

**KLAIPĖDOS UNIVERSITETO**  
**Humanitarinių mokslų fakulteto**  
**Literatūros katedra**

**Gintaro Grajausko dramaturgijos savitumas**

(The Originality of Gintaras Grajauskas Playwriting)

Baigiamasis magistro darbas

Autorius

MgT II k. stud. Rasa Kasperavičiūtė-Martusevičienė

Vadovas

doc. Rolandas Rastauskas

Klaipėda, 2014

Kasperavičiūtė-Martusevičienė R. Gintaro Grajausko dramaturgijos savitumas. Teatrologijos magistrantūros studijų programos baigiamasis darbas. Darbo vadovas doc. R. Rastauskas, Klaipėdos universitetas: Klaipėda, 2014. – 58 p.

*Raktažodžiai:* dramaturgija, Grajauskas, pjesė, spektaklis, teatras.

## SANTRAUKA

Gintaras Grajauskas – pačioje XXI amžiaus pradžioje teatrui rašyti ėmęs dramaturgas. Nors keletas dramaturginių bandymų seka dar studijų laikais, tačiau *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* (2007) – pirmas brandus, tačiau itin mažai analizuotas Grajausko dramaturgijos rinkinys.

Tiksliausiai rašytojo dramaturgiją pristato žodžiai: „stebėtojo, užrašinėjančio gyvenimą, dienoraštis“. Rašytojas išsiskiria gebėjimu atskleisti aktualiausias žmogaus problemas aktualiausiomis priemonėmis: jo kalba buitishka, kasdienė, tačiau joje gyva šiandienos žmogaus ir jo gyvenimo pajauta. Nors dramaturgijos pagrindas – tekstas, išduodantis autoriaus logocentrinę poziciją, tačiau savo stiliumi dramaturgas artėja ir prie postmodernizmui būdingų ypatybių, kurios šiandien sparčiai keičia ir patį teatrą.

Darbe analizuojami atskiri pjesių sandaros elementai, ieškomas sąryškingumas su teatru. Ryškiausiai Grajausko pjesių savitumas atsiskleidžia analizuojant Jono Vaitkaus spektaklį pagal dramaturgo pjesę *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*. Kitų Grajausko pjesių pastatymų aptarimas atveria galimybę pažvelgti į vyraujančias šalies teatro kūrybines tendencijas ir išsiaiškinti, kodėl šiuolaikinio teatro procesai nulemia dramaturgijos pastatymo vienkartiškumą, režisierių ar teatro vadovų vengimą įsileisti lietuvių dramaturgų kūrybą į didžiąsias Lietuvos scenas. Nors visos dramaturgo pjesės pastatomos, tačiau vis dėlto Grajauskas dar tebeieško kelių į teatrą.

Kasperavičiūtė-Martusevičienė R. The Originality of Gintaras Grajauskas Playwriting. Drama programme, postgraduate studies, the final work. Tutor of the work - R. Rastauskas, Klaipėda University: Klaipėda, 2014. – 58 pg.

*Keywords:* playwriting, Grajauskas, play, performance, theatre.

## SUMMARY

Gintaras Grajauskas – the playwright who has been composing his playwriting since the very beginning of the XXI century. Few of his dramaturgic efforts came from the years of his studies, but the corpus named *A girl which God was afraid of* (2007) – is the first mature writing of Grajauskas as a playwright. However, it has been analysed just a little.

„A diary of the observer who writes about life“ is most accurately fitting line in describing Grajauskas‘ playwriting. The writer stands out with his ability to reveal the most relevant human conditions by using the contemporary means: his language is daily and casual, but there is a vivid sensation of the modern-day human traits and his/her respective lifestyle. Though the backbone of playwriting is considered to be script, which unveils the logo-centric position of an author, the screenwriter‘ s authentic style corresponds well with the features intrinsic to post-modern era. The era, which is rapidly changing the theater as such in the contemporary.

This research analyses separate elements of the play‘ s structure, investigates its relationship with theater. The most distinct features of Grajauskas‘ plays are revealed by Jonas Vaitkus in his spectacle of *A girl which God was afraid of*, written by the author. Some discussions based on other plays written by Grajauskas serve the study as an opportunity to observe the trending characteristics of the national theater in the contemporary, and to reflect on the reasons of why those characteristics and processes determine a short lifespan of a play, directors‘ and theater principals‘ unwillingness to let the Lithuanian playwriting professionals into the biggest Lithuanian stages. Though each of the playwrights‘ plays has been staged so far, Grajauskas is still yet to find his way in the theater.

## TURINYS

Santrumpos.....	5
Įvadas.....	6
1. Gintaro Grajausko pjesių savitumas.....	9
1.1. Siužeto ypatumai.....	11
1.2. Pjesių charakteriai.....	13
1.3. Dialogo vaidmuo.....	22
1.4. Erdvės ir laiko simbolika.....	28
2. Drama ir teatras.....	32
2.1. <i>Mergaitė, kurios bijojo Dievas</i> sceninis likimas.....	34
2.1.1. Dramaturgo ir režisieriaus santykis.....	35
2.1.2. Pjesė ir režisūra.....	38
2.2. Kitos Gintaro Grajausko pjesės šiuolaikinio teatro kontekste.....	46
Išvados.....	53
Literatūros sąrašas.....	

## SANTRUMPOS

K – Gintaras Grajauskas, „Komiksas, arba Žmogus su geležiniu dančiu“, *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007.

L - Gintaras Grajauskas, „Lietuviai“, *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007.

M – Gintaras Grajauskas, „Mergaitė, kurios bijojo Dievas“, *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007.

R - Gintaras Grajauskas, „Rezervatas“, *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007.

## IVADAS

Kūrybinį kelią klaipėdietis Gintaras Grajauskas pradeda muzikuodamas ir rašydamas poeziją. Jo poetinė kūryba skleidžiasi muzikinės grupės *Kontrabanda* dainų tekstuose, o pirmasis poezijos rinkinys *Tatuiruotė* išleidžiamas 1993 m. Vėliau seka proza. Esė rinkinys *Iš klausos* skaitytoją pasiekia 2002 m. Tais pačiais metais G. Grajauskas ima rašyti ir teatrui: gimsta pirmoji jo pjesė *Komiksas, arba Žmogus su geležiniu dančiu*, kurią netrukus scenoje realizuoja Pilies teatro įkūrėjas, režisierius Alvydas Vizgirda, o dramaturgas pelno Lietuvos kultūros ministerijos premiją už geriausią teatrinį debiutą. Netrukus Grajausko dramaturgiją pastebi ir režisierius Oskaras Koršunovas: 2004 m. Prancūzijoje tarptautiniame Avinjono teatro festivalyje vyksta pjesės *Rezervatas* sceniniai skaitymai. Iškart po to *Rezervatas* pastatomas prancūzų režisieriaus Ch. Chessa – *Conduite Intérieure*. Klaipėdos dramos teatre tais pačiais metais žiūrovai išvysta ir lietuviškąjį *Rezervato* variantą (rež. Aidas Giniotis ir Darius Meškauskas). Pjesė *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* dramaturgui pelno Auksinį scenos kryžių už geriausią Nacionalinės dramaturgijos kūrinį. Jį 2010 m. Klaipėdos dramos teatre režisuoti imasi teatro grandas Jonas Vaitkus. 2012 m. Klaipėdos menininkų grupė, vadovaujama jauno režisieriaus Donato Savickio, realizuoja ir *Lietuvius*. Po metų dar kartą pastatomas *Rezervatas* - šįkart Kauno mažajame teatre (rež. Alius Veverskis).

Nors rašytojo dramaturgija vos atsiradusi įkūnijama scenoje, tačiau jos kritikos – maža. Rašant darbą tenka remtis laikraščių ir žurnalų straipsniais (daugiausiai dramaturgo kūrybos temą paliečia teatrologės Rita Bočiulytė ir Aušra Martišiūtė, tačiau jų straipsniuose aptariamos tik pavienės pjesės ir neišryškinami konkretūs tyrimo aspektai), interviu bei pačių pjesių diktuojamomis mintimis, pastebėjimais. Tam tikroms išvalgoms gimti padeda ir bendros literatūros (Vandos Zaborskaitės, Vytauto Kubiliaus, Viktorijos Daujotytės), teatrologijos (Jono Lankučio, Balio Sruogos, Antano Vengrio, Andrejaus Gončiarovo, Nikolajaus Abalkino) tyrinėjimų knygos. Tai patvirtina analizuojamos **temos naujumą ir aktualumą**. Tikslingos literatūros stoką iš dalies galima paaiškinti dramaturgijos, kaip tyrimo objekto, ambivalentiškumu. Ji gravituoja dviejuose - literatūrologijos ir teatrologijos - laukuose. Be to, „istorinis teksto (dramos) ir teatro ryšys iš esmės lėmė teatrologijos polinkį perimti literatūros mokslo principus“<sup>1</sup>. Todėl ir šiame darbe neišvengiamai kyla literatūrinės orientacijos išpūdis: pirmoje darbo dalyje išsamiai analizuojamos dramaturgo pjesės, o antroje – aptariami Grajausko dramaturgijos ir teatro ryšiai.

---

<sup>1</sup> Nomedė Šatkauskienė, „Teksto problema teatre“, *Teatrologiniai eskizai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000, 141.

Ieškoti dramaturgijos savitumo – sudėtinga užduotis. Jau vien dėl to, kad ir pats pjesių autorius – Gintaras Grajauskas - nesibaigiančiuose ieškojimuose: „Manoji užduotis <...> - tarp visos tos daugybės pristatytų ir priimtų socialinių bei kultūrinių vaidmenų surasti vieną tikrąjį. Vardu Grajauskas“<sup>2</sup>. Daugiausiai informacijos apie rašytojo savastį ir konkrečias stiliaus ypatybes atskleidžia pjesių struktūros, arba visų kūrinių sandaros elementų (siužeto, charakterių, erdvės, laiko ir kt.) bei jų tarpusavio ryšių, analizė. Siužeto (ir jame slypinčios pjesių problematikos), charakterių, erdvėlaikio ir dialogo dermėje atsiskleidžia autoriaus gebėjimas per kasdienės buities vaizdavimą, atsisakant deformuoti mūsų aplinką, perteikti žmogaus buvimo esmę. Išsiaiškinus svarbiausius kiekvieno pjesės struktūrinių elementų aspektus, į paviršių iškyla „grajauskiškosios“ kūrybos ypatybės: kalbėti paprastai ir laisvai, tačiau visu kūnu ir mintimis skverbiantis link skaudžių, sunkių būties problematikos šaknų, kurių epicentre – žmogus, „<...> visas ant koldūnų užsiciklinęs <...>“<sup>3</sup>.

Kitas svarbus dramos analizės momentas – jos teatrinis likimas. Gilinantis į 2010 m. režisieriaus Jono Vaitkaus pastatytą spektaklį pagal *Mergaitę, kurios bijojo Dievas*, ieškoma atsakymų, kiek dramaturgo stiliaus ypatybių išsaugojama, kiek ignoruojama, kaip režisierius operuoja turima medžiaga ir kaip išnaudoja jos savitumą. Viena vertus, dramaturgija režisieriui gali būti tik atsispyrimas laisvam skrydžiui, kitu atveju - apčiuopiamas pagrindas statyti tvirtus spektaklio pamatus. Tad šioje vietoje įvedama dramaturgo ir režisieriaus akistata, analizuojamas jų kūrybinio bendradarbiavimo pobūdis.

Akistata plėtojama ir apžvelgiant kitų Grajausko pjesių sąlytį su teatru: 2002 m. A. Vizgirdos pastatytu *Komiksiu, arba Žmogumi su geležiniu dančiu*, 2012 m. jauno režisieriaus Donato Savickio režisuotais *Lietuviais* ir 2013 m. Kauno mažajame teatre taip pat jauno režisieriaus Aliaus Veverskio pristatytu *Rezervatu*. Tačiau čia iškyla nauja problema – pastatymų vienkartiškumas. Tampa svarbi visų Grajausko pjesių likimo scenoje perspektyva: būti ar nebūti? Nors nuo 2005 m. Lietuvoje vyksta nacionalinės dramaturgijos festivalis „Versmė“, skatinantis profesionalius šalies teatrus atsigręžti į nacionalinę dramaturgiją, tačiau pažvelgę į Nacionalinio dramos teatro šių metų repertuarą galime išvysti dominuojant vokiečio Tankredo Dorsto, norvego Henriko Ibseno, suomio Juho Jokelos ir kt. pavardes. Paradoksalu, kad užuot atsigręžęs į nacionalinę dramaturgiją (repertuare šmėžuoja tik du šiuolaikinės dramaturgijos kūrėjų darbai: Mariaus Ivaškevičiaus *Išvaymas* ir Gabrielės Labanauskaitės *Raudoni batraiščiai*), svarbiausias Lietuvos teatras mieliau imasi suomių, kurie savo šalyje „[p]er metus pastato apie 300 naujų

---

<sup>2</sup> Marijus Šidlauskas, „Stebėti savo buvimą“, *Lietuvos scena*, nr. 4, 15.

<sup>3</sup> Gintaras Grajauskas, „Lietuviai“, *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007, 92.

suomiškų pjesių<sup>4</sup> dramaturgijos. Čia pasitvirtina teatrologo Audronio Liugos mintis, kad nacionalinė dramaturgija lietuvių teatrams nuo seno yra neišgydomas „Achilo kulnas“<sup>5</sup>.

Šio **darbo tyrimo objektas** – Gintaro Grajausko komedijų rinkinyje *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*<sup>6</sup> esančios pjesės: *Komiksas, arba Žmogus su geležiniu dančiu, Rezervatas, Lietuviai, Mergaitė, kurios bijojo Dievas*.

**Darbo tikslas** – užčiuopti „grajauskiškąjį“ dramų savitumą.

**Darbo uždaviniai:**

1. Atrasti dramaturgijos savitumą svarbiausiuose pjesių struktūros elementuose,
2. Išanalizuoti Jono Vaitkaus spektaklį *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*,
3. Apžvelgti kitų Grajausko pjesių sceninį likimą šiuolaikinio teatro kontekste.

Darbe naudojami mokslinės literatūros analizės, įdėmaus skaitymo, lyginimo **metodai**.

Darbą sudaro įvadas, teorinė dalis, susidedanti iš dviejų skyrių. Pirmame išskiriami svarbiausi pjesių sandaros elementai, ieškoma savitumo: kokios kūrybės ypatybės pjesės daro „grajauskiškas“. Antrame skyriuje analizuojamas dramaturgijos ryšys su teatru: kiek režisieriui reikalingas dramaturgas ir jo sukurtos pjesės. Taip pat aptariama nacionalinės dramaturgijos (konkrečiai – Gintaro Grajausko) pozicija Lietuvos teatruose. Darbą užbaigia išvados ir naudotos literatūros sąrašas.

---

<sup>4</sup> Raminta Jonykaitė, „Ar mūsų teatrui įdomi nacionalinė dramaturgija?“, 2012. Prieiga internete: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-08-23-ar-musu-teatrui-idomi-lietuviu-dramaturgija/86905>.

<sup>5</sup> Audronis Liuga, „Istorijos ir dabarties sūpynėse“, 2010. Prieiga internete: <http://lteatras.lt/lt/2009-2010>.

<sup>6</sup> Gintaras Grajauskas, *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2007.

## 1. Gintaro Grajausko pjesių struktūra

Šioje darbo dalyje galėtų kilti literatūrinės analizės įspūdis, tačiau Balio Sruogos žodžiais tariant, „dramaturgija nėra literatūros istorijos objektas, tai yra teatro istorijos dalis“<sup>7</sup>. Visame idėjiniame-meniniame kontekste spektaklio analizė galima tik atskleidus dramaturgijos savitumą, jos būdingiausias bruožus. Šiame skyriuje įgyvendinamas pirmasis uždavinys – išskirti svarbiausius pjesių struktūros elementus, juos aptarti, nustatyti tarpusavio ryšius ir išsiaiškinti, kuo jie saviti ir originalūs. Skiriant svarbiausias pjesių struktūros dalis, atsižvelgiama į tai, kas galų gale yra kūrinio varomoji jėga.

Visų pirma – siužetas. Tai „visuma įvykių, vykstančių kūrinyje, apimančių konfliktus, charakterius; visa, kas kuriuo nors būdu gali vykti, atsitikti, įvykti“<sup>8</sup>. Įvykiai, atsitikimai, apskritai, vyksmas – tai pirmasis siužeto judesys, nurodantis tempą, kryptį, pereinantis į siužete užkoduotus žmogaus išgyvenimus, jo gyvenimo posūkius, susidūrimus, išsižiebusius konfliktus, dvasinį patyrimą, priežastis ir pasekmes. Kai kurių Gintaro Grajausko pjesių siužetuose veiksmas keičia veiksmą, tačiau nevengiamas staigus stabtelėjimas, ramus personažų pamąstymas, kurį vėl lydi naujų veiksmų virtinė. Būtent pjesių siužetai atspindi autoriaus idėjinės tendencijas, juose išryškėja dramaturgo pasaulėžiūra, keliamos problemos, kurios skleidžiasi per veikėjų veiksmus ir patirtį.

Itin svarbus siužeto ir apskritai visos pjesės elementas – kūrinyje dalyvaujantys ryškaus vidinio pasaulio veikėjai, arba charakteriai. Autoriaus sukurtų personažų savybių, mąstymo, interesų skirtumai leidžia plėtotis veiksmui ir yra puiki atspirtis siužeto judesių ritmikos kūrimui. Vieno charakterio ir jo antipodo susidūrimas dažniausiai išprovokuoja koliziją, konfliktą, paremtą tam tikra idėja, problema – tuo, ką rašytojas nori perteikti skaitytojui. Dramaturgo sukurtų charakterių „pasauliai“ nepaprastai spalvingi – visi, rodos, tarsi išprotėję komikso veikėjai. Dėl to tiek veiksmas, tiek veikėjų dialogai yra gyvi ir veiksmingi, o pjesės žaismingos ir sceniškos.

Charakterių susidūrimai išprovokuoja dialogo vystymąsi. „Grajauskiškieji“ dialogai iš pažiūros lengvi ir nesudėtingi, primenantys tuščius ir bereikšmius pasiplepėjimus, kuriems būdingi ryškūs minčių šuoliai, regis, ne laiku ir ne vietoj ištarti personažų žodžiai. Tačiau tame kalbos paprastume, jos buitiškume slypi tikri dalykai, tikros vertybės, kurias galima ne perskaityti, bet pajusti „tvyrant ore“ tarp dviejų veikėjų, kalbančių apie bizonus, kirvius, naują automobilį ar Antrąjį pasaulinį karą. Šiuo atveju yra labai svarbus ne tik dialogas, kaip kalbėjimo forma, bet dialogiškumas, kuris sieja ne tik susidūrusius charakterius, bet ir „visa, kas koku nors būdu yra,

<sup>7</sup> Balys Sruoga, *Raštai 10*, Vilnius: Sapnų sala, 2005, 339.

<sup>8</sup> Viktorija Daujotytė, *Literatūros filosofija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, 133.

prašosi arba yra reikalingas supratimo arba susipratimo, paaiškinimo arba pasiaiškinimo. Žmogus negali būti be kitų, jis ko nors reikalauja ir yra kieno nors reikalaujamas“<sup>9</sup>.

Visas rinkinio *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* pjeses kūrybiškai praturtina laiko ir erdvės simbolika, lanksčiai laviruodama tarp charakterių veiksmų, minčių, susidūrimų. Laiko ir erdvės kaita kūriniams suteikia naujų atspalvių, padeda į situaciją pažvelgti „kitu kampu“ ir pagilina pjesių įvykių prasmę. Labai ryškus skirtingų laikmečių susidūrimas pjesėje *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* atskleidžia autoriaus nostalgiją istoriniams herojams. Istorinio-romantinio žanro atspindžiai juntami ir *Rezervate*, kur prisimenamas laukinis žmogus ir jo nevaržomas mąstymas, ieškojimų bei atradimų polėkis bei žmogiška laisvė.

Skyriuje per siužeto ypatybių, charakterių kūrimo, laiko ir erdvės pateikimo bei dialogų reikšmę skleidžiasi Gintaro Grajausko kūrybos originalumas ir savitas autoriaus požiūris į šiandieninį pasaulį bei jame gyvenantį žmogų.

---

<sup>9</sup> Viktorija Daujotytė, *Literatūros filosofija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, 110.

## 1. 1. Siužeto ypatumai

Termino *siužetas* vartojimas literatūros moksle nėra nusistovėjęs. Dažnai *siužetas* yra laikomas *fabula* ir įgauna detalios kūrinio įvykių raidos reikšmę. Tačiau remiantis Vandos Zaborskaitės *Literatūros mokslo įvadu*<sup>10</sup>, darbe *siužeto* terminas vartojamas kaip pagrindinių kūrinio įvykių išskyrimas, fabulos schema, itin akcentuojant autoriaus pasaulėjautą, jo sąmoningus nutylėjimus ir moralinę laikyseną.

Siužetiškumo prasme visos Gintaro Grajausko pjesės labai skirtingos: *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* ir *Komiksas, arba Žmogus geležiniu dančiu* – siužetiškos, įvykių kaitos prisotintos pjesės. *Rezervatas* ir *Lietuviai* dramatiška veiksmyų pyne nepasižymi, tačiau „[s]iužetas, kad ir punktyrinis ar užtekstinis, visada išlieka“<sup>11</sup>. Tai dar labiau įpareigoja analizuoti pjeses, išeinant „už teksto“ ribų.

„Visada, kiek save pamenu, buvau stebėtojas“<sup>12</sup>, - sako dramaturgas. Todėl viskas, kas vyksta jo pjesėse, nesunkiai atpažįstama aplinkoje ar pačiuose mumyse. Tai įrodo esmine kūrybine medžiaga G. Grajauskui esant gyvenimą, arba pirmąją tikrovę: „[s]iužetas prasideda iš gyvenimo. Ir tampa gyvenimo apmąstymo būdu, priemone“<sup>13</sup>. Pjesėse autorius jį aprašo tokį, kokį regi: be jokių pagražinimų, pasipūtėlišku išvedžiojimų – natūralų ir tikrą.

Stebėjęs keistą, tragikomišką savo bičiulio gyvenimą (šis žūsta per didįjį uraganą Anatolijus), 2002 m. Gintaras Grajauskas parašo pirmąją rinkinio pjesę – *Komiksas, arba Žmogus geležiniu dančiu*. Kaip teigia pats autorius, „tai labai liūdna komedija – be heroizmo, be tragikos, vien su kasdienių praradimų liūdesiu“<sup>14</sup>. Tai pjesė apie žmogų, vardu Špylmanas, kuris patikliajam alkoholikui Samaraičiui-Samuravičiui pasisako turįs geležinį dantį. Įvykus „autoįvykiui“, kurio metu Špylmanas yra partrenkiamas Irutės rojaliai, protagonistas atsiriboja nuo jį supančio pasaulio ir užsidaro tualetu būdelėje. Irutė, jos vyras Aleksandras Sergejevičius ir Špylmano žmona stebisi šiuo poelgiu, vadina tai pamišimu. Laikui bėgant, tualetu būdelė virsta liftu. Pjesės pabaigoje pagrindinis veikėjas įsileidžia Samuravičių vidun ir šiedu liftu pakyla aukštyn.

Rodos, visi pagrindiniai pjesės įvykiai – neįprasti ir mažų mažiausiai keisti. Ne kasdien prieš akis gali išvysti gatvėmis riedantį rojalį ar turi galimybę kalbinti nusivylusį žmogų, kuris nusprendė likusį gyvenimą praleisti tualetu būdelėje. Tačiau visos šios keistenybės Gintaro Grajausko pjesėje yra sąmoningos, paremtos stiprių ir detalių-simbolių: geležinis dantis, rojalis, tualetu būdelė. Tokios, rodos, bereikšmės, buitškos detalės pjesėje iš tiesų atskleidžia daug daugiau

<sup>10</sup> Vanda Zaborskaitė, *Literatūros mokslo įvadas*, Vilnius: Mokslo, 1982.

<sup>11</sup> Gintaras Grajauskas, 2014, 1 priedas.

<sup>12</sup> Marijus Šidlauskas, „Stebėti savo buvimą“, *Lietuvos scena*, 2008 (4), 15.

<sup>13</sup> Viktorija Daujotytė, *Literatūros filosofija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, 136.

<sup>14</sup> Ridas Viskauskas, „Gintaras Grajauskas: pas mus, Klaipėdoje, stebuklų nenuitinka“, *Literatūra ir Menas*, 2003.01.10 nr. 2932.

negu pompastiški išvedžiojimai. „Maži daikčiukai – mikrochirurgija. Dideli dalykai – skerdykla.“<sup>15</sup> Nors geležinis dantis yra tik paprasta vizualinė mikrodetalė, kurios vaizdinys susiformavo stebint sovietmečio laikų žmones su geležiniais dantim ar pilna burna auksinių dantų, pjesėje ji tampa savotišku kitoniškumo eksponavimu. Kitaip sakant, ši detalė – simbolinė, skaitytojo interpretuojama skirtingai. Kūryboje simbolis į kažką nėra vienareikšmis, jis – neapibrėžtas, daugialypis, todėl asociacijų gali kilti daug: jeigu šis autoriaus pasirinktas simbolinis vaizdinys žaidžia su skaitytojo vaizduote, vadinasi, veikia. Iš esmės šios detalės-simboliai išprovokuoja dualizmą skaitytojo sąmonėje: ima koreliuoti tai, ką jis regi, su tuo, kokius pojūčius visa tai jam sukelia.

Lygiai taip pat ir su tualetu būdele ar rojaliu. Tualetu būdelė – buitiska ir realistinė detalė – gali virsti komiško visuomenės susvetimėjimo ir nužmogėjimo vaizdavimo priemone. „Aš čia sėdžiu ant ilgametės šūdų krūvos“ (K, 28) – taip teigia veikėjas, smerkiantis visus žmonių moralinius nuosmukius ir dvasinį degradavimą. O to pagrindu susikuria naujus, jo vertybes atitinkančius pamatus: tualetu būdelė virsta liftu, turinčiu keliamąją, pabėgimo, išlaisvinamąją galią. Tuo tarpu rojalis – gremėzdiškas ir sunkus muzikos instrumentas, užlėkęs ant Špylmano, atskleidžia visuomenės, kaip *minios*, spaudimą žmogui, einančiam „prieš srovę“, vaizduoja materialinės gerovės svarbą šių dienų visuomenėje, puikavimosi, prabangos ir prašmatnumo sureikšminimo idėją. Anot Arvydo Šliogerio, „[m]etafora sudaiktina santykį ir sustiprina patį daiktą. Ji *iformina* santykį, - tai svarbiausia. <...> Metaforoje visada glūdi bent jau daikto transcendencijos nuojauta. Todėl galima tarti, kad metafora yra būties atstovas kalboje“<sup>16</sup>. Lygiai taip pat ir dramaturgo metaforos (ar simbolinės detalės) pjesėje yra „gyvos“, kalbančios, sakančios, ypatingai veikiančios siužetą.

Rašytojas, vertėjas, kontrkultūros aktyvistas bei kritikas Darius Pocevičius *Šiaurės Atėnuose* publikuotame straipsnyje „Banalybės apologija“, akcentuodamas, jog „siužetiniu G. Grajausko tekstu centru dažniausiai tampa paprasta buities smulkmena. Koks nors dėmesį patraukęs namų apyvokos niekutis, prie stalo ištarta nereikšminga frazė, netyčia sutiktas eilinis praeivis“<sup>17</sup>, teigia Grajausko siužetinį „susocialėjimą“ ir banalybės apologiją. Galima manyti, jog Pocevičiaus neįtikina „kantiškoji“ žmogaus dvilypumo problema, kurioje jis teigia būtinybę gyventi savo socialinėje aplinkoje, nes tik jos dėka įmanoma patirti savo tapatybę.<sup>18</sup> Tik socialinėje aplinkoje žmogus patiria savo būti, o būtis, anot Aristotelio, yra „realūs, atskiri daiktai, - tai, kas būna nereikalaudamas kito buvimo“<sup>19</sup>. Tuos atskirus, tikrus ir mažus dalykus Grajauskas *pamato* ir lygiai taip pat, kaip ir savyje, juose įžvelgia būti: „O galima tiesiog – paliesti žievę, gerai ją iščiupinėti.

<sup>15</sup> Gintaras Grajauskas, *Mažumynai*, Vilnius: Versus aureus, 2010, 136.

<sup>16</sup> Arvydas Šliogeris, *Post scriptum*, Vilnius, 1992, 7.

<sup>17</sup> Darius Pocevičius, „Banalybės apologija“, *Šiaurės Atėnai*. Nr. 876.

<sup>18</sup> Parafrazė iš Leonido Donskio „Patriotizmas: ar žmogui reikalingos šaknys XXI amžiuje?“, *Klaipėda*, 2005.

<sup>19</sup> Albinas Plėšnys, *Filosofijos įvadas*, Vilnius: Taura, 1996, 31.

Apžiūrėti lapą. [...] [p]akramtyti, patrinti tarp pirštų, pauostyti. Ir jei ilgai ir kantriai tai darysi, medis tau atsivers“<sup>20</sup>.

Reikia paminėti, kad Gintarui Grajauskui siužetas nėra svarbiausias pjesių struktūros elementas. To įrodymas – pjesė *Rezervatas*, parašyta Ajovoje, Jungtinėse Amerikos Valstijose. Siužetiškumo joje maža. Tai greičiau dviejų indėnais persirengusių ir prie laužo besišildančių veikėjų – Kiko ir Kajugos – dialogas įvairiausiomis temomis: nuo mohikanų ir bizonų iki psichologijos ir literatūros. Nors į jų diskusijas įsitraukia ir Storas Žmogus, ir Baltoji Moteris, kurią netrukus instinktų užvaldytas ima vaikytis Kajuga, tačiau didesnis siužetiškumas negimsta. Arba kitaip: siužetas gimsta, tik jo šaknys – prasmė, atsidūrusiose kažkur tarp teksto ir veiksmo. Taip pjesė tampa dramaturgo „išsiskyrimo“ įrankiu: išreiškiama nostalgija praeičiai, nevaržomai laisvei. Pjesės pabaigoje visi veikėjai išsiruošia į kelionę, kurios tikslas – išsilaisvinimas iš rezervato, tačiau finale jie pamato, jog visur aplink vieniši indėnai ir mums pasufleruoja, kad rezervato ribos yra tik žmonių sąmonėje.

Dar viena pjesė, neįsprausta siužeto rėmuose, yra *Lietuviai*. Tai monologas, arba pasakotojo sąmonės srautas, kuriame vyksmo beveik nėra. Didesnis siužetas gimsta tik pačiame pasakojime: kaip pasakotojas sutiko trejetukininką klasioką, kaip jį užvaldė depresija, tuomet sekė barnis su žmona, kol galiausiai pasakotojas savo pasakojime susitinka su dar vienu pasakotoju – Arūnčia. Netrukus jis tarsi perima pasakotojo vaidmenį. Tačiau tai tik siužetinės iliuzijos, kurias drastiškai užgožia beveik tiesioginis autoriaus bendravimas su skaitytoju (scenoje – žiūrovu) tautinių stereotipų, savitumo paieškų tema. Pjesė vėlgi labiau tekstuali nei siužetiška. Tačiau dramaturgas įsitikinęs, jog net ištisai tekstinė pjesė gali būti stipri: „Sėdi du žmonės ir kalbasi - ir žiūrovui tai gali būti taip pat įdomu, kaip ir veiksmo prisodrintas trileris“<sup>21</sup>.

Siužetiškumo prasme galingiausia yra paskutinė rinkinio pjesė – *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, parašyta 2007 m. Autorius mus supažindina su istorija, įvykusia merginos, vardu Marija, vaizduotėje, kurią ji su visomis detalėmis atskleidžia psichiatrijos ligoninėje vienam studentui. Mergina pasakoja apie savo vaikystę kartu su seneliais: dievobaiminga Antrojo pasaulinio karo tankiste ir ateistu aviakonstruktoriumi. Minimos jos ir Vincuko vedybos, ciniškai vaizduojami vedybinio gyvenimo momentai ir Marijos susidūrimas su vyro kolegomis. Toliau seka protagonistės susidūrimas su idealu - Antanu Gustaičiu. Pjesė baigiasi trijų vyrų žmogžudyste.

Siužetas nėra nuoseklus: vienu metu Marija bendrauja ir su mirusiais seneliais, legendiniu lakūnu Antanu Gustaičiu, ir vyru bei jo bendradarbiais. Veikalo siužetas painus, nes veiksmo kaita itin sparti. Tačiau dėliodamas savo įsitikinimų ir pažiūrų dėlionę, dramaturgas sąmoningai žaidžia siužetinėmis linijomis.

---

<sup>20</sup> Gintaras Grajauskas, *Mažumynai*, Vilnius: Versus aureus, 2010, 136.

<sup>21</sup> Gintaras Grajauskas, 2014, 1 priedas

Norėdamas išaukštinti istorinį heroizmą, kurio mūsų aplinkoje šiandien trūksta, jis įveda jau nebeegzistuojančius, mistinius herojus. Tad kartu su mirusių senelių ir Antano Gustaičio įvaizdžiais į pjesę įvedamas ir istorinio–romantinio žanro atspindys. Jis itin ryškus dramatiškose veiksmo akimirkose, „kuriuose veikėjo heroizmas, meilė ar sielvartas prasiveržia kaip stipresnis emocinis išgyvenimas, lemtinga būtinybė, plaukianti iš maksimalistinių asmenybės siekimų“<sup>22</sup>. Emocingas Marijos ir Gustaičio pokalbis apie anksčiau vyravusią drąsą, išdidumą, apie heroizmo ir gėrio ilgesį priveda prie žmogaus didžiojo egzamino temos, kuri „vertintojo“ skatina ieškoti savyje. Ir tam, kad egzaminas būtų išlaikytas, tereikia sugebėti „paliudyti savimi kiekvieną savo buvimo akimirką, kiekvieną savo žodį ir darbą“ (M, 160), sugebėti bet kurią minutę pažvelgti į save iš šalies „čia ir dabar“ ir pasitikrinti, ar pasirinkimai nueitame kelyje yra teisingi.

Praeities, mistinių ir dabarties įvykių, kai Marija bendrauja su vyru ir jo kolegomis, koreliacija kelia egzistencinius klausimus: *kur aš esu? kodėl esu? kas aš esu?* Savo tapatumo, savo identiteto paieškos tarsi „įsiužetina“ pjesę ir veiksmo kaita dar labiau stiprėja.

Aptarus, kaip visose keturiose pjesėse veikia pirmasis išskirtas sandaros elementas, išryškėja ir savitas Gintaro Grajausko požiūris į patį siužetą: dramaturgui nėra būtina nuolatinė veiksmo kaita. Todėl visos analizuojamos pjesės siužetine prasme itin skirtingos. *Mergaitėje, kurios bijojo Dievas* siužetas tampa išties sudėtinga schema, apjungiančia daugybę siužetinių „judesių“, kurie kryptingai veda dramaturgo pasaulėžiūros link. Nors jo pozicija aiškiai neįvardija nei gėrio, nei blogio, tačiau geba įrodyti, kad gyvenimas yra viso to buveinė, o ką žmogus pasirinks, priklauso nuo paties žmogaus, laikančio „didįjį egzaminą“ (M, 160). *Komikse* atsiskleidžia originalus autoriaus gebėjimas neįprastą siužetinę liniją sukurti absoliučiai būtiniemis, tačiau tekste simbolio prasmę įgaunančiomis detalėmis. Taip Grajauskas supažindina skaitytoją su savo stebimo pasaulio vaizdu: daiktai įprasminami, jie gyvi, jie kalba, jie reiškia – juose gyva būtis. Šių dviejų pjesių siužetai itin teatrališki, besivaduojantys iš literatūros, kalbantys ne tik tekstu, bet ir vaizdiškai – kasdieniais daiktais, kuriuose slepiasi didžiulis prasmų tinklas. *Rezervatas* ir *Lietuviai* – daugiau tekstiniai. Juose siužetiškumo reikia ieškoti pačiuose pasakojimuose ar „už teksto“. Šiuo atveju tekstualumas, pačių žodžių veiksmingumas gali būti suprantami kaip siužetiškumas. Tad skaitytojui kylančios asociacijos tampa tiek pat iškalbingos, kiek ir skaitant veiksmo kupiną pjesę.

---

<sup>22</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, Vilnius: Vaga, 1988, 69.

## 1.2. Pjesių charakteriai

Vienas svarbiausių pjesės elementų, perteikiančių autoriaus siunčiamą žinutę, tai ypač kruopštūs ir išbaigti Gintaro Grajausko dramos kūrinių charakteriai, kurių įtaigumas tiesiogiai atskleidžia autoriaus kuriamąją galią. Ne visi veikėjai gali būti vadinami charakteriais, tačiau dauguma Grajausko veikėjų turi ryškius ir vienodai spalvingus būdo bruožus. Dėl šios priežasties skyriuje pjesių charakteriai suskirstomi į kelias grupes, kurios išryškėja kaip siužetų varomoji jėga.

### Pirmoji grupė – **pseudoherojai**.

Šiai grupei būdingiausia viena pagrindinių Gintaro Grajausko gvildenamų temų – kitoniškumas visuomenėje, išsiskyrimas iš minios, turint (ar bent įsivaizduojant) tam tikrų kitiems nebūdingų savybių, kitokį mąstymą, skirtingą kultūrinį bagažą. Šie charakteriai patys sau prisiskiria pagrindinius vaidmenis, kitus herojus nustumdami į antraeilį veikėjų planą. Kaip rašo amerikiečių prozininkas ir kritikas Johnas Barthas knygoje *Kelio pabaiga*: „Toks vaidmenų priskyrimas yra mitų kūrimas; kai sąmoningai arba nesąmoningai kuriame mitus siekdami išaukštinti ar apginti savąjį ego – o tai, siekdami šių tikslų, darome nuolatos – tokia veikla tampa Mitoterapija. Dabar svarbiausias dalykas: užstrigti, prarasti gebėjimą judėti, [...], gali tik žmogus, kuris nustojo sau taikyti Mitoterapiją“<sup>23</sup>. Autorius knygoje nuolatinį pagrindinio vaidmens, kitaip – kaukių, keitimą įvardija kaip būtinybę, norint išvengti savotiško paralyžiaus. Vadinasi, kalbant ir apie Gintaro Grajausko kuriamus pseudoherojus, galima įvesti *Mitoterapijos* terminą.

Vaidmenų skirstymo, kuriant tam tikrą scenarijų, pavyzdys yra pjesės *Žmogus su geležiniu dančiu* veikėjas Špylmanas. Jis, kaip ir kiekvienas savo gyvenime, yra pagrindinis herojus. Tačiau tam, kad pabrėžtų savo išskirtinumą, personažas naudoja specialią priemonę – ypatingos savybės prisiskyrimą: „Čia ne šiaip sau dantis. Čia ypatingas dantis. [...] Jei nori žinoti, tai tas dantis... Tas dantis yra geležinis. [...] Tai reiškia, kad aš esu blogas, labai blogas žmogus. Todėl jie manęs ir bijosi“ (K, 7). Tokia išgalvota kitoniškumo eksponavimo priemonė, suteikianti veikėjui neįprastą savybę, pritaiko ir kaukę, kuri jam yra reikalinga užpildyti tam tikrą tuštumą, leisti jaustis laisviau, daugiau improvizuoti, pasitikėti savimi ir manipuliuoti kitais. Įmanoma, jog ši kaukė maskuoja personažo nevisavertiškumo kompleksą, o ja prisidengęs Špylmanas susikuria naują charakterį, tenkinantį jo ego ir leidžiantį jam vėl pasijusti visa galva pranašesniu pagrindiniu herojumi.

G. Grajauskas šioje pjesėje paliečia ir dvasinio paralyžiaus, sąstingio temą. Ją atskleidžia Špylmano ir Samaraičio-Samuravičiaus, sapne atitinkamai tapusių Cezariu ir jo patarėju, skundas: „Mes praradom... Nežinau, kaip čia jums pasakius... Gyvenimo skonį“ (K, 20). Kitais

<sup>23</sup> John Barth, *Kelio pabaiga*, iš anglų kalbos vertė Vitalijus Šarkovas, Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, 2007, 109.

žodžiais tariant, jie „užstrigo“ – vadinasi, nebetaiko *Mitoterapijos* – pagrindinių ir antraeilių vaidmenų priskyrimo – ir tampa dvasiniais paralitikais. Kad vėl imtų jausti gyvenimo skonį, Cezaris ir jo patarėjas barbarams pasiūlo juos užkariauti: „Mes norėjom paprašyti, kad jūs mus užkariautumėt“ (K, 21). Tai galėtų būti aliuzija į prisilietimo prie charakterių ego, giliai skverbiantis į jų esybę ir vaduojant nieko nebejaučiančią dvasią iš sąstingio, provokaciją.

Kitas dramaturgo sukurtas pseudoherojus – pjesės *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* veikėja – Marija. Jos *Mitoterapijos* priemonė – fikcija, išgalvota ir įtikėta istorija, kuri iš tiesų yra tik „jos vargšėj pamišusioj galvelėj“ (M, 169), papasakota psichiatrinėje ligoninėje vienam studentui. Istoriją Marija ima kurti tada, kai suvokia, jog „su ja visiškai nieko nebevyksta“ (M, 170), kai atsiduria sąstingio būsenoje. Visa išgalvota įvykių seka – savęs, kaip ypatingos herojės, sureikšminimas ir išskyrimas, kitoniškumo, išskirtinumo siekis, noras užkopti į pagrindinių ir svarbiausių vaidmenų sąrašo viršūnę.

Tinkamo vaidmens ieškojimas jos pačios sugalvotame scenarijuje pjesei suteikia lankstumo, leidžiančio autoriui žaisti erdvės, laiko formomis: tai ji maža mergaitė balta suknele, besisupanti sūpuoklėse ir besidžiaugianti senelės pasakojamomis istorijomis, tai suaugusi moteris, gyvenanti nelaimingą šeimyninį gyvenimą. Pjesėje pagrindinė veikėja nuolat keičiasi, skirtingomis kaukėmis prisitaiko prie savo sukurtos istorijos veiksmų eigos. „Savęs suvokimas erdvėje ir laike, pastovus šių koordinatinių valdymas, pertvarkymas ir supratimas – esminė individo egzistencijos pasaulyje sąlyga, savo tapatybės įprasminimo būtinybė.“<sup>24</sup> Tačiau realybėje Marija visgi išlieka pažeidžiama, neturėdama realios išgalės analizuoti savęs esamos ir buvusios. Marijos įtikėjimas savo išskirtinumu jai trukdo bendrauti ir su ją supančiais žmonėmis: pjesės veikėja pernelyg išdidi atsisakyti savo kitoniškumo ir taip pritapti prie kitų. O „[v]isi išdidieji, visi, nemokantys nusilenkti, sulaužomi. Išprotėja, žūsta ar tiesiog dingsta be žinios“ (M, 171).

Dar du surogatiniai charakteriai, pabėgę nuo realybės, yra pjesės *Rezervatas* personažai – Kajuga ir Kikas. Čia autorius pritaiko kiek kitokią *Mitoterapiją* priemonę: šioje pjesėje neieškoma ypatingų savybių ar daiktų, kurie jo sukurtiems veikėjams padėtų keisti vaidmenis. Šįkart tai išsprendžiama per specialią erdvę, kurioje Kajuga ir Kikas gali pabėgti į kitą tikrovę, prisidengdami atitinkamomis kaukėmis.

Šie du personažai - Grajausko sukurti ryškūs, nuo realybės kiek atitrūkusių svajotojų paveikslai, kurie tarp visų patogumų įsirengia stovyklavietę: laužą ir vigvamą. Jie jaučia nostalgiją seniems laikams, tačiau nebegali ir be šiandienos, dėl to jų pseudoherojiškumas tik pusėtinas: „Su golfukais aš važinėju tik žaisdamas golfą. Tiesą sakant – gėda, tautieti. Argi tavo mohikaniškas kraujas neliepia tau gyventi kitaip?“ (R, 42). Čia svarbus veikėjų svaichiojimų apie senus gerus

---

<sup>24</sup> Daina Julija Venskevičiūtė, Vanda Juknaitė, „Tapatybės problema Tomo Venclovos tekstuose“, *Tapatybės problema XX amžiaus lietuvių literatūroje*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2008, 163.

laikus supriešinimas kasdienei realybei, laisvo, kilnaus laukinio idealizavimas. Dėl to į pirmąjį planą iškyla kiek tragikomiška pseudoindėniška pjesės tematika, iš esmės apimanti ir paliečianti kiekvieną iš mūsų, bent kartą pagalvojusį apie tai, kiek mes turime laisvės išsiveržti iš savo kultūrinio ir socialinio rezervato, kuriame gyvename ir kurį patys susikūrėme.

Vien faktas, jog pseudoherojai prisiskiria sau nebūdingas savybes, išsigalvoja nebūtas istorijas ir dedasi surogatinę kaukę, parodo jų netradicinį mąstymą, išskiriantį juos iš minios. Galima daryti išvadą, jog autorius, paversdamas juos komiškais pamišėliais ir svajonių, minčių įkaitais, pabrėžia jų tikrą kitoniškumą, tikrą asmenybės savitumą, niekaip nederantį su „plaukimu palei srovę“, „bandos jausmu“. Priešingai, - pjesėse pseudoherojai yra veikėjai, bandantys pasipriešinti *minios* jėgai, nesitaikantys ir išliekantys savimi, kad ir kokie jie būtų. O tai yra jų stiprybė.

Pjesėje *Lietuviai* pseudoherojumi tampa Arūnčia – pagrindinio pasakotojo draugas. Jis, kaip ir „Rezervato“ indėnai, neturi nei ypatingų savybių, nei daiktų, galinčių padėti jam nuolatos keisti vaidmenis, tačiau jis turi istoriją. Ši istorija jam tampa iliuzine slėptuve nuo kasdienybės. Gelbėdamasis nuo depresijos, jis apsigyvena savo išgalvotos istorijos koridoriuose. Nuo tos pačios ligos gelbėdamas ir savo draugą, Arūnčia atskleidžia savo „slaptą vaistą“ ir papasakoja apie tai, kokie iš prigimties galingi yra Lietuvos žmonės: „Nes tauta – vieni valdovai, jei ne karaliai, tai bent jau kunigaikščiai su kunigaikštienėmis. Lieta!“ (L, 85). Gilus įtikėjimas savo istorija palengvina herojaus gyvenimą, suteikia jam spalvų.

Remiantis Johno Bartheo *Mitoterapijos* terminu, visi pseudoherojai, išsiskiriantys iš bendruomenės, prisiskiria ir pagrindinius vaidmenis. Tačiau kuriamam scenarijui to nepakanka. Pseudoherojams reikalingi papildomi veikėjai - antraeiliai, kurie tik dar labiau išryškintų jų svarbą. Kaip kad „Liūdnojo Vaizdo“ riteris Don Kichotas nebūtų tikras herojus, jei jam į pagalbą nesusukbtų ištikimasis ginklanešys – Sanča Pansa. Dėl šių asociacijų antraeilių personažų grupę būtų galima įvardinti - **pseudoherojų „ginklanešiai“**.

Vienas iš labiausiai pseudoherojaus poziciją išryškinančių personažų – alkoholikas Samaraitis-Samuravičius pjesėje *Komiksas, arba Žmogus su geležiniu dančiu*. Čia jo realus požiūris į tikrovę pastatomas į opoziciją Špylmano surogatiškumui. Tačiau šis savo lakia vaizduote sugeba valdyti Samaraičio mintis, priversti įtikėti jo kalbomis ir sutelkti jo veiksmus į tai, kad pseudoherojaus vaidmuo būtų pagrindinis.

Grajauskas apdovanoja Špylmano „ginklanešį“ turtingu įvairių jausmų ir minčių pasauliu. Nors ilgiau bendraujant su žmogumi, turinčiu geležinį dantį, Samaraitis-Samuravičius iš vienos pusės atrodo naivus ir kiek infantilus, besitrainiojantis aplink kojas nuleista uodega, tikintis kiekvienu pseudoherojaus ištartu žodžiu ir vis iš naujo nustembantis, tačiau lygiai taip pat jis ir pats sugeba nustebinti savo didele išmintimi: „[i]traukiu dūmą – ir jaučiu savyje kategorinį imperatyvą.

Išpučiu ir nebejaučiu“ (K, 14), sveiku protu: „[m]es ėjom per žalią, nustatytoje vietoje, pėsčiųjų perėja. Štai, žiūrėkit – „zebras“ (K, 14), moraliniu tvirtumu: „Erodai! Žmogų, žmogų suvažinėjot!“ (K, 14), pagarba. Tačiau visgi stipriausiai pasireiškia Špylmano padaryta *mitoterapinė* įtaka lanksčiai prisitaikyti, taip Samurairiui skaitytojo akivaizdoje atsiduriant antraeiliam vaidmenyje:

**Špymanas:** *Kaip kas? Ogi turkiškas kebabų kioskas!*

**Samaraitis-Samuravičius:** *Kebabų.*

**Špylmanas:** *Filharmonijos skelbimų stulpas.*

**Samaraitis-Samuravičius:** *Stulpas.*

**Špylmanas:** *Koliziejus.*

**Samaraitis-Samuravičius:** *Ziejus.*

K, 26

Dar vienas pseudoherojų išryškinantis personažas – *Lietuvių* Darius. Nors monologo pasakotojas – būtent jis, tačiau netrukus įvesdamas dominuojančią figūrą Arūnčią, Grajauskas Darių paverčia antraeilium, tiesa, ne „ginklanešiu“ ar pasekėju, tačiau pseudoherojaus asmenybę išryškinančiu veikėju. „O aš ką – aš nieko. Aš galvą linkčioju, aha, sakau, pasvarstysim, gal ir gera mintis <...>“ (L, 101).

Darius – vienas iš daugelio paties pseudoherojaus įvardijamų mimikrijų, kurie gyvena prisitaikėlišką gyvenimą, bijodami savo kitoniškumo ir bėgdami nuo savo individualybės: „tik kas nors įtartino, viens – ir jau nebe vabalas, o medžio šakelė. Du – ir nebe šakelė, o grumstas. Trys – ir nebėr kunigaikščio, tik Jonas balta sėmėga lankoj šieną pjauna“ (L, 89).

Iš dalies pseudoherojaus „ginklanešiu“ būtų galima laikyti jau minėtąjį Kiką. Nors jis nuo pat pjesės pradžios iki pabaigos atlieka indėno vaidmenį, tačiau, sprendžiant iš dialogų, nesunku pajusti Kiko bandymus prisitaikyti ir įtikti Kajugai, taip išryškinant šio visokeriopą pranašumą:

**Kikas:** *Aš taip pat rūkau žolę, bet maniškė bizonais nekvepia.*

**Kajuga:** *Manoji ypatinga, tas tiesa.*

[...]

**Kikas:** *Žinai, aš tave labai gerbiu ir myliu. [...]*

**Kajuga:** *Eik tu miegot galų gale. Sugalvojo čia seilėtis.*

R, 44

Kaip ir Samuravičius, Kikas stebina skaitytojus racionalių protu ir paprastumu: „kaip paprasta: L-S-D, Lietuvos Sodininkų Draugija“ (R, 42), išmintimi: „tavo šiurkštumas tėra natūrali apsauginė reakcija“ (R, 44), tolerancija svetimiems: „Nataša tai Nataša. Bus gerai ir Nataša. Kas žino, gal dar ir geriau...“ (R, 49). Tai spalvingas charakteris, apjungiantis prisitaikėlišką būdą ir savitą kitoniškumą.

Trečioji charakterių grupė išryškina ne tik pseudoherojų, bet ir jo ištikimąjį pasekėją. Šioje grupėje esantys veikėjai turi juos vienijančią požymį: visų šių charakterių kūrimas paremtas lietuvių nacionalinių charakterio ypatumų stereotipais. Kitaip tariant, trečiosios grupės personažai – tipiniai visuomenės veikėjai, arba „**statistiniai deguonies vartotojai**“.

Didžiausias konfliktas pjesėse vyksta susidūrus pseudoherojams ir „statistams“. Šias dvi grupes autorius „apdovanoja“ visiškai skirtingu požiūriu į pasaulį ir jame vykstančius reiškinius. Juk būtent skirtybės yra tai, kas vertinga, kas varo pasaulį į priekį, leidžia vystytis veiksmui. „Statistiniai deguonies vartotojai“ turi atskirą, bet labai gerai organizuotą pasaulį, kuriame pseudoherojai neranda vietos, praranda bendrumo jausmą, tačiau turi pranašumą – tai jų savarankiškas ir kitoks mąstymas ir visa ko matymas. Būtent jie ir yra egzistencijos „strategai“.

Vienas svarbiausių „statistų“ charakterių – Špylmanienė, turinti išryškinti pseudoherojaus Špylmano vertybes. Norėdamas sukelti didesnę intrigą ir konfliktą, Grajauskas suteikia veikėjams šeimyninį vyro ir žmonos statusą: vienoje erdvėje gyvenantys žmonės dažnai susitapatina, prisitaiko, ieško kompromisų. Tačiau net ir šioje situacijoje Špylmanas išlieka savimi, nepraranda savitumo ir neįgyja kitų žmonių primetamų savybių.

Špylmanienė pjesėje vaizduojama kaip visiškai prisitaikėlė, norinti įtikti ir patikti vienu balsu kalbančiai miniai: kai reikia – juokiasi, kai reikia – gaudinasi arba piktinasi. Taip vaizduojamas žmogus „be veido“, žmogus, neturintis savojo „aš“, kuris piktinasi turinčiais galbūt keistoką, tvirtą ir nepalaužiamą charakterį, Toks žmogus kitoniškumą priima kaip asmeninį įžeidimą, jo vertybės kužda, kad tai yra blogai, kad tai, geriausiu atveju, pamišimas: „[ž]inote, aš jo bijau, [...] iš ligonio visko galima laukti...“ (K, 24); „Jau ne kitaip, tikriausiai bus visai išprotėjęs“ (K, 27).

Šiuo charakteriu atskleidžiama ir naudos siekimo, dvasinio nuopuolio tema. „Komikse“ Špylmanienė naudojami savo vyro „pamišimu“ ir dar sugeba pasipelninti, pakvietusi ekskursantus pabendrauti su tualetu būdelėje užsibarikadavusiu Špylmanu. Ekskursantai pjesėje veikia neatsitiktinai ir atskleidžia ne tik Špylmanienės pasipelnymo troškimą, bet ir simbolizuoja šių dienų paauglių, sakralizuojančių kiekvieną įvykusį keistesnį reiškinį, nebrandumą: „**I ekskursantas:** Mokytojau! Leisk man sekti tavo pėdomis!“ (K, 34), „**II ekskursantas:** Jūsų šventenybe, [...]“ (K, 34). Taip ironiškai vertinamas apsimestinis „keistumas“ ir kitoniškumas, kuriuo prisidengę žmonės jaučiasi esantys išskirtiniai, turintys „kitą matymą“.

Aleksandras Sergejevičius - naftos magnatas, kurio pasaulį valdo pinigai, ir kuris pasaulyje esančiuosius valdo pinigais. Pirmoji „pavaldinė“ – žmona Irutė – išlepinta, naivi moteris, saugiai gyvenanti „po vyro sparneliu“. Vyro vertybes užgožia darbo reikalai ir per didelis dėmesys materialinei gerovei, o moters – prisitaikėliškas ir nerūpestingas gyvenimas „su patogumais“. Kad ir kokie būtų skirtingi jūdvių didžiųjų gyvenimo vertybių pamynimo motyvai, autorius juos abu vaizduoja kaip dvi vienodas *minios* sudedamąsias dalis, kurių nuomonė apie Špylmaną tokia pati, kaip ir šio žmonos: „[t]aigi ligonis, ko iš jo norėti“ (K, 28), „veikiausiai jo asmenybė jau galutinai degradavusi“ (K, 29).

Du prisitaikėliai, neturintys nei charakterio, nei laisvos nuomonės – Aleksandro Sergejevičiaus parankiniai, stumdantys rojalį, ant kurio patogiausiai įsitaisiusi gulė Irutė. Netgi veikėjų erdvinis išsidėstymas (Irutė – aukščiau, Drupis ir Šinkara – žemiau) rodo naftos magnato žmonos viršenybę. Grajauskas labai poetiškai ir simboliškai įvardija juos Samuravičiaus žodžiais: „Ponia, ar jūs tokia pati beširdė, kaip ir jų.. akompaniatoriai..“ (K, 14). Vadinasi, Irutė – pagrindinė solistė, o Šinkara ir Drupis – tik pritariantieji, sekantys jos išgautą melodiją.

Aplink išties simbolinę reikšmę turinčią tualetu būdelę autorius ironiškai rikiuoja „statistus“, kurių kiekvienas nori pasisakyti, išrežti savo vertinimą, požiūrį į tai, kas vyksta. O juos visus vienija ta pati nuomonė apie atsiskyrusį, nepritampantį (ir nenorintį pritaipyti) žmogų: vadina jį pamišėliu, ligoniu. Šis statistų ir pseudoherojų supriešinimas koduoja mįslę: ar kitoniškumas – diagnozė? Ar tai tiesiog buvimas savimi, nesiskiriant nuo savo šaknų, nepaminant savo prigimties? Vaizduodamas Špylmano išsilaisvinimą, Gintaras Grajauskas atskleidžia pseudoherojaus pranašumą prieš *minią*, pamynusią savo prigimtį ir taip tapusią pažeidžiamesne ir silpnesne, griaušančia savo tvirtybę: visa tai lemia moralės kryptį ir vidinį irimą.

Į tą pačią *minią* įvedamas ir *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* personažas Vincas, Marijos vyras, „naujasis verslininkas“, kuris visiškai pasinėręs į rutiną užmiršta savąjį „aš“, ir Generalinis, savo vertybėmis kiek primenantis Aleksandrą Sergejevičių, ir „Rezervato“ Baltoji Moteris, kurios įvaizdis – aliuzija į tipinę laisvo elgesio moterį. Gintaras Grajauskas visus šiuos veikėjus „sulipdo“ į vieną didžiulį molinį kūną, kurio formos prisitaikėliška kinta susidūrus su charakteriu, pjesėje esančiu kaip atskiras vienetas, neturintis užnugario, „alkūnės jausmo“ ir stovintis vieni vienas. Visi šie „statistiniai“ veikėjai - tai paskata išlaisvinti tikrąjį savąjį „aš“.

Išlaisvinę savąjį „aš“ slepiasi ne tik tarp pseudoherojų, bet ir ketvirtojoje grupėje. Tai **veikėjai-herojai**, kurie įkvepia, jaudina. Autorius šių veikėjų lūpomis bando aktyviai išjudinti skaitytojo sąmonę, skatina įsigilinti į save ir leidžia pasitikrinti, kaip mes gyvename, ar teisingu keliu einame.

Susvetimėjimo, dehumanizacijos ir nepaliaujamo vartotojiškumo kupiname pasaulyje autorius išvelgia herojaus, kaip įkvėpėjo, atspirties taško reikiamybę, individualybės poreikį.

Vaikystėje didelis domėjimasis lėktuvais, pilotavimu ir skraidymu Grajauską paskatina kaip raktinę figūrą pjesėje *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* įvesti ryškią istorinę asmenybę – Antaną Gustaitį. Tai pirmasis lietuvių lakūnas, aviacijos kūrėjas, sukonstravęs ANBO lėktuvus. Šis herojus leidžia skaitytojui pasitikrinti ir rasti savo vietą jau nueitame kelyje, įvertinti, kaipgi sekasi tuo keliu eiti. Tai pjesės figūra, primenanti apie karininkišką garbę, romantinį orumą, ko autorius pasigenda šių dienų visuomenėje.

Marijos išsvajoto heroizmo paieškos labai intensyvios. Tačiau tam, kad jį rastų, veikėja nuolat dairosi į praeitį. Heroizmą ji išvelgia ir savo senelės, Antrojo pasaulinio karo didvyrės, tankistės, asmenybėje, ir senelio, kurį vėliau pakeičia Antano Gustaičio vaizdinys, didinguose darbuose, sekant pirmojo Lietuvos aviacijos kūrėjo pavyzdžiu. Herojų idealizavimas pjesės veikėją skatina pažvelgti į save, įvertinti, palyginti, pamatuoti ir bandyti rasti heroizmo savyje. Pjesės pabaigoje Marija „ryžtasi veikti ir pasipriešinti jai nepriimtinais tikrovei. Tačiau šūviai į vyrą ir jo verslo partnerius jos nepaverčia narsia ar brutalia šių dienų heroje“<sup>25</sup>. Pjesės finalas išryškina kūrybinę autoriaus galią, kuri atskleidžia tik neįtikėtinais lankius pseudoherojės vaizduotę ir joje išplėtotus herojiškus užmojus sunaikinti įprastumą, nužmogėjimo ir moralės žlugimo apraiškas.

Apibendrinant drąsiai galima teigti, kad Gintaro Grajausko pjesių charakteriai saviti tuo, jog jie... iš esmės nėra kuriami. Pjesėse jie – įkūnytas nuolatinio stebėjimo rezultatas. Visų išskirtų grupių charakteriai egzistuoja mūsų aplinkoje. Greičiausiai bent kartą gyvenime esame sutikę porą Špylmanų, dešimt Samuravičių, Kiką, tris Generalinius ir Mariją. O galbūt patys jais esame, ir skaitydami dramaturgo pjesę jaučiame baksnojimą pirštu į šoną: „pažvelk į save iš šalies ir pasijuok. Arba išsiverk“. Iš čia kyla ir veikėjų gyva energija, vaizdingi vidiniai pasauliai, aiškios spalvos – jie išbaigti ir lyg „kažkur matyti, sutikti“. Esminis dalykas – pjesėse jie visi atlieka vienodai svarbų vaidmenį. Jei nebūtų vienos charakterių grupės, negimtų didesnis siužetiškumas, konfliktas, kuris yra kūrinio varomoji jėga.

---

<sup>25</sup> Aušra Martišiūtė, „Naujausioji lietuvių dramaturgija (2005 – 2008)“. Prieiga internete: [http://www.booksfromlithuania.lt/index.php?page\\_id=127](http://www.booksfromlithuania.lt/index.php?page_id=127).

### 1.3. Dialogo vaidmuo

Lietuvių dramaturgijos kelyje buvo „nemaža mėginimų ieškoti savitos, nacionalinės dvasinių išgyvenimų struktūros, savaip reaguoti į gyvenamojo meto idėjines bei estetines tendencijas“<sup>26</sup>. Visi šie ieškojimai vienu ar kitu būdu vyksta ir dabar. Pagrindinis paieškų objektas, be jokios abejonės, – žmogus, kuriam nėra abejingas ir Gintaras Grajauskas. Dramaturgui svarbus šiuolaikinio žmogaus išgyvenimas ir problemos. O tam, kad tinkamai atskleistų šiuolaikinio žmogaus dramatiškumą, G. Grajauskas didžiulę svarbą teikia dialogams, koduojantiems personažų egzistencijos ritmą, mąstymo ir kalbėjimo būdą.

Dramos kūrinių struktūroje itin svarbus dialogo vaidmuo, nes būtent čia „viskas išskyla, rutuliojasi, sprendžiasi dialogais, kurie yra vienintelė veiksmo ir veikėjų pasireiškimo forma“<sup>27</sup>. Būtent dialoguose atsiskleidžia charakteriai, jų ypatybės, tarpusavio santykiai, provokuojantys veiksmų eigą ir kryptį. Dialoguose slypi akivaizdus arba užslėptas požiūris į tam tikrus dalykus, kurie labiausiai jaudina autorių. Lygiai taip pat juose atsiveria problematika, skleidžiasi svarbūs tematiniai aspektai.

Dialogo esmė – kalbėjimas tarp „aš“ ir „tu“ ir šių dviejų polių santykiai. Kalbėjimas išreiškia santykį ne tik tarp kalbančiųjų, bet ir formuoja perkeltines reikšmes, išjudindamas žodžiuose slypinčią energiją. Dėl šios priežasties dialogus būtų galima laikyti pamatine egzistencijos išraiška, kuri skleidžiasi tarp žodžių, frazių ir netgi tyloje.

Dialogų „skleidimasis“ ir interpretacija remiasi asmenine skaitytojo patirtimi ir įžvalgomis. „Grajauskiškieji“ dialogai iš pirmo žvilgsnio lengvi, šmaikštūs, per daug „nešokdinantys intelekto“, teatrališkai veiksmingi ir pilni gyvybės, tačiau skaitytojas asmeniškai gali vertinti dialoguose randamas užuominas, replikas ir asociacijas.

Visose pjesėse (monologas *Lietuviai* aptariamasis skyriaus pabaigoje) pseudoherojų ir kitų veikėjų dialogai bemaž panašūs: tiek Špylmano ir jį apsupusių antipodų, tiek Kajugos, Kiko ir Baltosios Moters, tiek Marijos ir jos vyro ar jo bendradarbių pasikalbėjimai labiau primena minčių „kratinius“ nei tikrus dialogus. Pjesėje jų *apsikeitimas žodžiais* primena „kankinamą arba juokingą kalbėjimą nesuprantant vienas kito“<sup>28</sup>. Tačiau per tokį komišką veikėjų, rodos, nesusikalbėjimą čia ir atsiskleidžia nostalgija tikram dialogiškumui. Kitaip tariant, būtent toks veikėjų pasikalbėjimas atskleidžia ilgesį to, „kad į aš atsilieptų tu“<sup>29</sup>, teigia susikalbėjimo ribotumą, vaizduoja neviltingą bandymą suprasti vienas kitą.

<sup>26</sup> Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, Vilnius: Vaga, 1988, 20.

<sup>27</sup> Vytautas Kubilius, *Žanrų kaita ir sintezė*, Vilnius: Vaga, 1986, 141.

<sup>28</sup> Franz Norbert Mennemeier, „Drama“, *Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos*, Vilnius: Tyto Alba, 2000, 77.

<sup>29</sup> Viktorija Daujotytė, *Literatūros filosofija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, 109.

**Vincas.** *Visą dieną daviausi kaip Brisius po sniegą. Nusivariau šuniškai.*  
**Marija.** *Po sniegą? Tai kad dabar ruduo. Lyja!*  
**Vincas.** *Čia tik toks posakis, mažiuk.*  
**Marija.** *Posakis? O kas taip sako?*  
**Vincas.** *Visi. Daugelis. Žmonės taip sako.*  
**Marija.** *O kodėl?*  
**Vincas.** *Kas – kodėl?*  
**Marija.** *Kodėl tie žmonės taip sako.*  
**Vincas.** *Viešpatie. Na, tiesiog taip sakoma.*  
**Marija.** *Aš taip niekada nesu sakiusi. O žmonės, sakai, taip sako. Ir tu pats taip sakai.*  
**Vincas.** *Sako. Žmonės. Ir aš sakau. Tai ką? Kas yra? Kas tau, po velnių, darosi?*  
**Marija.** *Nežinau. Ko gero, tas ir yra.*  
**Vincas.** *Kas – tas?*  
**Marija.** *Kad man niekas nesidaro. Štai kas yra“*

M, 136

**Špylmanas.** *Subinių subinė subiniausia.*  
**Špylmanienė.** *Dieve mano! (Verkia)*  
**Špylmanas.** *Subinė. [...]*  
**Irutė.** *Na, tik neverkit. Gal dar viskas pasitaisys.*  
**Špylmanas.** *Į subinę. [...]*  
**Aleksandras Sergejevičius.** *[...]„Namelis su vandeniu“ – čia tai bent poezija, ar ne?*  
**Špylmanas.** *Subinezija.*  
**Aleksandras Sergejevičius.** *Vargšas žmogus, veikiausiai jo asmenybė jau galutinai degradavusi. Bijau, kad tai nepagydoma.*  
**Špylmanas.** *Sub... Subinydoma!*

K, 28

Tekstai kupini absurdo poetikos. Tai sustiprina susvetimėjusių žmonių bendravimo įspūdį, kelia dialogiškumo nostalgiją. Absurdo akimirkoje veikėjai bando „prabusti“ iš dvasinio sąstingio. Jie imasi fikcijos, iliuzijos, išgalvojimo. Kaip teigia Arvydas Šliogeris, „[t]ik iliuzija

įprasmina žmogaus gyvenimą<sup>30</sup>. Šis motyvas atsiskleidžia *Komikse*, kai Špylmanas bando įtikinti, esą jis yra „labai blogas žmogus“ (K, 7):

*Samaraitis-Samuravičius. Panašus į jauną menulį. Apendicitas?*

*Špylmanas. Ne, šiaip ėmiau ir įsipjoviau.*

*Samaraitis-Samuravičius. Labai skaudėjo?*

*Špylmanas. Tiesiog baisiai. [...]*

K, 9

„Absurdo akimirkos [...] gali tarsi paralyžiuoti žmogų, atimti iš jo gyvenimo aistrą, kūrybos džiaugsmą, meilės pilnatvę ir net pasaulio šviesą“<sup>31</sup>. Ši idėja Grajauskui yra pamatinė, kuriant veikėjų charakterius, besireiškiančius dialogais. Tos absurdo akimirkos aiškiausiai atsiskleidžia personažui atsidūrus aklavietėje: tarp nevaržomo kūrybiškumo, polėkio, grožio troškimo ir kasdienės rutinos, visuomenės susvetimėjimo, išprovokauto civilizacijos pažangos. Tokias akimirkas išgyvena ir Špylmanas, bandantis išsivaduoti iš beprasmybės gniaužtų, ir Kajuga su Kiku, ieškantys išėjimo iš jų egzistenciją varžančio rezervato, ir Marija, idealizuojanti heroizmą, bet gyvenanti „sudaiktėjusiame“ pasaulyje, kur „susidaro puikiausios sąlygos žmogų paversti milžiniškos mašinos mažiausiu varžteliu, klestėti absurdui“<sup>32</sup>.

Grajauskas tiksliai atkartoja moteriškių, „rimtų vyrų“, vaikų buitinę kalbą, kuri taip pat reiškiasi dialoguose: „**Špylmanienė:** Maniškis visada toks – kaip iš dangaus nukritęs. Vienas vargas su juo. Didelis vaikas – nei tau čiaupą sutaisys, nei kaimyną apstumdys“ (K, 17); „**Špylmanienė:** O gal dar pasiliktumėt? Pagaminčiau koldūnų“ (K, 18); „**Senelė:** Nepykstu. Tik nervina. Lakstai visą dieną po namus, duodiesi, pietus ruoši, o jis net prie stalo nesiteikia pasirodyt. Taigi viskas atšals, ir reiks išmest“ (M, 109); „**Aleksandras-Sergejevičius:** Vadinasi, taip. Judu – ištraukiat tą žmogų iš po pianino. Gerai. Užkelkit jį čia. Dabar – pirmyn į Guobų gatvę. Tu rodai kelią. [...] Ne, palaukit. Irka – atiduodi šituos jo žmonai. Bet tik žmonai, ne jam pačiam, pagavai? Prisigeria paskui ir šliaužioja, kur pakliūva“ (K, 16); „**Vincas:** Velnio kalė. Padedi ginklą, sakau! Tu čia man, blia, vamzdžiu po nosim nemojuosi, *suka tu jobana!*“ (M, 165); „**Marytė:** O jeigu tu man parodytum savo pėdkelnes... Tai aš tau parodyčiau kai ką! (M, 134); „**Marija:** Virtiniai! Kaip gerai. Aš taip mėgstu močiutės virtinius...“ (M, 106). Tokia tiksli kalba priartina kūrinį prie realybės, leidžia atpažinti jau patirtas gyvenimiškas situacijas ir – dar kartą – vaduojasi iš literatūros: ji vaizdinga ir gyva.

<sup>30</sup> Arvydas Šliogeris, „Absurdo paprastumas“, *Sizifo mitas*, 2006, 161.

<sup>31</sup> Arvydas Šliogeris, „Absurdo paprastumas“, *Sizifo mitas*, 2006, 159.

<sup>32</sup> Andrius Jevsejevas, „Absurdo poetika Vidurio ir Rytų Europos dramaturgijoje“, *Literatūra ir Menas*, 2009.05.22 nr. 3238.

Grajausko kuriamų dialogų kalbai būdinga dažna inversija, garsažodinės kilmės žodeliai (aiai; cha; ojėzau; vajėzusmarija; vūkū vūkū vūkū). Kaip supriešinimas literatūrinei kalbai dialoguose stoja buitinės netaisyklingos kalbos žodžiai bei formos: nu, atiduodi (liepiamoji nuosaka), pagavai (= supratai), žėk (žiūrėk), šikinyką, shemale (transvestitas)... Toks vulgarios kalbos derinimas su intelektualia, net poetiška, sąmojinga kalba išprovokuoja žaismingo grotesko – vienos iš absurdo raiškos priemonių – atsiradimą:

**Kikas.** *Aš priklausau senai ir garbingai juodakojų genčiai. [...]*

**Kajuga.** *Neskaitei naujausio profesoriaus Samborino darbo apie Šiaurės Amerikos indėnų migraciją? Ten jis aiškių aiškiausiai, pasiremdamas moksliniais faktais, įrodo, jog juodakojų gentis niekada neegzistavo.*

**Kikas.** *Tai iš kur tada mūsų sakmės ir legendos, mūsų deminutyvai ir sutartinės?*

**Kajuga.** *Iš niekur. Jus sugalvojo vokiečių rašytojas Karlas Majus, sėdėdamas Švarcburgo kalėjime už pinigines machinacijas.*

**Kikas.** *Siaubas. Nors kita vertus, aš visada įtariau, jog mes atsiradom iš literatūros.*

R, 42

**Špylmanienė.** *Ačiū ir už tai. Jūs esate tikras humanistas ir mecenatas. [...] Telaimina jus arkangelas Gabrielius ir Viešpats Dievas, kitaip dar vadinamas Kosminiu Protu. Tebūna jums palankūs neatpažinti skraidantys objektai, o taip pat elfai, silfidės, goblinai, grifonai ir vienaragiai. Tegul jūsų namų neapleidžia fengšui dvasia, tegul jūsų astralinės kelionės [...].*

K, 29

**Generalinis.** *Ei, nespauk taip su savo žnyplėm. Na ir letenos, tu kaip krabas koks.*

**Petras.** *Laivyne tarnavau...*

**Generalinis.** *Žmogus-voras, žmogus-krabas... Ir visiems jiems tuoj bus grabas. Juokauju, nevaryk į kelnes.*

M, 153

**Senelis Jokūbas.** *O prasideda ta istorija šitaip: seniai seniai viename Lietuvos kaime, kuris vadinosi Obelinė, [...] gyveno vaikas, vardu Antanukas. Keistas tai buvo vaikas. [...] jis įsikeberiodavo į pačią seniausią obelį ir užvertęs galvą vis žvalgydavosi po dangų. Ir toks gražus jam tas dangus atrodė, toks didžiulis, erdvus ir ryškiai ryškiai mėlynas, kad Antanukui net kvapą užgniauždavo.*

M, 114

Pastarieji pavyzdžiai aiškiai atskleidžia, kaip supriešindamas literatūrinę ir vulgarią kalbą Grajauskas išreiškia kritiką šiandieniniam žmogui, praradusiam orumą, gėrį ir išaukština praeities herojus arba kitoniškus, minioje nepritampančius žmones, kupinus nevaržomos kūrybinės laisvės ir garbės. Tad, rodos, absurdiškais dialogais dramaturgas panaudoja savo komiškojo kritiškumo ginklą ir nemoralizuodamas, bet tuo ginklu prisidengdamas, veikia skaitytojo sąmonę.

Tie patys „grajauskiškieji“ ginklai naudojami ir vieninteliame pjesių rinkinio monologe - *Lietuviuose*. Paprastai monologas yra „skaudžiausios personažų dramatinio gyvenimo, ypatingo jų susijaudinimo, emocinio pakilumo ar gilios depresijos, vidinės kovos, minties suintensyvėjimo akimirkos, <...>“<sup>33</sup>. Monopjesės naratyvą atskleidžia sunkiausią gyvenimo etapą išgyvenantis pasakotojas Darius. Jis – autodiegetinis naratorius, t.y. ne tik kalba, bet ir veikia, aktyviai dalyvauja savo pasakojime<sup>34</sup>. Ir nors netrukus pjesėje ima veikti antrasis naratorius – pagrindinio pasakotojo draugas Arūnčia, kūrinio monologinė forma išlaikoma. Net ir nepakitęs monologinei formai, o pjesėje veikiant keliems naratoriams, natūraliai gimsta dialogiškumas, kalbėjimasis, bendravimas. Ne tik su skaitytoju-žiūrovu, bet ir tarp pačių pasakotojų.

Monologe tarytum vyksta „dialogai“: Darius kalbasi su sutiktu klasioku, vėliau barasi su žmona, po to susitinka su Arūnčia. Ir visuose „dialoguose“ – tos pačios skaudžiausios autoriaus akcentuojamos problemos: visuomenės sąstingis, mimikriškumas, savo šaknų paieškos („Kas mes tokie?“, „Kodėl mes tokie?“). Juose lygiai taip pat kaip ir visose Grajausko pjesėse skamba „nuklausyta“ kalba, gausu buitinės ir intelektualios kalbos žaismės, kuri išprovokuoja komiškas įžvalgas, absurdo poetiką: „<...> sakau tam sijonuotam Miuleriui, tai ką?“ (L, 78), „Gali bet kur Afrikoj paklaust, kas yra Lietuva – bet kuris atsakys: Sabonis, Čiurlionis, Berluskonis“ (L, 93), „Nepastebėjai – pas mus netgi mėsa, ir ta po trintom bulvėm užmaskuota. Aha. Giliai viduj suslėpta, kad tik niekas nieko. <...> Sakau tau – vieni kodai ir šifrai, ištisai“ (L, 91). Dramaturgas vėl neatsispiria pagundai atkartoti moterų intonacijas ir manieras: „O ji mat irgi ekskursiją sugalvojo – nusivedė mane į virtuvę ir tokiu profesionalaus gestapininko balsu kad užklaus: *kas ČIA?* Kur, sakau. Tu turi omeny – čia? Na, sakau, nesu visiškai tikras savo intelektualiniais pajėgumais, bet visgi manau, jog čia yra šiukšlių kibiras. Bet jeigu klystu, tai pataisyk. *Koks dar kibiras*, šnypščia – *va čia visur aplinkui – čia KAS?*.. Na, virtuvė, sakau tam sijonuotam Miuleriui, tai ką? *Taigi – virtuvė mat. Va ten tai buvo virtuvė – o čia... Čia pasityčiojimas kažkoks, o ne virtuvė!*“ (L, 78).

Akivaizdu, jog stipriausia Grajausko dramaturgijos pusė - tobulai įvaldyta kalba, besireiškianti veikėjų dialogais. Dauguma jų nėra gausiai apžaišti dramaturgiškai ar apipinti įvykių.

---

<sup>33</sup> *Literatūros teorijos apybraiža*, Vilnius: Vaga, 1982, 307.

<sup>34</sup> Gabrielė Labanauskaitė, „Kas ir kaip pasakoja istorijas šiuolaikinėje dramoje?“, *Menotyra*, 2013, 141.

Jais paprastai žmogiškai kalbama. O toje paprastoje kalboje atsiskleidžia veikėjų patirtys, charakterių virsmai, lūžiai. Visose pjesėse veikėjai „auga“ kalbėdami ir kalbinami. Dialogai čia – svarbiausia priemonė, padedanti atskleisti personažus. O juk būtent jie įkūnija eilinio mūsų tautiečio prototipą. Dialogais keičiama ir įvykių kryptis, kuriami konfliktai. Tik dialogais skverbiamasi į slėpinę pjesių turinį, jose slypinčią problematiką. Dialogais budinama ir skaitytojo sąmonė: čia svarbi jo asmeninė patirtis. Groteskiški, absurdo, ironijos kupini dialogai koduoja gausią informaciją apie paties autoriaus pasaulėžiūrą. Tačiau Grajauskas nemoralizuoja. Tiesiog jo kuriamuose dialoguose kiekvienas gali „išgirsti“ ir iš šalies įsiklausyti į savo kalbą. Vertintojo vaidmuo atitenka pačiam skaitytojui.

#### 1.4. Erdvės ir laiko simbolika

Gintaras Grajauskas savo pjesėse daug dėmesio skiria erdvės ir laiko simbolikai, kuri savo ruožtu atskleidžia svarbiausias problemines idėjas, subtilų autoriaus požiūrį į stereotipinę lietuvių mąstyseną, nusistovėjusią rutiną, į tai, kas jau tapo norma, įprasta ir dažnai net nebepastebima; ji išryškina ir žmonių vertybinius ieškojimus, bėgimą nuo blogio. Tai simbolika, kuri valdo ir pačius pjesių personažus, ir „prabyla“ į skaitytoją, žadindama „asociatyvų suvokimą, individualių patirčių sužadimą“<sup>35</sup>.

Klaipėdiečio dramaturgo erdvė pjesėse dažnai ribota ir taip išryškinanti opozicijas: čia/ten, aš/tu, mes/jūs. Tai lemia pjesės charakterių skirtingi interesai, mąstymas ir ypač vidinės savybės, o tokio erdvių supriešinimo pasekmė – konfliktas. Dažniausiai šis konfliktas ir užsimezga tarp esančių *čia*, *aš*, *mes* ir esančių *ten*, *tu*, *jūs*, taip atskleisdamas didžiulį ryšį tarp vietos, erdvės ir joje esančių veikėjų.

Tualetu būdelėje įsikūręs Špylmanas stebi visus, likusius *ten*, kitaip sakant, už jo erdvės ribų, ir į savo erdvę įsileidžia tik ištikimąjį „ginklanešį“, bet ir tai tik tuomet, „kada bus laikas“ (K, 30). Špylmanui būdingas savos erdvės sakralizavimas. Tik būdamas joje jis jaučiasi saugus ir gali imtis ypatingos veiklos, savęs realizavimo. Išryškinamas uždaros mažos erdvės privalumas prieš didelę ir atvirą erdvę, kurioje vyksta nuolat pasikartojantys, rituališki, nereikšmingi įvykiai, reiškiniai. Tualetu būdelės vaizdinys šioje pjesėje nėra bereikšmis. Kūrinio pabaigoje ši uždara kvadratinė dėžė virsta į pagrindinio veikėjo sukonstruotą liftą, kuri, kaip ir tualetu būdelė, sukuria simbolinės erdvės modelį. Tai „archetipinė koncentrinė erdvė, turinti savo viršūnę ir apačią“<sup>36</sup>. O kilimo aukštyn arba leidimosi žemyn principas – tai tradicinė dvasinės būsenos kaitos simbolika.

Špylmano sapnas – vienintelė pjesės *Komiksas* transcendentinė slaptinga erdvė, kurioje įmanomos netikėčiausios metamorfozės. Čia priartėjama prie didžiausios veikėjo siekiamybės – suvokimo apie išsilaisvinimą iš dvasinio paralyžiaus. Ši erdvė žengia į iracionalumo plotmę, kur svarbiausias yra metafizinis idėjų pasaulis. Veikėjui tai tampa didžiausiu postūmiu, įkvėpimo šaltiniu. Sugrįžęs iš sapno erdvės Špylmanas imasi idėjų įgyvendinimo.

*Rezervate* pats pjesės pavadinimas nurodo erdvės pobūdį. Iš esmės tai erdvė, „įkalinanti“, apsupanti joje esančiuosius. Pjesėje būtų galima išskirti dvi erdves, du „rezervatus“, ką paliudija ir paties Gintaro Grajausko žodžiai: „pasaulis yra rezervatas, pilnas vienišų indėnų“, „ši pjesė – apie rezervatą mumyse“<sup>37</sup>, kurie nurodo esant pasaulio plačiąją, ir žmogaus vidinę, ribojančią mūsų mintis, erdves. Jų vaidmuo kūrinyje veda prie svarbiausios pjesės temos – kiek mes

<sup>35</sup> Imelda Vedrickaitė, *Erdvės matmuo*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000, 7.

<sup>36</sup> Imelda Vedrickaitė, *Erdvės matmuo*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000, 21.

<sup>37</sup> Rita Bočiulytė, „Pasaulis – rezervatas, pilnas indėnų“, *Klaipėda*, 2004.11.17.

laisvi ieškoti savęs, kurti ir atrasti autentiškus dalykus? Apskritai, kiek mes turime laisvės? Tema atskleidžia dviejų surogatinių veikėjų pastangos pabėgti nuo savęs pačių – tokių, kokiais tapo, nuo kitų primetamos tikrovės. Ryškus nostalgiskas požiūris į praeitį, nevaržomos laisvės ir pojūčių siekis.

Įkalinimo, ribojimo, *plataus uždaramo* motyvas ryškus Kajugos pastebėjime, pažvelgus į dangų: „Sumautas dangtis. Jei pašokčiau aukščiau, galėčiau trinktelti krumpliais“ (R, 62). Sutapatinus *ribojamos erdvės* sąvoką su archetipine koncentrine erdve, kuri įsivaizduojama kaip tam tikra dėžė, turinti galimybę talpinti, galima išvelgti ir plačiosios erdvės ribotumą. Platus uždaramas siekia iki pat dangaus – turi viršų ir apačią.

Siaurasis, vidinis uždaramas išryškėja tik veikėjų dialoguose, kuriuose nuolat kartojasi prieštaravimai sau, neleidžiantys „išeiti“ iš jų mintis ir poelgius ribojančios erdvės. Nors, taikant „dėžės“ metodą, ribotumas iš tiesų čia yra tik sąlyginis. Jis neturi nei ribinės viršūnės, nei apačios. Tiesiogiai vidinis ribotumas pjesėje nėra atskleidžiamas, tik labai gerai nujaučiamas. Jį suvokti padeda Kiko žodžiai: „Cha - gyvenimus! Savo mažytį kalėjimą“ (R, 62).

Situacija pasikeičia tik Kajugai pratrūkus ir išrėžus nusivylimo žodžius: „Ir joks aš ne mohikanas visai! [...] Tik visiems girdavausi, kad būčiau kuo nors ypatingas!“ (R, 63). Šioje vietoje pralaužiamos vidinės ribotos erdvės sienos ir judama jau plačiojoje erdvėje. Pjesę papildoma kelionės motyvas, lemiantis būsenų slinkti ir veiksmų kaitą.

Pjesėje *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* itin spalvingas laiko ir erdvių žaismas, papildantis meninę kūrinio vertę. Erdvių ir laiko junglumo stuburas – pagrindinė kūrinio veikėja Marija, bendraujanti ir su mirusiais seneliais, istorine Antano Gustaičio asmenybe, ir gyvenančiais dabartyje.

Laikas pjesėje nėra tiksliai apibrėžtas. Jis kintantis, grįžtantis, „peršokantis“, tarsi atspindintis dažną painiavą, skubėjimą, neatidumą. Tačiau Mariją laikant subjektu, per kurį yra vaizduojamas ir suprantamas laikas, galima išskirti tris laikų grupes, kuriomis Grajauskas laviruoja pjesėje: tai esamasis apie būtąjį, kuris remiasi prisiminimais, esamasis apie esamąjį - t.y. visa ko stebėjimas, ir esamasis apie būsimąjį – laukimas.

Būdama esamajame laike ir stebėdama bei vertindama visa, kas vyksta, Marija bando suvokti savo tapatybę. Tačiau tik esamuoju laiku ji neapsiriboja: paieškas tęsia ir grįždama į praeitį - prisiminimuose. Laikas ir erdvė čia neatskiriami vienas nuo kito: pakitus laikui, kinta ir erdvė. Praeities laike veikėja, apsivilkusi balta vaikiška suknele, supasi sūpuoklėse, vaikšto senelių namo kieme, pietauja jų namuose. Tačiau dalis prisiminimų vaizdinių „grįžta“ kartu su ja ir į esamąjį laiką: Marijos ir jos vyro naujai įrengtame bute taip pat kabo sūpuoklės, be to, pseudoherojė nuolat kalba apie savo didvyrius senelius. Būdama esamajame laike, dabarties akimirkoje, ji jaučia ir

praeitį, ir dabartį: prisimindama ir stebėdama. Taip įvedamas savotiškas lyginimo metodas, kai supriešinami du laikai, ir skaitytojui neišvengiamai tenka imtis vertintojo vaidmens.

Ironiškoje dabarties/praeities opozicijoje: modernus interjeras, prabangi garso aparatūra, kompiuteris, didelis projekcinis ekranas, odinė sofa, žvilgantis šaldytuvas ir kiti materialiniai dalykai prieš kūrybą, savitumą, drąsą, gėrį, protą, dvasines vertybes. Per praeities idealizavimą ir praeityje dominavusį orumą, garbę, gėrį ir heroizmą, kurio, stebėdama dabartį, pasigenda Marija, autorius netiesiogiai kelia klausimą ir apie tai, kas mūsų laukia. Taip dėmesys nukreipiamas į ateitį, tačiau jokios išvados nėra daromos. Grajauskas čia išlieka pasyvus. Jis nesiiima moralisto vaidmens ir neteigia, jog viskas netrukus turi pasikeisti į gera. Tačiau toks pojūtis ir *galimybė* išlieka. Pats autorius užsimena: „Galbūt tiesiog pojūtis, kad visai šalia gali būti kita, kitokia realybė, ir ta realybė ranka pasiekama. Jos atšvaitai yra visur, pačiam paprasčiausiam, pačiam buitiškiausiam gyvenime [...] galima surasti [...] blyksnių, proregių, galų gale kažkio vertingo patyrimo“<sup>38</sup>.

Tokį „proregį“ ir pabėgimą kiton realybėn šioje pjesėje atspindi tik Senelio lėktuvo pakilimo viršun motyvas, kuris Marijai tampa gyvenimo pavyzdžiu, pasididžiavimu ir įkvėpimo šaltiniu.

Jokio pabėgimo į kitą realybę, jokių – net numanomų – transcendentinių erdvių pėdsakų nėra *Lietuviuose*. Pagrindinis veiksmas vyksta namų virtuvėje ir Arūnčios bute. Absoliučiai buitinė erdvė leidžia pajusti tikrą realybę, priartina tekstą prie šiandienos žmogaus patyrimo. Net Arūnčios įkvepiantis monologas kviečia pabėgti visai netoli – į Dubliną. Tad skaitytojas natūraliai ieško savo vietos pasakojamoje istorijoje – erdvė jam gerai pažįstama, ir visa istorija tampa tarsi sava.

Grajausko pjesių erdvėlaikio kaita kuriama proporcingai siužetiniams vingiams. Kuo pjesėje daugiau įvykių, tuo didesnė tikimybė žengti arčiau kitos realybės – neapčiuopiamos, išsvajotos. Nors visos keturios istorijos remiasi realia šiandienos žmogaus problematika, gilinamasi į kasdienio gyvenimo aktualijas, tačiau nevengiama stabtelėti ir pajauti kitos – siekiamos - realybės viliojantį gūsj. Špylmanas jį susikonstruoja pats – liftas pjesės pabaigoje pakyla aukštyn, Kikas ir Kajuga leidžiasi į kelionę link siekiamybės, Mariją visos istorijos eigoje nuolat lydi kitos realybės blyksniai. Tik „Lietuviuose“, nors ir juntamas siekis ištrūkti, išsiveržti, keisti, veikėjai išlieka arčiausiai realybės.

---

<sup>38</sup> Rita Bočiulytė, „Gintaras Grajauskas: „Atrasti žodį iš naujo“, *Klaipėda*, 2000.01.26, 14.

Aptarus visus išskirtus pjesių struktūros elementus, išryškėja tam tikros ypatybės, tačiau aiškiai įvardinti Gintaro Grajausko dramaturgijos pobūdį – sudėtinga. Tekstuose už žodžių slypinti energija ir prasmė, taip pat poetiškumo bruožai liudija pjesių „vadavimąsi iš literatūros“. Pjesėse didesnę reikšmę įgauna ne pats žodis, bet erdvė už jo. Apskritai, Grajauskas tolsta nuo tradicinės dramos formos, nebijo atsisakyti tik dramai priskiriamų ypatybių: veiksmo, aiškaus siužeto. Mažėja įvykio vaidmuo, jį keičia pasakojimas (*Rezervatas, Lietuviai*), tampa svarbus erdvės ir laiko kaitaliojimas. Teatrologė Nomeda Šatkauskienė rašo, jog būtent tokie yra postmoderniosios dramos kūrybos principai: „šiuolaikinė postmodernioji drama <...> neigia įprastas dramos komponavimo konvencijas: čia pasigendama ne tik koncentruotos įvykių eigos, bet ir apčiuopiamesnės fabulos gijos, kryptingo veiksmo. Vyraujantis fragmentiškas, kaleidoskopinis komponavimo būdas priartina šiuolaikinę dramą prie postmodernios stilistikos ir dekonstrukcinio mąstymo“<sup>39</sup>. Tokiu būdu dramaturgo kalba iš dalies artėja ir prie postdraminiam tekstui būdingos kalbos. Tai kalba, „kur žodis – melas, žodis – parodija, žodis – nesąmonė, žodis – priešara, žodis – smūgis, žodžių – reikšmių kalba“<sup>40</sup>.

Vadinasi, Grajausko „daiktų kalba“, minčių daugiasluoksniškumas, teatrališki ir „gyvi“ charakteriai, eksperimentavimas su kompozicija ir kalba, absurdo poetika – iš dalies atitinka postmodernaus teatro keliamus naujus reikalavimus dramai. Tokios dramos reikalauja suvokėjo, t.y. interpretuojančio skaitytojo – visada aktyvaus ir budraus. Teatrologė Jurgita Staniškytė rašo: „[s]uvokėjas tampa ne tik struktūrine kūrinio dalimi, bet kai kuriose postmodernaus meno formose išeina į pirmą planą“<sup>41</sup>.

Vis dėlto Grajauskas lieka ištikimas ir tradicinės dramos principams: pjesių varomoji jėga ne erdvėlaikio kaitaliojimas, fragmentiškumas, bet kalba, žodis. Tai aiškiausiai skleidžiasi per dialogus, kurie nors ir praranda dramoms įprastą logiką, yra fragmentiški ir sukantys absurdiško komiško link, tačiau tampa autoriui pavaldžiu išsakyto įrankiu. Akivaizdu, kad autoriui svarbu ne tiek kurti vizualumą, kiek kalbėti, kalbėti kokybiškai (nors gal ir kitoniškai) ir kalboje koduoti prasmę.

---

<sup>39</sup> Nomeda Šatkauskienė, „Postmodernumo ženklai dramoje“, *Darbai ir dienos*, 2003, 124.

<sup>40</sup> P. Brook, *Tuščia erdvė*, Vilnius, 1992, 49.

<sup>41</sup> Jurgita Staniškytė, „Postmodernistinio spektaklio ir suvokėjo santykių problema šiuolaikiniame Lietuvos teatre“, *Šiuolaikiniai Lietuvos teatro procesai*, Vilnius, 2003, 100.

## 2. Drama ir teatras

Išsiaiškinus, kuo savitos Gintaro Grajausko pjesės, apie ką ir kaip jos kalba, natūraliai kyla dramaturgijos realizacijos svarbos ir būdų klausimas. Nekyla abejonių, jog dramaturgija kuriama tam, kad būtų įgyvendinta scenoje. Ši dramos ypatybė tokia pastebima, kad iškeliami net į kai kurių teoretikų (A. Kariagino, B. Tomaševskio) dramos apibrėžimą. Scenoje pjesė tarsi užbaigiama. Tokio požiūrio laikėsi teatralai Edwardas Gordonas Craigas, Konstantinas Stanislavskis. Anot jų, pjesė režisieriaus dėka įgauna ne tik „tikrąją gyvybę“, bet ir savo pačios pavidalą.<sup>42</sup> Šiame skyriuje dramaturgija aptariama dviem teatrologiniais aspektais: ieškoma jos pozicijų spektaklyje *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* (rež. Jonas Vaitkus) pagal Gintaro Grajausko pjesę tuo pačiu pavadinimu bei žvalgomasi nacionalinės dramaturgijos (konkrečiai – Gintaro Grajausko pjesių) perspektyvų Lietuvos scenoje.

Norint atskleisti, kiek „Grajausko“ lieka J. Vaitkaus režisuotoje pjesėje, neišvengiamai ieškomas režisieriaus (arba apskritai – teatro) ir dramaturgo (arba dramaturgijos) ryšys. Šio klausimo svarba itin sustiprėja šiandieniniame teatre. Teatrologė ir dramaturgė Gražina Mareckaitė teigia, „kad lietuvių režisūra dabar netgi tapo pasaulio (bent jau Rytų Europos) lydere, kuriančia teatrą, kaip autonomišką meno rūšį su visiškai veiksmų laisve, organizuojančia daugialypį spektaklio tekstą iš ženklų, kurie gali būti visiškai subjektyvūs, nekildinami iš dramos teksto.“<sup>43</sup> Vadinasi, literatūros pozicijos teatre pamažu silpsta, užleisdamos vietą teatro, kaip savarankiško meno, egzistavimui. Pirmasis poskyris skirtas *Mergaitės, kurios bijojo Dievas* tekstui ir režisūrai. Spektaklis darbe tampa atspirties tašku, analizuojant dramos ir teatro santykį bei bandant patvirtinti arba paneigti tezę apie šiuolaikinio teatro atsiribojimą nuo literatūros.

Antrajame poskyryje aptariama kitų Gintaro Grajausko pjesių pastatymų problematika. Nors visos rašytojo pjesės pasiekia sceną, o *Rezervatas* pastatomas net keturis kartus, tačiau išryškėja pastatymų *vienkartiškumo* problema: nė viena dramaturgo pjesė neįsitvirtina Lietuvos teatrų repertuaruose. Pats dramaturgas tai vadina nesusipratimu: „[n]ormalios šalies teatrų repertuaro nemenką dalį sudaro šiuolaikinė nacionalinė dramaturgija. Pas mus ji – veikiau atsitiktinis reiškinys“<sup>44</sup>. Priežastys ieškomos analizuojant svarbiausius šiuolaikinio teatro bruožus ir jų daromą įtaką dramai. Itin svarbus klausimas: ar teatrui apskritai reikalinga dramaturgija, o ypač nacionalinė? Teatrologė Rasa Vasinauskaitė teigia griaunančią postmodernizmo reikšmę dramaturgijai: „dramaturginis tekstas perkeliamas į spektaklio „paraštes“, o spektaklio referenciją kuria asociatyvūs vaizdai ir tos vizualios nuorodos, kurios sujungia realaus gyvenimo ir teatro

<sup>42</sup> Remtasi Jono Lankučio *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, Vilnius: Vaga, 1988, 330.

<sup>43</sup> Gražina Mareckaitė, „Spektaklio tekstas – dramos (ne)tekstas“, *Menotyra*, 2010, 106.

<sup>44</sup> Gintaras Grajauskas, 2014, 1 priedas.

motyvus<sup>45</sup>. Įvertinant kiekvieno dramaturgo norą savo kūrinį išvysti scenoje, aktualu ieškoti atsakymo į klausimą: *būti ar nebūti* Grajausko pjesėms šiuolaikiniame Lietuvos teatre?

---

<sup>45</sup> Rasa Vasinauskaitė, „Šiuolaikinis lietuvių teatras – teatrališkumo triumfas ir metaforos“, *Metmenys*, 2005, Nr. 85, 81.

## 2.1. *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* sceninis likimas

Analizei pasirinkta *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* (parašyta 2007 m.) – plataus diapazono, 2008 m. Grajauskui atnešusi Auksinį scenos kryžių už geriausią Nacionalinę dramaturgiją, tačiau iki pat 2010 m. „dėl kažkokių tipiškai-lietuviškai-mistiškų priežasčių“<sup>46</sup> nestatyta drama. Tai pjesė, kuri šaukte šaukiasi realizavimo scenoje, režisieriaus rankos, tačiau net trejus metus mistiškai klajoja, o teatras neranda priemonių, gebančių paversti tekstą patraukliu spektakliu. Nenuostabu, kad likus metams iki *Mergaitės* pastatymo, teatrologė Aušra Martišiūtė įveda itin taiklią paralelę tarp pjesės pavadinimo ir jos autoriaus: Grajauskas tampa dramaturgu, kurio bijo teatras.<sup>47</sup>

Galiausiai į gausiai apdovanotą pjesę atsigręžia vienas produktyviausių šalies režisierių – Jonas Vaitkus, Lietuvos nacionalinės kultūros ir meno premijos laureatas, ir drama realizuojama Klaipėdos dramos teatre. Kai kūrybiniame procese susiduria dramaturgas ir režisierius, neišvengiamai tenka aptarti jų santykį: kokį vaidmenį gimstančiame spektaklyje užima vienas ir kitas kūrėjas, koks požiūris vyrauja į dramą. Akivaizdu, jog jos prigimtis – dvilypiška: tai ir visavertis literatūros žanras, sukaltas žodžio meno kūrinys, ir sceninės interpretacijos objektas, medžiaga kitam savarankiškam meno kūrinui. Tad analizuojant *Mergaitės, kurios bijojo Dievas* virsmą spektakliu, atsiskleidžia Grajausko pjesės pozicija teatre.

Jonas Vaitkus ne viename interviu teigia, jog literatūra jam – pagrindas statyti spektaklį, o ne tramplinas laisvam skrydžiui. „Man svarbu pristatyti pasirinktą medžiagą. Tai nėra restauravimas. Tai bandymas atrasti kartų ryšį, tėvų ir vaikų ryšį, laiko – praeities ir dabarties – ryšį“<sup>48</sup>, - teatrologei Daivai Šabasevičienei atsako režisierius, paklaustas apie literatūros ir kūrybinio proceso ryšį. Akivaizdu, jog Vaitkus nevengia nei laiko patikrintų, nei šiandienos tekstų, o jų apimtis – joks rodiklis, renkantis medžiagą spektakliui (1990 m. Adomo Mickevičiaus *Vėlinės*, 1998 m. Fiodoro Dostojevskio *Stepančikovo dvaras*, 2008 m. Petro Vaičiūno *Patriotai*, 2010 m. Gintaro Grajausko *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, 2011 m. Henriko Ibseno *Visuomenės priešas...*). Tad ir režisuota *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* – įrodymas, jog dramatinė literatūra jam reikalinga kaip gyvas manekenas, kurį jis tik pridengia/papuošia savo režisūrinių įvaizdžių drabužiu.

Toks režisieriaus požiūris į literatūrą, kaip medžiagą spektakliui, rodos, turėtų užtikrinti pjesės savitumo puoselėjimą ir pirmaplaniškumą scenoje. Todėl aiškinantis, kokį vaidmenį pjesė atlieka spektaklyje, pirmiausiai svarbu atrasti režisieriaus ir dramaturgo sumanymų

<sup>46</sup> Marijus Šidlauskas, „Stebėti savo buvimą“, *Lietuvos scena*, nr. 4, 17.

<sup>47</sup> Aušra Martišiūtė, „Dramaturgas, kurio bijojo teatras“, *Metai*, 2009 m. Nr. 1 (sausis).

<sup>48</sup> Daiva Šabasevičienė, „Režisierius Jonas Vaitkus: nereikia vaidinti kūrybinio proceso“, *Literatūra ir menas*, 2013-11-08, Nr. 3448.

jungtį, o tuomet surasti jau išanalizuotų pjesės struktūros elementų atitikmenis spektaklyje ir giliau pažvelgti į atskirus pjesės/spektaklio aspektus.

### 2.1.1. Dramaturgo ir režisieriaus santykis

Pjesei virstant spektakliu, išryškėja dvi už šį procesą atsakingos personas: dramaturgas, kurio pjesė yra statoma, ir režisierius, kuris imasi parašyto kūrinio. Tačiau laiko perspektyvoje šių dviejų kūrėjų santykiai nuolat banguoja: juos lygiai sieja partnerystė ir konkurencija.

Lygiai taip pat sudėtingi ir dramos bei paties teatro santykiai. Nuo Antikos laikų dramos realizuojamos spektakliais. Tačiau XV-XVII a. drama bandoma atitraukti nuo teatro, tampa visuotinio skaitymo objektu. Santykiai ypač paastrėja išaugus režisieriaus galioms XIX-XX a. sanvartoje.<sup>49</sup> Į jo rankas patenka ne tik visos spektaklio organizavimo funkcijos, bet ir galimybė „sulaužyti“, pakeisti, iškreipti dramos (ar bet kokios kitos literatūros rūšies) kūrinio autoriaus žodį. Tekstas netenka autonomiškumo. Kaip rašė Juozas Grušas, šiuolaikiniame teatre dramaturgo tekstas tiek nebekalba, kiek kalba spektaklio vadovo režisūriniai sprendimai: „rankos, kojos, spalvoti skėčiai, balionai, dėžės, kėdės, ratai, karstai“<sup>50</sup>. Drauge su režisieriaus funkcijos pokyčiu teatras ima vis labiau atsiskirti nuo literatūrinio teksto. Įsitvirtina mintis, kad literatūra teatre turi būti naudojama tik kaip medžiaga jo uždaviniams spręsti. Kitu atveju, „teatras, kaip savarankiškas menas, neišvengiamai nustoja egzistavęs ir virsta tik geru arba netikusi literatūros duoklininku, autoriaus idėjas perteikiančia gramofono plokšte“<sup>51</sup>. Šio požiūrio šalininkai teigia, kad režisūra pati turi begales instrumentų ir būdų kurti savo autonomišką kalbą šalia, už ar po dramaturginiu tekstu. Šia kryptimi jau toli žengia pastarųjų dešimtmečių lietuvių režisūra, atstovaujama Eimunto Nekrošiaus (2003 m. – A. Čechovo *Vyšnių sodas*, 2006 m. – J. V. Gėtės *Faustas* ir kt.) ir Oskaro Koršunovo (1999 m. - *Shopping and fucking*, 2003 m. - *Įstabioji ir gaudžioji Romeo ir Džuljetos istorija* ir kt.).

Tačiau greta „iš literatūros besivaduojančiųjų“ visada stovi ir kitos nuomonės šalininkai. Knygoje *Teatrinės minties pėdsakais* išskiriamas vienas tokių - garsusis rusų teatro ir režisūros meno reformatorius Vsevolodas Mejerholdas, kuris teigia, jog literatūra kuria teatrą ir tik iš literatūros išaugs naujasis teatras. Jam talkina ir anglų aktorius, teatro režisierius, teoretikas bei scenografas Edwardas Gordonas Craigas, akcentuodamas, kad geriausias režisierius visada

<sup>49</sup> Remtasi Jono Lankučio *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, Vilnius: Vaga, 1988, 329.

<sup>50</sup> Algis Samulionis, *Neramios šviesos pasauliai*, Vilnius: Vaga, 1976, 47.

<sup>51</sup> Aleksandras Tairovas, „Literatūros vaidmuo teatre“, *Teatrinės minties pėdsakais*, Vilnius, 1969, 108.

interpretuos dramaturgo kūrinį taip, kaip nurodyta tekste: „Didis įžeidimas yra brautis į valdas, priklausančias išimtinai dramaturgui“<sup>52</sup>.

Sprendžiant iš Jono Vaitkaus *Mergaitės, kurios bijojo Dievas* pastatymo, režisieriaus pozicija daugiau nei aiški – dramaturgo kūriniiui spektaklyje skiriamas pagrindinis vaidmuo: pjesės tekstas beveik netrumpintas, išlaikytas net stilius: tiek pjesei, tiek spektakliui būdingas nuogas emocionalumas, atsiskleidžiantis per buitines detales-egzistencines nuorodas. Apskritai kalbant apie pjesės ir spektaklio stilių, būtina paminėti, jog „negalima spektaklyje įtikinamai atskleisti veikalo idėjos tokiomis išraiškos priemonėmis, kurios savo stiliumi ir charakteriu tolimos nuo dramaturginių“<sup>53</sup>. Pavyzdžiui, gana neįprastai atrodytų Grajausko tragikomiška pjesė režisieriaus Eimunto Nekrošiaus, kuris ne itin pasitiki žodžiais, rankose. O Vaitkus dramaturgo tekstą pasitelkia kaip pagrindinę semantinę ašį, dalyvaujančią visuose spektaklio struktūros lygmenyse. Žodinis tekstas režisieriui – ir atspirtis, ir sprendimas.

Stiliaus išsaugojimas liudija, jog tai, kaip ją mato režisierius, bemaž sutampa su dramaturgo sumanymu. Gintaras Grajauskas tai patvirtina: „[J]is ypatingai pagarbiai elgiasi su autoriaus tekstu, ir jo vizija šiuo atveju man buvo iš anksto gana aiški. Tad į procesą beveik visiškai nesikišau“<sup>54</sup>. Vadinasi, tarp dramaturgo ir režisieriaus vyksta natūralus teatrinių ieškojimų derinimas visame idėjiniame-meniniame komplekse. Toks bendradarbiavimas spektakliui suteikia ypatingo įtikinamumo, o sceniniai sprendimai tampa dvigubai aštresni.

Didelės reikšmės, ieškant teisingos krypties, režisieriui turi būsimojo spektaklio žanras. „Jeigu autorius tiksliai apsprendžia savo kūrinio žanrą, tai tuo labai palengvina režisieriaus darbą su pjese, padeda suprasti, koku požiūriu autorius vertina iš gyvenimo atrinktą medžiagą.“<sup>55</sup> Kaip ir Gintaro Grajausko pjesė, taip ir Vaitkaus spektaklis – tragikomedija, ieškanti konkrečių blogio pasireiškimo formų, aplinkos, kurioje jos plinta ir įsitvirtina. Tiek *Mergaitės, kurios bijojo Dievas* dramaturgui, tiek režisieriui itin svarbios socialumo, visuomenės būsenos diagnostavimo temos. Tuose „diagnozių“ rėmuose tragikomedija „suskaldo žmogų, paversdama jį groteskiška negatyviųjų jėgų personifikacija ar išgryninta forma iliustruodama žmogaus prigimties prieštaravimus“<sup>56</sup>.

Abiejų kūrėjų tragikomedijos ašis – Marija (vaidmenį atlieka aktorė Monika Vaičiulytė) ir šalia šmėžuojanti jos beprotybė, kuri ją, rodos, vaduoja nuo šlykščių pasaulio tiesų, leidžia į aplinką pažvelgti laisvomis nuo tų „tiesų“ akimis. Ir dramoje, ir spektaklyje žiūrovas regi pagrindinės veikėjos virsmą: iš sterilios terpės, sterilios sielos keliaujama didžiausio moralinio purvo link. Skaitytojas ir žiūrovas seka iš pirmo žvilgsnio komišką Marijos pasakojimą, kupiną

<sup>52</sup> Edvardas Gordonas Kreigas, „Pirmasis dialogas“, *Teatrinės minties pėdsakais*, Vilnius, 1969, 230.

<sup>53</sup> Andrejus Gončiarovas, *Taip gimsta spektaklis*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, 14.

<sup>54</sup> Gintaras Grajauskas, 2014 (1 priedas).

<sup>55</sup> Andrejus Gončiarovas, *Taip gimsta spektaklis*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, 15.

<sup>56</sup> Petronėlė Česnulevičiūtė, *Dramos pasaulis*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996, 125.

keisčiausių ir juokingiausių įvykių, už kurių iš tiesų slepiasi gilios piktžaidės, gyvenimo sopuliai. Marijos viduje vyksta dvasinių molekulių sproginėjimai, procesai ir tapsmai. Tačiau heroje ji netampa, o istorija pasibaigia tragiškai. Išlaikydamas būtent tragikomedijos žanrą, režisierius sustiprina dramaturgo keliamus klausimus (ar žmogaus kitoniškumas – liga? Ar šampanas iš naktipuodžio skanesnis už paprastą vandenį? „Koks skirtumas – kilogramas bjaurasties ar du kilogramai?“<sup>57</sup>), išryškina vertybių kaitos istorinėje perspektyvoje temą.

Tragikomedijai būdingi alegoriškumas, groteskas, paradoksai, vertybių santykinumas, vilčių iliuziškumas, žmogaus bejėgiškumas, absurdo jausmas – visa tai sukuria didžiulį perkeltinių prasmų tinklą. Nors *Mergaitės, kurios bijojo Dievas* kalba iš pirmo žvilgsnio kasdieniška, buitiska, tačiau joje žaidžia dviprasmybės, potekstės. Juntama poetinė klausa. Aristotelis *Poetikoje* rašo, kad „poezija filosofiškesnė ir kilnesnė už istoriją“<sup>58</sup>. Gintaro Grajausko pjesę pavadinti tiesiog istorija būtų neteisinga. Tekstas kalba prasmėmis, metaforomis, simboliais. Taip pjesė prisipildo poetiškumo, kurį išlaiko ir Jonas Vaitkus. Spektaklis natūraliai „supoetinamas“: kuriama vaizdo ir prasmės formulė. Apie poetinį Vaitkaus teatrą užsimena Daiva Šabasevičienė: „J. Vaitkaus poetinis teatras siekia sujungti raiškos priemones ir prasmės planus. Jis tarytum materializuoja prasmes, kurdamas tiesos iliuzijas“<sup>59</sup>. Tokios poetinės vaizdo ir koduotos prasmės jungtys spektaklyje keičia viena kitą.

Viena jų – vestuvių epizode, kai Marija „atiduodama“ Vincukui (aktorius Vidas Jakimauskas). Režisierius Marijai „leidžia“ stebėti viską tarsi iš šalies, veiksmė beveik nedalyvaujant, tik klausantis įkyria muzika virstančio triukšmo: stovėdama aukštai ant marmurinės pakylės, ji tarsi kankinė, „nukryžiuotoji“ regi vestuvininkų paviršutiniškumą, vyraujančią pseudotradiciškumą, suvaidintas emocijas, girdi nenuoširdų juoką, kvailas kalbas. Centrinis simbolis šiame epizode – naktipuodis, kurį Piršlys (aktorius Vytautas Anužis) vadina „Bendro Gyvenimo Taure“. Iš jo atsisako gerti tik Marija. Iš visų šiame epizode veikiančių personažų režisierius nulipdo vientisą molinį kūną, kuris, paleidus naktipuodį per rankas, prisitaikėliškai kinta, keisdamas savo formą. Vestuvių epizodas koduoja daugybę poteksčių: prisitaikėliškos visuomenės pažeidžiamumą, savojo „aš“ neturėjimą, moralės ritimąsi žemyn, vidinį žmogaus sielos irimą. Visa ši šifruotė užkoduota tokia komicai baugiame tarsi-šokančiame, tarsi-muzikuojančiame sceniniame piešinyje.

Režisierius ir dramaturgas, rodos, suka viena linkme: kalba panašiomis išraiškos priemonėmis, atskleidžia tragikomišką, tačiau poetikos kupiną istoriją, laikosi vienijančio stiliaus ir atmosferos. Vaitkaus savitas gyvenimo matymas ir tikrovės reiškinių aprėpimas bemaž sutampa su

<sup>57</sup> Gintaras Grajauskas, *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla, 2007, 159.

<sup>58</sup> Aristotelis, *Poetika*, Vilnius: Vaga, 1978, 48.

<sup>59</sup> Daiva Šabasevičienė, „Poetinis Jono Vaitkaus teatras“, *Menotyra*, 2011, 131.

Grajausko idėjomis. Tačiau svarbiausia tampa tai, kaip tai įgyvendinama ir atsiskleidžia scenoje. Kaip konkrečiai Vaitkus panaudoja atskirus pjesės sandaros elementus: kokiomis priemonėmis atskleidžia siužetiškumą, adaptuoja charakterius ir jų dialogus, išnaudoja erdvės ir laiko simboliką savo kuriamame spektaklyje.

### 2.1.2. Pjesė ir režisūra

Kalbant apie bet kurį Vaitkaus spektaklį, analizę norisi pradėti įvedus Šabasevičienės pritaikytą ir išplėtotą terminą – „polifoniškas teatras“<sup>60</sup>. Nors šis terminas daugiausiai vartojamas muzikologijoje ir apibūdina daugiabalsę muziką, pagrįstą savarankiškais balsais, kurie, turėdami savo melodines linijas, jungiasi į bendrą melodijų ansamblį, tačiau taikomas teatre jis reiškia visų režisieriaus kuriamo spektaklio komponentų dialoginį ryšį. *Mergaitės, kurios bijojo Dievas* atveju polifonijos terminą lygiai taip pat sėkmingai galima taikyti ir dramaturgijai: kaip atskiri pjesės komponentai, papildydami vienas kitą, jungiasi į kūrinio visumą. Analizėje žvelgiama į dviejų kūrėjų – dramaturgo ir režisieriaus – polifonišką kūrybą, rezultatą aptariant per kiekvieną atskirą ir savitą „melodiją“.

Neatsitiktinai pirmajame skyriuje išskirti siužeto, charakterių, dialogų, erdvės ir laiko elementai. Tai dramaturgo gyviausios ir originaliausios kūrinio „arterijos“, kurių sąjunga pjesę daro įtaigią ir išskirtinę. Tačiau jų pozicija spektaklyje priklauso tik nuo režisieriaus užmanymų, jo savito matymo. Kalbant apie režisuojamą pjesę, svarbu išsiaiškinti:

- kaip išnaudojamas „grajauskiškasis“ siužetas, kokiais režisūriniais įvaizdžiais akcentuojami pjesės įvykiai ir juose slypinti tematika,
- kaip aktorių darbu perteikiami dramaturginiai charakteriai, dialogai,
- kaip, pasitelkiant scenografiją, muzikinį foną ir kitas teatrinės raiškos priemones, atskleidžiama erdvės ir laiko simbolika.

Spektaklio *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* varomąją jėgą tampa iš pirmo žvilgsnio painus ir sudėtingas pjesės siužetas, paremtas nenutrūkstamo įvykių tinklo. Tačiau tą dramaturginį rebusą Jonas Vaitkus šiek tiek palengvina: jis demaskuoja Marijos beprotybę jau spektaklio pradžioje. Tad priešingai nei skaitytojas, kuris tik pjesės pabaigoje atsikvošėja ir tarsi prabunda iš sapno, žiūrovas iškart apgaubiamas iliuzijų, tarsi-sapno atmosferos. Toliau įvykių grandinė klostosi bemaž kaip ir pjesėje: nuoširdus ir atviras mergaitės monologas išprovokuoja sceną su seneliais, iškart po to žiūrovas regi senelės inicijuotas vestuves. Po jų – Marijos vedybinis gyvenimas, susitikimas su vyro kolegomis, pasimatymas su istoriniu herojumi Gustaičiu ir trijų vyrų

<sup>60</sup> Daiva Šabasevičienė, „Naujų estetinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoniško teatro modelis“, *Menotyra*, 2010.

žmogžudystė. Didžiausia režisieriaus „improvizacija“ atsiskleidžia Marijos „apsivalymo“ scenoje: pagrindinė veikėja nuoga žengia į tekantį vandenį ir barsto baltas gėles. Spektaklis baigiasi beprotnamio Gydytojo ir Studento dialogu. Režisierius neatsisako nė vieno pjesės įvykio, dramaturgine medžiaga vadovaujasi itin atsakingai, nes netgi „vieno įvykio buvimas ar nebuvimas iš pagrindų pakeičia pjesės atmosferą, veiksmo įtampą, viso to, kas vyksta scenoje, išraiškumą“<sup>61</sup>.

Kiekviename atskirame spektaklio epizode režisierius (kaip ir dramaturgas) pabrėžia skirtingas temas, užduoda klausimus, be paliovos budinančius žiūrovo sąmonę. Scenoje su seneliais atsiskleidžia perdėto dievobaimingumo tematika: dažnai minimas Dievo vardas, kalbama malda prie stalo ir senelės įtūžis, Marijai sudvejojus jo egzistavimu. Senelės inicijuotose vestuvėse pašiepiamos vyraujančios pseudotradicijos, besaikis lėbavimas ir prisitaikėliškas gyvenimo būdas. Vedybinio gyvenimo fragmentai žiūrovams kalba apie kūrybinio polėkio stoką, prarastą žmogaus moralę ir pasidavimą daiktui. Trijų vyrų žmogžudystės scenoje pagrindinė veikėja tarsi išsivaduoja, tačiau visai ne taip, kaip tikėjosi. Marija paklysta savo siekiamybėse. Įvyksta tragedija. Natūraliai kyla klausimas: ar ji didvyrė, ar beprotė? O gal šiandien tarp didvyriškumo (ar kitoniškumo) ir beprotybės – lygybė? Marijos „apsivalymo“ scena – dramaturgo nenumatyta, Vaitkaus surasta pagalbinė priemonė, viso spektaklio kontekste išryškinanti *moters* sielos niuansų subtilumą. Tai atgaila, dvasios gryninimas. Paskutinė spektaklio scena, kai salėje sėdintiems siūloma atsigerti „stebuklingo vaisto“, kitaip – naktipuodžio turinio, verčia žiūrovus nurausti: negi pripažinsime savo vergišką nuolankumą minios spaudimui?

Kiekvieną pjesės įvykį su savitu teminiu ir probleminiu atspalviu Vaitkus tarsi įformina atskirose scenose, jį rūpestingai „išdirba“. Šabasevičienė rašo: „[p]olifoniško teatro modeliui priklausančių spektaklių režisūrinė kompozicija montuojama iš scenų, kurios architektoniniu požiūriu pastatytos kaip mikrospektakliai su savarankiškais užuomazgomis, kulminacijomis ir atomazgomis, tačiau jų visuma privalo turėti meninę prasmę“<sup>62</sup>. *Mergaitėje, kurios bijojo Dievas* kiekviena scena – išbaigta ir prasminga. O tarpusavyje besijungdamos, scenos sudaro vientisą kūrinį, įgaunantį dar kitą prasmę. Pavyzdžiui, Marijos išprotėjimo scena. Scenos ritmas – energetiškai stiprus, juntama įtampa jau jos pradžioje. Šaltoje ir sterilioje aplinkoje Marija tarsi negyva „pavyzdinė“ lėlė ant pakylos lėtais gašliais judesiais šoka virš vyrų galvų. Šalia – sukarpytos raudonos rožės. Vyksta pagrindinės veikėjos ir Vinco dialogas. Vincas ima atsiprašinėti svečių už Marijos elgesį, vadina ją ligone. Scenos kulminacija – Marija, laikanti rankose ginklą. Netrukus ant žemės krenta trys negyvi vyrai, o kompiuterinio žaidimo ekrane žiūrovas regi užrašą „Game over“. Pasipriešinimas įvyko. Iškart po šios scenos Vaitkus lipdo visai kito stiliaus ir kitų

<sup>61</sup> Andrejus Gončiarovas, *Taip gimsta spektaklis*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, 74.

<sup>62</sup> Daiva Šabasevičienė, „Naujų estetinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoniško teatro modelis“, *Menotyra*, 2010.

prasmų sceną – Marijos „apsivalymo“ epizodą, kuris – vėlgi – turi ir savo pradžią, ir pabaigą, tačiau jis itin poetiškas ir kupinas mitologinių simbolių. Scenos galė žiūrovas mato judantį pagrindinės veikėjos siluetą. Ji lėtai žengia į vandenį, barsto baltas gėles, prausia tik ką suteptas rankas ir sielą. Netrukus pasirodo du sanitarai, apgaubia Mariją paltu ir mįslė išsisprendžia: salė regi jau kitą erdvę – beprotnamį. Kitaip tariant, tokiu būdu (nuo – iki) jungdamas svarbiausius įvykius su visomis jų prasmėmis, Vaitkus Grajausko siužetu naudojami kaip teatrinėmis natomis ir taip kuria daugialypį režisūrinį paveikslą.

Visi svarbiausi spektaklio įvykiai tarsi pažymėti vizualiomis smulkmenomis – daugiaprasmiai simboliais. Kiekvienas naudojamas buities daiktas tiek pjesėje, tiek spektaklyje turi gyvybingumo, juose reiškiasi būtis ir žiūrovų interpretacijas provokuojančios prasmės. Režisierius, išnaudodamas simbolines detales, ne tik akcentuoja įvykio svarbą, bet ir išryškina laiko-erdvės kaitą: Marijai „sugrįžus“ į vaikystę, atramos centru tampa ilga virvė-šokdynė, kuria, Marijai „grįžus“ į dabartį, surišamos rankos. Nuo vėjavaikiškos laisvės iki įkalinimo. Balta ilga skraistė, panaudota vestuvių epizodo metu, tampa tramdomaisiais marškiniais dabarties laike. Vaitkus dramaturgo parinktą įvaizdį – naktipuodį, vestuvių epizode tapusį „Bendrojo Gyvenimo Taure“, išnaudoja ir spektaklio pabaigoje, kai naktipuodžio turinys Gydytojo rankose virsta „stebuklingu vaistu“. Didžiulis kompiuterinio žaidimo ekranas Marijos namuose – ryškiausias akcentas jos vedybiniame gyvenime, bylojantis apie senkantį kūrybinį polėkį, kam mergaitė iš visų jėgų priešinasi. Išnaudojamas ir pistoletas, spektaklyje įgaunantis „valdžios“, persilaužymo simbolikos, išreiškiantis beprotišką pyktį ir nusivylimą. Šiuo atveju spektaklio kūrėjas, naudodamas ir „grajauskiškuosius“ įvaizdžius, ir kurdamas naujus, realizuoja savo sumanymus, išryškina įvykių svarbą ir sustiprina tematinius akcentus.

Kaip ir pjesės, taip ir spektaklio įvykių dinamiką diriguoja pagrindinė veikėja – Marija. Ne tik diriguoja, bet juose ir atsiskleidžia, atsiveria. Spektaklio įvykiai – pagrindinė priemonė atskleisti charakterius. „Kiekvienas įvykis (kaip ir problema) dramoje personažo atžvilgiu ne išoriškas; jis būtinai paliečia visą žmogų, yra jam gyvybiškai svarbus, neatidėliotinas. Jis sprendžia personažo esmę, realizuoja jį kaip asmenybę, jį formuoja ir keičia.“<sup>63</sup> Vaidmens atlikėja – Monika Vaičiulytė – turi progą išnaudoti savo ypatingą kūrybinę energiją, galingą aktorinį temperamentą.

Teatrologė Gitana Gugevičiūtė savo recenzijoje *Menų faktūroje* teigia, kad aktorės „vidinio turinio stygius neleidžia įtikinti savo istorija“<sup>64</sup>. Tačiau 2011 m. už Marijos vaidmenį aktoarei skirtas Auksinis scenos kryžius liudija ką kita. Pati M. Vaičiulytė dar prieš apdovanojimą mini, jog Marijos vaidmenį atlikti – iššūkis tiek profesine, tiek žmogiškąja prasme, tačiau ji

<sup>63</sup> *Literatūros teorijos apybraiža*, Vilnius: Vaga, 1982, 288.

<sup>64</sup> Gitana Gugevičiūtė, „Mergaitė iš marmurinio beprotnamio“, 2010. Prieiga internete: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60567#gsc.tab=0>

„dėkinga gyvenimui už galimybę būti aktore ir už šį vaidmenį. Svarbiausia mano užduotis vaidinant Mariją kiekvienam žiūrovui asmeniškai papasakoti išskirtinai skausmingą ir sudėtingą šios moters istoriją“<sup>65</sup>. Akivaizdu, kad Vaičiulytė jaučia simpatiją Marijai, o aktorius „tik mylėdamas žmogų-vaidmenį gali sutapatinti jį su savim ir prasiskverbti į tai, kas tūno po tuo, kas yra smulku ir kas atsitinka ir ant ko reikia tiesti visą išsistinę vaidmens liniją“<sup>66</sup>.

Monika Vaičiulytė spektaklyje išties įvairiapusiška. Praeities laike ji kupina staigių, laisvų judesių, smalsaus stebėjimosi, jai būdinga greito kalbėjimo maniera, vaikiški įpročiai. Dabartyje ji veikia įtemptais judesiais, šauksminga retorika, analizuojančiu ir kritišku žvilgsniu, o kartais tampa pasyvi, abejingai žvelgianti „tuščiu“ žvilgsniu. Monikos Marija - naivi, gera, lyriška mergaitė, kitoje scenoje virstanti šalta cinike, žiauria pamišėle. Pavyzdžiui, Marijos ir Juozuko – jos sielos antrininko – susitikimo scenoje žiūrovas mato švelnią, vaikišką, žaismingą ir susižavėjusią mergaitę, kuriai Juozuko draugija miela ir priimtina. Čia ji jaučiasi rami, laiminga. Tai liudija ir jos ramūs, lėti judesiai, ir švelni kalba. Netrukus kitoje scenoje – Marijos ir vyro Vinco dialogas, atskleidžiantis priešingą Marijos būseną: ji irzli, sarkastiška, garsiai rėkia, o rankose nervingai, net skausmingai suka baltą virvę, taip išliedama įniršį, nusivylimą. Priešingai nei dramaturgijoje, kur personažą pagal individualią pasaulėžiūrą susikuria kiekvienas skaitytojas, spektaklyje Mariją mes regime tokią, kokią ją vaizduoja aktorė. Toks personažo perteikimo būdas liudija režisieriaus gebėjimą pažadinti individualų aktoriaus azartą ir skatinimą improvizuoti. Tad spektaklio organizuojančiąją figūrą tampa ne tik režisierius, bet ir aktoriai. O tai savo ruožtu tik patvirtina jo teatro polifoniškumą.

Apskritai, rinkdamasis aktorių komandą, režisierius vengia skambių pavardžių. Didžioji komandos dalis – ne itin patyręs, tačiau spektaklyje savo vietą randantis jaunimas. Akivaizdu, jog Vaitkus vadovaujasi „stanislaviškuoju“ požiūriu į jaunus artistus: „[v]isi – tokie pat kūrybiniai vienetai. Ir talento diapazonas, vieną įgalinąs vaidinti pirmaeilis vaidmenis, kitą – antraeilis, - tai tik išorinės sąlygybės“<sup>67</sup>. Net Senelės vaidmuo spektaklyje atitenka vienai jauniausių aktorių – Tomai Gailiutei. Didesnę sceninę patirtį režisieriaus suburtoje komandoje turi tik Rimantas Pelakauskas, atliekantis Senelio vaidmenį, Vidas Jakimauskas (Vinco) ir Vytautas Anužis, kuriam patikėti net trys vaidmenys: Piršlio, Generalinio ir Gydytojo.

Būtent šie trys personažai spektaklyje stoja kaip priešprieša Marijai, arba kaip svarbiausios tematinės atramos. Jų charakteristikose – viskas, kam priešinasi pagrindinė veikėja. Piršlys - paviršutiniškas, kupinas niekur nevedančios, bereikšmės užstalės energijos, pseudotradiciškumo. Generalinis įkūnija „kieto“, vidutinio amžiaus krizės sulaukusio vyruko tipą, kuriam svarbiausia yra materialinė padėtis, flirtas ir „[m]ašinytes paburzgint. Kastuviukais

<sup>65</sup> Kristina Paukštytė, „Sergu aš tuo teatru“, *Klaipėda*, 2011.03.26.

<sup>66</sup> K. Stanislavskio pokalbiai, Vilnius: Lietuvos TRS teatro draugija, 1957, 56.

<sup>67</sup> K. Stanislavskio pokalbiai, Vilnius: Lietuvos TSR teatro draugija, 1957, 53.

pasidarbuot. Arba musytėms sparniukus nugnaibyti“ (M, 145). Gydytojo personažas neigia galimybę būti kitokiems, priešintis, kovoti ir kurti. Nors visų šių trijų personažų savybės ir charakteristika tarpusavyje skiriasi, tačiau viskas prieštarauja Marijos vertybinėms nuostatomis. Visus ryškiausius pagrindinės veikėjos antipodus įkūnija vienas aktorius – Vytautas Anužis.

Kiek skirtinga veikėjų charakteristika, tiek skirtingas ir aktorius visuose trijuose vaidmenyse. Piršlys, praretėjusiais plaukais, nutriušusių ūsų kupeta, storo stiklo akiniais – lyg kažkur jau „nužiūrėtas“ užstalės komendantas. Režisieriaus „nužiūrėtas“ įvaizdis ir Grajausko „nuklausytas“ tekstas sustiprina personažo stereotipiškumą ir tuo pačiu jį dvigubai pašiepia. Aktorius savo ruožtu kuria vietoje nenustygstančio, besispjaudančio, rėksmingo personažo įspūdį. Ta pati kūrybinė strategija panaudota ir Generalinio charakteriui atskleisti: šaržuotas „naujojo lietuvio“ įvaizdis (lakuoti batai ir juodas kostiumas, blizganti plikė, drauge abejingas, drauge flirtuojantis žvilgsnis) lygiai dera su kalbinių klišių ir specialaus sociolekto prisotintu tekstu. Vytautas Anužis savo tvirta laikysena, užtikrintais ir ramiais judesiais liudija personažo itin didelį pasitikėjimą savimi, o jo dažnas rankų laikymas kelnių kišenėse atspindi akivaizdų atsiribojimą ir abejingumą tam, kas su juo nesusiję. Gydytojo charakteristika atsiskleidžia ne tik Grajausko tekstu, kuris čia tampa slaptažodžiu į Marijos sąmonę, ar režisieriaus kuriamu įvaizdžiu (žilų plaukų perukas, baltų ūsų kupeta). „Einšteiniskai“ išvaizdai ir raktiniam tekstui kaip priešpriešą aktorius kuria kretančio, sulinkusio, tarytum kvaištelėjusio, kalbos defektą turinčio gydytojo charakterį, kuris žiūrovui kelia dviprasmiškas emocijas: visažinio tekstas niekaip nedera su drebančio priekabautojo įvaizdžiu, tad kelia nepasitikėjimą. Viena vertus, Gydytojas „išsprendžia“ istorijos rebusą, atskleidžia Marijos sielos pokyčių niuansus, tačiau Vytauto Anužio aktorystės indėlis ir paskutinis pjesės/spektaklio mostas – siūlymas atsigerti iš naktipuodžio – sujaukia visas, rodo, jau atskleistas tiesas. Ir vėl viskas įsisuka į užburtą ratą: tai kas vis dėlto yra beprotybė? Ir kurie šios istorijos veikėjai yra bepročiai, o kurie – herojai?

Nekyla abejonių, kad pagrindinių veikėjų charakterius kuriantys aktoriai – gyvi, veikiantys „čia ir dabar“, paveikūs. Apskritai, „[u]žuot interpretavęs, šiandieniniame teatre aktorius kuria, užuot reprezentavęs – akumuliuoja ir skleidžia energiją“<sup>68</sup>. Tai sutampa ir su Jono Vaitkaus požiūriu: „[a]ktorius turi būti „molis“, t.y. minkštas, imlus, akumuliuojantis. <...> - individualybė, turinti didelius profesinius įgūdžius, dvasiškai alkana, <...>“<sup>69</sup>. Dvasios alkį turi galimybę atskleisti visi jauni aktoriai: Toma Gailiūtė (Senelė), Arnoldas Eisimantas (Juozukas), kitos sudėties pagrindinė aktorė Simona Šukinytė (Marija), Renata Idzelytė (Senelė), Viačeslavas Mickevičius (Vincas) ir kiti. Tai padaryti jiems idealiai talkina Grajausko dramaturgija, provokuojanti aktorius

<sup>68</sup> Ramunė Balevičiūtė, „Iššūkiai aktoriaus kūrybai postpsichologinio teatro eroje“, *Menotyra*, 2013, 111.

<sup>69</sup> Audronė Girdzijauskaitė, „Pokalbis su režisieriumi J. Vaitkumi“, *Teatras režisūros problemas I*, Vilnius: Mintis, 1982, 35.

tiesiog pajauti šiuolaikinio žmogaus gyvenimo chaosą – ne jį vaidinti, bet jame pabūti ir atrasti savo vietą.

Aktoriai savo veiksmais ir kalba scenoje tarsi vėduoklę išskleidžia dramaturginę socialinės problematikos paletę. Svarbiausiu įrankiu tą paletę skleidžiant tampa Grajausko dialogai. Režisieriui tai – atrama keisti įvykių kryptį, stiprinti, aštrinti konfliktą, o aktoriams – galimybė didinti energiją, išlaisvinti meninę, kūrybinę prigimtį. Vienas ryškiausių pavyzdžių – Marijos ir jos herojaus Antano Gustaičio dialogas. Tai tarsi atspirties taškas Marijai išdrįsti vaduoti sielą, siekti svajonės. Jai šis dialogas – lemtingas. Aktorė šiame epizode tarsi „ne čia“, kūnas atpalaiduotas, rodos, sklendžiantis, balsas aidintis, žvilgsnis besiskverbiantis už realybės ribų. Visai netrukus ji visu smarkumu ir jėga grįžta į „čia ir dabar“ – gąsdinti, bauginti šauksminga retorika, įtemptais, energetiškai stipriais judesiais ir emocijomis. Vaitkus dialogą panaudoja kaip pakilimo taką į tragišką įvykį – užvaldyta savo įsitikinimų ir įkvėpta Gustaičio kalbos, Marija nušauna vyrą ir jo kolegas.

Dar vienas dialogas, kurį režisierius išnaudoja savo tematiniais sumanymams atskleisti, yra Marijos ir Generalinio. Šioje scenoje pagrindinė veikėja žaidžia kovinį žaidimą prie didžiulio kompiuterio pulto, o Generalinis žavėdamasis komentuoja Marijos žaidimą, dalinasi savo patirtimi. Įpusėjęs dialogui jis ima artėti prie Marijos. Ši Generalinio, rodos, nė nepastebi, tačiau žaidimas tampa agresyvesnis, o judesiai įsitempia. Kaip ir beveik visuose dialoguose, taip ir šiame aktoriai vengia akių kontakto ar stovėjimo „vienas į kitą“, tačiau tas tarsi-abejingumas ir tvyranti įtampa sustiprina erotišką atmosferą.

Tinkamai atmosferai sukurti Vaitkus naudoja ne tik atitinkamą aktorių išdėstymą scenoje (spektaklyje – kaip ir dramaturgijoje – ryškios uždarmo ir opozicinės erdvės: čia/ten, aš/tu, mes/jūs, pasireiškiančios akių kontakto vengimu, kalbėjimu į sieną. Net nužudymo epizode Marija, atsisukusi nugarą į žiūrovus, tarsi uždaro savo antipodus scenos gale, kuria ribas), bet ir pasitelkia garsus, muziką. Viena polifoniško teatro komponentų dalių -- muzikinė -- su likusiomis mezga dialoginę ryšį ir išryškina režisieriaus užmojus. Spektaklio kompozitorius – Klaipėdos dramos teatro Muzikinės dalies vedėjas Gintaras Kizevičius.

Jau spektaklio pradžioje žiūrovus apgaubia nejauki, šalta beprotnamio atmosfera, o lašančio vandens garsai kalbina nuščiuvusią nebylią salę. Režisierius A. Gončiarovas rašo, jog „[k]artais tiksliai surasta vieno epizodo atmosfera gali lyg ir pratęsti veiksmą ar apspręsti herojaus dvasinės būsenos vystymąsi“<sup>70</sup>. Taip nutinka ir spektaklio pradžioje, kai žiūrovams iškart demaskuojama Marijos beprotybė, kurioje pagrindinė veikėja apnuogina savo sielą. Marijos ir Generalinio scenoje skambantys šūviai paaštrina įtampą tarp dviejų veikėjų. Tokių garsų panaudojimas dera su dramaturginiais niuansais: scenoje veikia pseudoherojė ir „statistas“ – jos

---

<sup>70</sup> Andrejus Gončiarovas, *Taip gimsta spektaklis*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, 135.

antipodas, tad sukurta „karo lauko“ atmosfera atitinka dramaturgines idėjas. Ryškiausia muzikos, kaip vienos polifoniško teatro komponentų dalies, išraiška – spektaklio pabaigoje. Gydytojui, o vėliau ir visiems veikėjams tiesiant naktipuodžius, fone skamba grupės ABBA kūrinys *Happy New Year*. Jis idealiai tarpsta pašiepiamo pseudotradiciškumo ir nepalijaujamo šventimo kontekste.

*Mergaitėje, kurios bijojo Dievas* dar aktyvesnis nei muzikinis yra vaizdinis sprendimas. Nors jis asketiškas, tačiau itin iškalbingas: „Tikslus ir funkcionalus scenos erdvės sutvarkymas yra polifoniško spektaklio būtinybė, todėl režisierius renkasi scenografus, sugebančius atliepti ir išskleisti jo sumanymus.“<sup>71</sup> Vaitkaus pagalbininku tampa Artūras Šimonis, su kuriuo režisierius bendradarbiauja dar 1998 m. statydamas Fiodoro Dostojevskio *Stepančikovo dvarą*. Jonui Vaitkui „labai padeda formą pajusti pjesių pradžios ir finalai, nes paprastai būtent juose glūdi esminiai dalykai.“<sup>72</sup> Tad jau spektaklio pradžioje, kurią gaubia tekančio vandens atmosfera, kuriama šalta, balta, marmurinė, geometrizuota erdvė. Tokioje estetiškai sterilioje erdvėje pasigirsta atviras, „nuogas“ Marijos monologas. Melsvas apšvietimas ir žvarbus minimalizmas retkarčiais „sušildomas“ virš marmuro įsižiebiančios ugnies, simbolizuojančios viltį, tikėjimą, heroiką, dėl ko šitaip kaunasi pagrindinė veikėja (ryškiausi ugnies atšvaitai – Marijos ir Gustaičio dialogo metu).

Griozdiškas kompiuterinio žaidimo pultas ir ekranas marmuriniame kambaryje – aliuzija į *daikto* svarbą šiuolaikiniam žmogui. Tokia scenografinė detalė apeliuoja ir į amžiną vaikystę, kurioje, rodos, ir užstrigusi Marija. Tačiau tuo pačiu metu kompiuterinis žaidimas (netrukus ir pistoletas) kaip priešprieša stoja nevaržomai kūrybinei laisvei, gėrio paieškoms. Tokiai parinktai vaizdinei formai kontrastuoja Mergaitės „išsivalymo“ scena: nuo šaltų masyvių daiktų - prie absoliutaus nuogumo, sterilumo, daiktų atsisakymo ir tuščios erdvės galimai *svajonei, gėriui, laisvei, kūrybai*.

*Mergaitėje, kurios bijojo Dievas* Vaitkus beveik atsisako įprastinių scenos efektų ir valdo veiksmą vien „kontroliuodamas“ veikėjų dialogus, arba Grajausko tekstą. Dramą kuria veikėjų konfliktai ir kuo labiau aštrėja konfliktas, tuo šaltesnė rodosi erdvė, nuogesnė aplinka. Tik anapusbės ir realybės opozicija, Marijai bendraujant su Gustaičiu, išsprendžiama herojaus įgarsinimo ir specialaus apšvietimo efektais.

Spektaklyje dominuoja achromatinės spalvos: baltas marmuras, pilki vestuvininkų drabužiai, juoda Marijos suknelė. „Visi kūnai, kurie maksimaliai atspindi šviesos spindulius, yra balti, kurie maksimaliai sugeria - juodi, o dalinai atspindintys ir sugeriantys – pilki.“<sup>73</sup> Taip vertinant spalvų parinkimą, balti scenos „baldai“, balta skraistė, balta virvė, baltos gėlės spektaklyje įgauna galimybę atspindėti kitas spalvas – kitą realybę. Juntama galimybė keisti(s), kurti, virsti.

<sup>71</sup> Daiva Šabasevičienė, „Naujų estetinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoniško teatro modelis“, *Menotyra*, 2010.

<sup>72</sup> Audronė Girdzijauskaitė, „Pokalbis su režisieriumi J. Vaitkumi“, *Teatras režisūros problemas 1*, Vilnius: Mintis, 1982, 34.

<sup>73</sup> Romualdas Mizgiris, „Spalvotyra“, Kaunas, 2007, 23. Prieiga internete: <http://193.219.191.176/mm/Spalvotyra/Spalvotyra.pdf>

Pilkų atspalvių vestuvininkų rūbai scenoje vaizduoja prisitaikymą: jie ir atspindi, ir sugeria – režisieriaus sumanymu taip įkūnijama Grajausko dominuojanti *mimikriškumo* sąvoka. Juoda suknelė, kurią vilki Marija artėjant tragedijai, tampa užuomina apie šviesos pabaigą, liudija jos sunaikinimą, artėjančią tamsą.

Kaip ir būdinga polifoniškam spektakliui, *Mergaitėje, kurios bijojo Dievas* Vaitkus kuria vientisą, tikslią ir darnią kompozicinę sandarą: lygiai svarbus vaizdas, garsas, aktorių darbas – viskas, kas reikalinga tiksliai atskleisti dramaturginį tekstą su visomis jo prasmėmis. Tokiu būdu spektaklis estetiškai išgryninamas, turi aiškų konfliktą. Grajausko dramaturgija tampa semantine spektaklio ašimi. Tekstu naudojasi ir režisierius, ieškantis režisūrinio sprendimo išryškinti svarbiausius tematinis aspektus, ir aktorius, bandantis išnaudoti visus savo meninius resursus tam, kad tinkamai įsigyventų į „grajauskiškuosius“ charakterius. Stanislavskis rašo: „Aktorius – tai galia, atspindinti gyvenimą“<sup>74</sup>. Būtent aktoriai spektaklyje įpareigoti atskleisti šią dieną ir joje veikiančią žmogų.

Dramaturgiją ir spektaklį vienija stilius, žanrinis ir tematinis pasirinkimas. Vaitkus išnaudoja ne tik visą tekstą, bet ir bemaž visas Grajausko nurodytas butaforines detales, įvardintą garsinę išraišką. Tad kiek polifoniškas yra Jono Vaitkaus spektaklis, tiek polifoniška yra ir Gintaro Grajausko pjesė. Tačiau spektaklio negalima vadinti pjesės iliustracija. Vadovaujantis Stanislavskio ir Craigo idėjomis, spektaklis tampa pjesės „gyvybe“ – pastatyta ji galutinai užsibaigia. Remiantis atlikta analize galima prieiti išvadą, jog Jono Vaitkaus spektaklis netampa autonomiška teatrinių ženklų kalba. Spektaklio kalba yra Grajausko kalba – įforminta, „apžaišta“ ir suaštrinta režisūrinių įvaizdžių.

---

<sup>74</sup> K. Stanislavskio *pokalbiai*, Vilnius: Lietuvos TSR teatro draugija, 1957, 106.

## 2.2. Kitos Gintaro Grajausko pjesės šiuolaikinio teatro kontekste

Kalbėdama apie naujosios lietuvių dramos situaciją, teatrologė Nomeda Šatkauskienė kategoriška: situacija „šiandien tebėra apgailėtina ir netenkinanti“<sup>75</sup>. Anot jos, palankios istorinės ir kultūrinės sąlygos drauge su socialinės permainos vėjais gali atverti naujus kelius šiuolaikinės dramaturgijos raiškai. Tačiau nuo 1997 m. iki 2002 m. (nurodoma laiko amplitudė, kurią teatrologė apžvelgia savo straipsnyje) skaičiuojami vos keli ryškesni dramaturginiai debiutai ir naujosios dramos pastatymai, o per tuos metus minimos vis tos pačios pavardės: Sigitas Parulskis, Marius Ivaškevičius, Herkus Kunčius ir Tomas Šinkariukas. Netrukus 2002 m. naujosios dramos kūrėjų gretas papildė ir Gintaras Grajauskas. Nors pirmieji ryškesni rašytojo sąlyčiai su teatru išryškėja dar 1997 m., kai pagal jo tekstus aktorius ir režisierius Benas Šarka pastato spektaklį *Kaefri*, vėliau *Co Ca Cola* (1998), *A gu gu* (2001), tačiau tikslingai teatrui dramaturgas ima rašyti XXI a. pradžioje ir debiutuoja pjese *Komiksas, arba Žmogus geležiniu dančiu*.

Gražina Mareckaitė naujosios dramos poziciją apibūdina taip: „[p]astaruosius pusantro šimto metų matome vis intensyvėjančią dramaturgijos formų slinktį minimalizmo link, į visišką dramos kaip literatūros rūšies sunykimą“<sup>76</sup>. Tačiau Gintaras Grajauskas pristato pjeses, laviruojančias tarp tradicinės ir postmoderniosios (postdraminės) kūrybos principų, arba juos apjungiančias. Pirmąją pjesę pastačiusio Pilies teatro režisieriaus Alvydo Vizgirdos spektaklio centru tampa dramos tekstas, tačiau siužetas praranda vienvaldžio reikšmių perteikėjo vaidmenį, spektakliui būdingas asociatyvumas ir kalbėjimas įvaizdžiais, išnaudojama lengva grotesko forma. Žiūrovas (kaip ir skaitytojas) čia reikalingas kaip budrus ir mąstantis suvokėjas – tik per jo patirtį skleidžiasi įvykių prasmė, charakterių ypatybės ir spektaklio potekstės. Darius Meškauskas, atlikęs pagrindinio veikėjo vaidmenį, sako, jog „grajauskiškoji“ dramaturgija spektaklyje leidžia žaisti su žiūrovo sąmone: „[k]uriu paradoksines situacijas - mintis nukreipiu viena linkme ir pakišu netikėtą ir nelauktą potekstę. Žiūrovai juokiasi, o aš žinau, jog tai mano žaidimas“<sup>77</sup>.

Į *Komikso* pastatymą dramaturgas visiškai nesikiša. „Nesikišti į spektaklio pastatymą yra geras autoriaus bruožas. Kiek yra buvę pavyzdžių, kad teatrai dėl per stipraus dramaturgų kišimosi atsisakydavo statyti pjeses. Teatras tekstą suvokia savitai, jo kalba kitokia“<sup>78</sup>, - sako Alvydas Vizgirda. Tačiau akivaizdu, jog tiek dramaturgo, tiek režisieriaus kalba suka ta pačia

<sup>75</sup> Nomeda Šatkauskienė, „Naujosios lietuvių dramos pastatymai Lietuvių teatre“, *Šiuolaikiniai Lietuvos teatro procesai*, Vilnius, 2003, 112.

<sup>76</sup> Gražina Mareckaitė, „Spektaklio tekstas – dramos (ne)tekstas“, *Menotyra*, 2010, 101.

<sup>77</sup> Auksė Bogužaitė, „Jis meluoja! Tikėkite juo...“, *Vakarų ekspresas*, 2004.

<sup>78</sup> Jurga Petronytė, „G. Grajausko "Komiksas, arba Žmogus su geležiniu dančiu" - lengvas groteskas apie mus“, *Vakarų ekspresas*, 2002.

linkme: juokingose, komiškose situacijose skleidžiasi liūdna realybė apie puoselėjamas viltis ir kasdienius praradimus.

2001 m. Alvydo Vizgirdos pastatytas *Šilkas* pagal Alesandro Bariko romaną teatro repertuare gyvuoja daugiau nei dešimt sezonų. Ilgaamžiai ir ankstesni režisieriaus darbai: *Ekvus*, *Savižudis*, *Vilčių nemunai*. Naujesni – *Aš laikiu tavęs, mielasis* bei *Milijono šypsenų miestas* – netrukus muš rekordus. Grajausko pjesės pastatymas teatro repertuare šaknų neįleidžia. Režisieriaus manymu, vaidinimo ilgaamžiškumas ne visada priklauso nuo jo kokybės ir spektaklio pozicijos repertuare nulemia „tuo metu susiklosčiusios aplinkybės“<sup>79</sup>.

Dar vienas scenoje vietos neberandantis spektaklis pagal Gintaro Grajausko pjesę – *Lietuviai*. Spektaklis nuo 2012 m. įvairiose Lietuvos scenose rodytas apie dešimt kartų. Šiandien režisierius Donatas Savickis (Klaipėdos menininkų grupė *Kolektyvinis sodas*) sako: „[spektaklio] tiesiog nebeturime kur rodyti, bet ieškosime būdų, kaip ir kur jį dar pristatyti“<sup>80</sup>. Nors 2012 m. *Lietuviai* nominuoti Klaipėdos „Padėkos kaukei“, tačiau nė vienas teatras pastatymu labiau nesusidomi.

*Lietuviai* – itin šiuolaikiškai pastatytas spektaklis. Nors jame – kaip ir pjesėje – daug teksto, mažai veiksmo, tačiau atsiklausęs dramaturgo režisierius laviruoja: monopjesės tekstas padalijamas trimis aktoriams (Donatui Žilinskui, Mariui Pažereckui ir Milgintai Palubinskaitei), kurių dėka spektaklis tarsi gimsta, kuriasi čia ir dabar, o į jį kaip pilnateisis narys yra įtraukiamas ir žiūrovas. Jis savo vaizduote užpildo spektaklio naratyvinius „trūkumus“, savo potyrius projektuoja į aktorių-veikėjų potyrius, pagal savo patirtį ir moralinę laikyseną analizuoja spektaklio reikšmes.

Veiksmas vyksta žmogaus kasdienėje aplinkoje – virtuvėje. Toks pasirinkimas liudija režisieriaus pokalbį su savo laiko žiūrovu savo laikui būdinga kalba: paprastai šnekama apie dalykus, kurie mums šiandien svarbūs. Tai vienas ryškiausių šiuolaikinio teatro bruožų, kai socialinių ar kultūrinių problemų interpretacija skleidžiasi per „nūdieną atitinkančių raiškos priemonių, galinčių prabilti ir apie šiandienos žmogaus bei būties problemas“<sup>81</sup> atradimą.

Nors pjesę sugebėta pateikti vizualiai veiksmingai (scenografiją kūrė Angelina Furmaniuk-Savickienė), vis dėlto pjesės pagrindas yra tekstas. Režisūrinius sprendimus realizuoja net trys aktoriai, tačiau teksto svarba tik dar labiau išryškėja. Šiuo požiūriu Grajausko kalba tokiam teatrui, kuris šiandien „savęs nelaiko nei teksto iliustratoriumi, nei interpretatoriumi, nei kitokių dramos teksto išpildytoju“<sup>82</sup>, gali atrodyti per daug literatūriška. Tačiau *Lietuviuose* pats dramaturgas linkę pasitikėti kalbine poetika, o ne jos logika. Siužetas nebėra pjesės kompozicijos pagrindas, o tik elementas. Pjesei būdinga asociatyvi žaismė (nors ir kalbinė) įvairiais įvaizdžiais,

<sup>79</sup> Ten pat.

<sup>80</sup> Donatas Savickis, 2014, 2 priedas.

<sup>81</sup> Rasa Vasinauskaitė, „Šiuolaikinis lietuvių teatras – teatrališkumo triumfas ir metaforos“, *Metmenys*, 2005, Nr. 85, 80.

<sup>82</sup> Nomedą Šatkauskienė, „Naujosios lietuvių dramos pastatymai Lietuvių teatre“, *Šiuolaikiniai Lietuvos teatro procesai*, Vilnius, 2003, 113.

siūlomas interaktyvus bendravimas, leidžiantis skaitytojams/žiūrovams patiems išsiaiškinti kūrinio reikšmę. Jurgita Staniškytė sako, kad „[p]ostmoderniame teatre stengiamasi formuoti lygiaverčius vaizdo ir teksto santykius, kai žodinio ir sceninio teksto pasauliai yra lygiavertiškai jungiami“<sup>83</sup>. Todėl dramaturgo tekstas ir spektaklio vadovo režisūra sukuria visumą, atitinkančią šią postmodernaus teatro ypatybę.

Tiesa, netikslinga teigti, jog postmodernizmas (kaip teatro reiškiny, kuris atneša naują požiūrį į tekstą; kaip teatrinio perversmo žyma, propaguojanti „neliteratūriškumą, architektonines kompozicijas, energijų ir emocijų konfiguracijas, naratyvinį fragmentiškumą ir procesualumą, vizualias implikacijas ir performatyvumą, pagaliau ironiją, parodiją ir kt.“<sup>84</sup>) šiandien visiškai įsigali Lietuvos teatruose. Vis dėlto šiuolaikinis šalies teatras dar nėra atitrūkęs nuo logocentrinės tradicijos, kuri reiškia, jog būtent žodis, tekstas gali atskleisti tikrąją esmę. Kaip pastebi teatrologijos doktorantė Lina Klusaitė, teatre „nors ir regimas elementų lygiavertiškumas, spektaklio vizualiąją formą vis dėlto lemia tekstas ir dramaturginės režisūros ieškojimai“<sup>85</sup>. Tai iliustruoja dar vienas spektaklis pagal Gintaro Grajausko pjesę - 2013 m. Kauno mažojo teatro repertuarą papildantis jauno režisieriaus Aliaus Veverskio *Rezervatas*. Spektaklio pamatas – dramaturgija, kurią A. Veverskis atskleidžia ieškodamas režisūrinių sprendimų ir įvaizdžių.

*Rezervato* režisierius teigia, kad „[s]pektaklyje modernus, skubantis, dirbtinas ir plastikinis pasaulis priešinamas su „tikrųjų vertybių“, „praeties dvelksmo“ ilgesiu. Nostalgiskai ilgimasi praėjusio laiko iliuzijos, kuri tėra fantazija“<sup>86</sup>. Per sceninį vyksmą ir panaudotus įvaizdžius (butelis, laužas, stabas, valtis, irklai) režisierius akcentuoja žmogaus priklausomybių, darbo, materialinės gerovės temas. Sustiprinamos aliuzijos į žmogiško polėkio troškimą, žmonių galimybes, nusistovėjusius stereotipus, religinį fanatizmą. Kitaip tariant, kalbama savo visuomenei. Todėl žiūrovai natūraliai įtraukiami į poteksčių analizę, kurią lygiai taip pat provokuoja ir „grajauskiškieji“ dialogai.

Anot Jurgitos Staniškytės, „[I]aisvindamasis iš teksto, literatūros diktato, siekdamas grynojo teatrališkumo, postmodernistinis teatras pradeda kurti „vidinę“, arba vizualiąją, dramaturgiją. <...> prabyla kasdienė realybė, jos daiktai“<sup>87</sup>. Spektaklyje *Rezervatas* kasdieniai daiktai prabyla tiek, kiek jie kalba ir pačiame pjesės tekste. Veverskio parinkti režisūriniai įvaizdžiai ir sprendimai tik sustiprina dramaturginio teksto reikšmę. Tad sunku atskirti, kiek postmodernus yra pastatytas spektaklis ir kiek postmoderni pati Grajausko pjesė.

<sup>83</sup> Audronė Meškauskaitė, „Dvidešimt metų postmodernizmo“, pokalbis su Jurgita Staniškyte, 2009. Prieiga internete: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/-/9158>

<sup>84</sup> Rasa Vasinauskaitė, „Kalbos problema šiuolaikiniame teatre“, 2003. 93. Prieiga internete: <http://www.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2003/4/M-35.pdf>

<sup>85</sup> Lina Klusaitė, „Lietuvos dialoginio teatro apibrėžtis“, *Logos*, 2006.

<sup>86</sup> Alius Veverskis, 2013. Prieiga internete: <http://www.mazasisateatras.lt/index.php?p=299>

<sup>87</sup> Jurgita Staniškytė, „Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose“, *Teatrologiniai eskizai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000, 115.

Tiesa, režisierius dominuojančiaja figūra paverčia aktorius (Joną Baranauską, Mindaugą Ancevičių, Raimondą Kimbraitę, Kęstutį Bručkų), kurių „rankose“ - ir Grajausko tekstas, ir režisieriaus sceniniai įvaizdžiai. Spektaklyje kiekvienas aktorius įgauna istorinio, socialinio ir kultūrinio „darinio“ reikšmę. Pavyzdžiui, čia pat, scenoje, rūkomas tabakas, geriama iš butelio, indėnai blaškosi, šnopuoja, prakaituoja. „Toks yra postmodernus aktoriaus kūnas – savo materialios patirties apibrėžtas, susijęs su ideologinėmis sistemomis, o ne išvalytas, sudvasintas, dematerializuotas.“<sup>88</sup> Spektaklis itin tiksliai atskleidžia dramaturgijos esmę: scenoje veikia Grajausko pastebėtas ir „užrašytas“ žmogus - būtent toks, koks jis yra šiandien.

Akivaizdu, jog visi dramaturgo pjesių pastatymai paremti logocentrine pozicija, kai dramatis tekstas tampa svarbesnis už teatrinį reginį. Visas spektaklis paklūsta tekstui ir iš jo kyla. Tačiau greta logocentrinės spektaklio pozicijos rikiuojasi ir eilė postmoderniajam teatrui būdingų ypatybių: asociatyvumas, fragmentiškumas, daugiaprasmiškumas, „kalbantys“ daiktai, įvaizdžiai. Kita vertus, Grajausko pjesės, būdamos tokios, kokios yra, pačios savaime artėja prie postmoderniajai dramai būdingų bruožų ar jas turi. Tad, rodos, nėra kliūčių Gintaro Grajausko pjesių realizacijai: jo pjesių pastatymai laviruoja tarp teksto ir vaizdo, o Lietuvos teatruose postmodernizmas dar neišstūmė logocentrinės praktikos. Tačiau teatrologas Audronis Liuga teigia, kad teatras, kaip autonominė meno rūšis, nepriklausanti nuo literatūros, žengia pirmyn itin sparčiai: šiuolaikinis „[t]eatras darosi intravertiškas. Jo objektu vis dažniau tampa paties režisieriaus pasaulėjauta, jo gyvenimiškas ir kūrybinis likimas“<sup>89</sup>. Teatras plečiasi iki begalybės, jungia įvairius menus ir kultūrų atradimus – taip įkūnija vieną pagrindinių postmodernistinės estetikos bruožų – atmeta centro sąvoką. O „išnykus centrui ar vienam centriniam elementui ir atsiradus spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumo koncepcijai, dar labiau suaktualėja *teksto, literatūros* <...> problemos“<sup>90</sup>.

Lietuvos teatras, stipriai veikiamas tokių režisierių, kaip Eimunto Nekrošiaus, Oskaro Koršunovo ar Gintaro Varno, kūrybos principų, pamažu ima artėti prie logocentrizmo, kuris savo pozicijas visoje Europos kultūroje praranda jau XX a., krizės. Tokioje sumaištyje ir šiuolaikinio teatro procesų gausybėje Gintaro Grajausko dramatos tarsi „pakimba ore“, neranda vietos. Kol šalies režisieriai garsėja visame pasaulyje, lietuvių dramaturgo pjesės vos prasimuša į vietinę sceną.

Pats rašytojas sako, jog problema slypi apskritai Lietuvos teatro požiūryje į nacionalinę dramaturgiją: „[m]an sekasi daug labiau, nei daugeliui kitų Lietuvos dramaturgų. Visos parašytos pjesės pasiekė sceną <...>. Tad negaliu labai skųstis. Nors faktas, kad

<sup>88</sup> Jurgita Staniškytė, „Identiteto sampratos kaita postmoderniame teatre“, Meno istorija ir kritika, 2008, 191.

<sup>89</sup> Audronis Liuga, „Laiko sužeistas teatras“, *Teatras*, Nr.1, 9.

<sup>90</sup> Jurgita Staniškytė, „Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose“, *Teatrologiniai eskizai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000, 115.

režisieriai nevertina nacionalinės dramaturgijos, akivaizdus<sup>91</sup>. Anot Grajausko, „tai lietuviško atsargumo - ir profesinio apsidraudimo – problema“<sup>92</sup>. Lietuvos režisieriai nelinkę rizikuoti su vietinių autorių kūryba, baiminasi negebėsiantys „atrankinti“ nežinomo naujo kūrinio, tad renkasi pasauliniu mastu patikrintas pjeses. Balys Sruoga tokį režisierių pasirinkimą ironizuoja sakydamas: „[k]ą kitos tautos jau seniai laimingai palaidojo, mes kasame iš kapų ir tuos pabaltintus grabus duodame publikai vietoj kūrybos, vietoj tautos dvasios reiškimo, vietoj tautos kūrybinės energijos rutuliojimo!“<sup>93</sup>. Tiesa, interpretuodamas užsienio autorių darbus, šiandien teatras vis dėlto reprezentuoja tautos pasaulėjautą ir tapatybę, tautai aktualų kultūrinį ar socialinį lauką. Tačiau kas, jei ne šiandien šalies žeme vaikštantis ir įvykių sukuryje besisukantis lietuvių dramaturgas išreikš tai, kas išties svarbu šiandienos žmogui? Tad jau antrąjį šimtmetį skaičiuojanti lietuvių dramaturgija (prasidėjusi Antano Vilkutaičio-Keturakio komedija *Amerika pirtyje*, pastatyta 1899 m.), šiandien konkuruoja su stiprias tradicijas turinčia klasikine pasaulio dramaturgija: „ištraukiama iš palėpių net suspėjusieji supelėti, pradedant viduramžių dramaturginiais griaučiais, peržegnojant Šekspyro, Moljero, Ibseno galvas, baigiant nelaimingais Odesos sionistų apaštaliukais“<sup>94</sup>. Taip pat tarp konkurentų atsiranda ir suaktyvėjusi šiuolaikinė Europos drama.

Kita vertus, nevisai tikslinga sakyti, jog režisieriai vengia nacionalinės dramaturgijos dėl baimės rizikuoti. Juk kiekvienas režisierius, skaitantis pjesę, supranta – įvyks spektaklis ar ne. „Režisieriaus susitikimas su autorium – tai dviejų menininkų susitikimas, ir jis bus daug žadantis tuo atveju, jeigu juos abu iš tikrųjų jaudina pjesės tema <...>.“<sup>95</sup> Tad arba teatro režisieriams neįtinka lietuvių dramaturgų požiūris ir keliamos problemos, arba pernelyg didelės dramaturgų ambicijos, reikalaujančios tik garsiausių Lietuvos režisierių bendradarbiavimo. Galbūt tuo galima paaiškinti ir Gintaro Grajausko pjesių vienkartiškumą: visų pastatymų režisierių pavardės nepatenka (bent kol kas) tarp garsiausiųjų Lietuvos kūrėjų. Visai kitas pjesės *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, kurią režisuoja Jonas Vaitkus, likimas. Pastatymas ne tik gausiai apdovanojamas, bet ir apkeliauja Lietuvą, pristatomas užsienio publikai. Tad Lietuvos teatruose vyraujanti autoritetų sąvoka stipriai veikia ir nacionalinės dramaturgijos kūrėjų likimą. Čia verta prisiminti aktoriaus ir režisieriaus Rolando Kazlo žodžius: „[d]abar pati pjesė, istorija, herojai nustumiami į antrą planą, nueinama į personalijas, nuopelnus, žinomumą, tada visi eina pasižiūrėti tik to, kaip tas ar anas aktorius vaidina, ar koks režisierius pastatė“<sup>96</sup>, todėl antraštėse kūrėjas siūlo niekada neminėti režisieriaus ir aktorių pavardžių, o orientuotis į spektaklio esmę.

<sup>91</sup> Gintaras Grajauskas, 2014, 1 priedas.

<sup>92</sup> Ten pat.

<sup>93</sup> Balys Sruoga, „Lietuvių teatro uždaviniai“, *Raštai X*, Vilnius: Sapnų sala, 2005, 158.

<sup>94</sup> Balys Sruoga, „Lietuvių teatro uždaviniai“, *Raštai X*, Vilnius: Sapnų sala, 2005, 157.

<sup>95</sup> Andrejus Gončiarovas, *Taip gimsta spektaklis*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, 13.

<sup>96</sup> Edita Maželytė, „Spektaklį apie K. Donelaitį pastatęs R. Kazlas: norėčiau, kad afišoje nebebūtų rašoma režisieriaus ar aktorių pavardės“, 2013. Prieiga internete: <http://www.delfi.lt/pramogos/kultura/spektakli-apie-k-donelaiti-pastates-r-kazlas-noreciau-kad-afisoje-nebebutu-rasoma-rezisieriaus-ar-aktoriu-pavardes.d?id=62966806>

Svarbu paminėti, jog nuolat kintančios teatro ir jo santykio su dramaturgija formos didina ir nacionalinės dramaturgijos festivalio „Versmė“ reikšmę. Apskritai „Versmės“ tikslas yra skatinti naujų lietuviškų kūrinių teatrui atsiradimą. „Versmės“ uždavinių sąrašė minima, jog itin svarbu sudaryti sąlygas kurti šiuolaikiniam vidurinėsios ir vyresniosios kartos dramaturgams, paskatinti naująją dramos kūrėjų kartą. „Svarbiausias šių sąlygų aspektas – galimybė dramaturgines idėjas įgyvendinti scenoje, kontaktas su režisieriais ir aktoriais, suteikiantis žinių apie teatro meno specifiką“<sup>97</sup>.

Nacionalinės dramaturgijos festivalis ne itin pasitarnauja Gintaro Grajausko ambicijoms realizuoti save teatrinėje terpėje - didesni Lietuvos teatrai dramaturgo pjesėmis nesusidomi. Nors 2007 m. Gintaro Grajausko *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* pelno laurus „Versmės“ festivalyje, tačiau pjesė kontakto su režisieriais neranda dar trejus metus. Tiesa, 2009 m. dramaturgas vėl tampa „Versmės“ laureatu su pjesė *Brunonas ir Barbarai*. Ją netrukus scenoje realizuoja Šilutės kamerinis dramos teatras (rež. Linas Mikuta).

Vis dėlto nacionalinei dramaturgijai įgaunant vis didesnę teatrališkumo ir socialumo atspalvį, teatrologai kalba apie artėjantį lūžį: „[s]ituacija labai keičiasi. Ateina jaunoji karta <...> su socialiniais, šiandienos žmogui aktualiais klausimais“<sup>98</sup>. Dramaturgų kūryboje vyksta natūrali pjesių teksto transformacija, siekiant prisitaikyti prie kintančių teatro užmojų ir uždavinių. Naujosios pjesės stengiasi taikliai diagnozuoti laiką ir visuomenės būseną, tad pagal lietuvių autorių dramaturgiją pastatyti spektakliai (pavyzdžiui, Jono Vaitkaus režisuota Gintaro Grajausko pjesė *Mergaitė, kurios bijojo Dievas* ar Oskaro Koršunovo režisuotas Mariaus Ivaškevičiaus *Išvaymas*) tampa labai svarbiu kultūriniu šalies reiškiniu. Tai įrodo teatro ir nacionalinės dramaturgijos sąveikos jėgą.

Apibendrinant šiuolaikinio teatro procesus, galima sakyti, jog Gintaro Grajausko pjesėms Lietuvos scena – atvira. Šalies teatrą ir Grajausko dramaturgiją sieja ir vyraujančios tendencijos, ir panašūs kūrybos principai: greta logocentrinių pamatų stebimos postmodernizmo ypatybės; Grajauskas šneka šiandienos visuomenei suprantama kalba, aktualiomis temomis; jo dramos lanksčiai derinasi prie besikeičiančio teatro – socialėja ir tampa teatrališkesnėmis. Tačiau į dramaturgiją rašytojas ateina iš literatūros, kurioje jam įprasta siekti gerai skambančio ir lengvai besiskaitančio teksto. Tik kartais, rodos, geras tekstas neturi jokių galimybių nuskambėti teatre. Teatro reikalavimai - kiti, jis turi savo specifiką, kuri taip pat kinta. Tad dramaturgui svarbu suvokti teatro specifiką iš vidaus ir tokiu būdu augti bei keistis drauge su juo. Kitaip tariant, pats teatras turi auginti dramaturgiją. Kol kas Lietuvos teatrui tai - eksperimentas, kuriame jau sudalyvauja

---

<sup>97</sup> Daiva Šabasevičienė, „Nacionalinės dramaturgijos festivalis *Versmė*“, Prieiga internete:

<http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-10-01-nacionalines-dramaturgijos-festivalis-versme/51042>

<sup>98</sup> Raminta Jonykaitė, „Ar mūsų teatrui įdomi lietuvių dramaturgija?“, 2012. Pokalbis su Aušra Martišiūte. Prieiga internete: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-08-23-ar-musu-teatrui-idomi-lietuviu-dramaturgija/86905>

režisierius Oskaras Koršunovas, į kūrybinį teatro procesą įtraukiantis dramaturgą Sigitą Parulskį, bei Rimas Tuminas, nebe pirmą kartą bendradarbiaujantis su Mariumi Ivaškevičiumi. Ivaškevičius apie atsivėrusią galimybę sako: „mano atveju nusišypsojo sėkmė“<sup>99</sup>. Gintaras Grajauskas tokios sėkmės dar nesulaukia.

---

<sup>99</sup> Tomas Vaiseta, „Rašytojas M. Ivaškevičius: „Lietuvių dramaturgijai atsirasti reikia provokuoti gerai rašančius žmones“, 2010. Prieiga internete: <http://www.lrytas.lt/-/12924286141292222928-ra%C5%A1ytojas-m-iva%C5%A1kevi%C4%8Dius-lietuvi%C5%B3-dramaturgijai-atsirasti-reikia-provokuoti-gerai-ra%C5%A1an%C4%8Dius-%C5%BEmones.htm>

## IŠVADOS

- Siužetai, kuriuose didžiausią energiją įgauna žodis, o ne veiksmas, charakteriai, atitinkantys nacionalinius prototipus (dramaturgo stebėjimo rezultata), dialogai, kuriuos „kažkur jau teko girdėti“, erdvėlaikis, suteikiantis galimybę pajauti šalia egzistuojančią kitą – siekiamą – realybę – visai tai nulemia „ribinį“ Gintaro Grajausko dramaturgijos pobūdį: pjesės laviruoja tarp tradicinės dramos kūrybos principų ir postdraminei kūrybai būdingų bruožų. Vyrauja asociatyvumas ir daugiaprasmiškumas, tačiau jis slypi žodyje, kalboje. Tai patvirtina Grajausko „vadavimąsi iš literatūros“, tačiau ne išsivadavimą.
- Dramaturgas kalboje koduoja išvalgas apie šiandieninį pasaulį ir jame gyvenantį žmogų. Tekstuose įprasminti kasdieniai daiktai virsta simboliais, kuriuos skaitytojas/žiūrovas, projektuodamas į savo išgyvenimus, atranda kaip greta pulsuojančią gyvybę: irgi kalbančią, leidžiančią „pasitikrinti“, nurodančią kryptį.
- Visuose kūriniuose išryškėja stabili ir nekintanti absurdo žmogaus laikysena. Dramaturgas pažeria nemažai kritikos šiandienos žmogui, matydamas nedarną tarp žmogaus ir jo gyvenimo, tačiau tai daro ne tiesiogiai, bet naudodamasis komiško priemonėmis – ironija, parodija, paradokso ir absurdo elementais. Tai lemia skaitytojo/žiūrovo ir autoriaus bendravimą užuominomis ir „neskausmingą“ kritikos priėmimą.
- Grajausko tekstai tampa pagrindine režisierių semantine ašimi, vyraujančia visuose spektaklio elementuose. Režisieriai, išlaikydami logocentrinę poziciją, režisūriniais įvaizdžiais tik sustiprina ar pabrėžia teksto savitumą.
- Garsiausių Lietuvos režisierių (Oskaro Koršunovo, Rimo Tumino, Eimunto Nekrošiaus, Gintaro Varno) spektakliuose stebimi ryškūs postmodernizmo bruožai, atmetantys literatūriškumą, skatinantys vaizdo dominavimą, net „agresyvų vaizdingumą“<sup>100</sup>, paties spektaklio intravertiškumą. Tokios kūrybos ypatybės užgožia teksto, žodžio reikšmę, kuri Grajausko pjesėse yra dominuojanti. Todėl dramaturgo pjeses scenoje realizuoja režisieriai, lygiavertiškai jungiantys žodinio ir sceninio (vaizdas, garsas, aktorius) teksto laukus.
- Lietuvoje organizuojami festivaliai ir konkursai, skatinantys nacionalinę kūrybą, nesuteikia konkrečių galimybių realizuoti pjeses scenoje, o jei suteikia, stebimas pastatymų vienkartiškumas. Iš dalies nacionalinės dramaturgijos likimą nusprendžia šalies teatruose vyraujantys režisierių autoritetai. Toks autoritetų ieškojimas teatre mažina galimybes pasireikšti naujajai lietuvių dramaturgų kūrybai.

<sup>100</sup> Audronis Liuga, „Laiko sužeistas teatras“, *Teatras* Nr. 1, 9.

- Stipriai veikiamas postmodernizmo, teatras kinta, tačiau jis nesiima mokytojo, gebančio drauge auginti ir keisti sau reikalingos dramaturgijos, vaidmens. Nors Grajausko pjesių tekstuose taip pat regimas prisitaikymas prie šiuolaikinio teatro tendencijų, tačiau dramaturgas didesnę dėmesį skiria pačiam kintančiam šiuolaikiniam žmogui. Kiek keičiasi jis, tiek kinta ir dramos, kurių esmė – užfiksuoti, pastebėti ir pasidalinti.

## LITERATŪROS SĄRAŠAS

- Grajauskas, Gintaras, 2007: *Mergaitė, kurios bijojo Dievas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.

1. Aristotelis, 1978: *Poetika*, Vilnius: Vaga.
2. Barth, John, 2007: *Kelio pabaiga*, iš anglų kalbos vertė Vitalijus Šarkovas, Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla.
3. Balevičiūtė, Ramunė, 2013: „Iššūkiai aktorius kūrybai postpsichologinio teatro eroje“, *Menotyra*.
4. Bočiulytė, Rita, 2000.01.26: „Atrasti žodį iš naujo“, *Klaipėda*.
5. Bočiulytė, Rita, 2004.11.17: „Pasaulis – rezervatas, pilnas indėnų“, *Klaipėda*.
6. Bogužaitė, Auksė, 2004: „Jis meluoja! Tikėkite juo...“, *Vakarų ekspresas*.
7. Brook, Peter, 1992: *Tuščia erdvė*, Vilnius.
8. Česnulevičiūtė, Petronėlė, 1996: *Dramos pasaulis*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
9. Daujotytė, Viktorija, 2001: *Literatūros filosofija* Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
10. Donskis, Leonidas, 2005: „Patriotizmas: ar žmogui reikalingos šaknys XXI amžiuje?“, *Klaipėda*.
11. Girdzijauskaitė, Audronė, 1982: „Pokalbis su režisieriumi J. Vaitkumi“, *Teatras režisūros problemos 1*, Vilnius: Mintis.
12. Gončiarovas, Andrejus, 1961: *Taip gimsta spektaklis*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
13. Grajauskas, Gintaras, 2010: *Mažumynai*, Vilnius: Versus aureus.
14. Gugevičiūtė, Gitana, 2010: „Mergaitė iš marmurinio beprotnamio“. <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60567#gsc.tab=0>
15. Jevsejevas, Andrius, 2009.05.22: „Absurdo poetika Vidurio ir Rytų Europos dramaturgijoje“, *Literatūra ir Menas*, nr. 3238.
16. Jonykaitė, Raminta, 2012: „Ar mūsų teatrui įdomi lietuvių dramaturgija?“. <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2012-08-23-ar-musu-teatrui-idomi-lietuviu-dramaturgija/86905>

17. Juknaitė, Vanda; Venskevičiūtė, Daina Julija, 2008: „Tapatybės problema Tomo Venclovos tekstuose“, *Tapatybės problema XX amžiaus lietuvių literatūroje*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla.
18. Klusaitė, Lina, 2006: „Lietuvos dialoginio teatro apibrėžtis“, *Logos*.
19. Kubilius, Vytautas, 1986: *Žanrų kaita ir sintezė* Vilnius: Vaga.
20. Labanauskaitė, Gabrielė, 2013: „Kas ir kaip pasakoja istorijas šiuolaikinėje dramoje?“, *Menotyra*.
21. Lankutis, Jonas, 1988: *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai* Vilnius: Vaga.
22. *Literatūros teorijos apybraiža*, Vilnius: Vaga, 1982.
23. Liuga, Audronis, 2008: „Laiko sužeistas teatras“, *Teatras* Nr. 1.
24. Liuga, Audronis, 2010: „Istorijos ir dabarties sąpynėse“. <http://teatras.lt/lt/2009-2010>
25. Lūžaitė, Jurga, 2005.03.11: „Daiktų poetika Gintaro Grajausko „Naujausių laikų istorijoje“, *Literatūra ir Menas*, nr. 3039.
26. Mareckaitė, Gražina, 2010: „Spektaklio tekstas – dramos (ne)tekstas“, *Menotyra*.
27. Martišiūtė, Aušra, 2006: *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
28. Martišiūtė, Aušra, 2009: „Dramaturgas, kurio bijojo teatras (Gintaras Grajauskas. Mergaitė, kurios bijojo Dievas)“, *Metai*, nr. 1.
29. Martišiūtė, Aušra, „Naujausioji lietuvių dramaturgija (2005 – 2008)“: [http://www.booksfromlithuania.lt/index.php?page\\_id=127](http://www.booksfromlithuania.lt/index.php?page_id=127).
30. Maželytė, Edita, 2013: „Spektaklį apie K. Donelaitį pastatęs R. Kazlas: norėčiau, kad afišoje nebebūtų rašoma režisieriaus ar aktorių pavardės“. <http://www.delfi.lt/pramogos/kultura/spektakli-apie-k-donelaiti-pastates-r-kazlas-noreciau-kad-afisoje-nebebutu-rasoma-rezisieriaus-ar-aktoriu-pavardes.d?id=62966806>
31. Mennemeier, Franz Norbert, 2000: „Drama“, *Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos*, Vilnius: Tyto Alba.
32. Meškauskaitė, Audronė, 2009: „Dvidešimt metų postmodernizmo“. <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/-/9158>
33. Mizgiris, Romualdas, 2007: „Spalvotyra“, Kaunas. <http://193.219.191.176/mm/Spalvotyra/Spalvotyra.pdf>
34. Paukštytė, Kristina, 2011.03.26: „Sergu aš tuo teatru“, *Klaipėda*.
35. Petronytė, Jurga, 2002: „G. Grajausko "Komiksas, arba Žmogus su geležiniu dančiu" - lengvas groteskas apie mus“, *Vakarų ekspresas*.
36. Plėšnys, Albinas, 1996: *Filosofijos įvadas*, Vilnius: Taura.
37. Pocevičius, Darius, 2008-01-12: „Banalybės apologija“, *Šiaurės Atėnai*, nr. 876.

38. Samulionis, Algis, 1976: *Neramios šviesos pasauliai*, Vilnius: Vaga.
39. Sruoga, Balys, 2005: *Raštai 10*, Vilnius: „Sapnų sala“.
40. Stanislavskis, Konstantinas, 1957: *K. Stanislavskio pokalbiai*, Vilnius: Lietuvos TSR teatro draugija.
41. Staniškytė, Jurgita, 2008: „Identiteto sampratos kaita postmoderniame teatre“, *Meno istorija ir kritika*.
42. Staniškytė, Jurgita, 2000: „Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose“, *Teatrologiniai eskizai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
43. Staniškytė, Jurgita, 2003: „Postmodernistinio spektaklio ir suvokėjo santykių problema šiuolaikiniame Lietuvos teatre“, *Šiuolaikiniai Lietuvos teatro procesai*, Vilnius.
44. Šabasevičienė, Daiva, 2010: „Nacionalinės dramaturgijos festivalis „Versmė““. <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-10-01-nacionalines-dramaturgijos-festivalis-versme/51042>
45. Šabasevičienė, Daiva, 2010: „Naujų estetinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoniško teatro modelis“, *Menotyra*.
46. Šabasevičienė, Daiva, 2010: „Naujų estetinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoniško teatro modelis“, *Menotyra*.
47. Šabasevičienė, Daiva, 2011: „Poetinis Jono Vaitkaus teatras“, *Menotyra*.
48. Šabasevičienė, Daiva, 2013.11.08: „Režisierius Jonas Vaitkus: nereikia vaidinti kūrybinio proceso“, *Literatūra ir menas*, Nr. 3448.
49. Šatkauskienė, Nomedas, 2000: „Teksto problema teatre“, *Teatrologiniai eskizai*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
50. Šatkauskienė, Nomedas, 2003: „Naujosios lietuvių dramos pastatymai Lietuvių teatre“, *Šiuolaikiniai Lietuvos teatro procesai*, Vilnius.
51. Šatkauskienė, Nomedas, 2003: „Postmodernumo ženklai dramoje“, *Darbai ir dienos*.
52. Šidlauskas, Marijus, 2008: „Stebėti savo buvimą“, *Lietuvos scena*, nr. 4.
53. Šliogeris, Arvydas, 1992: *Post scriptum*, Vilnius.
54. Šliogeris, Arvydas, 2006: „Absurdo paprastumas“, *Sizifo mitas*, Vilnius: Baltos lankos.
55. Tairovas, Aleksandras, 1969: „Literatūros vaidmuo teatre“, *Teatrinės minties pėdsakais*, Vilnius.
56. Vaiseta, Tomas, 2010: „Rašytojas M. Ivaškevičius: „Lietuvių dramaturgijai atsirasti reikia provokuoti gerai rašančius žmones““. <http://www.lrytas.lt/-12924286141292222928-ra%C5%A1ytojas-m-iva%C5%A1kevi%C4%8Dius-lietuvi%C5%B3-dramaturgijai-atzirasti-reikia-provokuoti-gerai-ra%C5%A1an%C4%8Dius-%C5%BEmones.htm>

57. Vasinauskaitė, Rasa, 2003: „Kalbos problema šiuolaikiniame teatre“. <http://www.lmaleidykla.lt/publ/1392-1002/2003/4/M-35.pdf>
58. Vasinauskaitė, Rasa, 2005: „Šiuolaikinis lietuvių teatras – teatrališkumo triumfas ir metaforos“, *Metmenys*.
59. Vedrickaitė, Imelda, 2000: *Erdvės matmuo* Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.
60. Viskauskas, Ridas, 2003.01.10: „Gintaras Grajauskas: pas mus, Klaipėdoje, stebuklų nenutinka“, *Literatūra ir Menas*, nr. 2932.
61. Zaborskaitė, Vanda, 1982: *Literatūros mokslo įvadas*, Vilnius: Mokslas.
62. Zenkutė, Evelina, 2008.07.18: „Nauja poezija G. Grajausko kailiu“, *Vakarų Ekspresas*.

Iš pokalbio, vykusio elektroniniais laiškais, su dramaturgu Gintaru Grajausku, 2014 m. balandis.

**Rasa Kasperavičiūtė-Martusevičienė:** „Ar po *Mergaitės, kurios bijojo Dievas* pastatymo jaučiate, kad pagaliau Jūsų dramaturgija prasiskynė kelią į sceną? Nes suprantama, kad dramaturgija tam ir rašoma – kad patektų scenon. Tačiau tarp visų Jūsų pjesės pastatymų laiko prasme gana didelės pertraukos, jaučiamas pastatymų vienkartiškumas: uždanga nusileido, ir taškas. Vėl laukimas. Kuo tai bandytumėte paaiškinti? Nereikalinga nacionalinė dramaturgija? Ir apskritai, kiek Jums asmeniškai svarbu, kad parašyta pjesė būtų pastatyta?

Kitas klausimas dėl režisieriaus ir dramaturgo santykio: kiek leidžiate laviruoti savo parašytomis pjesėmis? Kaip sekėsi dirbti su režisieriumi Jonu Vaitkumi?

Beje, Jūsų pjesės siužetiškumo prasme labai skirtingos. Manote, besiužetės ar beveik besiužetės pjesės gali būti tokios pat stiprios kaip *Mergaitė*, kuri pasižymi nuolatine veiksmų kaita?“

**Gintaras Grajauskas:** „Manau, man sekasi daug labiau, nei daugeliui kitų Lietuvos dramaturgų. Visos parašytos pjesės pasiekė sceną - o "Rezervatas" pastatytas keturis kartus. Tad negaliu labai skųstis. Nors faktas, kad režisieriai nevertina nacionalinės dramaturgijos, akivaizdus. Manau, tai lietuviško atsargumo - ir profesinio apsidraudimo - problema. Režisieriai, ypač mažiau patyrę, mieliau renkasi patikrintą, pasauliniu mastu aprobuotą pjesę, nei rizikuoja su vietiniais autoriais. Tai švelniai tariant, keistoka. Normalios šalies teatrų repertuaro nemenką dalį sudaro šiuolaikinė nacionalinė dramaturgija. Pas mus ji - veikiau atsitiktinis reiškinys. Ir tikrai ne todėl, kad mūsų dramaturgai kuo nors prastesni. Apskritai lietuviai palankiai vertina tik mirusius.

Režisieriui stengiuosi suteikti kuo daugiau laisvės - tik prieš tai, jei režisierius man nežinomas, pabandau išsiaiškinti, kaip jis mato pjesę, kas joje jam svarbu, kur dėlioja akcentus. Su Vaitkumi - na, jis ypatingai pagarbiai elgiasi su autoriaus tekstu, ir jo vizija šiuo atveju man buvo iš anksto gana aiški. Tad į procesą beveik visiškai nesikišau.

Visai besiužetės - vargu ar apskritai tai įmanoma. Siužetas, kad ir punktyrinis ar užtekstinis, visada išlieka. Pjesė stipri gali būti bet kuriuo atveju - net jei ji beveik ištiesai tekstinė. Sėdi du žmonės ir kalbasi - ir žiūrovui tai gali būti taip pat įdomu, kaip ir veiksmo prisodrintas trileris.“

Iš pokalbio, vykusio elektroniniais laiškais, su režisieriumi Donatu Savickiu, 2014 m. balandis.

**Rasa Kasperavičiūtė-Martusevičienė:** Pagal kokius kriterijus renkatės pjesę? Kodėl pasirinkote *Lietuvius*? Kuo Jums, kaip režisieriui, buvo savita pjesė, kuo patraukė? Ar pasirinkta dramaturgija „pavaldi“ režisūrai? Kiek sau leidote laviruoti dramaturgija? Kodėl, Jūsų manymu, Lietuvos teatrai nesiryžta statyti nacionalinės dramaturgijos? G. Grajausko pjesės pastatomos, parodomos keletą kartų, ir viskas tuo pasibaigia (išskyrus *Mergaitę*). Ar niekam neįdomi nacionalinė dramaturgija? Galbūt ji pernelyg novatoriška, o gal atvirkščiai – nuobodi, neatitinkanti dramai keliamų reikalavimų? Kuo „atbaido“ teatrus šiuolaikinės lietuvių pjesės?“

**Donatas Savickis:** „Specialiai pjesių nesirenku - tiesiog skaitau. Jei užsikabinu, atrandu tai, kas man aktualu, apie ką noriu kalbėti, kas mane jaudina, tuomet imu svarstyti, ar tai aktualu, ar reikia apie tai kalbėti ir kaip tai perteikti scenoje. Kartais būna, kad ir susapnuoju vaizdinį arba perskaitęs iškart įsivaizduoju, kaip atrodys vienas ar kitas epizodas, susidarau viziją, kurios negaliu išmesti iš galvos, kol nerealizuoju.

*Lietuvius* paskatino statyti aktorius, mano kursiokas Marius Pažereckas. Po studijų trūko ir labai norėjosi veiklos, tai jis man ir pasiūlė. Aš labai norėjau režisuoti, o jis - vaidinti. Grajausko dramaturgija buvo žinoma jau studijų metais, nes studentams dramaturgo tekstai - mėgstama medžiaga scenos kalbos paskaitoms.

*Lietuviai* patraukė tuo, kad tekste viskas, rodos, labai pažįstama ir artima. Tai genialūs tekstai, kurie įstringa galvoje.

Spektaklis parodytas apie dešimt kartų. Šiuo metu nežinome, ar dar bus rodomas, ar ne. Tiesiog nebeturime, kur rodyti, bet ieškosime būdų, kur ir kaip jį dar pristatyti.

Medžiaga nebuvo lengvai pavaldi: teksto daug, veiksmo mažai. Tai monopjesė, o išlaikyti žiūrovo dėmesį sudėtinga, tad ir teko truputį laviruoti, atsiklausus dramaturgo. Manau, tai tikrai nepadarė pjesei žalos.

O kodėl nestatoma nacionalinė šiuolaikinė literatūra - aš su tuo nesutikčiau. Ji statoma ir gana sėkmingai, tik gaila, kad rečiau.“