

Erdvės poetika

NUO ALEKSANDRO FROMO-GUŽUČIO

IKI BALIO SRUOGOS

METODOLOGINĖS PRIEIGOS

Erdvė yra viena iš fundamentaliausių pasaulėžiūros kategorijų, todėl nereikia stebėtis, kad įvairialypėms jos studijoms skirtų tyrinėjimų skaičius sunkiai nusakomas. Martinas Heideggeris net yra linkęs įtraukti ją į „pirmapradžių fenomenų“ sąrašą ir aiškina, jog už erdvės turbūt nieko daugiau ir nebesa, o „[ejrdvės savastis turėtų pasirodyti per ją pačią“¹. Kreipiant žvilgsnį į kultūros, ypač - meno ir literatūros sferas, erdvės *poetikos* link, straipsnyje gvildenamų klausimų fone labai aktualūs atrodo tokie žymaus šios poetikos tyrinėtojo menotyrininko Pavelo Florenskio teiginiai: „tikrovė - tai tik ypatingas erdvės organizavimas; vadinasi, meno užduotis - pertvarkyti erdvę, t.y. sutvarkyti ją naujai, savaip“; „[v]jisa kultūra gali būti suvokiama ir paaiškinta kaip erdvės organizavimo darbas“².

Straipsnio tikslas: sintetiškai reflektuojant įvairius literatūrologinius ir jiems artimus tyrimus erdvės specifikos bei poetikos tematika ir pačių dramų medžiagą, išryškinti metodologinę platformą, kuri leistų suvokti ir paaiškinti dramos kūrinį kaip *specifinį* erdvės (re)organizavimo ir kitokio erdvinio vyksmo aktą. Sykiu neišvengimai, nors tik epizodiškai išvedamos tipologinės dramaturgijos ir vaizduojamojo meno (daugiausia dailės) pa-

ralebės, pasitelkus įvairius menotyros postulatus. Taip pat, remiantis visomis šiomis metodologinėmis priegomis, siekiama analitiškai apžvelgti dramaturgijos raidą erdvės struktūravimo aspektu iki etapinio nacionalinės dramaturgijos veikalo - Balio Sruogos „Milžino paunksnes“ (1930-1932).

Sureikšminami analizuojamo laikotarpio dramaturgijai būdingi topologiniai bruožai - nors tiksliau galbūt būtų vartoti ne topologijos, bet metatopologijos sąvoką. Mat didžiausią dėmesį prasmingiau skirti ne turinio erdvei, išsiskleidžiančiai per kokių nors detalių ir vietos (toposo) konkretiką, bet *erdvinei perspektyvai* kaip dramos kūrinį vaizdavimo strategijos nulemtam (ir tam tikra prasme - ją nulemiančiam) veiksmui. Erdvę išreiškiančių vaizdų konkretiką, kurios aprašymui dažnoje literatūrologuose, tautosakos, mitologijos etc. studijoje laikantis tradicijos ir sistemingumo principo paprastai paskiriamas vienas skyrius ar poskyris, aktualu pasitelkti kaip pagalbinį veiksnį.

Dėl dramos teksto ypatingumo minėtoji erdvinė perspektyva dramaturgijoje yra kitokia nei prozoje ar poezijoje, specifiskai komplikuota. Tai nulemia įvairios priežastys.

Kalbininkai ir literatūrologai, kurie literatūros kūrinį traktuoja tik kaip kalbinį darinį, išskiria beveik tapaią pradinę

teksto genezės schemą. Lingvistas Vytautas Sirtautas, plėtodamas Jerzy'o Kuryłowicziaus ir Jurijaus Stepanovo mintis, sprendžia vadinamąją *lokacijos* problemą ir daro tokią išvadą: „*Aš-čia-dabar* yra kalbėjimo atskaitos taškas, o pats kalbėtojas jaučiasi esąs tartum pasaulio centras“³. Dominique Maingueneau, pristatydamas sakymo situacijos, jo vadinamos *scenografija*, sklaidos sąlygas, mini „kalbėjimo sąveikos protagonistius], *sakytojai* ir *kosakytolį*], bei jų išvirtinim[ą] *laike* ir *erdvėje* (AŠ—>TU, ČIA, DABAR)“⁴.

Komplikacijų atsiranda dėl akivaizdaus pokyčio: dramos kūriniuose⁵ iš pagrindinio teksto eliminuojamas pasakotojas, „aš“ - tokiu būdu kiek kinta pats erdvės ir laiko matmens atskaitos taškas. Tiksliau, susidaro tarsi dvilypuojanti situacija, kuri erdvėlaiki, ypač erdvę, dramaturgijoje paverčia gerokai reikšmingesniu struktūriniu vienetu nei jis yra kitoje literatūros rūšyse. Dvilypumą sukelia tai, kad iš pagrindinio teksto, t.y. iš veikėjų kalbos pašalintas pasakotojas išgrynintu pavidalu paprastai išskyta „pagalbiniam“ dramos tekste, metatekste - įvairiausio pobūdžio remarkose. Tiesa, dėl šios priežasties vokiečių literatūrologas Manfredas Pfisteris išsamioje studijoje „Drama. Teorija ir analizė“ (1977), daugiausia remdamasis kūrinių kaip komunikacijos akto teorija, yra linkęs teigti, jog taip savotiškai ir kone visavertiškai kompensuojamas pasakotojo nebuvimas pagrindiniame tekste. Nepaisant to, Pfisteris čia pat aiškiai išskiria jo vadinamojo naratyviojo („visiškai literatūrinio“) ir dramatinio tekstų skirtumus įvairiais aspektais, tarp jų ir erdvėlaikio struktūros aspektu. Naratyviojo teksto erdvėlaikis, pasak jo, yra be galo lankstus, kintantis, variantiškas, o dramos teksto - stabiliai apibrėžtas vaizduojamuoju veiksmu kaip atskira ir uždara sceninė vienovė⁶.

Būtent remarkos, arba pasakotojo kalba, ir yra ta dramos kūrinių dalis, kurios daugiausia dėmesio skiriama visapu-

siam dramos erdvės komponavimui. Jį galima pavadinti betarpišku komponavimu, ir dažniausiai jis būna tiesiog protokoliškai objektyvuotas, nors sykiu gali būti ir metaforizuotas, subjektyvinantis (simbolistinėse, poetinėse, absurdo dramose, pavyzdžiui, Samuelio Becketto „Vaidinime be žodžių I“, 1957). Dviplaniškumas, apie kurį buvo užsiminta, atsiranda, kadangi veikėjų kalboje erdvės strategija kuriama remiantis jau kiek kitokiais principais: keičiasi žiūros perspektyva ir lygmuo. Čia erdvinės aspiracijos daug glaudžiau susijusios ne tik su verbalumu, bet ir su psichologija, net su kūniškumu, be to, iš pirmo žvilgsnio lyg ir nebeturi tokios visa apimančios galios kaip remarkos modeliuoti scenografiją⁷.

Norint pailiustruoti erdvės mato ypatingumą ir tikrai išskirtinę svarbą dramaturgijoje, verta atkreipti dėmesį į du labai iškalbingus pavyzdžius, kuriuose erdvė tiek tiesiogiai, tiek netiesiogiai iškeliamą kaip *centrinis* (1) dramos teksto atsiradimą ir (2) jo režisūrinį supratimą bei interpretavimą generuojantis pradas⁸. Austrų dramaturgas ir tapytojas Wolfgangas Baueris apie dramos gimimą 1996 m. yra pasisakęs taip:

Dažnai remiuosi erdve, netgi tikru optiniu režimu. Paskui tai apmetu ant lapo. Tapyboje spalvų ir spalvų estetikos konsteliacija man svarbi kaip ir figūrų bei minčių konsteliacija rašant. (...) Rašydamas ne tik rutulioju realistinį ar siurrealistinį veiksma, bet ir abstrakčias konstelias, kurios persmelkia mano dramas. Tai labai panašu į tapytą. Savotiška kompozicija - tai įgauna ir muzikinį atspalvį; paršiau daug dramų, kuriose kaip fugoje šneka ma kartu, sinchroniškai. Tačiau svarbiausia prieš pradėdamas rašyti dramą - turėti prieš akis vaizdą. Sumanymo nepakanka, reikia paveikslų.⁹ (Išskirta - V.B.)

Režisierius Peteris Brookas savo garsoje, beje, net pavadinimu čia analizuojamąją problemą sureikšminančioje knygoje „Tuščia erdvė“ (1968) teigia, jog pačioje pastatymo pradžioje pagrindinis ryšys yra „režisierius - pjesė - dailininkas“, ir toliau rašo:

Neretai aš pats kuriu spektaklio scenovaizdį. Tai teikia neabejotinų pranašumų, tačiau dėl vienos konkrečios priežasties. Kai režisierius drauge yra ir dailininkas, teorinė pjesės samprata ir jos išraiška formomis ir spalvomis kuriasi panašiu tempu. Kartais režisierius „nepagau-na“ scenos keletą savaičių, o dekoracijoje viena forma galbūt pasirodys netobula - tada, dirbdamas prie dekoracijų, jis gali staiga užčiuopti tą „iš rankų slydusį“ scenos momentą. (...) Dažnai pastebiu, kad dekoracijos - tai spektaklio geometrija, todėl klaidingos dekoracijos suardo kai kurias scenas ir netgi varžo aktorių galimybes. Geriausias dailininkas eina žingsnis po žingsnio kartu su režisierium, grįždamas atgal, viena keisdamas, kita išmesdamas, o tuo tarpu bendra spektaklio koncepcija pamažu įgyja galutinį pavidalą.¹⁰ (Iš-skirta - V.B.)

Abiem atvejais dramos rašymo ir pa-statymo (suvokimo, interpretavimo) procesas *pirmiausia* tapatinamas su paveikslu / scenovaizdžio kūrimo, t.y. su erdvinės vizualizacijos procesu. Šiuodu pasąžus, ypač antrąjį, dar galima papildyti Pfisterio pastebėjimu, kad nemažai gar-sių režisierių į teatrą yra atėję iš archi-tekčtūros, iš *vaizduojamojo* meno: Adol-phe'as Appia, E.Gordonas Craigas, Os-karas Schlemmeris ir kt. Pfisteris cituoja teatro pastato idėjai labiausiai taikytą Schlemmerio pasakymą, jog „scenos me-nas yra erdvės menas“, ir čia pat priduria: „drama *taip pat* yra erdvės menas“¹¹.

Tokias nuostatas būtina susieti su gi-lia ilgaamže tradicija, kurią solidžiausiais argumentais įtvirtino Gottholdas Ephraimas Lessingas studijoje „Laokoo-nas arba apie tapybos ir poezijos ribas“ (1766) ir kuri skelbia pačios meninės me-džiagos nulemtą, kitąip tariant, prigim-tinę laiko dominantę literatūroje ir erdvės - dailėje. Ši tradicija kol kas dar nebuvo (ir kažin ar gali būti) esmingai re-vizuota, jos tebėra laikomasi. Jos kon-tekste dramos kūrinio statusas vėlgi yra nevienareikšmis, išsprūstantis iš katego-riškų dichotominio (pavyzdžiui, litera-tūra *versus* dailė) modelio rėmų, lyg ir ardantis griežtesnes atotvaras tarp at-

skirų menų. Savo studijoje Lessingas dra-mą apibrėžia kaip „aktorius kuriamą] gyviją] tapybią]“, linki jai „labiau lai-kytis tikrosios tapybos dėsnių“, teigia: „[dramoje mes ne tik tariamės {*kaip epi-niame literatūros kūrinyje - V.B.j* matą ir girdį Filoktetą rėkiant, bet iš tikrųjų ma-tome ir girdime jo riksmą“¹².

Čia išryškėja pora akivaizdžių iki pat šių dienų dažnai besikartojančių akcen-tų: (1) dramaturgija suvokiama kaip „erd-viškiausia“ literatūros rūšis, dėl tos ypa-tybės labiausiai artėjanti prie dailės, vaiz-duojamojo meno; (2) painiojamos dvi me-no sritys: dramaturgija ir teatras, tiks-liau, turbūt jos yra suvokiamos kaip sin-kretiškas nedalomas vienis. Borisas Us-penskis, kuris erdvėlaikio problemą irgi sprendžia žodžio meno ir vaizduojamo-jo meno sankirtos, t.y. minėtosios tradi-cijos plotmėje, programiškai tarsi atskir-ia teatrą ir dramaturgiją, bet dar tame pačiame puslapyje (!) šią savo programi-nę nuostatą aiškinančiame fragmente dra-maturgijos ir teatro terminus ima vartoti sinonimiškai, o kai kurias *teatrines* reali-jas komentuoja aiškiai remdamasis *dra-maturgine* medžiaga¹³. Uspenskio para-digmą tęsianti Imelda Vedrickaitė erdvę modeliuojantį *dramos* vaizdą tradiciškai atriboja nuo literatūrinio (vėlgi susieda-ma draminių vaizdą su grafiniu, dailės vaizdu), bet jau labai fiksuotai atskiria *teatro* erdvėlaikio struktūrą nuo dramos, literatūros ar dailės modelių, sakydama, kad teatre bei kine erdvė ir laikas yra vienodai svarbūs¹⁴.

Dramaturgija su vaizduojamuoju me-nu, daile yra glaudžiai susijusi dėl gero-kai didesnio (lyginant su proza, poezija) erdvinės struktūros statiškumo, vienti-sumo. Pastarosios dramos *teksto* ypaty-bės, suprantama, yra sąlygotos *užteksti-nių* realiųjų: scenos, spektaklio specifikos. Dramos tekstas paprastai kuriamas to-kiai erdvinei realizacijai, kuri yra jau ne-be tekstinė, literatūriškai fikcinė, o - re-

alios erdvės, empiriškai tūrinė, nebe verbali, sąlygiška, bet tiesiogiai vizuali, ikoniška. Dažnai iškyla klausimas, kaip / ar ikoniškumas, t.y. reali tūrinė erdvė, yra koduojamas dramatos tekste - tikrinėje žodžio, sąlyginio ženklo erdvėje? Žinoma, negalima nepritarti Patrice'o Pavis'o teiginiams, jog dėl to, kad scena mimetiškai neatspindi jokios kitos *realios* erdvės, joje gali būti erdviškai objektyvuota visa, ką išspinduliuoja tekstas, tačiau dramaturginė erdvė ir sceninė erdvė „priklauso dviem *visiškai skirtingoms* semiologinėms sistemoms“¹⁵ (išskirta - V.B.). Išsyk reikia pažymėti, jog šio straipsnio užduotis - akcentuojant trūkį tarp dramatos teksto ir kitų literatūros tekstų rūšių - nėra atskirai tyrinėti minėtų skirtingų erdvių sistemų ar būtent perėjimo, lūžio, transformacijos iš dramaturginės erdvinės sistemos į sceninę ar teatrinę sistemą momento, kadangi nei sceninė, nei teatrinė sistema nėra straipsnio objektas, o tik papildomas fonas.

Prozos ar poezijos skaitytojas yra laisvas aprašomąją erdvę įsivaizduoti tiesiogiai, jos *neįdaiktindamas*, matydamas ir interpretuodamas ją kaip grynąją viziją. Dramatos skaitytojas sugestijuojamas savą viziją pirmiausia susieti su scenos erdvės materialumu (scenovaizdžiu, dekoracijomis ir pan.), tarytum *įdaiktinti*: matyti scenos rėmuose, vaizduotis perkoštą per tų rėmų prizmę. Prieš akis kaip veiksmo vieta nevalingai iškyla, pavyzdžiui, ne *tiesiog* kambarys, kiemas, miškas, bet kambarys, kiemas ar miškas, kurie jie galimi ir scenovaizdžio forma, kuriuos juos materialiai tūriškai gali *simbolizuoti* dar vaizduotėje atgyjanti kažkokia invariantinė scena. Veiksmo vieta dažniausiai iškyla ne įvairiais rakursais ir ne iš įvairių perspektyvų, ne taip, tartum apsiaustų patį skaitantįjį (kaip apsiaučia Birutės kalnas ir Baltijos jūra Maiironio eilėraštyje), o dažniausiai - iš vienos, žiūrovo, perspektyvos su labiau ar

mažiau fiksuotomis kaire ir dešine pusėmis, aukščio ir gylio matmenimis (Birutės kalnas ir akustiškai figūruojanti Baltijos jūra Vydūno „Amžinoje Ugnyje“, 1913).

Tuo aspektu paranku palyginti Antano Škėmos apysakos „Izaokas“ (1961) paskutiniąsias dalis su lygiai tą pačią siužetinę situaciją varijuojančia jo drama „Ataraxia“ (1961). Apysakoje finalinė Andriaus Gluosnio ir Izaoko egzistencijos erdvė yra kintanti, „pulsuojanti“. Pirmiausia herojus įvedamas „į *nediduką kambarį*, kuriame stovėjo keliolika kareiviškų lovų“ (1500)¹⁶. Vėliau kažkoku būdu Izaokas atsiduria jau neapibrėžtai įvardytose „šiose *patalpose*“ (I 501), kurios toliau apibrėžiamos kaip *salė* („įnijekas nepasikeitė *salėje*“ (I 512); Izaokas „atsiklappė *salės* viduryje“ (I 513) ir pan.). Iš salės eina *koridorius*, vedantis į *išeinamąją*. Salės erdvė dar plečiama modaliai: „Atrodė, mudu vieni šiame *milžiniškame pastate*. Ir *kituose*, ten už *langų*, nei gyvos dvasios. *Pasaulis* staiga išmirė“ (I 508). O epilogas, inversiškai atkeltas į 8-ojo fragmento pradžią, byloja: „Mudviem priklausau *didžiulis kambarys*, jame daug stalų ir kėdžių, mudviem priklausau daug kareiviškų lovų *miegamajame*“ (I 500). Be to, visa ši erdvė yra dvigubai metaforizuojama: asocijuojama su *pragaru* („[i]ei mudu esame *pragare*“; I 501) ir pateikiama taip, kad ją būtų galima suprasti kaip *sapno* erdvę: „Aš suradau Izaoką. Ar *sapne*, ar *tikrovėje*, - koks skirtumas?“ (1500). Nuo 7-ojo fragmento paskutiniojo sakinio panaikinamos ribos tarp onirinės ir „realios“ erdvių, daug kartų kinta žiūros taškas.

Dramoje „Ataraxia“ vietos nusakymas pradedamas fraze: „*Scenoje* stalas, kėdės, langas su pinučiais“ (II 261). Vėliau nuorodos „[i] *sceną* įeina“ (II 261), „įeina iš *scenos*“ (II 266) visiškai laisvai kaitaliojamos su nuorodomis „[i] *kambarį* įeina“ (II264,266,273). Žodžiai „scena“ ir „kam-

barys" tampa absoliučiais sinonimais, nors jie nurodo diametraliai skirtingas kokybes: numanomai realią įdaiktinančiąją-simbolizuojančiąją terpę (scena) ir fikcinį ją įdaiktinamąjį-simbolizuojamąjį objektą (kambarys). Akivaizdu, jog dramaturgijos specifika verčia atsisakyti prozos tekste išplėtos imantrių erdvių metamorfozių grandinės, stabilizuoti adresato žiūros tašką. Kita vertus, įvairiaipiai erdvės matmenys iš veikėjus apgaubiančių dydžių („Izaokas“) virsta personažų savastimi: tūriškai sureikšminama ne regimoji remarkomis modeliuojama erdvė (*scena-kambarys*), bet - tiesiogiai ne visada regimos fiziologinės, psichologinės, metafizinės etc. erdvės, dažniausiai besiveriančios adresatui kaip vidinės personažų dimensijos („Ataraxia“). Taip pagrindine erdvine dominante tampa pačios veikiančiosios figūros, Gluosnis bei Izaokas, užpildančios visą pirmąjį planą ir tiesiog užgožiančios remarkų, t.y. scenos-kambario, erdvę. Pastarąją užgožti gali net viena kuri nors svarbi figūros detalė:

IZAOKAS. (...) Kai tavęs ieškojau ----- o ne,

aš tavo rankų ieškojau. Aš visados mačiau jų gelsvą odą, melšvas gyslas, nagų rausvumą, aš mačiau jų virpėjimą ant išgraužto medinio stalo. Tavo rankos nepriklausė tau. Jos gyveno savo atskiru gyvenimu. Ne tu rėkei - tavo rankos rėkė. Ne tu maldavai pasigailėjimo - tavo pirštai raitėsi agonijoje. (Bučiuoja GLUOSNIO rankas) Aš ir dabar jaučiu kraujo pulsavimą, gyvybės pulsavimą. (II 278-279)¹⁷ Jurijus Lotmanas analizavo procesus, vykstančius, kaip jis teigė, ties riba „žodis / vaizdas“, tvirtindamas, jog, pavyzdžiui, surrealistinę dailę tam tikra prasme galima interpretuoti kaip verbalinių metaforų ir verbalinių fantastikos principų perkėlimą į vaizduojamąją, vizualinę terpę¹⁸. Dramaturgijoje dėsningai ryškėja priešinga tendencija - įvairios vizualumo strategijų modifikacijos tekste. Turimas omeny ne tik komentuojamasis remarkų tekstas, bet ir pagrindinis teks-

tas: personažų dialogai, monologai, replikos. Personažai patys skleidžiasi kaip tam tikros *vizualinės erdvinės dimensijos*, kaip portretai, ištįsę laike.

KINTANČIOS KOORDINATĖS KINTANČIOJE DRAMATURGIJOJE

Konspektyviai, tiesiog schematiškai peržvelgiant keletą pirmųjų lietuvių dramaturgijos istorijos dešimtmečių, ryškėja įvairūs kūriniuose atsiveriantys erdviniai modeliai bei jų kombinacijos. Jų aktualizavimas, bandymas juos sistemčiau aprašyti leidžia šiek tiek naujesniu rakursu pažvelgti ir į tam tikrus bendruosius dramos raidos dėsningumus.

„DVIMAČIAI“ MODELIAI

Vadinamojoje mėgėjiškojoje lietuvių dramaturgijoje (Aleksandras Fromas-Gužutis, Keturakis, Žemaitė, Dvi Moteri, Vaižgantas ir kt.) sąlygiškai galima išskirti dvi aiškiau dominuojančias erdvės kūrimo strategijas, pirmiausia nulemtas temos pasirinkimo, dramos turinio. Pirmąją galbūt tiktų pavadinti „imitacine“ erdvine strategija, antrąją - „ilustracine“. Keturakio „Amerikoje pirtyje“ (1895), Žemaitės „Trijose mylimose“ (1898), „Piršlybose“ (1898), iš dalies Fromo-Gužučio „Gudrijoje našlėje“ (išsp. 1908) ir kitose panašiose, mažiau žinomose pjesėse erdvę projektuojančios remarkos kuriamos stilizuotos imitacijos, t.y. tarsi veidrodinio atspindžio principu: numanomasis jų adresatas turi iš pat karto atpažinti *savą* ar *savai artimą* aplinką. Jei lietuviškojo vakaro vaidinimas vykdavo klėtyje, kieme ar kitoje panašioje vietoje, pastatymo erdvė jau imanentiškai tarsi pratęsdavo natūralią erdvę, susiliedavo su ja - *dramos tekstas buvo struktūruojamas taip, kad šis susiliejinimas būtų lyg užprogramuotas*.

Tarkim, „Amerikos pirtyje“ ar „Trijų mylimų“ žiūrovas, sėdėjęs kieme arba klėtyje ir stebėjęs tiksliai ar tik apytiksliai realizuotas nuorodas - „Bekampio seklyčia: kertėje suolai, stalas, po kairei langas, priešais pasienyje lova ir šalia durys į kamaraitę“¹⁹; „Ūkininko troba: dvejos durys į lauką, lova, per lovą laikrodėlis; ant sienų šventųjų paveikslai, pas langą veidrodis“²⁰, - negalėjo nejausti kažkur visai čia pat esančios panašios savo ar kaimyno trobos, seklyčios atmosferos. Suprantama, kad tai didžia dalimi teatrologinės prielaidos, kurios verčia kiek nukrypti nuo pasirinktosios metodologinės platformos - nuo *dramaturgijos* erdvinio matmens. Mat ir XIX a. pab. - XX a. pr. sociokultūrinė terpė dėl daugelio priežasčių buvo gerokai palankesnė žiūrėjimo, o ne skaitymo aktui. Nors, suprantama, ir tokių dramų skaitytojas negalėjo nejausti naiviai, tiesiog tiesmukai mimetiško jų erdvinės konstrukcijos pobūdžio.

„Iliustracinė“ erdvės kūrimo perspektyva būdingesnė ne buitiškųjų komedijinių, bet istorinių bei tautosakinių dramų konstrukcijoms (daugeliui Fromo-Gužučio kūrinių, pvz., „Išgriovimas Kauno pilies 1362 m.“, „Eglė žalčių karalienė“, abi išsp. 1893, „Gedimino sapnas“, išsp. 1910, iš dalies Marcelino Šikšnio-Šiaulėniškio „Pilėnų kunigaikščiui“, išsp. 1905 ir kt.). Drama dažniausiai kone tiesiogine prasme rašoma kaip reikšmingo istorinio įvykio ar kažkokio tautosakinio siužeto iliustracija, o ne naudojamosi tuo įvykiu ar siužetu kaip medžiaga originaliems charakteriams, komplikuotam veiksmui kurti. Tiesa, originalumo bei komplikacijų intencijos demonstruojamos gana dažnai, bet jų meninė realizacija paprastai būna nepavykusi (pavyzdžiui, Grynuolės, Arnoldo, Meilrodės paveikslai ir jų santykių peripetijos Fromo-Gužučio dramoje „Palocius ežero dugnuose“, išsp. 1911, Lelijėlės ir Ainio paveikslai

pati principinė dramos koncepcija jau iš esmės tampa erdvinė, vaizdinė - lyg būtų įgyvendinamas uždavinys, pavyzdžiui, įvaizdinti istoriją. Minėtieji ir kiti panašūs tekstai interpretuoti kaip vadinaujamųjų „gyvųjų paveikslų“ verbaliniai eskizai: tik „sugyvinamas“ yra ne realus ar pseudorealus paveikslas kaip klasikinuose tokio žanro provaizdžiuose, bet tam tikras istorinis ar legendinis, t.y. labiau temporalinis, o ne erdvinis segmentas.

„Imitacinė“ perspektyva sugestionuoja šiek tiek reljefiškesnį, kadangi adresato nesunkiai identifikuojamą, jo besisavinamą, o pastatyme ir sceninių atributų, ir žiūrovų psichologijos neišvengiamai gilinamą vaizdą, „iliustracinė“ perspektyva iškelia gana egzotiškų „dekoracijų“ (pilių eksterjero ir interjero, karo stovyklų, šventųjų pagoniškųjų vietų ir t.t.), tačiau labiau plokštuminių vaizdą²¹. Nepaisant šio nežymaus skirtumo, personažų portretai kone vienodai abiem atvejais į erdvines perspektyvas įkomponuojami kaip nekintantys, statiški dydžiai. Paprastai jie būna ne „profiliniai“, bet pabrėžtinai „anfasiniai“, atsiskleidžiantys labai tiesmukai, neretai - hiperbolizuojant tam tikras detales.

Tuo požiūriu akcentuotinos akivaizdžios tipologinės, o veikiausiai ir genetinės paralelės su naiviuoju tautodailininkų menu, su primityvistiniais paveikslais, kuriuose „figūros statiškos, apvestos grafišku kontūru, vaizduojamieji žmonės artimesniame ir tolimesniame plane vienodo dydžio“²², kuriuose „psichologiniam momentui vaizduoti“ dažniausiai pasitelkiami „ryškūs išoriniai ženklai“²³. Tokių priemonių imamasi dėl aiškiai per skurdžios niuansuotės. Štai net kiek obsceniški pavyzdžiai, kaip primityvistiškai grubiu „portretiniu“ pasakojimu psichologiškai yra portretuojami patys pasakojantieji - hiperbolizuotai neigiami Fromo-Gužučio dramos *Mvris Keistučio* (neži-

noma parašymo data, nepublikuota) personažai, busimieji kunigaikščio Keistučio (Kęstučio) žudikai:

„pakartasis smaugiasi ir taip gražiai kojomis judina, kad juokais negali tverti - veidas pasidaro mėlynas, akys guzuliais iššoka“; bude-liui kertant galvą, „srautas kraujo ištryško, o galva kaip kopūstas nusiritusi keletą sykių šoktelėjo, akiomis sumirkčiojo ir lūpomis kreipė (...). Kūnas valandą dreba ir viskas baigiasi.“²⁴ Taigi mėgėjiškoji dramaturgija, kaip jau minėta, yra pati „paveiksliausia“. Tiek remarkomis, tiek dialogais ar monologais sukuriamas tam tikras *erdvinio „dvi-matiškumo“* įspūdis (jis fono požiūriu tik pastatymuose galėjo būti išsklaidomas pačios pastatymo erdvės). Netgi konstatuojant, kad šių dramų personažų charakteris nėra *gilus*, šį žodį reikėtų suprasti ne tik perkeltine prasme kaip uzualinę metaforą, bet ir tiesiogine, erdvine. Personažų portretai kuriami it lengvai dekoduojamos, tiesiog ženkliškos plokštuminės kaukės, kurių kodai dar pradinėse scenose įrašomi jų paviršiuje. Tipiškas pavyzdys iš „Trijų mylimų“:

LIUDVIKAS. (...) prieš veidrodį, uostus sukinėdamas, šneka) Kaip nemylėti tokį?... (...) Ar bereikia didesnio juoko... tris vilioti, tris mylėti, o tokioje paslapyje... jau arti metų, o dar nieko nėra viena nenumano apie kitas... (Vaikščiodamas) Kol galima, naudosisuos... o kai jau matysiu bloga... pasigrobęs savo Barbelę - papūkšta ant Kaukazo... brolis rašė... tuomet papūs man į nosį... tuo tarpu pinigų ir pinigų smaukti, kiek tik galima... (Mušdamas sau į kaktą) Reikia gudrystės... galvoti.²⁵ Įvardiniai monologai kaip portreto ir viso charakterio kodas - įprasti XIX a. pab. - XX a. pr. mėgėjiškajai lietuvių dramaturgijai.

VIDINĖ ERDVĖ IR JOS MODIFIKACIJOS

Išsamiai ir conceptualiai erdvės poetiką Vydūno dramaturgijoje yra išanalizavusi Aušra Martišiūtė, kurios tyrinėjamai orientuoti į mitocentrinę (Mircea Eliade's ir pan.) erdvės sampratą ir klasikinę senosios indų dramos modelį. Ji daro išva-

dą, kad „Vydūno dramų erdvės pagrindinis akcentas - scenoje išskiriamas „sakra-linis taškas“, pasaulio ašį simbolizuojantis scenos vidurys“ (aukuras, ugnis, medis, kalnas, stulpas, kolona, akmuo ir pan.)²⁶. Akcentuojama, jog sakralinis centras paprastai nulemia ir visas svarbesnias personažų konfigūracijas, t.y. veiksmus, judesius, gestus, iš dalies intonacijas, mimiką, kuriuos Vydūnas griežtai reglamentuoja.

Pastebėsime, kad įvairios konfigūracijos yra teatrališkai, galbūt net tiesiog *geometriškai* stilizuojamos, dažnai (paniekiant visiškos personažų transformacijos į erdvinius vienetus, kuomet jų išsidėstymo kompozicinė (ikoniškoji-erdvinė) semantika tampa nepalyginamai iškalbingesnė ir svarbesnė už verbalinę semantiką. Akivaizdžiausi tokios manieros pavyzdžiai - sąlyginės dramos „Amžina Ugnis“ prologas ir epilogas, primenantys pantomimą, tačiau šios manieros laikomasi netgi pačioje realistiškiausioje Vydūno dramoje „Pasaulio Gaisras“ (1928). Štai: „MERGAITĖS. (Sustoja aplink MAGE, tyliai sako) Skritulį padarysim! Ji [MAGĖ] bus vidurys! Ji mūsų širdis! (Nutyla ir daro, kaip MAGE, kryžiaus ženklą)“²⁷.

Įspūdis toks, tarytum susidarytų nauja, sunkiai kvalifikuojama, vienkartinė, bet potencialiai stabili erdvinė figūra (kurią jungia bendra „širdis“), susiliejami su Martišiūtės minėtu „sakraliuoju tašku“. Pastarasis čia yra Tautvilų namų didžiojo kambario viduryje esantis stulpas („šulas“) ir prie jo pritvirtintas Marijos atvaizdas. Apskritą stulpą, kurio svarbiausias akcentas Marijos paveikslas, atkartoja ir pratęsia apskritas merginų ratelis („skritulys“), kurio esminis akcentas bei centras yra dramos protagoniste Magė, aiškiai asocijuojama su Marija. Dar kone identiškas pavyzdys nebe iš realistiškos, bet iš simbolistiškos dramos „Amžina Ugnis“, iš įvadinės jos „Liepsnų ryto giesmės“:

(...) tad sukimba visi keturi ir žengia skrituliu priešakyj prieš aukurą. Kelis kartus taip žengę, atveria tą skritulį ant aukuro pusės ir paskutiniu du ištiesia po vieną ranką gėlėn, iš kur jiems duoda rankas atsivėrę mažu du skrituliu. Taip sueina visi į vieną didį skritulį aplink aukurą. Apėję jį keliskart, visi nusileidžia ant vieno kelio aplink jį savo liepsnas išskeldami prieš aukurą.²⁸

Šiuodu, beje, itin choreografiškus epizodus, manytume, *optimaliai* charakterizuojančius ir simbolizuojančius Vydūno dramaturgijos erdvės poetikos specifiką, pamėginkime aprašyti eksperimentiškai pasitelkdami štai tokį *menotyros* teiginį: „vaizdą išpina lankščiomis linijomis, lankais besijungiančiomis į apskritimą, primenantį žemės rutulį ar saulės diską, ir tokia pat lankščia linija įkomponuoja žmogaus siluetą" (nors čia reiktų vartoti daugiskaitą: „žmonių siluetus"). Menotyrinis pasažas, labai taikliai geometrinėmis-vizualinėmis sąvokomis apibūdinantis abu - tiek realistiškąjį, tiek simbolistiškąjį - pavyzdžius, čia cituojamas iš Apolonijos Valiuškevičiūtės straipsnio apie Kazio Šimonio tapybą²⁹, kurios sąsajos su Vydūno dramaturgija jau daug kartų akcentuotos. Tiesa, išsamesnis ir konkretus tyrimas, kaip Vydūno verbalinės konstrukcijos transformuojamos į Šimonio vizualiąsias struktūras, turbūt dar tebelaukia savo valandos. Šiuo atveju svarbu buvo pademonstruoti, kad Vydūno dramaturgijai būdinga geometriškai stilizuota, simetriška, ritmiška, aiškiomis ir griežtomis linijomis bei ribomis apibrėžta erdvė, kuri neturi „masės". Kitaip tariant, *formaliai* ji lieka „dvi-matė", plokštuminė kaip ir mėgėjiškosios dramaturgijos atveju (irgi funkcionuoja personažai-kaukės, bet jau *tiesiogine* prasme³⁰) - tik labai preciziškai apgalvota ir subalansuota.

Tačiau Vydūno kūrybos, kuri yra puikus (pre)konceptualiojo meno pavyzdys, erdvinė sandara gali, o gal ir turi būti įvertinama ir iš visiškai kitokioje koordinacinių sistemoje esančio atskaitos taš-

ko. Neoromantinėje, vėlėliau ir simbolistinėje, o ypač ekspresionistinėje dramaturgijoje erdvės poetikos požiūriu vyksta kardinalus lūžis, kurį galima apibūdinti šiais Joachimo Hintze's žodžiais iš jo knygos „Erdvės problema moderniojoje vokiečių dramaturgijoje ir teatre" (1969) : „nebe žmogus vaizduojamas kaip erdvės funkcija, bet erdvė - kaip žmogaus funkcija" - erdvė *subjektyvizuojama*³¹.

Tarsi antrindama Hintzei, Martišiūtė konstatuoja: Vydūno „dramos erdvė, *scena-pagrindinio personažo vidinio pasaulio, vaizduotės erdvė*" (išskirta Martišiūtės), iliustracijai pasitelkdama dramospasakos „Sigutė" (išsp. 1914) interpretaciją³². Panašiai galima interpretuoti ir „Amžiną Ugnį", kurios erdvė skleidžiasi kaip Grožvydos vidinio pasaulio projekcija - ypač II dalyje „Romuva": „Bet rodos man, kad sielos viduje / tikriausia mano Romuva yra"³³, ir - „Jūrų Varpus" (1920), kurių vyksmas ir erdvinis modelis išreiškia Vidės vidinę energiją: „Bet žmoguje pačiame turi suskambėti jūrų varpai!"³⁴, ir - kitas Vydūno dramas.

Erdvė iš tikro virsta žmogaus, tiksliau, pjesės protagonisto funkcija, žymincia jo dvasios judesius, asmenybines metamorfazes ir pan. (Prisiminkime simbolistines Maurice'o Maeterlincko, kai kurias ekspresionistiškojo pobūdžio Augusto Strindbergo dramas). Erdvinėmis figūromis *par excellence* greta įvairių scenografiškųjų atributų dažnai tampa kiti, ant-raeiliai ar net pirmaeiliniai dramų personažai. Pavyzdžiui, Vide antrajame „Jūrų Varpų" veiksmo miega scenos centre ant akmens, nuo kurio *vienodas atstumus* iki dviejų šaltinių, siejamų su Bangpūčio, reprezentuojančio dvasingumą, ir Puto-gymės, reprezentuojančios kūniškumą, paveikslais. O pagrindinė pastarųjų funkcija - *vizualiai, erdviškai* išreikšti vidinę dualistinę Vidės situaciją ir jos neutralizavimą dramospabaigoje.

Pavis išskiria ir aprašo kelias, kaip jis sako, teatrinės erdvės rūšis bei jų lygmenis (draminė, sceninė, teksto, vaidybinę, gestų, vidinę). Vidinę erdvę jis, suprantama, irgi traktuoja labiau kaip teatrologinę kategoriją, atskirai ir plačiau charakterizuodamas tris jos pavidalus: žiūrovo, režisieriaus, aktoriaus vidinę erdvę. Personazo vidinė erdvė, kuri, beje, ne visai pamatuotai tapatinama vien tik su personazo sapnais, fantazijomis ir vaizduotės pasauliu, minima epizodiškiau ir per aktorinę realizaciją siejama su režisieriaus bei žiūrovo refleksijomis, kada adresatas, žiūrovas „stebi kažkurią savojo giluminio Aš dalį kito vaizdinyje (t.y. *suvaidintame personazo vidiniame pasaulyje* - V.B.) ir manipuliuoja ja“³⁵.

Įdomu, jog Vydūnas, kurio bene visos misterijos ir tragedijos tiesiog iš idėjos parašytos kaip interiorizuoto, vidinio vyksmo kūriniai, irgi akcentuoja kone tapaičią manipuliaciją, daugiausia vykstančią suliejant personazo ir adresato „giluminius Aš“: „[žiūrėtojai tarsi patys kuriasi pasaulį savo dvasioje ir jo įvykiuose dalyvauja“³⁶. Tiesa, Vydūnas vartoja žodį „žiūrėtojai“, bet jis beveik programiškai neskiria sąvokų „drama“ ir „spektaklis“, o analogiškai ir - „žiūrovas“ („žiūrėtojas“) ir „skaitytojas“. Mat spektaklis, anot jo, negali turėti visiškai jokių savarankiškumo elementų, privalo būti tobulai, t.y. be jokių režisūrinių ar pan. improvizacijų „atlikta“ drama - išaugti tik iš jos žodžių, iš *verbalumo*.

Geriausiose Vinco Krėvės, didžia dalimi ir Kazio Puidos, Vinco Mykolaičio-Putino dramose pamatinis erdvės modelis taip pat aiškiai orientuotas į vidinio pasaulio sklaidą. Tačiau skiriasi kiek išoriškesni ir formalesni erdvės matmenys. Racionalizuotą, choreografiškumu bei pantomimiškumu dažnai pagrįstą Vydūno kūrinių erdvinę simetriją, sukuriančią, kaip sakyta, stiprų „dvimatiškumą“, viena su kita derinamų (pateiktieji pa-

vyzdžiai: apskritimas apskritime, apskritimas greta apskritimo ir 1.1.) geometriinių plokštumų išpūdį, keičia daug asimetriškėsnės, o svarbiausia - jau aiškiai *tūrinės* struktūros. Papildomo, trečiojo, matavimo pojūtį minėtų dramaturgų kūrinuose daugiausia sąlygoja estetiškai motyvuoto, pakankamai daugiašakio ir dinamiško psichologizmo įsigalėjimas. Pavyzdžiui, personazų portretai nebeteri įvadinio, tiesiog jų paviršiuje atsispindinčio bei visas jų charakteristikas išduodančio kodo kaip mėgėjiškojoje dramaturgijoje, o kuriami kaip daugiaabriauniai, specialiai komplikuoti ir turintys *gilumos* perspektyvą.

Nuo Fromo-Gužučio iki Krėvės lietuvių dramaturgiją erdvės poetikos požiūriu lydėjo tipologinis virsmas, panašus į tą, kurį aprašo menotyros klasikas Heinrichas Wölfflinas, tipologizuodamas Vakarų Europos tapybos poslinkius *plokštumos* ir *gilumos* stilistinėmis sąvokomis: „Kai kalbama apie raidą nuo plokštuminio prie giluminio vaizdavimo, paprastai tai nelaikoma k[uo] nors ypatinga, nes savaime suprantama, kad kūnų apvalumus ir erdvinę gilumą perteikiančios priemonės išsivystė tik palaipsniui“³⁷.

„Šarūne“ (1911), „Skirgailoje“ (1924) erdvinis vidujiškumas mažiau konceptualus ir programiškas nei Vydūno dramaturgijoje, bet ne mažiau svarbus, o estetiškai - daug paveikesnis. Pirmoji Krėvės drama, tęsiant, sykiu ir modifikuojant meterlinkiškasias tradicijas, yra sukomponuota tarsi vaiko sapnas. Jis (neo)romantinėje paradigmoje išskyla kaip didžiausių verčių atradimo bei *jvaizdinimo* vieta, skleidžianti pirmą pradę būti³⁸. Pastaroji, anot Krėvės tikinimų, dramoje „Šarūnas“ pateikiama tam tikrų archetipinių nacionalinės praeities siužetų pavidalu: vidinė (sapno) erdvė iš naujo temporalizuoja išoriškąją, remarkų (Balyno kalno ir jo apylinkių) erdvę.

Chrestomatine, tiesiog pavyzdine vidinės personažo erdvės sklaida lietuvių dramaturgijos istorijoje priimta laikyti „Skirgailos“ paskutiniosios dalies trečiąją sceną, kurioje pasirodo Šviesusis ir Tam-susis vyrai, scenografiškai įkūnijantys Kelerio minčių, emocijų, dorovinių nuostatų, baimės fiziologijos pasaulį. Tačiau tik visai neseniai pastebėta, jog ir pats Keleris dramatos struktūroje funkcionuoja kaip protagonisto, Skirgailos vidinių prieštarų projekcija:

Dramoje išryškėja veikėjai, kurių paskirtis - perteikti Skirgailos vidinį dramatiškumą, jo viduje vykstančią dviejų pradų kovą. Tiksliau tariant, Skirgailos dialoguose su kitais personažais (iš *esmės turimi omeny du personažai: Stardas ir Keleris* - V.B.) dominuoja ne dviejų asmenybių polemika, kova, o jo asmenybės vidinis konfliktas.³⁹

Verta atkreipti dėmesį, kad naudojama labai panaši strategija kaip ir Vydūno „Jūrų Varpuose“, kur Vidės išgyvenimai erdviškai materializuojami daugiausia Bangpūčio ir Putogymės figūromis. Tik taktika jau visiškai kitokia: vidines protagonisto realijas reprezentuojančiosios figūros „Skirgailoje“ yra dviplanės, mat jas galima traktuoti ir kaip *visiškai* autonomiškus vienetus, o minėtoji reprezentacinė jų funkcija yra daug subtiliau išreikšta, sunkiau pastebima.

„Šarūna“ ir „Skirgaila“ vienija ta pati nacionalumo ideologija, kuri abiem atvejais tam tikromis briaunomis tiesiogiai susiliečia su mums rūpimu erdvės poetikos klausimu. Abiejų dramų herojai ideologiškai, žinoma, ir psichologiškai angažuoti *užvaldyti / išlaikyti erdvę*. Šarūnas šiam tikslui renkasi brutalesnes, Skirgaila - kiek žmogiškesnes priemones. Pastarojo politinės vedybos per prievartą ir apskritai visas dramatos patosas neleidžia užsimiršti, jog Ona Duonutė pirmiausia pristatoma *kaip tam tikrų svarbių teritorijų, t.y. tam tikros vertingos erdvės metonimas*, kuriuo siekiant manipuluoti ir kyla visa pradinė dramatinė įtampa, tik vėliau

perauganti į asmenybinę meilės tragediją. Šarūnas užkariauja vieną žemę po kitos, transformuoja Balyno kraštą, nebijo mesti iššūkį mitologinei erdvei, esančiai anapusinių jėgų dispozicijoje (pavyzdžiui, visus gąsdinantis įsakymas išdegti Monraistį ir pan.). Kitaip sakant, Šarūno paveikslas pagal daugelį parametrų tampa izomorfiškas visai Dainavai, t.y. tai erdvei, kuri jo paties yra modifikuojama, paverčiama vienu, kuri juomi yra kondensuojama bei reprezentuojama.

Krėviškąją personažo ir nacionalinės erdvės santykio tradiciją lietuvių dramaturgijoje pratęsia, sykiu kūrybiškai ją užbaigdamas Justinas Marcinkevičius poetinėje dramoje „Mindaugas“ (1968). Čia herojaus ir jam izomorfiškos erdvės santykis išreiškiamas apčiuopiamu vaizdiniu - keraminiu Lietuvos žemėlapiu, kuriuo kaip skydu bandoma prisidengti nuo mirtino smūgio, kurio skeveldros, demonstruojant visišką abiejų figūrų izomorfiškumą, apkabinamos mirties aki-vaizdoje. Taip Marcinkevičius, pasakojamąją erdvę paversdamas alegorišku scenografiniu atributu, ją *įdaiškina, tarsi darsyk ir jau tiesiogiai dramaturgiškai įerdvina*. Krėvės kūryboje, kaip sakytą, panašus „atributas“ yra Ona Duonutė, kuria Skirgaila irgi naudojasi kaip savotišku skydu.

Inversiškas ką tik aprašytajam erdvės ir personažo santykių modelis iškyla, manytume, nepelnytai primirštoje Puidos dramoje „Stepai“ (1918). Joje ne personažas transformuoja erdvę, bet pats leidžiasi jos keičiamas, ieško joje savo vidinės tapatybės. Dramoje „klajūnas medžiotojas“ Vaideka klajoja po „[ujžuralio stepjus]“, po „*bekrašt[ę] stepų erdv[ę]*, mėlsvučiais rūkais apgob[t]ą“⁴⁰ ir ten bando surasti bei suvokti, anot Pavis'o, savo giluminį Aš. Štai jo autportretas:

Klajūnas nuo lopšio... Svečias tėvų pastogėje - ortodoksalus lietuvis ir... pasaulio pilietis... Ieškau tai, ko nepamečiau - savęs ieškau... Pamesti nepasimečiau, matyti, *kažkur* pamiršau save... *To kažkur* ir ieškau - ir ne-

randu... Medžioklė - priemonė, klajojimas - priemonė, viskas ir net aš pats - priemonė, *surasti tam kažkur, o jame - ir save...* (169-170) Vėlėliau į save ir savo palydovą jis prabyla kone novališko romantizmo tonacijomis, kaip svarbiausią siekiamybę ir aukščiausią tikslą iškeldamas absoliučiai išgrynintą vidinę erdvę, *kelį į ją: „[g]al kur mudu ir nueisiva, gal susirasiva ke- lią į save...“* (214).

Lietuvių dramaturgijos ir apskritai literatūros istorijoje novatoriška yra tai, kad vidinės savasties, vidinio ir išorinio pasaulių sutapimo, susiliejimo ieškoma už nacionalinės erdvės, o tuo labiau - Sibire, kurio ryškiai neigiama konotacija (Sibiras kaip geografinis ir metafizinis Lietuvos antipodas, kaip kone pragarui tapati vieta) ateina jau iš XIX a. vidurio, iš Antano Baranausko, rašiusio, jog „Cibirijon pulkai nuėjo be sūdo“, laikų. Be to, Sibiro „Stepus“ vaizduodamas kaip idealiausią vidinės savistabos ir savirefleksijos erdvę, kurioje „siela pati save jaučia, pati su savim byloja ir iš lėto, pamažu pradeda pati save suprasti“ (152), Puida, pavyzdžiui, suartėja su didžiaisiais XX amžiaus (neo)romantizmo tradicijos tęsėjais ir modifikuotojais Hermanu Hesse bei Antoine'u de Saint-Exupery, stepę / dykumą taip pat pavertusiais *erdvoine savęs ieškojimo figūra* (tai iš dalies dar ir senosios literatūros, biblinė tradicija). „Stepių Vilke“ (1927) toji figūra metaforiška, o tarkim, „Mažajame prince“ (1943) - visiškai apčiuopiama ir reali.

Vytautas Kavolis apie iš Lietuvos išstumtus ir tą išstūmimą kaip neišvengiamą lemį įsisąmoninusius žmones rašė:

Aplėštas nuo [sauos] žemės žmogus juo labiau pririštas prie savęs, nes tik jis pats tėra likęs savo vienintele nuosavybe. Jis negali nuo savęs pabėgti. Savyje - nebūtinai nuo kitų izoliuotame - jis turi atrasti viską, iš savęs viską sukurti, ko žmogui reikia.⁴¹ „Stepų“ herojus nuo savos žemės, iš tautos erdvės, pasitraukia pats, pats izoliuojąs! nuo kitų, tampa lyg savanoriu

egzilu - atsiskyrėliu, kad *savyje* viską at- rastų. Tokia ryški *visiškai autonomiškos*, bet sykiu ir *neaiškios, lyg neišsakytos* vidinės erdvės aktualizacija išskiria Puidos dramą iš Vydūno, Krėvės dramaturgijos konteksto. Savotišku „pasirengimu“ šiai aktualizacijai galima laikyti ankstyvąją jo pjesę „Undinė“ (par. 1911).

ERDVINĖS NOVACIJOS:

KŪNIŠKUMAS, UŽSCENIŠKUMAS,
SKULPTŪRIŠKUMAS

Sruogos „Milžino paunksmėje“ iškyla naujos erdvės modeliavimo strategijos. Jos, be abejo, yra susijusios su tuo, ką daugelis tyrinėtojų (Algis Samulionis, Jurgis Blekaitis ir kt.) linkę traktuoti kaip *teatrinės* Sruogos patirties išdavą, *teatrinės* dramos logiką, kurią pats Sruoga taip entuziastingai gynė savo studijoje „Vaičiūno dramaturgija“ (1930). Tačiau ne mažesne dalimi minėtas naujoves sąlygoja tiesiog specifinis sruogiškasis stilius, jo rašymo maniera.

Neįprastas, prieštaraujantis tradicijai yra jau „paviršinis“, remarkų erdvės modelis, kada, anot Jono Lankučio, į istoriją įeinama „pro virtuvę, per miegamuosius“⁴². Tiesa, Sruoga sugeba itin kūrybiškai ir efektingai manipuluoti veiksmo vietos kaita (buitiška - didinga, profaniška - sakrali ir pan.), scenografinėmis jos transformacijomis.

Svarbiausiomis erdvės poetikos novacijomis „Milžino paunksmėje“ laikytini du momentai: (1) dramoms personažų portretai turi ir visam kūriniui suteikia nebe vien raiškį gilumos (tūrio) perspektyvą, bet ir *erdvines „masės“, fiziškumo, kūniškumo charakteristikas*; (2) veikėjas (jeigu jį galima taip pavadinti), kurį dramoms struktūra įgalintų traktuoti kaip dramoms protagonistą, nes jis diktuoja sąlygas, sukelia ir lemia veiksmo peripetijas, - lieka *potekstės (užsceninėje) erdvėje* ir tik

paskutiniajame paveiksle pasirodo monumentalios, savo didybe kitus tebegoziančios ir dar tebelemiančios figūros pavidalu.

Pirmasis momentas intuityviai buvo pastebėtas, nors, tiesa, neigiamai įvertintas recenzijose jau 1932 metais, priekaištaujant autoriui dėl instinktų, fiziologijos ir panašių dalykų sureikšminimo⁴³. Ir iš tikrųjų Sruoga pirmąsyk lietuvių dramaturgijoje *portretą pateikia kaip kūną*. Tokiam išpūdžiui išgauti pasitelkiamas platus raiškos diapazonas, apimantis įvairius kūrinio poetinės struktūros lygmenis (kompozicinių, stilistinių ir kt.). Pavyzdžiui, Samulionis nurodo, jog „[i] daugelį savo personažų B. Sruoga žvelgia tarsi iš kelių skirtingų taškų“⁴⁴; t.y. kompoziciškai sukuriama itin labili koordinacių sistema, kuri personažų portretams suteikia dinamiškumo, spontaniškumo, gyvo įvairių požiūrio taškų (kartais net priešingų, situacinių) kaitos išprovokuojamo judesio. Jogailos „portretavimas“ - daugiausia metaforinis - personažų lūpomis: „[s]enas grybas“, „[l]javonas“⁴⁵ (Hinča), „kaip lavonas“, nuo kurio „toks šaltis eina, gyslos - stingsta“ (Sonka; 79), „boba“, „gegutįė] rudenin[ė]“, „musmirė“, „šuva“ (Švitrigaila; 99,100,103), suvaikėjantis „karališkas senel[is]“ (Zbignievas; 123), „aš - vienuolis“, „užkurys“, „tremtinys“ (Jogaila „filosofiškasis“; 90, 115, 116), „[t]aip ir neduos man šandie baigt barzdos [skustis]...“ (Jogaila „buitiškas“; 78).

Dėmesio ypač nusipelno paskutinioji frazė, nuskambanti kaip (ne)atsakymas į esmingą kolizinį klausimą dėl Vytauto karūnavimo. Ji akimirksniu išplečia ir „ifiziologina“ žmogiškumo erdvę: nuo socialinių-tautinių karaliavimo aukštumų problematikos bloškia į elementariausios kūno higienos aktualizavimą, labai netikėtai dėmesį sufokusuoja ties barzda, smakru, veidu - karaliaus Jogailos kūnu. Priminsime: Jogaila stovi kaip mie-

šalyginai, o ir tiesiogiai išrengtas, visai „nekarališkas“, gal net kiek komiškas, lyg lengviau pažeidžiamas. Be to, vieno ar kito portreto įvairiapusisškumo, kūniškojo „išbaigtumo“ išpūdis kykla ne tik dėl kompozicinio rakursų kaitaliojimo, bet ir dėl dramos stilistikos virtuoziško, sugebėjimo meistriškai ir tiesiog žaibiškai kaitaliojti, derinti įvairius stilius (žemasis - aukštasis, sarkastiškasis - poetiškas etc.) - kad ir vieno personažo lūpose.

Tais pačiais metais, kada buvo išspausdinta „Milžino paunksmė“, prancūzų teatro reformatorius Antoninas Artaud „Laiškuose apie kalbą“, kategoriškai neigiančiuose žodžio, kalbos dominuojantį vaidmenį teatre ir iškeliančiuose kūniškumo, tiesiog net ne fiziologijos, o *kūno fizikos* primatą, rašė, aišku, turėdamas galvoje spektaklio techniką: „vienintelis dėsnis - poetinė energija, kuri nuo silpnos prislopintos tylos pereina prie greitos, skubios spazminės tapybos (mėšlungiško trūkčiojimo) ir nuo individualios kalbos *mezzo voce* [pusbalsiu] prie slogios ir galingos pamažu susirenkančio choro audros. (...) Teatro, besirutuliojančio erdvėje, paslaptis - disonansas, tembrų kaitaliojimas, dialektiškas raiškos priemonių atpalaidavimas“⁴⁶. Atrodo, tarytum Sruoga laikytusi šių teatrinų instrukcijų. Tik ne teatre, o dramoje.

Antrasis momentas, susijęs su iš dalies tikrai, iš dalies sąlygiškai pagrindiniu herojumi, kuris lieka *potekstės erdvėje*, „už kadro“, yra sulaukęs daug kritikos dėmesio. Apskritai potekstė šiame kūrinyje, iškildama kaip čechoviškosios bei stanislavskiškosios mokyklų įtaka, turbūt pirmą sykį lietuvių dramaturgijoje užima tokią reikšmingą vietą. Jos sureikšminimas jau pats savaime suteikia daugiau laisvės kūniškajai raiškai: judesiu, gestui, mimikai, t.y. erdviniam fiziologiniam tįsumui, kuris Sruogos tik labai šykščiai konkretizuojamas remarkomis, dažniausiai paliekant šią procedūrą adresato vaizduotei.

Adresato vaizduotei iš esmės paliekamas ir Vytauto portretas. Šiuo atveju Sruoga paklūsta klasikinio ir modernistinio meno taisyklei,

pagal kurią gąsdinančią objektą arba įvykį reikia *iškelti už scenos ribų* ir parodyti tiksliai jo atspindžius bei jo sukeltą poveikį. Jeigu objektas nėra matomas tiesiogiai, jo stoka kompensuojama *išvaizduojamomis projekcijomis* (jis tampa siaubingesnis nei iš tiesų yra). Elementarus būdas sukelti siaubą - leisti pamatyti tik gąsdinančio objekto poveikį liudininkams ir aukoms.⁴⁷ (Išskirta - V.B.)

Tačiau šiai taisyklei pačioje dramoje pa- baigoje savotiškai ir nusizengiamo taip išgaunant stiprų efektą. Būtina pastebėti, jog labiausiai dėl to „nusizengimo“ Sruoga prisišlieja prie dar vienos klasi- kinės ir modernistinės literatūros tradi- cijos, kurią yra apžvelgęs Tomas Venclova, analizuodamas Fiodoro Sologubo tragediją „Išmintingųjų bičių dovana“ (1907) ir Innokentijaus Annenskio trage- diją „Laodamėja“ (1906). Turima ome- nyje Romano Jakobsono tyrinėjimais pra- dėta paradigma apie *statulos*, o vėliau *šešėlio* ir *statulos* figūrų poetinę sklaidą. Venclova teigia, jog „[i]r šešėlis, ir statu- la fundamentaliai teatrališki“, potencia- liai sukeltantys apčiuopiamumo jausmą⁴⁸, kitaip tariant, jie *iš principo erdviški*. Tiesa, Sruogos kūrinyje palyginus su Solo- gubo bei Annenskio dramomis jie meta- foriškesni, labiau modifikuoti, bet tur- būt ne mažiau reikšmingi.

Visas Sruogos dramos veiksmas meta- topologijos požiūriu, kurią aktualizuoti ir buvo keltas tikslas, vyksta *paunksmėje*. Tai artimas šešėlio variantas, dalinis si- nonimas: šešėlis krinta nuo bet kokios šviesos, paunksmė - nuo *saulės šviesos*⁴⁹, ji stabilesnė, monumentalesnė. Jogaila sa- vo digresijas apie Lietuvos žemę, apie jos gamtą, peizažą kaip *prarastojo rojaus erdvę* („Senieji Druskininkai - / Graži vietelė“ (85); „Kai Vilniun atvažiuoju - man kitaip... / Čia viskas miela širdžiai“; 115-116 ir 1.1.) apibendrina ta pačia ant- raštine-erdvine paunksmės figūra, tik su- saisto ją su kitu, ypatingu, pačiu aukš- čiausiuoju lėmėju. Net atšiaurios Lietu- vos peizažo realijos jam yra „[k]aip lai-

mės sapnas *Viešpaties paunksmėjl..*“ (116). Taip „milžinas“, kitaip sakant, Vytau- tas, gaubiantis, perregintis, „tvarkantis“ visą sceną užsceninis dydis, įrašomas į vieną gretą su „Viešpačiu“. Kiek kito- kios paralelės yra išvedamos karalienės Sonkos, tarsi antonimiškai varijuojant la- bai ryškiai sumenkintu *šešėlio* motyvu: „Jei Vytautas jums rodo toks baisus - / Jei drebat jūs *kaip kiškiai prieš šešėlį...*“ (84).

Paskutinioji dramoje *remarka* baigiasi taip: „Prieš pat uždangai nusileisiant, su- junda grabas: lyg jį nuima nuo katafal- ko, - lyg jis į publiką slenka, - *lyg jo lavonas kelias*“ (138); ji palydima choro giedamo vadinamojo „Vytauto maršo“, užbaigiančio kūrinį: „Kaip iš žemės klo- dų tinklo / Skelsim *Vytauto paminklų* - / Vilniaus sostą - amžių ženklą - / Ženklą Vytauto naštos!“ (ten pat). Besikeliantis „lavonas“, iš dalies ir Vytauto pamink- las-sostas čia iškyla kaip akivaizdžios sta- tulos figūros atmainos. Venclova išski- ria dvejopą, prieštarinę judesį: to, kas gyva, mirtis, sustingimas į statulą (Annenskio kūryba) ir to, kas sustingę į statulą, mirę, atgijimas (Aleksandro Puš- kino kūryba)⁵⁰. Sruoga tas prieštaras sin- tezuoja, paskleisdamas jas kaip itin teat- rališkų erdvinių-draminių metamorfozių grandinę: (1) galingo (gąsdinančio) už- sceninio herojaus mirtis, „sustingdymas“, išpūdingai perteiktas laidotuvių epizo- duose, sufokusuojant tą užsceninę ener- giją, kuri buvo *visur*, kuri *visais* ir *viskuo* manipuliavo, į vieną scenografinį tašką, centrą, atributą *a la* statula ar monumen- tas, kuris personažams, atrodytų, yra ma- tomas, bet adresatui - ne; (2) finalinėmis akimirkomis šis atributas *a la* statula- monumentas *lyg* ir parodomas, momen- tiškai atidengiamas adresatui, it žaibo tvykstelėjimu *akimirksniui pradreskiant kaž- kokią širmą, per visą dramą skyrusią užsce- ninę ir sceninę erdves* (aiškiai pastarosios, „menkystos“) (124) nenaudai), sykiu įtai-

giant minėto atributo *lyg ir atgijimą*, kėlimąsi, net tam tikrą jo konjunkcijos su adresatu kryptį („į publiką slenka“); (3) tuo pat metu maršo žodžiai, einantys po remarkos, iš naujo ir jau amžiams naujai būčiai „paminkliškai“ stingdo ir besikeičiantį, beatgyjantį atributą *a la* statulamonumentas, ir metonimiškai juo ženklina realijas - paskutiniu juo drampos posmu parafrazuojamas *skulptoriaus* darbas: „iš žemės klodų tinklo / *Skelsim* Vytauto paminklą - / Vilniaus sostą...“

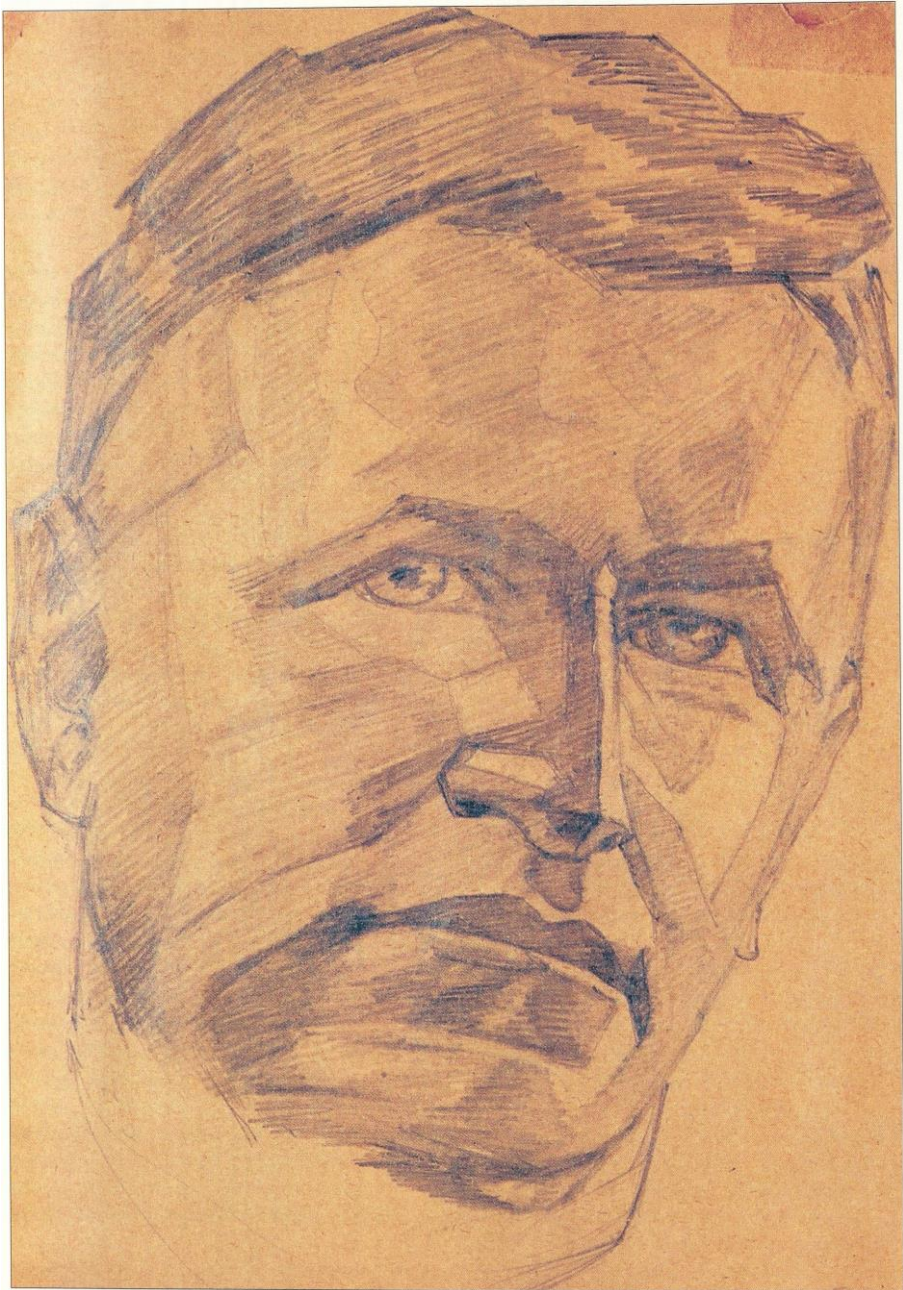
Kaip matyti, drampos pabaiga labai *skulptūriška*. Ją kurdamas Sruoga novatoriškai pasinaudoja ankstesniąja, vydušniškąja, erdvės koncepcija, kada neįprastai „Milžino paunksmei“ gausinomis remarkomis sureikšminamas scenos centras: Vytauto pašarvojimo vieta, jo kūnas paverčiami savotiška *axis mundi*, kurią supa koplyčios sienos, Trakų pilies mūras ir aplink jį akustiškai figūruojantis labai audringas ežeras. Pastaroji akustinė erdvė - paraleliai irgi užsceninei akustinei figūrai chorui - simbolizuojanti metonimiškai išreiškiamą gedinčią Lietuvos valstybę, baugina svetimas, antagonistiškas jėgas (žr., pvz., Sonkos ir Zbignievo dialogą; 132), tačiau yra visiškai natūraliai priimama / įveikiama „savųjų“⁵¹.

Galima tvirtinti, jog stiprų estetinį, nacionalinį etinį efektą „Milžino paunksmėje“ Sruogai kaip tik ir padeda išgauti virtuoziškas ankstesniosios dramaturgijos erdvinio modelio įkomponavimas į minėtus naujuosius, „smogiškuosius“ modelius, netikėtas jų derinys. Po Lanučio akcentuotų „miegamųjų“ (Sonkos, Jogailos), „*skyll[ės]*“ - Horodlės (44; išskirta - V.B.) ir panašių veiksmo vietų dominavimo išskylanti didinga ir anaipol ne banali pabaigos scenų erdvė pribloškia adresatą pirmiausia dėl kontrasto principo: *žema - aukšta*. Šį efektą sukelti padeda ir Švitrigailos metamorfo-

zė, itin staigus, bet meistriškai motyvuotas perėjimas nuo *grubaus žemojo* prie *poetiško aukštojo* stiliaus. Finaliniu monologu Švitrigailos figūra šiek tiek atsitraukia į stebėtojo, adresato pozicijas, sykiu pastarąjį tarsi kiek „išsivesdama“ į scenos erdvę - *lyg leidžiama „Švitrigailos akimis“ netiesiogiai pamatyti Vytauto kūną*⁵².

REZIUMUOJANČIOS IŠVADOS

Straipsnyje atlikta aspektinė apžvalginė analizė rodo, jog erdvės koordinatės yra vienas iš esmingiausių poetinių dydžių lietuvių dramaturgijoje ar bent jau pradiniuose jos etapuose. Aktualizuojant ne siužetinių konkrečių vietų, *toposo*, bet abstraktesnį, erdvinę strategijos lygmenį, galima pastebėti tam tikrus šio lygmens raidos dėsningumus. Parankiausia juos apibendrinti menotyrinės manieros schema, kuri, deja, kaip ir visos schemas, gerokai supaprastina ir suprimityvina meno kūrinų analizę: (1) vadinamojoje mėgėjiškojoje dramaturgijoje (Fromas-Gužutis, Keturakis, Žemaitė ir kt.) dominuoja „dvimačiai“ erdvės modeliai, pasižymintys beveik išimtinai plokštuminiu vienpusiškumu ir dekoratyvumu, giluminės perspektyvos silpnumu ar visišku jos nebuvimu (turimi omeny tiek personažų portretai, tiek juos supanti aplinka: interjeras, eksterjeras, peizažas etc.); (2) neoromantiškai orientuotoje dramaturgijoje (Vydūnas, Krėvė, Puida ir kt.) stebimas intensyvus vidinės personažų, protagonistų erdvės aktualizavimas, varijuojant įvairiais jos modeliais (sapnas, atviras ar slaptas vidinis dialogas etc.), išryškinant tūrio matą, kuris Vydūno dramaturgijoje yra tik potekstiškas, o tarkim, Krėvės dramaturgijoje - pirmaplanis, labai ryškus; (3) etapiniame nacionalinės dramaturgijos veikale, Sruogos „Milžino paunks-



Adomas Varnas. Balio Sruogos etiudas. Pop., piešt. 28 x 19,5
Domininko Akstino nuosavybė

Romualdo Požerskio reprodukcija

mėje", išryškėja naujos erdvės struktūravimo strategijos, sureikšminančios kūniškumo („masės“)/ užsceniškumo (potekstės) ir jau nebe tapybiškumo - „plokštuminio“ ar „giluminio“, - bet skulptūriškumo tendencijas.

Anot Artaud, spektaklyje „[djidžiausia problema - priversti kalbėti, pasotinti ir užpildyti erdvę⁵³. Kaip drama, dramų tekstas p(r)adedą (ar p(r)adedą?) šią problemą spręsti - kol kas vienareikšmio atsakymo neturintis klausimas.

NUORODOS IR PASTABOS

- ¹ Heidegger M. Die Kunst und der Raum / L'art et l'espace. St. Gallen, Erker Verlag, 1969. S.7.
- ² Флоренский П.А. Исследования по теории искусства // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. Москва, Мысль, 2000. С. 122, 112. Beje, labai panašią mintį vėliau yra išsakęs ir pagrindęs Jurijus Lotmanas: „erdvės organizavimas yra viena iš universaliausių priemonių kuriant bet kokius kultūros modelius“. Зг. Лотман Ю.М. К проблеме пространственной семиотики // Лотман Ю.М. Об искусстве. С.-Петербург, Искусство-СПБ, 2000. С.443.
- ³ Sirtautas V. Lokacija ir tekstas // Teksto analizė ir interpretacija. Šiauliai, Šiaulių universiteto 1-kla, 1998. P.98.
- ⁴ Maingueneau D. Literatūros kūrinio kontekstas: Sakymas, rašytojas, visuomenė. [Vilnius], Baltos lankos, 1998. P.121. Įdomus faktas, jog terminai *lokacija* (Sirtautas), *scenografija* (Maingueneau), išreiškiantys teksto atsiradimo situaciją ir jos sąlygas abiem atvejais - visiškai nepriklausomai vienas nuo kito - leksiškai žymi būtent erdvinį („čia“) matmenį.
- ⁵ Nekalbama apie išimtis bei postmoderniems tekstams būdingesnes tendencijas.
- ⁶ Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. München, Wilhelm Fink Verlag, 1977. S.21-23.
- ⁷ Šioje vietoje neturimi omeny tie veikėjų kalbos epizodai, kurie gali būti perskaityti kaip *paslėptosis*, t.y. netiesiogiai erdvinius scenografiškumo elementus implikuojančios, *remarkos*.
- ⁸ Režisūrinis supratimas bei interpretavimas galimas traktuoti kaip adekvačiausias, jei laikomasi požiūrio į dramų tekstą kaip į tam tikrą sceninės realizacijos laukiančią ir jos būtinai reikalaujančią „partitūrą“.
- ⁹ Cit. iš. Kita pusė [Michaelis Schwarzingeri apie XX a. austrų menininkų darbus] // Šiaurės Atėnai. 2002. Kovo 16. P.9.

¹⁰ Brook P. Tuščia erdvė. Vilnius, Scena, 1992. P.97-98. Pristatydamas Konstantino Stanislavskio režisūrinę sistemą, Sruoga kaip pradinį, lemiantį faktorių irgi mini tą patį tandemą: „[č]ia režisierius su *dailininku* nustato pastatymo pobūdį, stilių, prasmę, tariant, spektaklio ideologiją“ {Sruoga B. Stanislavskis palikuonims // Sruoga B. Apie tiesą ir sceną: Straipsniai apie teatrą. Vilnius, Scena, 1994. P.209; išskirta - V.B.j.

¹¹ Pfister M. Op. cit. P.338-339.

¹² Lesingas G.E. Mina fon Barnhelm. Emilija Galoti. Laokoonas. Vilnius, Vaga, 1968. P.187-188. Manytume, kad ir klasicistinė trijų vienujų teorija, aiškiausiai suformuluota Nicolas'o Boileau-Despreaux „Poezijos mene“ (1674), verčia dramą panašėti į paveikslą, nes norima eliminuoti bet kokius pertrūkius: vienoje vietoje vienu metu vienas veiksmas.

¹³ Зг. Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. Москва, Искусство, 1970. С.103-104.

¹⁴ Зг. Vedrickaitė I. Erdvės matmuo Antano Škėmos, Algirdo Landsbergio ir Broniaus Radzevičiaus prozoje. Vilnius, Lietuvių lit-ros ir tautosakos i-tas, 2000. P.9, 15.

¹⁵ Pavis P. Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988. S.61.

¹⁶ Škėmos kūriniai cituojami iš leidinio: *Škėma A. Rinkiniai raštai*. Vilnius, Vaga, 1994. T.1-2. Skliaustuose po citatos romėniškais skaitmenimis nurodomas tomas, arabiškais - puslapis. Visi išryškinimai Škėmos citatose - V.B.

¹⁷ Apysakoje „Izaokas“ priešingai - šis monologas susiejamas su konkrečia („remarkiška“) erdve, yra jos pridengiamas, joje tarsi ištirpinamas: „Tylėjau. *Kambarys* patamsėjo. Temo. Sėdėjau apsvaigęs. (...) Sėdėjau *prieangyje*“ (I 511).

¹⁸ Зг. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Op. cit. P.617.

¹⁸*Keturakis*. Rinktiniai raštai. Vilnius, Vaga, 1976. P.120.

²⁰*Zemaitė*. Raštai. Šeši tomai. T.5. Vilnius, Valskybinė grožinės lit-ros 1-kla, 1957. P.27.

¹⁹ Išvardydama įvairias Fromo-Gužučio romantiškųjų dramų veiksmo vietas, Reda Pabarčienė rašo, jog šioms dramoms „būdinga komplikuota erdvės organizacija, derinanti žemiškąją ir anapusinę plotmės (kartais pastarųjų yra net kelios)“ (*Pabarčienė R. Drama // Lietuvių literatūros istorija. XIX amžius / Sudarė J.Girdzijauskas. Vilnius, Lietuvių lit-ros ir tautosakos i-tas, 2001. P.566*). Šis teiginys, manytume, teisingas tik siužetinės konkretikos požiūriu, kuris mūsų straipsnyje nėra aktualizuojamas. Pati erdvinė, net kalbinė strategija tų komplikacijų ir dualumo nepatvirtina, niekaip neišskiria, nekonotuoja: ar nurodoma „[v]eiksmas atsibūna baigianties keturioliktam šimtmečiui dvare Baltieji Šaukantai ir atkrantėje ežero Šaukas“ (žemiškoji plotmė), ar - „išscena išrodo palocių ežero dugnuose esančių, undinių karalienei prigulintų“ (anapusinė plotmė) (*Fromas (Gužutis) A. Palocius ežero dugnuose. Brooklyn, 1911. P.2, 39*), stilistika, personažų elgesio, kalbėjimo manieros nesikeičia. T.y. žemiškumo ir anapusiškumo plotmės lieka tik formaliai-išoriškai, „emblemiškai“ atskirtos, bet pagrindas, ant kurio tos plotmės išliejamos, aiškiai yra tas pats - dekoratyvus, nejudrus ir be giluminio matmens.

²²*Zemaitytė Z. Tautodailė // XX a. lietuvių dailės istorija: 1900-1940. T.I. Vilnius, Vaga, 1982. P.80.*

²³*Galaunė P. Lietuvių liaudies menas. Jo meninių formų plėtojimosi pagrindai. Vilnius, Mokslas, 1988. P.237. Dar žr. Butkus V. A.Fromo-Gužučio kūryba ir primityvizmo estetika // Teksto kodavimas ir dekodavimas. Mokslinės konferencijos pranešimų tezės. Šiauliai, Šiaulių ped. i-tas, 1993. P.14.*

²⁴[*Fromas-Gužutis A.*] Myrys Keistučio // VU Mokslinės bibliotekos rankraščių skyrius. F.I-D155. [P.71, 73].

²³*Zemaitė*. Op. cit. P.27-28.

²⁶*Martišiuūtė A. Vydūno dramaturgija. Vilnius, Litimo, 2000. P.84-85. Šio taško, centro išsaugojimas kokiais nors ritualiniais veiksmais reiškia kosmoso, tvarkos pergalę prieš chaosą bei profaniškumą. Martišiuūtės monografijoje, kurios tam tikrais teiginiais čia pasinaudosime, apie Vydūno kūrybos erdvinį matmenį žr. p.38-53, 76-89 ir kt.*

²⁷*Vydūnas*. Amžina ugnis. Probočių šešėliai. Pasaulio gaisras. Vilnius, Alma littera, 2001. P.487.

²⁸Ibid. P.15-16.

²⁹*Valiuškevičiūtė A. Kazys Šimonis // XX a. lietuvių dailės istorija: 1900-1940. T.I... P.174.*

³⁰Žr. *Martišiuūtė A. Op. cit. P.57.*

³¹*Hintze J. Das Raumproblem im modernen deutschen Drama und Theater. Marburg, N.G. Elwert Verlag, 1969. S.68. Paprastai tokio subjektyvizavimo pradžia laikoma Gerhardto Hauptmanno pjesė „Hanelės žengimas į dangų“ (1893). Hintze savo knygoje taip pat ją mini ir aptaria, žr. p.68, 71-72.*

³²*Martišiuūtė A. Op. cit. P.48, 49-50.*

³³*Vydūnas*. Op. cit. P.89. Apie tai plačiau dar žr. *Butkus V. Neoromantinė baltų drama. Individualas ir tautos būtis istorinėje praeityje. Šiauliai, Šiaulių ped. i-tas, 1991. P.14-16 ir kt.*

³⁴*Vydūnas*. Jūrų Varpai. Tilžė, Rūta, 1920. P.31. Panaši mintis išsakoma ir kitose misterijos vietose, ji tampa savotišku viso kūrinio leitmotyvu.

³⁵Žr. *Паев II. Словарь театра. Москва, Прогресс, 1991. С.259.*

³⁶Vydūnas. Mano paskaitos. III. Kuri drama mums reikalinga? // *Vydūnas. Raštai. T.3. Vilnius, Mintis, 1992. P.283. Taip jis apibūdina tik rimtosios dramaturgijos refleksiją, kritikuodamas tas dramas, kurios „visą savo turinį paskleidžia žmonių akims“ (t.y. išoriškumui), ir jiems belieka „tik pasyviai priimti įspūdius“ (Ibid. P.283; išskirta - V.B.). O straipsnio pradžioje minėtasis erdvės poetikos tyrinėtojas Florenskis apskritai įrodinėja, jog teatras iš visų menų mažiausiai žadina adresato aktyvumą, nes prisleigia pastarąjį pernelyg gyvenimiška medžiaga, kuri nėra pajėgi atspindėti visos teksto įvairovės: „[e]gzistuojami kaip gyvi kūnai, aktoriai pernelyg stipriai susieti su kasdienio gyvenimo erdve, kad būtų galima nors laikinai juos perkelti kiton erdvėn; bet kuriuo atveju ne į bet kokią kitą erdvę jie gali persikelti“; scenos veikėjai, tarkim, „Fauste“ „kaltindami nesceniškumu, apeina tam tikrus sunkumus, išdraskydami dramą į fragmentus ir išmesdami tai, kas esmingiausia, kas suteikia šiam kūrinui erdvinį vientisumą“ (*Флоренский П.А. Op. cit. P.118*).*

³⁷*Wölfflin H. Paminėtas meno istorijos sąvokos. Stiliumo raidos problema naujajame mene. Vilnius, Pradai, 2000. P.82. Fromo-Gužučio ir kitų XIX a. pab. - XX a. pr. dramaturgų, kuriuos mes susijome su primityvizmo estetika, požiūriu iškalbingas dar vienas Wölfflino teiginys: „Neišlavintas primityvistų skonis apskritai susijęs su plokštumu, tačiau jie nuolat bandė sutraukti plokštumos pančius“ (Ibid. P.82).*

- ³⁸Issamiau apie „Šarūnų“ kompozicinę-erdvinę struktūrą, nulemtą sapno poetikos, žr. *Butkus V.* Neoromantinė istoriosofija V.Krėvės „Šarūnė“ ir J.Rainio „Indulyje ir Arijoje“ // *Metai*. 2001. Nr.8-9. P.110-111.
- ³⁹*Martišiūtė A.* Dialogo raida lietuvių dramaturgijoje // *Literatūra*. 2000. Nr.39-42(1). P.83.
- ⁴⁰*Puida A.K.* Dramos. Kaunas, Spindulys, 1931. P.134, 135. Toliau „Stepai“ cituojami iš šio leidinio, skliaustuose po citatos nurodant puslapio(-ių) numerį(-ius). Visi išryškinimai *Puidos* citatose - *V.B.*
- ⁴¹*Kavolis V.* Žmogus istorijoje. Vilnius, Vaga, 1994. P.71.
- ⁴²*Lankutis J.* Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai. Vilnius, Vaga, 1988. P.313.
- ⁴³Žr. *Samulionis A.* Balys Sruoga. Vilnius, Vaga, 1986. P.276-277.
- ⁴⁴*Ibid.* P.298.
- ⁴⁵*Sruoga B.* Raštai. Septyniolika tomų. T.2. Vilnius, Alma littera, 1996. P.23. Toliau „Milžino paunksmė“ cituojama iš šio leidinio, skliaustuose po citatos nurodant puslapio(-ių) numerį(-ius). Visi išryškinimai citatose - *V.B.*
- ⁴⁶*Artaud A.* Teatras ir jo antrininkas. Vilnius, Scena, 1999. P.100.
- ⁴⁷*Žižek S.* Postmodernistinis lūžis // *Literatūra ir menas*. 2002. Kovo 8. P.2.
- ⁴⁸*Венцлова Т.* Тень и статуя *У Венцлова Т.* События на пиру. Статьи о русской литературе. [Vilnius], Baltos lankos, 1997. C.86, 87.
- ⁴⁹Žr. Lietuvių kalbos žodynas. T.9. Vilnius, Mintis, 1973. P.651.
- ⁵⁰Žr. *Венцлова Т.* Op. cit. P.95.
- ⁵¹Šelstančio, audringo ežero erdvinis motyvas, saistomas su mirties įvaizdžiu, lietuvių literatūroje yra gana tradiciškas. Plg. Igno Šeinaus „Vasaros vaišių“ (1914) ar Antano Vaičiulaičio „Valentinos“ (1936) kulminacines scenas.
- ⁵²Artūras Tereškinas rašo: „Karališkos paslapties aura buvo neatskirama nuo valdovų kūno, laikomo jų materialios didybės inkarnacija. Ekstravagantiškoje panegirikų retorikoje karališkas kūnas buvo paverčiamas didingu reginiu ir juridine fikcija. Be to, manyta, kad paslaptingas valdovo kūnas išreiškęs jo radikalų skirtumą nuo kitų piliečių“; „Praėjus kelietais dienų (*aštuonetui dienų po karaliaus Ziganto Vazos mirties* - *V.B.*) Radvila pastebėjo, kad valdovo lavonas atrodė tarsi gyvas. Be to, jis visai nesmirdėjo“ (*Tereškinas A.* Valdovo kūnas: įvaizdžiai ir jų paslaptys (XVI a. pabaiga- XVII a.) // *Tereškinas A.* Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje. [Vilnius], Baltos lankos, 2001. P.51, 52; išskirta - *V.B.*). Įdomus sutapimas „Milžino paunksmėje“: „O Vilniaus vyskupas, senelis šventas, / Jau *aštunta diena* prie grabo klūpo...“ (130).
- ⁵³*Artaud A.* Op. cit. P.87.

Gauta 2003 08 20

Parengta 2003 10 06

Vigmantas BUTKUS

POETICS OF SPACE

From Aleksandras Fromas-Gužutis to Balys Sruoga

Abstract

The aim of the article is to reflect on different literary studies concerning the issues of space and poetics in drama works paying special attention to methodology. At the same time, some episodic parallels between drama and art are drawn using different observations made by art critics. Finally, the treatment of space in drama works culminating in "Milžino paunksmė" ("The Giant's Shadow") by Balys Sruoga are discussed. Special attention, however, is paid not to particular elements of the plot and topos but to a more general prospect conceived as a strategy of depiction in drama. The

analysis carried out has shown that space serves as a basis for poetics in Lithuanian drama, at least in the beginning. Though with some risk to oversimplify, a model taken from art studies can be transferred to the analysis of space in drama claiming that early dramas (Gužutis, Keturakis, Žemaitė, etc.) employ two-dimensional space models, neo-romantic dramas (Vydūnas, Krėvė, Puida, etc.) emphasize the inner spiritual space of the protagonists while Sruoga's "The Giant's Shadow" gives a new dimension to corporeal and sculptural aspects of space.