personažų nuotaikas, bylojančias apie meno (muzikos, šokio) bejėgiškumą suteikti kūrybinės energijos „žaidimo pabaigos“ nuotaikomis gyvenančiam pasauliui.

Po daugiakalbio „polilogo“ kvartetą atgaivina improvizacija Paulio Verlaine'o eilėraščio *Poezijos menas* tema – „De la musique

<sup>2</sup> Pasak Antano Gustačio (1979, 264), „apie Kosto Ostrausko „Kvartetą“, mokėdami groti tiksliai lūpine armonikėle, teišdrįstame pasakyti: Allegro, Andante, Scherzo, Finale...“; pasak Vytauto A. Jonyno (1972, 139), „kaip dramaturgo namų darbų, pratybų pavyzdys „Kvartetą“ neabejotinai efektingas, bet kažkodėl jis primena virtuozinę smuikininką Clement, kuriam šaudavo į galvą atlikti variacijas apverstu žemyn smuiku“; pasak Ingridos Ruchlevičienės (2003, 27), „I, II ir IV dedasi supratę visą tiesą, o III desperatiškai prašo ir jam atskleisti paslaptį. Tačiau I, II ir IV nesugeba tiesos atskleisti („Akylai paklausyk...“ ir „ausylai pažiūrėk“, tik kartojta „Štai kur šuo pakastas!“), nes ir patys jos nesupranta“.

avant toute chose...“<sup>3</sup>. Ostrausko sukurtas muzikavimo kalba ir balsais epizodas iki šiol išlieka vienintelis tokio pobūdžio „muzikinės literatūros“ pavyzdys lietuvių kultūroje. Keturbalsėje polifonijoje Verlaine'o eilėraščio tema dramaturgas išryškino vertybių konfliktą, – aiškiai girdime vilties suteikiantį žodį „muzika“ ir viltį paneigiantį žodį „absurdas“. Vienas muzikantas neišveria tokio „muzikavimo“ ir pro ašaras pradeda šaukti: „Nesąmonė... nesąmonė... absurdas...“ (Ostrauskas, 2006, 180). Kas ką tik įvyko? Personažai nepateikia atsakymo, tačiau akivaizdu, kad nauja kūrybinė patirtis juos dar labiau išbalansavo, jie nebesupranta ne tik vienas kito, bet ir patys savęs:

I. Valdykis. Mes tik juokavom...

II. (*nustebusi*). Juokavom?

I. ... iš desperacijos.

II. (*IV-jam*). Tu juokavai?

IV. Nežinau. Aš jau daugiau nieko nebežinau (Ostrauskas, 2006, 180).

Tuo metu nukrenta antroji draperija ir atidengia didžiulį portretą: „sėdi Schubertas ir šypsosi. Apačioje – Mozarto parašas“ (Ostrauskas, 2006, 180). Pasigirsta Mozarto balsas: „Achtung, Achtung. Kalba Mocartas“ (Ostrauskas, 2006, 181). Mozartas, pratęsdamas falsifikavimo grandinę (po Schuberto portretu – autentiškas Mozarto parašas), kreipiasi į klausytojus Martyno Mažvydo *Katekizmo* lietuviškos pratarinės žodžiais, „skaitykiet“ pakeisdamas į „klausykiet“: „Braliai seserys, imkiet mani ir klausykiet ir, tatai klausydami, permankyiet“, po to skaito laišką tėvui, jo paskutinius žodžius „ich bin ein Musikus“ tarsi užantspauduoja nuskambėję Mozarto „Ein musikalicher Spass“ keturi finaliniai taktai. Kvartetas „griebiasi už ausų“.

Ką Schubertas ir Mozartas reiškia kvartetui? Pirmasis sukelia konfliktą, nesaugumo būseną, o antrasis – baimę ir paniką:

<sup>3</sup> Verlaine P. Art poétique. – [http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul\\_verlaine/art\\_poetique.html](http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/paul_verlaine/art_poetique.html) (žiūrėta 2012-12-03).



„KVARTETO šneka greitėja ir garsėja, ima šaukti vienas per kitą“, išsiskiria pesimistiška III muzikanto pozicija: „...jau! [...] ...galas!.. [...] tikėk!.. [...] ...jau!.. dabar!.. jau!...“ (Ostrauskas, 2006, 183). Katastrofos baimę dar labiau sustiprina kurtinantis trenksmas. Remarkoje nurodoma: „*Chaosas. Staiga trenkia kurtinantis trenksmas. Nukrenta dar viena draperija*“ ir atidengia „*Monstrum hungaricum*“ – pasipuošęs tautiniu vengrų kostiumu prieš kvarteto muzikantus stovi ir šypsosi Bartókas: „vienoj rankoj – šautuvas, o kitoje užrašas – gaidos ir parašas“ (Ostrauskas, 2006, 184). Įvyksta netikėtas pasikeitimas, – kvartetas nudžiunga, glėbesčiuojasi, temperamentingai sugroja Bartóko Trečiojo styginių kvarteto „Codos“ paskutinius keturiasdešimt taktų ir linksmai išbėga iš scenos. Kokią žinią skaitytojui / žiūrovui siunčia Ostrauskas, parodydamas Bartóko muzikos poveikį absurdo iškamuotiems kvarteto muzikantams (Bartóko muzika žavėjosi Henrikas Radauskas, ja „užkrėtė“ ir Antaną Škėmą)?

Klausimai kelia klausimus. Kokioje kultūrinėje situacijoje pasirodė Ostrausko *Kvartetas*? Tais pačiais 1969-aisiais Beckettui suteikta Nobelio literatūros premija, ja įvertintas absurdo dramos įnašas į pasaulio kultūrą. Tačiau 1952 metais įvykusi *Belaukiant Godo* premjera, o 1957-aisiais išleista pjesė *Baigmė (Endgame)* nedavė ramybės daugeliui prasmės ieškančių intelektualų. 1977-aisiais išleistoje knygoje *Ulro žemė* Czesławas Miłoszas prisipažins:

Beckettas kėlė man nerimą ir tapo beveik obsesija nuo tada, kai 1952 metais Paryžiuje pamačiau *Belaukiant Godo*. [...] Žaidimo pabaiga – tai literatūros ir meno baigtis, o jeigu jie buvo suaugę su civilizacija, tai ir civilizacijos pabaiga. Ir dera pripažinti didybę ten, kur, kaip Becketto ir jo giminaičių kūryboje, artizmas maitinamas viso artizmo baigtimi ir *Endgame*, bent trumpam, palaiko dar vieną *Endgame* (Miłosz, 1996, 220).

Atsisakydamas palaikyti „dar vieną *Endgame*“, Becketto absurdo pasaulėjautai Miłoszas priešpriešina savo požiūrį į žmogų:

[...] nuo Becketto žmogaus jisai skiriasi tuo, kad neateina iš niekur. Jisai dėkingas tradicijai. Jeigu būčiau paklaustas, iš kur mano poezija, atsakyčiau, kad iš vaikystės, tai yra iš kalėdinių, gegužinių pamaldų ir sekmadienio vakarinių giesmių, iš anuomet vienintelės prieinamos Gdansko Biblijos (Milosz, 1996, 226).

Dramoje *Kvartetas* Ostrauskas panašiai samprotauja apie savo santykį su absurdo pasaulėjauta ir pateikia savąjį atsakymą į Becketto žaidimo pabaigos (*Endgame*) verdiktą. Prasmės stygiaus iškankintus ir „žaidimo pabaigos“ nuojauta gyvenančius kvarteto muzikantus naujam gyvenimui prikelia *kuriančioji tradicijos galia*. Ją Ostrauskas įkūnijo XX amžiaus moderniosios muzikos kūrėjo, iškėlusio vengrų liaudies muzikos vertę, Bartoko paveikslu. Ostrauskas sukuria dramą, kurios forma grindžiama avangardiniu muzikavimu kalba. Absurdo nuotaikomis gyvenantį pasaulį, klasikos kultūros krizę ir jos įveikimą metonimiškai atspindi scenoje esantys keturi muzikantai. Kvarteto pasaulį išgelbsti modernųjų laikų kūrėjas, kurio muzika įveikia katastrofinės „žaidimo pabaigos“ nuotaikas ir teigia iš tradicijos gelmių (folkloro) atsinaujinančią kultūrą.

## Apie tai, ko neparašė autorius, arba Ką Kostas Ostrauskas pamatė anapus uždarytų durų

Pasaulio literatūros kalbinimas Ostrausko dramose itin azartiškas. Temų jis semiasi iš mitologijos, tautosakos, literatūros kanoną sudarančių kūrinių, sparnuotų posakių ir t. t. Literatūros ir kitų menų žinios yra būtinos, norint patirti Ostrausko dramose vykstančio žaidimo malonumą ir būti lygiaverčiu žaidėju.

Ostrauskas klasikiniuose ir moderniuose tekstuose ieško vaizduotės ir mąstymo ribos, „uždarytų durų“, kad galėtų žengti „anapus“ ir pastūmėti mąstymą, vaizduotę į naują sritį. Nauja prasmė gimsta sugretinus skirtingų epochų personažus, skirtingą vertę turinčius objektus, apverčiant kanoninę situaciją. Mikro-

dramoje *Gordijo mazgas* visi laukia Aleksandro Makedoniečio, kuris vienintelis gali perkirsti gordijo mazgą, tačiau pasirodo... Pilypas iš kanapių ir „perkanda mazgą“ (Ostrauskas, 2003, 108). Pasi-ryžimą nugalėti bet kokio stiprumo priešininką teigiantis Julijaus Cezario posakis „Veni vidi, vici“ Ostrausko minidramoje *Veni, vidi...* byloja apie menkavertiškumą, dėl kurio neverta kovoti. Cezaris „ateina“, „pamato“, „numoja ranka ir nueina“ (Ostrauskas, 2003, 112). Biblijos personažai elgiasi priešingai, nei iš jų tikima-si, – tėvas išvaro sūnų palaidūną (*Sūnaus palaidūno sugrįžimas*: rankraštis II, 2007), Lozorius ištaria „Ne“ pasipriešindamas prieš jo valią įvykdytam prikėlimui iš numirusių (*Lozorius*: Ostrauskas, 1977). Renesanso epochos jaunieji įsimylėjęliai Romeo ir Julija, padedami Antikos klasiko Ovidijaus, kaip stropūs mokiniai studiuoja meilės meną, gilinasi į įvairiausias meilės formas, įamžintas literatūros klasikos kūriniuose (*Ars Amoris*) etc.

Ostrausko sukurtoje pasaulio literatūros interpretacijų įvairovėje įdomu stebėti, kaip keičiasi rašytojo santykis su pirminiu kūrinio, kokį kūrinio motyvą rašytojas pasirenka tolimesnės improvizacijos tema, kuria linkme išplečia kūrinio prasmės lauką. Absurdo teatro klestėjimo metu sukurtoje dramoje *Duobkasiai* (1964–1965) Ostrauskas interpretuoja Shakespearėo *Hamleto* epizodą (V veiksmas, I scena), dėmesį sukoncentruodamas į žmogaus gyvenimo absurdiškumo ir mirties temą (žr. Ostrauskas, 1969)<sup>4</sup>. Ostrausko dramoje pas duobkasius ateina ne Hamletas, o Mirtis, kuriai rašytojas suteikia jaunos ir patrauklios moters pavidalą. Abu duobkasiai „vaidmens ekstazė“ cituoja Shakespearėą ir, nesuvokdami, ką daro, paklūsta Mirties įsakymui ir užkasa vienas kitą. Tačiau mirties visagalybės ir žmogaus bejėgiškumo supriešinimą Ostrauskas plėtoja dar toliau – iki absurdo lauką praplečiančios peripetijos. Absurdiška yra ne tik mirtingo žmogaus, bet ir nemirtingos mirties egzistencija. Mirtis prisipažįsta, kad ir

<sup>4</sup> Šis *Hamleto* epizodas interpretuojamas absurdo dramai artimose pjesėse, sukurtose Sovietinėje Lietuvoje – Arvydo Ambraso ir Regimanto Midvikio *Duobė* (1968, išsp. 2009), Juozo Erlicko *Mirtis už stalo* (1988).

kaip norėtų, ji pati, deja, niekada negalės numirti. Absurdą patiria personažas, laikytas žmogaus būties absurdiškumo priežastimi.

Drama *Labanakt, motin* (*Ars amoris*, VIII, 1984–1988) sukurta remiantis Oidipo komplekso idėja, kurią Shakespeare'o *Hamleto* interpretacijoje pritaikė Freudas<sup>5</sup>. Ostrauskas perrašo *Hamleto* (II veiksmas, IV scena) epizodą proza, įterpdamas keletą Alfonso Nykos-Niliūno vertimo citatų. Motinos ir sūnaus konfliktą Ostrauskas atskleidžia, pasiremdamas Freudo interpretacija: geismas yra esminė elgesio priežastis. Pjesėje *Hamleto* geismas įgauna keršto motinai formą – jis geidžia, kad motina patirtų prievartą: „HAMLETAS. Tuojau patirsi, ką turėjai patirti, kai mano tėvo brolis tave užgulė, – prievartą, ne ekstazę. Ir savo sielos veidrody – tenai – giliausiai – išvysi siaubingą savo nuodėmę“ (Ostrauskas, 1999, 205). Motinos geismas šiame epizode gali būti suvokiamas dvejopai: arba ji, iš tiesų, geidžia ir šioje situacijoje parodo tai, ką ilgai slėpė („KARALIENĖ. Prince... Hamletai... Kam reikia prievartos, kai aš pati tau noriu atsiduoti? Seniai tavęs geidžiau, tik vis neišdrįsau. Pasiimk mane – aš tavo!“ (Ostrauskas, 1999, 205)); arba ji yra itin įžvalgi strategė ir jos „ėjimas“ dvikovoje su įtūžusiu sūnumi pasiteisina – Karalienė įtaigiai suvaidina geismą (vaidinimo strategijas naudoja daugelis *Hamleto* veikėjų, ypač pats Hamletas, tad jo aktoriniai gabumai gali būti paveldėti iš motinos). Pamatęs, kad Karalienė apimta geismo, Hamletas negali pasiekti savo tikslo: „HAMLETAS. Aaaa!.. Prakeikimas! Kaip aš galiu tave išniekinti, jei tu pati manęs geidi! [...] O! Motin, mano motin! Kodėl išniekinai mane!..“ (Ostrauskas, 1999, 206, 219). Ostrauskas sukuria peripetiją, kurioje Hamletas, siekęs išniekinti savo motiną, pats jaučiasi jos išniekintas. Shakespeare'o sukurtų personažų „už scenos“ vykusį gyvenimą dar 1966 metais aprašė Tomas Stoppardas pjesėje *Rozenkrancas ir Gildensternas mirę*<sup>6</sup>. Ostrauskas paaiškino Shakespeare'o tragedijoje „nutylėtas“ Ka-

<sup>5</sup> Freudas, nuo 1897 metų analizuodamas Sofoklio tragediją *Karalius Oidipas* ir Shakespeare'o tragediją *Hamletas*, skaitymo įspūdžius susieja su pacientų ir savęs analize ir sukuria „Oidipo komplekso“ sąvoką.

<sup>6</sup> 1990 metais Stoppardas pagal šią pjesę pastatė filmą.

ralienės būdo uždarumo ir Hamleto bjaurėjimosi motina priešastis. Interpretacijos Shakespeare'o kūrinių temomis atskleidžia išskirtinį Ostrausko dėmesį anglų dramaturgui. Gilinimasis į Shakespeare'o kūrinius suintrigavo Ostrauską parašyti dramų ciklą *Shakespeareana* (1999–2001), kuriame personažai priekaištauja autoriui, kad šis jų nepažinojo ir nesuprato.

Dramoje *Who is Godot?* (1999) kūrinio prasmės problema sukonkretinama ir nukreipiama į skaitytojo / žiūrovo savimonės lauką. Beckettą į sceną pakviečia du anoniminiai veikėjai-skaitytojai, norintys sužinoti, kas yra Godo. Deja, autorius atsakymo nežino. Ostrauskas pacituoja paties Becketto žodžius: „If I knew, I would have said so in the play“ (Ostrauskas, 2006, 41). Autoriaus atsakymas sutrikdo personažus:

– Autorius nežino!

– Tai kas žino?

*Staiga pasigirsta*

BALSAS.

BALSAS. Aš (Ostrauskas, 2006, 41–42).

Atsiliepia pats Godo: jis peradresuoja klausimą klausiantiesiems ir pasufleruoja atsakymą, kad Godo yra savojo „aš“ suvokimas arba nesuvokimas:

VĖL TAS PATS BALSAS. Palaukit! (*Pauzė*) O kas j u d u esate?

*Abudu krūpteli.*

ABU (*nervingai*). Mudu?

TAS PATS BALSAS. Taigi, judu.

*Abudu*

*Vėl žiūri vienas į kitą.*

*Bando nusijuokti,*

*tačiau taip ir neaišku:*

*ar juokiasi, ar verkia?*

*Ir nueina.*

*Nervingai* (Ostrauskas, 2006, 47).

Ostrauskas reikšmingą vaidmenį suteikia skaitytojui. Dramų pabaigoje kuriamos paradoksalia, daugiaprasmės situacijos įpareigoja skaitytoją užbaigti kūrinį.

## Vaidmenų pasikeitimai XX amžiaus *Spectaculum Mundi*

Autoriaus ir personažų kolizijos – Ostrausko atrasta savita kūrybos teritorija. Ostrauskas į XX amžiaus pabaigą perkelia Baroko epochoje populiarių pasaulio vaidinimo modelį ir pakeičia visagalio Kūrėjo (Dievo, Autoriaus), žmonių (aktorių, personažų) statusą. Dar 1921 metais sukurtoje Luigi Pirandello dramoje *Šeši personažai ieško autoriaus* autorius buvo geidžiamas kaip visavertę egzistenciją personažams suteikiantis meninio pasaulio kūrėjas. XX amžiaus pabaigoje sukurtose Ostrausko dramose sunaikinamas ne tik autoriaus autoritetas, bet ir... pats autorius (*Valse triste*, 2000).

Personažo aktyvumas ir net agresyvumas atskleistas pjesėje *Anna ir Emma* (1989). Susitikusios vyrų sukurtų romanų *Ana Karenina* ir *Ponia Bovari* herojės ne tik pakeičia autorių Levo Tolstojaus ir Gustavo Flauberto nulemtus likimus, bet ir pačios tampa autorių likimo lėmėjomis. Jos išgąsdina didžiuosius rašytojus, grasindamos, kad dabar jie patirs tai, ką jautė Anna po traukinio ratais ar Emma, išgėrusi nuodų. Tačiau jos leidžia autoriams patirti ir palaimingą palengvėjimą, kai personažų valia rašytojai paliekami gyvi. Personažo ir autoriaus kolizijoje Ostrauskas akcentuoja tikrovės-fikcijos problemą:

ANNA. Beje. Sakyk: ar tu tikrai ketinai?.. (*Susilaiko*).

EMMA. Nužudyti mūsų gerbiamus rašytojus? (*Palūkėjus*) Kaip tu manai?

Tyla

ANNA. Prisipažinsiu: nesu tikra.

Tyla

EMMA. (*šyptelėjus*) O kas yra tikra?

ANNA ir EMMA nusijuokia, susiima už parankių ir nueina į peroną.

*Traukinys nuvažiuoja* (Ostrauskas, 1996 A, 61).

Ostrauskas sukuria ir pozityvų autoriaus susitikimo su personažu variantą, kai personažas skatina rašytoją kūrybai. Pjesėje *Ketvirtoji siena* netikėtai išiveržia personažas Stasiukas (jo prototipas – paskutinis Lenkijos karalius ir Lietuvos didysis kunigaikštis Stanislovas II Augustas Poniatovskis tik iš dalies priklauso pasaulio, o ne lietuvių kultūros sričiai). Jis prašo, kad autorius jį parašytų (autorius personažo prašymą išpildė, *Stasiukas* pasirodė skaitytojams (Ostrauskas, 1996 B)):

DRAMATURGAS (*STASIUKUI*) Ką tu čia veiki? Aš dar nesu tavęs parašęs.

STASIUKAS. Tačiau aš jau seniai tau galvoje. Seniai neduodu tau ramybės.

[...]

STASIUKAS. (*Ištiesęs ranką DRAMATURGUI*) Vis dėlto pasistenk ir mane parašyti (Ostrauskas, 1996 A, 130).

Autoriaus ir personažų bylą Ostrauskas užbaigia „Valse triste“, triptiko *Gyveno kartą senelis ir senelė* trečioje dalyje. Personažai nužudo autorių Ostrauską, tačiau yra nubaudžiami – lieka „skai(s)tykloje“, iki begalybės kartodami autoriaus parašytus pjesės žodžius.

Pjesėje *Žemaitė sutinka Šekspyrą* (2006) autoriaus ir personažų tema pereina į naują etapą – personažai yra ir autoriai, o autorius (Ostrauskas) yra ir personažas. Kaip ir dera personažams, Šekspyras ir Žemaitė kritiškai atsiliepia apie autorių („kažkoks Astrauckas“). Jiedu, atrodo, kad jaučia patį rašymo, t. y. jų kūrimo „čia ir dabar“, procesą („kuris čia apie mudu postringauja“). Autorius įsiterpia Balso pavidalu, t. y. tampa personažu ir drauge su Šekspyru skatina Žemaitę kūrybai. Šioje pjesėje Ostrauskas parodo dviejų autorių vyrų, tapusių personažais, solidarumą ir pozityvų poveikį moteriai, taip pat autorei.

Ostrauskas palaipsniui didino personažų *panašumo ir skirtingumo* amplitudę. Pjesėje *Anna ir Emma* susitinka XIX amžiaus antroje pusėje sukurtų romanų veikėjos, turinčios daugiau panašumų nei skirtumų. Pjesėje *Eloiza ir Abelardas* į draugę suvedamos kitos dvi moterys, abi filosofės, abi buvusios savo garsių vyrų šešėlyje – Eloiza ir Simone de Beauvoir. Abi moterys įsitikina, kad Viduramžių ir XX amžiaus požiūris į meilę, ištikimybę skiriasi tik iš pirmo žvilgsnio, o esmė lieka ta pati, – tai patvirtina ir jų patirtis. Pjesėje *Ofelija, Hamletas ir... Veronika?* sugretinami personažai, priklausantys skirtingai vertinamoms literatūrinėms tradicijoms (Ostrauskas, rankraštis II, 2009). Ofelijos likimą lemia Veronika, Ostrausko interpretuotos Antano Vienuolio apysakos *Paskenduolė* veikėja:

VERONIKA. Aš tai, kaip kažkada esu sakius, stosių į universitetą.

OFELIJA. O? Negirdėjau.

HAMLETAS. Mokslui, žinoma, galo nėra, – (*Polonijui*) ypač kai neturi jo pradžios. (*Ofelijai*) O kur jau tu stosi?

OFELIJA (*nusikvatoja*). Tikrai ne į vienuolyną. (*Veronikai*) Eime.

*Paima Veroniką už parankės ir abi išeina* (Ostrauskas, rankraštis II, 98).

Vienoje paskutinių minipjesių *Ir Šekspyras, ir Žemaitė. Ir Žemaitė, ir Šekspyras* (Ostrauskas, rankraštis II) surandamas būdas įtikinamai sutapatinti skirtingą vertę turinčius veikėjus. Ostrauskas pasitelkia Shakespeare'o apibūdinimą iš Stepheno Greenblatto veikalo *Vilas ir pasaulio valia, arba Kaip Šekspyras tapo Šekspyru*, tinkantį abiem rašytojams, ir skatina skaitytoją permąstyti Žemaitės reikšmę lietuvių literatūroje.

XX amžiaus *Spectaculum Mundi* Ostrauskas keičia personažų statusą, jam suteikdamas pagrindinį vaidmenį, tačiau personažas turi kreiptis į skaitytoją / žiūrovą, kad jis sutiktų su žaidimo taisyklėmis ir taptų pjesės bendraautoriumi. Pagrindinį vaidmenį suteikdamas personažams, Ostrauskas daugiau dėmesio skiria moterims: literatūros kūrinių veikėjoms (Emma, Anna, Ofelija, Veronika), kūrėjoms-filosofėms (Eloiza, Simona de Beauvoir), ra-



šytojai (Žemaitė). Pasaulio literatūros kalbinimas vyksta siekiant suteikti vertę ne tik didžiųjų vyrų šešėlyje likusioms žmonoms, mylimosioms, bet ir pasaulio kultūros nuošalėje matomai lietuvių literatūros klasikai.

## Fragmento poetikos genezės paieškos

Dailės kūriniai, kaip ir muzikos fragmentai, Ostrausko pjesėse yra ne iliustracijos, o „integrali teksto dalis“ (Ostrauskas, 1983, 6). Vis dėlto Ostrausko pjesėse besiveriantis dailės laukas yra daug siauresnis nei literatūros ar muzikos. Išskirtiniai pavyzdžiai: drama *Gundymai* (1983), *Van Gogho ausis* (2007–2008), mikrodrama *Šauksmas*. Didelės apimties pjesėse *Gundymai*, *Van Gogho ausis* paveiklo fragmentas ar visas paveikslas padeda sukurti kontrastą scenoje vykstančio reginio banalumu, kuria vizualinį konfliktą tarp buitishkojo žmogaus ir menininko vaizduotės laisvės, įkūnytose paveiksluose. Dramos *Gundymai* epizode „Sapnas ir tikrovė“ Boscho paveikslų „Šv. Antano gundymas“, „Linksmųjų sodas“, „Paskutinysis teismas“ fragmentai pastatymo atveju „*pasirodo „erdvėje“ – ekrane“* (Ostrauskas, 1983, 6). Iliustracijos yra ir integrali knygos *Gundymai* dalis – ant aplanko esanti paveiklo „Kvailių laivas“ detalė atskleidžia totalitarinėje šalyje vykstančių „linksmųjų“ potekstę. Pjesėje *Van Gogho ausis* Vincento Van Gogho ir Paulo Gauguino paveikslai, atverdami jų žvilgsnį į pasaulį, sukuria autentiško matymo įspūdį (Ostrauskas, rankraštis I).

Apie konceptualų dailės poveikį dramos, kaip mikrodramų ciklo, formai kalba Ostrausko laiškas Boschui. Ostrauskas žavisi begaline dailininko išmone: „[...] mane užbūrė Tavo kūrybos išradingumas, vaizduotė, tiesiog neįtikėtina fantazija“ (Ostrauskas, rankraštis I, 72). Žvelgdamas į „Linksmųjų sodą“, Ostrauskas neslepia susižavėjimo vaizduojamo pasaulio įvairove:

Ir ko čia tik nėra, ko čia tik netrūksta – tėvą motiną rasti gali. Žinoma, stebina ne tik žmogaus, gyvūnijos ir visokeriopų sutvėrimų figūrų bei sutvėrimų

gausumas, kiek jų įvairumas bei „užsiėmimai“. Tiesiog suglumina. Žiūriu – ir atsižiūrėti negaliu. [...] Va: dar vieno triptiko – Šv. Antano gundymas – dešinioji dalis - - Čia, gerbiamieji, ne šiaip sau kažkoks nušepęs Nelabasis spąstus spėndžia ir tarkuoja šv. Antanėlių – čionajos gundymai su išmone ir su paraitymais (Ostrauskas, rankraštis I, 74–75).

Žavėdamasis Boscho „pasaulių pasauliais“, rašytojas mėgina perprasti jų mįslę:

[...] kas ten? Realybė ir fantazija, užmezgtos į neatmezgamą mazgą? [...] Kažkas, kažkas, kažkaip tarp žemės ir dangaus. Dangaus ir pragaro. Nenuostabu, nes kur mes patys esame? Ar nepakibę tarp žemės ir dangaus? Dangaus ir pragaro? (Ostrauskas, rankraštis I, 77).

Artimiausias Boscho kūrybai, Ostrausko nuomone, – „ne dailininkas, o rašto žmogus – iškilus XX a. dramaturgas, tavo kraštietis Michel de Ghelderode. [...] neabejoju, rastumėte tarpusavy nemaža bendro“ (Ostrauskas, rankraštis I, 78). Su Boscho paveiksluose pavaizduota pasaulio įvairove skirtingų situacijų gretinimo principu sietinas Ostrausko sukurtas originalus dramos tipas – iš epizodų sumontuotas mikrodramų ciklas. Kaip ir Boscho paveiksluose, Ostrauskas sukūrė daugybės mizanscenų montažą, kurį sudaro įvairių epochų literatūroje įamžintos meilės istorijos (*Ars amoris*). Vėliau sukurtame cikle *Spec(tac)ulum mundi* Ostrauskas atsisakė net ir skirtingus epizodus susiejančios temos.

*Spec(tac)ulum mundi* – pasaulio veidrodis, arba pasaulio spektaklis, išduoda Ostrausko aistrą pateikti skaitytojui intriguojančią kultūros panoramą. Dar viena intertekstinė nuoroda skatina kelti hipotezę, ieškant atsakymo į klausimą, kaip dramaturgui pavyko neišbarstyti 137 epizodų, „pasaulio veidrodžio“ (*speculum mundi*) šukių, ir iš jų sukurti pasaulio spektaklį (*spectaculum mundi*), kuriame veikia daugybė kultūrą kūrusių asmenų, kūrinių veikėjų, vaizdinių, kalbos posakių (sentencijų, patarlių), veikėjų etc. Epizoduose vaizduojamas situacijas bei jų

sekos logiką, kaip atskiro tyrimo reikalaujanti objektą, palikdami už šio straipsnio ribų, dėmesį sutelksime tik į pačius bendriausius Ostrausko ciklo struktūros atitikmenis.

Ciklo pavadinimas nurodo į šiandien mažai kam girdėtą, o XVII amžiuje itin populiarią Johno Swano knygą *Speculum mundi* (1635) – *Pasaulio veidrodis*. Tais pačiais metais pasaulį išvydo Pedro Calderóno autos sacramentales *Didysis pasaulio teatras* (*El Gran Teatro del mundo*, 1635), rodęs žmogaus gyvenimą kaip vaidinimą spektaklyje. Swano knygos paantraštę „*Speculum mundi*, arba *Veidrodis*, atspindintis pasaulio veidą, parodantis pasaulio pradžią ir pabaigą“ atitinka ir Swano, ir Ostrausko ciklą vienijanti pasaulio pradžios ir pabaigos idėja ir kūrinio struktūra – heksameronas, įprasminantis per šešias dienas sukurto pasaulio idėją. Ostrausko *Spec(tac)ulum mundi* sudaro penkios dalys ir šeštoji „*Post scriptum*“.

Pasaulio pradžios idėją atitinka Ostrausko ciklą pradedantis epizodas „Pirmoji lietuviška knyga“, kuriame Mažvydas atsako „Kulviečiui, Rapolioniui, Zablockiui ir kitiems“, jog rašo pirmąją lietuvišką knygą. Pasaulio pabaigos idėją atitinka epizodas „Paskutinioji lietuviška knyga“, kuriame į Kulviečio, Rapolionio, Zablockio ir kitų klausimą „O kas rašys paskutiniąją?“ ir „kaži kokią“ knygą, Mažvydas atsako: „Tikiuosi, ne katekizmą. Ir ne elementorių. Nebent būsime sugrįžę į pradžią“ (Ostrauskas, 2003, 160). Pasaulio pradžią ir pabaigą susiejęs su pirmąja ir paskutiniąja lietuviška knyga, Ostrauskas patikina skaitytoją, jog jo kūrinuose vaizduojamas pasaulis yra neatsiejamas nuo knygose užfiksuoto pasaulio.

Iš vis mažesnės apimties fragmentų kuriamos meninės tikrovės įsigalėjimą atskleidžia vėlyvoji Ostrausko kūryba: mikrodramų ciklai *Ars Amoris* (1984–1988), *Spec(tac)ulum mundi* (1990–2002)<sup>7</sup>. Aristotelio *Poetikoje* apibrėžta dramos kūrinio

<sup>7</sup> Ostrausko mažosios dramos rašytos reikšmingu laiku – amžių sandūroje (1990–2002), orientuojantis į vieningos lietuvių kultūros idėją, – atskiri fragmentai publikuoti JAV žurnale *Metmenys*, o Lietuvoje – *Kultūros baruose*.

apimtis (kūriniui pakanka tokios apimties, kurioje įvyksta peripetija (Aristotelis, 1990, 1451a)) inspiravo Ostrauską mesti sau iššūkį ir sukurti originalią mikrodramos formą, kurioje, teksto apimtį sumažinus iki kelių eilučių, įvyksta peripetija. Mikrodramoje *Tyli kiaulė ir gili šaknis* peripetiją sukuria atsiliepusi knisamoji šaknis („Per giliai, gerbiamoji, nusiknisi. Per giliai“), kuri liaudiškai patarlei „Tyli kiaulė gilią šaknį knisa“ suteikia giliamintiškos ironijos. Ostrauskas kuria peripetijas, siekdamas sukelti ne tik prasmės, bet ir emocinės reakcijos pasikeitimą. Minidramoje *Šauksmas*, kur bene pirmą kartą dailės kūriniui suteikiamas „draminio veikėjo“ statusas, pirmame minidramos puslapyje pateikiama neutrali informacija:

Pavogė – jau kelintą kartą –  
norvegų dailininko Edvardo Muncho  
paveikslą „Šauksmas“

Spaudos žinia (Ostrauskas, rankraštis I, 91).

Antrame minidramos puslapyje jau kur kas rimčiau žvelgiamė į ryškią ir hipnotizuojančią litografiją – Edvardo Muncho paveikslą, įaugusį į kultūrinę sąmonę kaip visuotinis šiuolaikinio žmogaus susirūpinimo simbolis. Po kurio laiko žvilgsnis keliauja žemyn, po paveikslu perskaitome užrašą:

– Vajėėėzau! Ir vėl mane pavogė! (Ostrauskas, rankraštis I, 92).

Ir... nevalingai nusišypsoms ar nusijuokiams. Ostrauskas „vienu judesiu“ rimtumą pakeičia komišku, žvilgsnį sufokusuoja į veidą, kuris paveiksle iškreiptas tarsi karikatūroje, ir jį tinkamai „įgarsina“. Po emocinės reakcijos skaitytojas / žiūrovas gali prisiminti (arba ne) šio šedevro populiarumą paliudijančias vagysčių istorijas, rekordinę kainą, už kurią jis buvo parduotas, ar leistis į kitus samprotavimus.

## Išvados

Ostrauskas – dabarties žmogus, rašantis lietuvių kalba, – pratęsia lietuviškos knygos, t. y. kultūros pasaulio, būtį. Apibendrinami Ostrausko dramose vykstančius pasaulio kultūros kalbinimus, ryškiai matome Ostrausko pateikiamus argumentus, – lietuvių literatūroje jis įdiegia kultūrinio dialogo principą. Lietuvių literatūrą Ostrauskas praturtina naujomis formomis („muzikinė literatūra“, mikrodrama).

Ekperimentuodamas muzikos teikiamomis galimybėmis, Ostrauskas sukuria abstrakčios pjesės tipą. Dramaturgo iššūkis skaitytojui patyrė nesėkmę, – nebuvo suprasta, kodėl negatyviajame – kultūros krizės – poliuje pasinaudota Schuberto, Mozarto figūromis ir muzikos fragmentais, o pozityviajame – krizės įveikimo – poliuje Bartóko figūra ir muzika. Vėliau sukurtose dramose Ostrauskas renkasi lengviau atpažįstamus kultūros ženklus.

Žinomų kūrinių interpretacijose (Shakespeare'o tragedija *Hamletas*, Becketto absurdo pjesė *Belaukiant Godo*) Ostrauskas sukuria opoziciją įprastai kūrinių prasmei. Skausmas ir gailėstis dėl trumpaamžio žmogaus likimo paverčiamas skausmu dėl Mirties – nemirtingo personažo negalėjimo numirti (*Duobkasiai*). Motinos ir sūnaus santykiuose esantis seksualinių santykių tabu paverčiamas pasitenkinimo (kūniškų malonumų ir išniekinimo) geismu (*Labanakt, motin*). Lūkestis, nukreiptas į kitą personažą, Ostrausko atgręžiamas į klausiantįjį ir laukiantįjį (*Who is Godot?*). Šioje pjesėje teigiamas asmens sąmoningumas yra reikalingas ne tik personažams, – emocinis, intelektualinis aktyvumas yra būtinas Ostrausko pjesių skaitytojo bruožas.

Apibendrinami Ostrausko pakeistą personažų statusą XX amžiaus *Spectaculum mundi*, prieiname prie išvados, kad dramaturgas padidina personažo ir skaitytojo / žiūrovo vertę. Ostrausko rašymo būdas yra ne monologiškas, nuosekliai aprašantis viską, kas autoriaus norėta pasakyti, o dialogiškas, iš skaitytojo reikalaujantis kūrybingumo ir intelektualumo. Keisdamas personažų

statusą, Ostrauskas dėmesį sutelkia į feministines temas, – atskleidžia moterų solidarumą, ilgainiui jo pjesėse atsiranda personažai vyrai, skatinantys moterį kūrybai. Greta matoma ir lietuvių literatūros kūrėjų vertinimo tema. Ostrauskas skatina keisti požiūrį į „jaunos“, menkavertiškumo komplekso kamuojamos lietuvių literatūros vertinimą, išdrįsdamas sugretinti literatūros personažus (Ofeliją ir Veroniką), kūrėjus (Shakespeare'ą ir Žemaitę).

Ostrausko dramaturgijoje, kaip ir joje žvalgomame kultūros pasaulyje, fragmentas įgauna naują prasmę, gebant jį susieti su kitais fragmentais. Ostrausko sukurtas kultūros vaizdinių tinklas suteikia skaitytojui impulsų pakeisti išankstines nuostatas, lavina gebėjimą pažvelgti į pasaulį, dramaturgo žodžiais tariant, kiek „kitu kampu, iš skirtingos perspektyvos“ (Ostrauskas, 1996 A, 65).

## Literatūra

Aristotelis, 1990, *Rinktiniai raštai*. Vilnius: Pradai.

Freud S., 2009, *Psichoanalizės įvadas*. Paskaitos, iš vokiečių kalbos vertė Austėja Merkevičiūtė. Vilnius: Vaga.

Jonynas V. A., 1972, Vingrieji Kosto Ostrausko rašteliai. – *Metmenys* 23,133–140.

Gustaitis A., 1979, Žodinio Kvarteto pasiklausius. – *Aidai* 5, 263–264.

Miłosz Cz., 1996, *Ulro žemė*, iš lenkų kalbos vertė Almis Grybauskas. Vilnius: Baltos lankos.

Ostrauskas K., 1991, *Ars amoris: Historiae sacrae et profanae*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.

Ostrauskas K., 1969, Duobkasiai. – *Metmenys* 17, 24–47.

Ostrauskas K., 1988, *Eloiza ir Abelardas*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.

Ostrauskas K., 1977, *Čičinskas: Drama ir dvi mikrodramos*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.

Ostrauskas K., 1983, *Gundymai*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.

Ostrauskas K., 1996 A, *Ketvirtoji siena: Kūryba – kritika. Kritika – kūryba*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.

Ostrauskas K., 1996 B, Stasiukas. – *Metai* 4, 13–50.

- Ostrauskas K., *Paskutinis kvartetas*: rankraštis II, LLTI literatūros rankraštynas F4-2731.
- Ostrauskas K., 2003, *Spec(tac)ulum mundi*. Chicago: Algimanto Mackaus knygų leidimo fondas.
- Ostrauskas K., 2006, *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- [Ostrauskas K.], 2006 A, Gyvenimas ir kaukės: K. Ostrauską kalbina literatūrologės Elena Bukelienė ir Loreta Mačianskaitė. – *Metai* 5. – <http://www.tekstai.lt/tekstu-naujienos/467-gyvenimas-ir-kauks-pokalbis-su-kostrausku> (žiūrėta 2012-11-26).
- Ostrauskas K., *Van Gogho ausis*: rankraštis I, LLTI literatūros rankraštynas F4-2730.
- Ruchlevičienė I., 2003, *Kūryba – kaip žaidimas: Kosto Ostrausko dramaturgija*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
- Swan J., 1635, *Speculum mundi*. London: Universitie of Cambridge, 1635. – <http://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/60990/13/swand%5b1%5d.pdf> (žiūrėta 2012-12-03).

Gauta 2012-12-10