

ABSURDO POETIKA VIDURIO IR RYTŲ EUROPOS DRAMATURGIJOJE

Asmeniškai manau, kad tai pats reikšmingiausias XX amžiaus teatro reiškinytis, nes jis parodo šiuolaikinę žmoniją ir krizinę jos būseną. Atskleidžia žmogų, praradusį pamatines metafizines tiesas, absoliuto patyrimą, santykį su amžinybe, prasmės jausmą.

Václavas Havelas

Nemažo būrio XX a. 5–6 dešimtmečio dramaturgų kūrybą absurdo teatru pavadinęs britų teatro kritikas Martinas Esslinas (Martinus Esslinas) knygoje *The Theatre of the Absurd* (1961) pabrėžia, kad absurdo teatras nėra joks organizuotas menininkų judėjimas, o tuo labiau mokykla. Veikiu tai – „darbinė hipotezė, priemonė nustatyti tam tikrus fundamentalius bruožus, kuriuos galima rasti keleto aptariamų dramaturgų kūrinuose, ieškant juose bendrybių“.

Taigi net ir šios sąvokos autoriui absurdo teatras nėra visiškai nusistovėjęs terminas, o veikiu gana amorfiškas, netvarios struktūros apibrėžimas, meninių procesų dalis, kaskart vienaip ar kitaip kintanti, prisitaikanti prie laikotarpio ar politinės atmosferos suformuotos sociokultūrinės situacijos ir savaip ją koreguojantis. Teatro istorikas ir teoretikas pabrėžia, kad pjesės, apie kurias kalbama knygoje *Absurdo teatras*, parašytos kitais tikslais nei tradicinės dramos (visų pirma, iš poreikio paneigti nusistovėjusią dramaturginę tradiciją), todėl jose naudojami visiškai skirtingi metodai. Absurdo dramas galima vertinti tik pagal absurdo teatro standartus, kuriuos šioje knygoje M. Esslinas ir bando apibrėžti.

1945 m. pasibaigęs Antrasis pasaulinis karas parodė, kad žmogus dėl įvairių priežasčių buvo praradęs ar atmetęs Dievą, absoliutą, tikėjimą. „Tikėjimo atmetimas iki Antrojo pasaulinio karo pabaigos buvo paslėptas už surogatinio tikėjimo progresu, nacionalizmu ir įvairiausiai totalitariniais melais“, – rašo M. Esslinas. Europietis buvo priverstas persvarstyti savo subjektyvią vertybių sistemą ir jos pagrindu atstatyti sugriautą kultūrą, savimonę, kurti naujas, tobulesnes universaliąsias vertybes.

Po Antrojo pasaulinio karo Europa geležinės uždangos buvo perkirsta į dvi dalis, pasirinkti du skirtingi keliai, dvi skirtingos vertybių sistemos. Visos slaviškos valstybės ir trys Baltijos respublikos atsidūrė rytinėje uždangos pusėje – stalinistinės Rusijos, pasišovusios įgyvendinti komunistinį idealą, įtakos zonoje. Vakaruose egzistencializmo filosofijos persmelkti mąstytojai ieškojo atsakymų į svarbiausius žmogaus būties klausimus (pvz., Albertas Camus (Alberas Kamiu) vieninteliu svarbiu filosofijos klausimu pavadino klausimą, „ar gyvenimas vertas, kad jį gyventum, ar ne“), tuo tarpu Sovietų Sąjungos komunizmo šaukliai pareiškė žinantys atsakymus į visus klausimus. Be to, pareiškė žinantys ir turintys priemonių, galinčių išspręsti visus žmogui rūpimus klausimus. Norom ar nenorom šiomis mintimis buvo persmelkta visa visuomenė, politinis ir kultūrinis klimatas. Tai itin ryškiai atsispindėjo ir to laikotarpio teatre bei literatūroje. Privaloma tvarka visame meniniame gyvenime įsivyravo vadinamasis sočrealizmo metodas, labai stipriai deformavęs vėlesnę absoliučiai visų „išlaisvintųjų“ tautų literatūrą bei teatrą.

A. Camus esė rinkinyje *Sizifo mitas* taip apibrėžia absurdo jausmą: „Pasaulis, kurį galima paaiškinti, tegu ir netikusiais argumentais, yra mums įprastas pasaulis. Ir priešingai, pasaulyje, kuriame ūmai išsisklaido iliuzijos ir šviesos blyksniai, žmogus pasijunta svetimas. Toji tremtis – be prieglobsčio, nes joje nėra prarastos tėvynės prisiminimų ar pažadėtosios žemės vilties. Būtent ši nedarna tarp

žmogaus ir jo gyvenimo, tarp aktoriaus ir jį supančių dekoracijų ir yra absurdo jausmas.¹ Taigi iš šio teiginio galima susidaryti įspūdį, kad visuomenėje, kurioje egzistuoti gali tik viena tiesa, kurioje nebelieka spręstinų klausimų, nes viskas iš esmės jau žinoma arba „nuleidžiama iš aukščiau“, kurioje nėra nieko ezoteriško, nepaaiškinamo, kurioje nebėra absoliuto, Dievo (žinoma, konkretaus asmens kultas sudaro prielaidas teigti, jog savotiškas absoliutas vis dėlto buvo), susidaro puikiausios sąlygos žmogų paversti milžiniškos mašinos mažiausiu varžteliu, klestėti absurdui. A. Camus žodžius galima suprasti ir tiesiogiai: Vidurio ir Rytų Europos gyventojų galvose iš tiesų sklaidėsi iliuzijos apie komunistinio idealo realizavimą. Ir tai, kas J. P. Sartre'ui (Ž. P. Sartrui), A. Camus ir daugeliui kitų Vakarų Europos egzistencializmo filosofijos mąstytojų buvo gan abstraktu, apie ką buvo kalbama daugiau teoriniame ar mitiniame diskurse, stalinistinės Rusijos uzurpuotoje Rytų Europoje (taip pat ir vadinamosiose „satelitinėse“ arba „broliškosiose“ respublikose) buvo kiekvieną dieną sutinkamas, ranka apčiuopiamas dalykas, o komunistinė propaganda bei cenzūra vyravo ne tik žiniasklaidoje, bet ir grožinėje literatūroje bei teatre. Vargu ar stalinistinės spaudos metais Rytų bloko valstybėse buvo įmanomos kokios nors ryškesnės modernizmo apraiškos dramoje ir teatre. O apie subtiliai politizuotą absurdo dramą turbūt negali būti nė kalbos. Neatsitiktinai būtent 1956 m. (prasidėjus vadinamajam „atšilimui“) Lenkijoje buvo pirmą kartą parodytas Samuelio Becketto (Samuelio Beketo) „Belaukiant Godo“, o dar po poros metų – Sławomiro Mrożeko (Slavomiro Mrożeko) „Policija“. Tačiau mintys ir kūrybiniai sumanymai, be abejo, brendo gerokai anksčiau. Turbūt ne veltui Vaclavas Havelas pusiau juokais sakė: „Jei ne Ionesco ir Beckettas – aš vis tiek būčiau sugalvojęs absurdo teatrą.“

Net ir 1946–1953 m. (Stalino valdymo metais) Čekoslovakijos teatrų repertuaruose vis dėlto „prašmėžuodavo“ dramaturgų, vargu ar atitinkančių konformistinės to meto literatūros kanonus, pavardės. Buvo galima aptikti „sugrįžusių“ moderniosios tarpukario dramaturgijos autorių (pvz., Karelą Čapeką ar Federico Garciją Lorcą (Frederiko Garsiją Lorką)), prancūzų dramaturgų Jeano Anouilho (Žano Anuilio) bei J.P. Sartre'o pastatymų ir netgi keletą, ne itin nusisekusių spektaklių pagal Alfredo Jarry (Alfredo Žari) „Karalių Ūbą“. Dera prisiminti ir tai, jog šiuo laikotarpiu net trejus metus Nacionaliniam teatrui Prahoje vadovavo žymus tarpukario čekų teatro eksperimentatorius, režisierius ir teoretikas Jindřichas Honzlas (Jindrichas Honzlas). Tai tik liudija, kad situacija „satelitinėse“ valstybėse buvo nepalyginamai palankesnė kūrybinei minčiai plėtotis nei į Sovietų Sąjungos sudėtį patekusiųose kraštuose.

Nekyla abejonių, jog Rytų absurdui būdingam politiniam pjesių atspalviui (ypač S. Mrożeko, V. Havelo, o Lietuvoje – Kazio Sajos) darė įtaką būtent tokia visuomeninė situacija. Ir nors pats M. Esslinas takoskyrą tarp absurdo teatro dramaturgijos, jo teigimu, svarbiausių XX a. pirmosios pusės teatro reiškinių (brechtiškojo realizmo ir absurdo teatro) brėžia būtent čia, jis pats pripažįsta, jog tam tikroje situacijoje net ir pati apolitiškiausia pjesė gali būti interpretuojama ir priimama savaip (pateikiamas pavyzdys su 1956 metų S. Becketto „Belaukiant Godo“ premjera Varšuvos teatre: žiūrovai lenkai nė nesuabejoję Godo įvertino kaip vis neateinančios nepriklausomybės nuo Rusijos metaforą). Verta prisiminti ir dažnai kartojamą S. Becketto pavyzdį iš 1957 metais JAV, San Quentino kalėjime, rodyto to paties kūrinio pastatymo: už sunkius kriminalinius nusikaltimus nuteisti kaliniai gilią intelektualią pjesę, kurią taip sunkiai priėmė išsilavinusi Vakarų Europos inteligentija, perprato iš karto: Godo jiems yra tai, kas liko kitoje grotų pusėje – visuomenė, laisvė. Paradoksalu: kartais subjektyvi individo realybė, reprezentuojama absurdo dramaturgijoje, yra labiau pasiduodanti interpretacijoms nei objektyvioji. Iš to ir kyla didžiulė prasminė absurdistų kūryboje vartojamų metaforų ir įvaizdžių įvairovė.

¹ A. Camus. SIZIFO MITAS. – V.: Baltos lankos, 2006, p. 13.

Slovakų teatro teoretikas Milošas Mistríkas (Milošas Mistrikas) teatrologinėje studijoje „Slovakų absurdo drama“ (2002) išskiria keletą absurdo dramos Slovakijoje ypatybių. Pirmą, slovakų absurdo pjesės dažniausiai yra rašomos konkrečiam teatro kolektyvui, konkrečiam pastatymui. Todėl dažnai pjesės autoriai būna keli arba dramą spektaklio statymo metu „rašo“ visas pastatyme dalyvaujantis kolektyvas. Dėl tos pačios priežasties pjesės netenka dalies savo „literatūriškumo“ (kartais netgi nelaikomos literatūros kūriniais), bet yra gerai pritaikytos scenai. Todėl slovakų absurdo autorių kūryba retai verčiama į užsienio kalbas. Slovakų dramos retai statomos ne tik užsienyje, bet ir kituose Slovakijos teatro kolektyvuose. Tikriausiai todėl ilgam buvo pamirštos ir panašiu principu septintojo dešimtmečio pabaigoje veikusio Vilniaus dailės akademijos „Koridoriaus“ teatro atstovų Arvydo Ambraso ir Regimanto Midvikio dramos, išleistos tik pernai, literatūrologės ir dramaturgijos tyrinėtojos Aušros Martišiūtės iniciatyva.

Dar viena ypatybė, neabejotinai galiojanti daugumoje buvusio Rytų bloko šalių (Čekijoje, Slovakijoje, Lenkijoje ir, be abejo, Lietuvoje), yra absurdo teatro politiškumas. Jį lėmė XX a. antros pusės politinė, sociokultūrinė situacija – literatūra ir teatras buvo vertinami vieninteliame ir nenuginčijamame socialinio realizmo kontekste. Čia gerokai dažniau nei Vakarų absurdo pjesėse nagrinėjami ne tik žmogaus egzistencijos klausimai, o ir visuomeniniai-politiniai klausimai (iš vakariečių aktyvesne pilietine laikysena pasižymėjo turbūt tik E. Ionesco, tuo tarpu Vidurio ir Rytų Europos absurdistai, ypač V. Havelas ir S. Mrożekas, savo dramose griežtai smerkė bet kokią saviraiškos laisvę apribojusią totalitarinę Sovietų Sąjungos politiką).

Slovakų teatrologas M. Mistríkas, kaip vieną iš esminių čekoslovakiško absurdo teatro bruožų išskiria spektaklio kūrėjų (režisieriaus ir dramaturgo) bei konkretaus teatro kolektyvo bendradarbiavimą. (Pvz., Prahos teatre Na Zábradlí režisierius Janas Grossmanas (Janas Grosmanas) statė pirmuosius V. Havelo dramos kūrinius). Be to, dramaturgas neretai tampa režisieriumi ir net aktoriumi savo paties parašytoje ir režisuotoje pjesėje (tokiu principu dirbo daugelis slovakų ir čekų dramaturgų, lenkai Tadeusz Kantoras (Tadeušas Kantoras) ir Tadeusz Różewiczius (Tadeušas Roževičius), o Lietuvoje – A. Ambraso ir R. Midvikio „Koridoriaus“ teatras). Tiesa, tai nėra būdinga tik Vidurio ir Rytų Europos absurdo teatro tradicijai – nederėtų pamiršti ir S. Becketto Vokietijos teatruose ir britų televizijoje bei radijuje režisuotų savo paties pjesių.

Turbūt nelabai įmanoma kalbėti apie bendras Vidurio ir Rytų Europos modernaus teatro šaknis – pernelyg skirtinguose kultūriniuose arealuose, nors ir paveiktuose tų pačių istorinių peripetijų, brendo šių šalių teatrinė ir literatūrinė mintis. M. Esslinas, pritardamas V. Havelui, čekiškojo ir slovakiškojo absurdo šaknų ieško Jaroslavo Hašeko ir Franzo Kafkos kūryboje. Tereikia prisiminti daugybę nemalonumų, į kuriuos buvo patekęs šaunusis kareivis Šveikas, susidūręs su absurdiškais įstatymais ir dar absurdiškesniu jų vykdymu, karo lauko tribunolu, bekojų, berankių „simuliantų“ prikimšta ligonine ir panašiai. Apklausų, tardymų leitmotyvą galime rasti daugelyje rytietiško absurdo teatro dramaturgų pjesių (pvz., V. Havelo, S. Mrożeko, K. Sajos ir t. t.). Čekų bei slovakų absurdo dramose randama ir daugiau motyvų, artimų J. Hašeko politinėms satyroms: V. Havelo pjesės „Zahradní slavnost“ herojai dirba vienas be kito negalinčiuose egzistuoti „įkūrimo“ ir „likvidavimo“ departamentuose, o biografiškai tikslūs J. Hašeko apsakymų veikėjai vadovauja mistinei, niekada oficialiai neegzistavusiai „Pakenčiamo progreso įstatymų ribose partijai“. Žvelgiant iš formaliosios pusės, F. Kafkos tekstai labai skiriasi nuo J. Hašeko, tačiau pagrindinė tema (ypač „Procese“) panaši: žmogus yra teisiamas nežinia už ką, jis tėra mažytis didelės mašinos varžtelis, o kai jo nebereikia, milžiniškas biurokratinis aparatas jo lengvai atsikrato. Ir nesvarbu, ar tas žmogus – Jozefas K. ar Jozefas Š. Beje, Kafkos „Proceso“ pastatymą 1947 m. (rež. Jeanas Luis Barrault (Žanas Liui Baro) ir

Andre Gide'as (Anrè Gidas)) Prancūzijoje M. Esslinas laiko pirmuoju tikru absurdo teatro pastatymu, aplenkusiu ir E. Ionesco, ir S. Beckettą.

Prieš pradėdant nagrinėti grotesko santykį su Vidurio ir Rytų Europos absurdo dramomis, būtina išsiaiškinti, kur yra takoskyra tarp grotesko ir absurdo poetikų. Literatūros istorikas Tamásas Berkesas (Tamasas Berkesas) absurdo dramą apskritai linkęs vadinti vienu iš grotesko literatūros porūšių. Atsižvelgiant į tai, jog grotesko ir absurdo poetikos istorinėje raidoje apstu bendrų sąlyčio taškų (abiejų reiškinių tyrėjai akcentuoja liaudiškojo karnavalo ir kitų „ikiliteratūrinių“ teatro formų, Aristofano komedijų, François Rabelais (Fransua Rablė) kūrybos, Alfredo Jarry „Karaliaus Ūbo“ svarbą), su šia T. Berkeso mintimi galima būtų sutikti tik iš dalies, nes absurdas yra ne tik stilistinė ar žanrinė, bet, visų pirma, – filosofinė kategorija. Nemažai „programinių“ absurdo dramų (pvz., „kvazirealistinėje“ E. Ionesco pjesėje „Plikagalvė dainininkė“ – bulvarinio teatro ir išsivadėjusios, nieko pranešti nebegalinčios kalbos parodijoje – operuojama ne deformuotais groteskiškais vaizdais, o veikiau išdidintomis hiperbolinėmis konstrukcijomis) neturi savyje „užprogramuoto“ groteskinio prado.

Dar radikaliau šiuo klausimu savo „Teatro žodyne“ pasisako prancūzų teatro teoretikas Patrice'as Pavis. Analizuodamas Michailo Bachtino liaudiškojo karnavalo sampratą, P. Pavis grotesko kategoriją priskiria realistiniam menui, „nes (grotesko – A. J.) objektas, nors ir tyčia deformuotas, vis dar yra atpažįstamas (kaip karikatūroje). Daiktų egzistavimą groteskas patvirtina juos kritikuodamas. Ta prasme, (groteskas – A. J.) yra absurdo, bent jau tokio, kuris atmeta socialinių įstatymų ir principų egzistavimą, antitezė“¹.

Vis dėlto verta pastebėti, kad tiek T. Berkesas, kvestionuodamas absurdo dramą kaip atskirą, savarankišką kategoriją ir anuliudamas bet kokias groteską ir absurdą skiriančias ribas, tiek P. Pavis, priešingai, nubrėždamas itin griežtą šiuos du konceptus skiriančią liniją, nėra visiškai tikslūs. Atsižvelgiant į realią teatrinę ir literatūrinę praktiką, galima pastebėti, kad groteskas, kaip stilistinė kategorija, absurdo dramaturgijoje daugeliu atvejų tampa struktūriniu tam tikrų dramų vienetu, išorinių ir vidinių dramos elementų deformacijomis padedanti formuoti abstraktų išklibusios, chaotiškos, absurdiškos žmogiškosios egzistencijos arba (Vidurio ir Rytų absurdistų atveju) socialinės ar politinės sistemos paveikslą.

Tačiau bene tiksliausiai skirtumą tarp grotesko ir absurdo įvardija vokiečių literatūrologas Jensas Malte Fischeris (Jensas Malte Fišeris), taip pat pabrėždamas filosofinio absurdo literatūros pagrindo svarbą ir teigdamas, jog „groteskas glūdi trapioje pusiausvyroje tarp siaubo ir komizmo; [...] absurdas vietoj siaubo siūlo drebulį, o vietoj juoko – susimąstymą“².

M. Bachtinas studijoje *Rabelais ir jo pasaulis* (1965), tyrinėjančioje viduramžių karnavalinės kultūros fenomeną, yra linkęs išplėsti grotesko sąvoką, išskirdamas tris karnavalinio liaudies humoro formas: ritualinius reginius (tarp jų ir komiškus mugės vaidinimus), komiškas verbalines kompozicijas (pvz., bažnytinės literatūros parodijas) ir įvairiausių keiksmus. Pagrindiniais grotesko poetikos principais mokslininkas vadina aukštosios kultūros, dvasinių idealų degradavimą, perkėlimą į materialų lygmenį, išryškintą kūniškumą, žemiškumą, gyvuliškąjį pradą.

Kone idealiai bachtiniškąją grotesko sampratą atitinka K. Sajos pjesė „Mamutų medžioklė“, beje, autoriaus ir įvardyta kaip dviejų dalių groteskas. Jau pirmojoje scenoje išvystame karnavaliniais kostiumais apsirendžiusią provincijos kompaniją – Šventės ieškančius aklą Rylininką, Čigonę, Kaminkrėtį ir kuprotą Vienuolę. Lietuvių dramaturgas čia nuolat pabrėžia personažų kūniškumą,

¹ Pavis P. DICTIONARY OF THE THEATRE. – Toronto: 1998, p. 166.

² PAGRINDINĖS MODERNIOSIOS LITERATŪROS SĄVOKOS. Sud. Dieteris Borchmeyeris, Viktoras Žmegačas. – V.: Tyto alba, 2000, p. 133.

griebiasi humoro „žemiau juostos“. Čigonė teiraujasi, ar jos apatinis rūbas neišlindęs, Kaminkrėtys negali sulaukti „visų Gražiausios rinkimų“, nevengia nedviprasmiškų seksualinių užuominų, vyrai be didesnių skrupulų pliaukši moterims per sėdmenis, o gatvėje sutiktas Storulis laikraštyje skaitinėja antraštes: „Egzotika, erotika... Marazmas, orgazmas...“¹. Absurdiškumo jausena čia formuojama per degraduoto personažų paveikslo – iki primityvių kalambūrų nužemintos kalbos ir visa vienijančio „aukštojo“ tikslo – Šventės – estetinį ir vertybinį neatitikimą, o paradokso momentas dar sustiprinamas fakto, jog būrio vedlys – aklas.

Vulgariu liaudišku humoru trykštančioje pjesėje K. Saja nenusižengia savo dramaturginiams principams – įveda didaktinį pradą, sukuriantį pirmąsias konfliktines pjesės situacijas. Net Rylininko dainuojami patosiški „zongai“ atvirai konfrontuoja su akivaizdžiai žemiška likusių personažų dialektika. Grotesko poetikai būdingas dviejų kūnų virtimas vienu čia pasireiškia kaip gyvuliškos priklausomybės metafora: Balionų pardavėją ant kupros nešantis Kaminkrėtys ir identišškai Skėčių pardavėją ant sprando užsikoręs Rylininkas čia pažeminami iki darbinio gyvulio, visiško, besąlygiško paklusimo lygmens. Dramaturgas gyvuliškumo aspektą pabrėžia dvejopai: ironiškai žvelgdamas į fiziškai įžemintus (smaloje įklimpusius) ir mamutais „virtusius“ pjesės veikėjus, K. Saja nevengia ir autoironiško požiūrio. Į pjesę „Mamutų medžioklė“ autorius įveda savotišką savo paties *alter ego* (Sargo personažą), tiek išoriniais atributais (tampo statines, skirtas gelbėti dar nevirtusiems mamutais), tiek vidinėmis savybėmis (cinišku, kandžiu požiūriu) keliantį asociacijas su Diogenu Sinopiečiu, įvairiuose pasakojimuose ir anekdotuose vadinamu paprasčiausiu šunimi, instinktyviai atpažįstančiu draugą ir kaip mat aplojančiu priešą.

Šiurpūs groteskiniai personažų virsmai ir deformuoto pasaulio vaizdiniai gana ryškūs ir ankstesnėse K. Sajos pjesėse. Jose vaizduojamas iškreiptas, iš rankų slystantis pasaulio paveikslas („Maniake“ – tai beprotišku greičiu lekiantis traukinys, saugiai įsitaisyti leidžiantis tik sėdintiesiems „minkštame vagone“, o dramoje „Pranašas Jona“ – audros siūbuojamas laivas), įvairiausioms fizinėms ir dvasinėms deformacijoms pasidavę veikėjai (Siamo dvynių pavidalą įgaunančios Ogola ir Ogoliba, banginio išspjautas, akla ir kurčia mumija virtęs Paschoras „Pranaše Jonoje“, gyvuliams skirtame vagone važiuojanti belytė Madam, vulgarus Mašinistas, paklusniu šuneliu virtęs Šungaudys „Maniake“), ir visose trijose pjesėse figūruoja karnavalinio šokio ar kvaitulingo siautulio motyvas, beje, vienokia ar kitokia forma pasikartojantis visuose aptariamuose Lietuvos absurdistų eksperimentuose.

Itin raiškiais groteskinės poetikos bruožais pasižymi Juozo Grušo drama „Pijus nebuvo protingas“ (1976). Dramaturginis pjesės audinys čia audžiamas lygiai tokiu pačiu principu, kaip ir K. Sajos pjesėse: akcentuojamas opozicinis mitologizuoto ar net dieviškų bruožų įgyjančio vieno ir pilkos, žemiškos daugumos, masės santykis.

Tam tikrų biblinio išganytojo bruožų įgyjantis Pijus, pats save vadinantis selekciniu, siekiančiu išvesti geresnę rūšį, čia stoja opozicijon su gyvuliškų instinktų genama pavaldinių minia. Pjesėje reflektuojama daugiau nei prieš pusšimtį metų parašyto J. A. Herbačiausko „Tyrų vienuolio“ dramatinė situacija: pusiau dieviško, pusiau žmogiško prado įsiveržimas į gyvuliško šėlsmo užvaldytas karnavalines linksmybes. Piešdamas baime grįsto pasaulio įvaizdį, J. Grušas akcentuoja personažų žemiškumą, primityvumą, vulgarumą, jie gimę „iš molio, kuris minkytas su bjauriu raugalu [...] ir prišlapinti nesivaržyta“². Tiesa, Pijus taip pat neidealizuojamas – apie žemišką jo prigimtį autorius primena paskutinėse scenose, paversdamas jį groteskiško gyvulių choro dirigentu. Toks dvilypumas kuria paradoksalų veikėjo charakterį, būdingą ne tik grotesko estetikai, bet ir nemažai daliai absurdo

¹ Saja K. SIELŲ MAINAI. – V.: Vaga, 1982, p. 9.

² Grušas J. ŠVITRIGAILA. – V.: Vaga, 1976, p. 324.

dramaturgijos pavyzdžių. Tačiau bene geriausiai groteskinis pradas čia atskleidžiamas nuolat pasikartojančiose siautulio, svaigulio, kūno šlovinimo scenose. Absurdo poetikai artimas žmogaus automatizmo, virtimo bejausme mašina įvaizdis ryškiai matomas kuriant Agnės personažą. Agnė nevaldo ne tik fizinių veiksmų, bet tokia deformuotame groteskiškame pasaulyje praranda gebėjimą jausti.

Groteskiškame svaigulyje riba, skirianti normalią kalbą ir vulgarias užuominas ir įžeidinėjimus, išnyksta, todėl personažai nebesugeba adekvačiai reaguoti – reikia patarimo iš šalies. Iš pat pradžių brėždamas aiškią ribą tarp gyvenimo ir teatro (sanatorijoje vyksta vaidinimo repeticija), valios veikti, keisti, kurti (Pijus) ir visiško neveiknumo (Agnė), galiausiai J. Grušas šią takoskyrą ištrina, spektaklio repeticiją paversdamas vientisu, nuosekliu groteskišku karnavalu.

Minėtose K. Sajos pjesėse absurdo teatro bruožai, susipinantys su sveiko liaudiško humoro intonacijomis ir politinės bei socialinės satyros bruožais, iš pirmo žvilgsnio lyg ir leistų šnekėti apie specifinį lietuviškosios absurdo dramos modelį. Antra vertus, polinkis skirti personažus į dvi priešingas stovyklas, taip provokuojant dramines kolizijas, didaktiniai pamokymai, pasaulio, kaip nesibaigiančios kelionės, leitmotyvas, verčia galvoti apie modernią viduramžių Moralité interpretaciją. K. Sajos pjesėse aiškiai juntamas daugelio formalių absurdo poetikos bruožų primetimas, tam tikras absurdistinės dramatinės situacijos dirbtinumas, ypač „Mamutų medžioklėje“, kurioje absurdo teatro konceptai ne visiškai dera prie lietuvių folkloro šaknis siekiančių dainos, gan vaizdingo, supoetinto (jokiu būdu ne groteskiškai vulgaraus) liaudiško humoro kategorijų. Susidaro įspūdis, kad K. Sajos dramose su absurdistine kūryba paprasčiausiai „flirtuojama“, o įvairūs vakarietiško absurdo teatro bruožai perimami „iš reikalo“ ar elementaraus profesinio smalsumo.

Lygiai taip pat absurdo drama negalėtų vadinti ir J. Grušo pjesės. Neįgalios, gyvuliškos visuomenės paveikslas čia įspraudžiamas į trigubus savotiško teisinimosi pobūdį įgaunančius rėmus: neadekvačius personažų veiksmus, absurdistinei kūrybai būdingus nesusikalbėjimo, beprasmybės aspektus čia griaua teatro teatre principas (tiesa, nesvetimas ryškiausiems absurdo teatro pavyzdžiams, pvz., J. Genet (Ž. Ženė) „Tarnaitėms“, tačiau absurdo dramoje teatro ir gyvenimo, sapno ir tikrovės, gyvenimo ir mirties opozicija niveliuojama taip pjesėms suteikiant fantastinį, sapnišką pobūdį, o J. Grušo dramos pradžioje ir pabaigoje dedamos aiškios atskirtys), aiškios užuominos į tai, kad veiksmas vyksta psichiatrinėje klinikoje, o personažai – girtutėliai. Tokios praktikos vakarietikoje absurdo dramoje nėra.

Panašiai, kaip minėtoje J. Grušo pjesėje, išreiškiamą „teatro teatre“ įvaizdį aptinkame ir išėivijos dramaturgijoje: visų pirma, K. Ostrausko „Pypkėje“ (1951) ir A. Landsbergio „Barzdoje“ (1964). „Pypkėje“ groteskinės metamorfozės atsiskleidžia per išnykusią ribą tarp teatro ir tikrovės, gyvybės ir mirties. Tam tikra prasme, K. Ostrausko pjesėje groteskiškas jau pats pypkės įvaizdis, savo įmantriai kreiva forma ir tarsi garsiajame belgų surrealistinės tapybos meistro René Magritte'o (René Magrito) paveiksle aktyviu daiktiškos savo prigimties neigimu kuria groteskinę, absurdiškai fantastinę sapno, teatro, arba tiesiog kitokios realybės, atmosferą.

A. Landsbergio „Barzda“ pati savaime implikuoja savotiškos kaukės, laukinio prado ir tuo pačiu perėjimo iš vaikystės į suaugusiųjų gyvenimo etapą, įvaizdžius. Groteskinėmis priemonėmis čia piešiama paradoksali situacija: berniuko Kiekvienio, jau gimusio su barzda – vadinasi, nuo pat gimimo suaugusio, paveikslas kontrastuoja su tėvų, niekaip negalinčių įtikėti jo įgimtu vyriškumu, įvaizdžiu. Barzdos ir jos santykio su aplinka transformacijos inspiruoja ir nulemia tam tikrus gyvenimo pokyčius (pražydusi barzda – vestuvės, susidūrimas su dvišake barzda arba plika vado barzda – neišvengiama konfliktinė situacija, pareikalausianti tvirto stuburo, užsispyrimo, norint pagrįsti savo tapatybę).

Kaip matome, lietuvių dramaturgų santykis su grotesko poetika įgyja kelis prasminius klodus. Visu pirma, tiek vienu, tiek kitų absurdiniuose eksperimentuose groteskinis karnavališkumas tampa pačia pjesių kvintescencija. Vis dėlto akivaizdi ir tam tikra takoskyra: Lietuvoje rašę dramaturgai bachtiniškosios grotesko poetikos elementus beveik tiesiogiai perkelia į sceną, o Amerikoje kūrę pjesių autoriai labiau linkę į metaforinius apibendrinimus.

Ne taip atvirai demonstruojama karnavališkosios grotesko poetikos raiška pasižymi trys A. Ambraso ir R. Midvikio parašytos pjesės. Bachtiniškoje grotesko interpretacijoje svarbią vietą užimančios viršus vs. apačia / žemė vs. dangus / galva vs. apatinė kūno dalis opozicijos, bene ryškiausiai matomos pirmojoje šių menininkų pjesėje „Duobė“. Pati dramatinė situacija – keturi personažai sėdi duobėje ir niekaip negali išsikapstyti – reprezentuoja savotišką „žemintos“ visuomenės įvaizdį. Minėtąsias opozicijas pjesės autoriai papildė dar keliais komponentais („aukštojo“ literatūrinio žanro atstovas tragikas Ofelijus priešinamas „žemosios“, liaudiškosios kultūros atstovui – klounui Cezariui, žemiesiems instinktams atstovaujantis dešrininkas Benediktas – knygą skaitančiam Korneliui, juoda duobė ir miesto gatvėmis slankiojantys kaminkrėčiai atsiduria opozicijoje su Baltojo miesto švytinčiais stogais įvaizdžiu), tačiau absurdiškoje neveiksnumo – negebėjimo ar, veikiau, nenoro išlipti – situacijoje, regis, užprogramuotas konfliktas neįvyksta. Draminis vyksmas čia pagrįstas paradoksaliai viena kitą keičiančiomis komiškais scenomis, laisvai jungiamomis su bravūriškais sąmojais, improvizaciniais klounados numeriais, laisvos formos nonsenso poezijos bei ištraukų iš W. Shakespeare'o (V. Šekspyro) dramų skaitymais ir giliais, būties beprasmybę deklaruojančiais tekstais.

Galiausiai, personažams vis dėlto išlipus, tačiau kaipmat susiradus naują duobę, A. Ambrasas ir R. Midvikis, į pjesę įvesdami dar ir savotišką Sizifo darbą dirbančią duobkasių porelę (vieną duobę užkasdami, jie neišvengiamai turi iškasti kitą), komplikuoja ir taip beviltišką situaciją. Jie neutralizuoja veikėjų ypatybes, panaikina realios padėties (purvinos duobės) ir siekiamybės (Baltojo miesto) priešpriešą. Į duobę eilinį sykį įvirtęs Nepažįstamasis su didžiuliu skausmu išrėkia: „Nėra! Ten nieko nėra! Plynas laukas!!!“¹. Tačiau, kaip būdinga absurdo dramaturgijai, „Duobės“ autoriai galutinį sprendimą tikėti ar netikėti Nepažįstamuoju (kurio vardas gan iškalbingas – Ostapas), palieka recipientui.

Šiurpia metafizine baime dvelkia A. Ambraso ir R. Midvikio „Pirmadienio popietėje“ ir K. Sajos dramoje „Pranašas Jona“ savaip pasikartojanti evangelijos scena, kurioje Kristus, būdamas Getsemano sode ir jausdamas, kad bus nukryžiuotas, prašė apaštalų nemiegoti, o jie vis dėlto užmigo. Sugretinus šią biblinę ištrauką su K. Sajos dramos scena, kurioje Rašto žinovas Paschoras išmetamas pro laivo bortą, o pranašas Jona miega laivo kajutėje, ir prisiminus, kad į atvirą vandenyną išmestas Paschoras po kiek laiko sugrįžo laivan, atsiveria įdomi „Pranašo Jonos“ ir „Pirmadienio popietės“ gretinamosios analizės galimybė, siekiant išsiaiškinti realias abiejų tekstų sąsajas su biblinio pasakojimo motyvais.

Groteskiškas įvaizdis, atspindintis transformacijos, nebaigtos metamorfozės iš mirties į gimimą, iš augimo į tapsmą būsenoje esantį kūną, čekų ir slovakų dramaturgijoje pasireiškė vėlyvųjų viduramžių danse macabre tradiciją perėmusiu ir savaip adaptuotu ritualinio šokio, virsmo leitmotyvu.

S. Mrożeko pjesėje „Tango“ vaizduojamas sendaikčiais užverstas Stomilių butas, simbolizuojantis namuose tyrančią apkerpėjimo, chaoso, anarchijos atmosferą. Svarbus scenografijos elementas – karstas – metaforiškai atspindi beprasmybę atgyvenusios, mirusios senosios kartos (senelė Eugenija) padėtį. Bent kiek nusikaltusi, senelė kaipmat guldoma ant karsto – taip išreiškiamas konfliktinis senatvės ir jaunystės, mirties ir gyvybės santykis. Tačiau svarbiausias pjesės akcentas, be abejo, –

¹ Ambrasas A. ŽEME, NEPALIK MŪSŲ.–V.: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2008, p. 173.

finalinėje scenoje įvykstančio mirties šokio (tango aplink Arturo lavoną) motyvas, artimas M. Bachtino apibrėžtai grotesko stilistikai.

A. Goldflamo (A. Goldflamo) pjesėje „Buvo jų penki su puse“ („Bylo jich pět a půl“, 1982) scenoje lieka tik stalias, kėdės ir trys lėlės – trijų pagrindinių veikėjų antrininkai, šešėliai, kurie tuoj pat užkraunami ant aktorių nugarų, ir prasideda šėlsminga, juoko ir klounados lydima gaudynių scena (Groteskiškas dvinarių žmogystų, savotiškų Siamo dvynių įvaizdis čia be galo primena lenkų režisieriaus Tadeusza Kantoro žmonių – marionečių teatrą).

Du veikėjai trečiajam nuo nugaros nuplėšia lėlę – antrininką, kartu nuplėšiami ir marškiniai, kurie galėtų simbolizuoti savotišką apsaugą nuo žmogų supančio pasaulio. Todėl bejėgis, atviras žmogus pasmerkiamas kančioms ir gėdai: iš pradžių scenoje pririšamas prie stulpo, dažais ant nuogo kūno jam nupiešiamas taikiny, j taikinį iš pradžių ritmingai svaidomos popierinės kregždės, kurios vėliau pakeičiamos tikromis strėlytėmis. Surištasis personažas tokiu pat ritmu deklamuoja frazę: „Mačiau paveikslėlį: antikristas bando ietimi pasmeigti šventąjį. Tačiau šventasis sėdi taip, lyg tai jo neliestų. Anksčiau maniau, kad viduramžių dailininkai nemokėjo nutapyti tokių minties srautų kaip baimė, siaubas, skausmas, taigi rodos, kad savo kančiomis lyg ir nesidomėjo. Šiandien viską suprantu: O ką galėjo padaryti?“¹.

Tuo tarpu kitas veikėjas pabando sumažinti įtampą: paėmęs dvi lazdas, bando su pririštuoju žaisti kaip su lėle. Pamažu j žaidimą lėlėmis įsitraukia ir kiti scenoje esantys žmonės. Ši scena gana tiksliai vizualizuoja A. Camus žodžius: „Žmonės irgi skleidžia kažką nežmoniška. Tarpais, aiškumo valandėlėmis, mechaniški jų judesiai padaro kvaila visa, kas juos supa“². Ir iš tikrųjų rimta, galbūt net tragiška situacija, kai žmogus nuogas ir bejėgis atsiduria prieš pasaulį ir tampa taikiniu, pereina į kvailiojimą ir žaidimą. Žmonės scenoje iš tiesų tampa lėlėmis.

Niekada nesibaigiančios kelionės traukiniu, absurdiško sukimosi aplink savo ašį ir košmariškos nuolat už lango siaučiančio karo atmosferos paveikto žmogaus būseną nagrinėjančios V. Klimáčeko (V. Klimačeko) pjesės „Dobro došli“ (1992) antroji dalis prasideda traukinio atvykimo į pasienį ir dokumentų tikrinimo scena. Kaip ir būdinga absurdo dramai, čia viskas kone apsiverčia aukštyn kojom. Bent šiek tiek logiškai pirmuosiuose keturiuose paveiksluose skambėjusius Pirmo ir Antro personažų dialogus keičia nesąmoningas, absurdiškas, keturis kartus kartojamas rusiškas anekdotas („Du ponai važiuoja traukiniu. Vienas klausia: Kuda vy idiote? Ja jedu iz Sankt Peterburga v Maskvu. A vy? Antras atsako: Ja jedu iz Maskvy v Sankt Peterburg... Vot technika.“³), cirko numeriai. Kardinaliai keičiasi ir traukinio palydovės požiūris į Pirmą ir Antrą: ji, buvusi dalykiška ir mandagi, staiga tampa vulgari kekšė: „Nori mane iškrušti? Gali.“ Kitų personažų veiksmai ir žodžiai tampa neracionalūs, absurdiški: pasienietė, apipilta daugybe dokumentų, lytiškai susijaudina, staiga pradeda atlikinėti įvairiausių magiškų triukus: iš veikėjų nosių, burnų, ausų traukia cigaretes, batus, nosines. O j kupė įsiveržęs girtuoklis, vien dėl to, kad Pirmas ir Antras neatsakė į klausimą „Kaip sekasi?“, pasiryžęs perpjauti jiems gerkles skustuvu. Pagrindiniai herojai leidžia suprasti, kad tai nutinka nebe pirmą kartą, todėl šis „kasdieniškasis“ nutikimas sulaukia atitinkamos jų reakcijos – veikėjai užsikloja laikraščiais ir lyg niekur nieko užmiega.

Paskutiniame paveiksle traukinys įvažiuoja į tunelį, dingsta šviesa, dega tik palydovės atneštas puodelis su gėrimu. Vienam personažui atrodo, kad traukinys pradingo, tačiau kitas tuoj pat viską paaiškina: galutinė traukinio stotelė – kartuvės. Pjesė baigiasi Pirmo ir traukinio palydovės šokiu tyloje bei girtuoklio žodžiais „Dobro došli“ – „Sveiki atvykę“. Užgesus visiems šviesoms šaltiniams, vėl

¹ HaDIVADLO: HRY, STUDIE, SCÉNÁŘE, DOKUMENTY. 1996, p. 75.

² Camus A., Ibid., p. 21.

³ Klimáček V. DESAŤ HIER. – Bratislava: Divadelný Ústav, 2004, p. 169.

skamba įrašytas pamokantis balsas, pranešantis, kad viena valanda Einšteino traukinyje yra lygi daugeliui metų realiame gyvenime. Po dienos į pradinę stotį grįžęs žmogus supranta, kad visi jam brangūs žmonės yra seniai mirę.

Plastinės raiškos priemonėmis ir poleminiu kalbos ir reflektuojamos realybės santykiu kuriamas dvilypis – siaubo ir komizmo – įvaizdis, inspiruojamas metafizinę baimę keliančių kankinimo scenų ir joms priešingos klounados, cirko elementų. Nei lietuvių, nei lenkų dramaturgija neįsisavino nebyliojo kino plastinės estetikos tiek, kiek tuometinės Čekoslovakijos literatūrinė ir teatrinė mintis.

Matome, jog lietuviškajame absurdo dramos variante karnavalinio grotesko estetikai būdingi bruožai tampa esminiu, dramaturginį žanrą lemiančiu aspektu, tuo tarpu čekų, slovakų bei lenkų dramaturgijoje groteskiniai įvaizdžiai daugiau fragmentiški, atlieka pagalbinę, dekoratyvinę funkciją, čia jie yra tik priemonė iškreiptam, absurdiškam pasaulio modeliui kurti, o lietuvių draminiuose eksperimentuose grotesko ir absurdo ribos niveliuojasi, sąvokos viena prie kitos priartėja. Be to, čekų ir slovakų absurdo dramoje stilistinėmis grotesko priemonėmis dažniausiai išreiškiamos vidinės personažų būsenos, metafizinis baimės, siaubo ir absurdiškumo jausmas. O štai lietuvių ir lenkų absurdistinėje kūryboje liaudiškam karnavaliniam groteskui (išreiškiamas žvėrimis virtusios minios, šokio ar ritualo įvaizdžiais) neretai suteikiamas deformuotą pasaulį pašiepiantis pobūdis. Paradoksalu, tačiau šiuo aspektu A. Ambraso ir R. Midvikio dramos labiau prisišlieja būtent prie buvusios Čekoslovakijos absurdo dramų modelio.

Andrius Jevsejevas, „Absurdo poetika Vidurio ir Rytų Europos dramaturgijoje“, *Literatūra ir menas*, 2009 m. birželio 19, 22 ir 26 (3 dalys).