KLAIPĖDOS UNIVERSITETO
SOCIALINIŲ IR HUMANITARINIŲ MOKSLŲ FAKULTETO
FILOLOGIJOS KATEDRA

KOMEDIJOS„ŽALDOKYNĖ“ FENOMENAS LIETUVIŲ TEATRE

Comedy “Žaldokynė” Phenomenon in the Lithuanian Theatre

Teatrologijos magistro baigiamasis darbas

Autorė SMSTE19 stud. Violeta Mičiulienė

Vadovė Dr. Jūratė Grigaitienė

Klaipėda, 2021

MAGISTRO BAIGIAMOJO DARBO LYDRAŠTIS

Pildo bakalauro / magistro baigiamojo darbo autorius

Violeta Mičiulienė
(bakalauro / magistro baigiamojo darbo autoriaus vardas, pavardė)

KOMEDIJOS „ŽALDOKYNĖ“ FENOMENAS LIETUVIŲ TEATRE
(bakalauro / magistro baigiamojo darbo pavadinimas lietuvių kalba)

Patvirtinu, kad bakalauro / magistro baigiamasis darbas parašytas savarankiškai, nepažeidžiant kitiems asmenims priklausančių autorių teisių, visas baigiamasis bakalauro / magistro darbas ar jo dalis nebuvo panaudotas Klaipėdos universitete ir kitose aukštosiose mokyklose.

Violeta Mičiulienė
(bakalauro / magistro baigiamojo darbo autoriaus ir parašas)

Sutinku, kad bakalauro / magistro baigiamasis darbas būtų naudojamas neatlygintinai 5 m. Klaipėdos universiteto studijų procese.

Violeta Mičiulienė
(bakalauro / magistro baigiamojo darbo autoriaus ir parašas)

Pildo bakalauro / magistro baigiamojo darbo vadovas

Bakalauro / magistro baigiamąjį darbą ginti .....
(įrašyti – leidžiu arba neleidžiu)

....
(data) (bakalauro / magistro baigiamojo darbo vadovo vardas, pavardė ir parašas)

Pildo katedros / centro, kuruojančios studijų programą, administratorius (sekretorius)

Baigimasis darbas įregistruotas katedroje (centre) .....
(data)

.....
(katedros sekretorės vardas, pavardė ir parašas)

Pildo katedros / centro, kuruojančios studijų programą, vedėjas

Bakalauro / magistro baigiamąjį darbą ginti .....
(įrašyti – leidžiu arba neleidžiu)

....
(data) (katedros / centro vedėjo vardas, pavardė ir parašas)

Recenzentu (-ais) skiriu .....

.....
(įrašyti recenzento (ų) vardą, pavardę)
.

....
(data) (katedros / centro vedėjo vardas, pavardė ir parašas)

SANTRAUKA

Mičiulienė V. Komedijos „Žaldokynė“ fenomenas lietuvių teatre. Teatrologijos magistro studijų programos baigiamasis darbas. Darbo vadovė dr. J. Grigaitienė, Klaipėdos universitetas: Klaipėda, 2021. – 60p.

Raktažodžiai: teatras, Žaldokynė, komedija, komiškumas, humoras.

Šio magistro baigiamojo darbo tikslas – ištirti Boriso Dauguviečio pjesės „Žaldokynė“ pastatymų istoriją bei komiškumo raišką, atskleidžiant pjesės populiarumo priežastis, paliečiant ilgai nekintantį lietuvių humoro vertinimo kriterijų. Darbo objektas – komiškumo raiška Boriso Dauguviečio spektaklyje „Žaldokynė“.

Darbe apžvelgiama komedijos lietuvių teatre raida, apibrėžiamos juoko subjekto, juoko objekto, komiškumo sampratos. Aptartos tradicinės (klasikinės) ir šiuolaikinės komedijos sąsajos ir skirtumai. Analizuojant minėtus aspektus bandoma išsiaiškinti kaip keitėsi (ar keičiasi) lietuvių tautos humoro supratimas „Žaldokynės“ gyvavimo laikotarpiu.

Siekiant atskleisti Boriso Dauguviečio spektaklio „Žaldokynė“, kuris Lietuvos scenose rodomas daugiau kaip 60 metų, populiarumo fenomeną, išanalizuota dramaturgijos, režisūros ir aktorių vaidybos fenomeno apraiškos minėtame spektaklyje. Aiškinamasi, kaip „Žaldokynės“ fenomenalų populiarumą vertina tiesiogiai su šio spektaklio kūryba susiję ekspertai – aktorius, 1975 metais Kazimieros Kymantaitės režisuotoje „Žaldokynėje“ vaidinęs Motiejų Sapiegą (kaimo smuikininką) Adolfas Večerskis ir režisierius, 2008 metais pastatęs „Žaldokynę“ Telšių Žemaitės dramos teatre,Jonas Buziliauskas. Taip pat bus pateikiami ir šio darbo autorės įspūdžiai iš „Žaldokynės“ pastatymo Žagarės „Vyšnių festivalyje“ 2010 metais.

SUMMARY

Mičiulienė V. Comedy "Žaldokynė" phenomenon in the Lithuanian theatre. Theatrical studies master's degree dissertation. Supervisor dr. J. Grigaitienė, Klaipėda University: Klaipėda, 2021 – 60 p.

Keywords: theatre, Žaldokynė, comedy, humour.

This master's degree dissertation's aim – analyse Borisas Dauguvietis play's "Žaldokynė" production history and comedy expression by revealing the reasons behind the play's popularity and touching on the consistent evaluation criteria on humour placed by Lithuanians. Study object – comedy expression Borisas Dauguvietis play "Žaldokynė".

The study involves observations on the evolution of comedy in the Lithuanian Theatre, definitions about laughter subject, laughter object, comedy concepts. Interfaces and differences between traditional (classical) and modern comedy are discussed. While analysing mentioned aspects, it is trying to discover how the understanding of humour by the Lithuanian nation is changing during the existence of "Žaldokynė".

To reveal the popularity phenomenon of Boris Dauguvietis play "Žaldokynė", which has been shown on Lithuanian stages for more than 60 years, the dramaturgy, directing and acting phenomenon manifestations in the play are analysed. It is trying to find out how "Žaldokynė" phenomenal popularity is being perceived by experts directly related to the creation of the play: actor, who played Motiejus Sapiega (violinist in the country) Adolfas Večerskis in "Žaldokynė", directed by Kazimiera Kymantaitė in 1975 and Jonas Buziliauskas, who directed "Žaldokynė" at the Žemaitė drama theatre in Telšiai in 2008. Moreover, the study shows the author's impressions from the play "Žaldokynė" performed at the "Vyšnių festival" in Žagarė in 2010.

TURINYS

I.TRADICINĖS (KLASIKINĖS) IR ŠIUOLAIKINĖS KOMEDIJOS BRUOŽAI 12

1. Juoko subjekto ir objekto samprata ir sąsajos 12

2. Tradicinės (klasikinės) ir šiuolaikinės komedijos sąsajos ir skirtumai 17

II.KOMEDIJOS ŽANRO RAIDOS BRUOŽAI LIETUVOS TEATRE 27

1. Komedijos raidos lietuvių teatre apžvalga 27

2. Komedijos „Žaldokynė“ genezė lietuvių teatre 30

III.„ŽALDOKYNĖS“ FENOMENO LIETUVIŲ TEATRE ANALIZĖ 37

1. Tyrimo metodologija 37

2. Tyrimo rezultatai ir jų interpretacija 39

IŠVADOS 49

LITERATŪRA 50

PRIEDAI 55

2. priedas. Režisieriaus Jono Buziliausko atsakymų į interviu klausimus suvestinė 57

PAVEIKSLŲ SĄRAŠAS

1 pav. „Žaldokynė“ 2008 m. 33
2 pav. Tyrimo etapai 39
3 pav. Kazimiera Kymantaitė ir Borisas Dauguvietis 41
4 pav. „Žaldokynės“ scenovaizdžio eskizas 42
5 pav. 1948 m. ir 1985 m. „Žaldokynės“ scenovaizdžiai 43
6 pav. 1995 m. ir 2008 m. „Žaldokynės“ scenovaizdžiai 43
7 pav. 1948 m. ir 1985 m. „Žaldokynės“ personažai 1948 ir 1985 m. 44
8 pav. „Žaldokynės“ personažai 1995 ir 2008 m. 44
9 pav. „Žaldokynės“ personažas Žaldokas 1948 ir 1985 m. 45
10 pav. „Žaldokynės“ personažas Žaldokas 1995 ir 2008 m. 45

ĮVADAS

Per tris dešimtmečius, praėjusius nuo Nepriklausomybės atgavimo Lietuvos kultūra ir visuomenė patyrė ženklius pokyčius, suponuotus besikeičiančios geopolitinės šalies situacijos, kartų kaitos ir su tuo susijusių naujų meninių ir socialinių iššūkių atsiradimo. Tokius pat pokyčius per minimą laikotarpį patyrė ir Lietuvos teatras, virtęs aktyviu „sociokultūrinio lauko“ dalyviu, pasitelkdamas vis drąsesnes raiškos formas bei priemones[1]. Kalbama, jog pakito net ir pati šimtmečius dominavusi humoro samprata, kad humoras – tai „pakantus, nepiktas gyvenimo keistenybių, juokingų situacijų, tautų ar žmonių ydų pašiepimas, teigiantis optimistinį ir kontempliacinį požiūrį į tikrovę“[2], šiandien virto destruktyviu ir pesimistiniu, o pakančią pašaipą ir juokingas situacijas pakeitė šiurkštūs įžeidinėjimai ir vulgarios blevyzgos. Pokario metų lietuvių dramaturgijos kūriniai buvo „sklidini buitinio kriticizmo apraiškų“[3], juose žmogus parodomas per asmeninius santykius, o svarbiausias dėmesys buvo skiriamas ano laikotarpio socialinėms, moralinėms bei psichologinėms problemoms. Ypač tuo pasižymėjo Boriso Dauguviečio kūriniai.

Režisierės Kazimieros Kymantaitės pastatyta Boriso Dauguviečio komedija „Žaldokynė“ profesionalioje teatro scenoje pirmą kartą pasirodė 1948 m. kovo 19 d., o paskutinis jos pastatymas žiūrovams buvo parodytas Lietuvos Nacionaliniame dramos teatre 2010 m. liepos 17 d. Nors „Žaldokynė“ per ilgą savo gyvavimo laikotarpį buvo keletą kartų atnaujinta, tačiau, po paskutiniojo atnaujinimo 1995 metais spektakliui buvo sugrąžintas „pirminis pavidalas“, taigi šiandien „Žaldokynė“ – beveik tokia pat, kokią anuomet parašė Borisas Dauguvietis[4]. Pats siužetinis spektaklio veiksmas yra gan pasyvus, vyrauja komiškos situacijos, personažų reakcijos, kandžios replikos, juokeliai. Komedija parašyta Tarybų Lietuvos metais, tad neišvengiamai joje atspindėtas laikmetis. Kyla klausimas, kaip Nepriklausomybės laikų Lietuvos žiūrovas galėjo priimti ideologiškai pasenusį kūrinį, kai visuotinai yra žinoma, jog sąmoningai sukurtos juokingos situacijos ir pokštai negali ilgai gyvuoti, ypač jei jie yra nuolat kartojami? „Žaldokynės“ populiarumo fenomenas šią teoriją paneigia – šis spektaklis daugiau kaip 60 metų išliko įdomus žiūrovui ir yra žinomas kaip ilgiausiai Lietuvos teatruose rodytas kūrinys. Tai ne tik kelia nuostabą, bet ir norą šį fenomeną ištirti. Kaip Borisui Dauguviečiui pavyko parašyti komediją, kurią žiūrovai eina žiūrėti 60 metų, kuri užaugino tris kartas? O galbūt Lietuvos žiūrovas nėra išrankus, galbūt tiek metų nekito žiūrovų auditorija, nesikeitė lietuvių humoro (komiškumo) vertinimo samprata?

[1] Vasinauskaitė 2019, 49.
[2] Repšienė 2010, 4.
[3] Guobys 2004, 179.
[4] Večerskis, iš darbo autorės pokalbio 2020 m. lapkričio 15 d.

Humoras yra labai platus terminas, apibūdinantis daugelį susijusių, tačiau konceptualiai skirtingų konstruktų[5]. Humoras gali reikšti tiek komediją – stimulą, sukeliantį juoką ir linksmybes (pokštą)[6]; tiek humoro vertinimą –psichologinę būseną, susijusią su juoku ir linksmybėmis (atsaką į pokštą)[7]; tiek ir komedijos kūrimą – kažko juokingo atlikimą (pokšto pasakojimą)[8] ar net patį humoro jausmą – individualų polinkį juoktis ar linksminti kitus (pvz., nusiteikimą pasakoti ar juoktis iš anekdotų)[9]. Tyrėjai teigia, kad linksmybės, juokas ir suvokiamas komiškumas yra prototipiniai emociniai, elgesio ir kognityviniai atsakai, tiesiogiai susiję su humoru[10]. Taigi, nepaisant to, kad humoro sąvoka apima visus susijusius konstruktus, pati komedija ir žmonių reakcija į komediją savo prasme yra skirtingi dalykai. Siekiant ištirti konkrečios komedijos „nemarumo“ fenomeną, svarbu šias dvi sąvokas atskirti, tad, remiantis aukščiau išdėstytomis nuostatomis, humoro vertinimu laikysime psichologinę būseną, kuriai būdingas linksmumas, polinkis juoktis ir suvokimas, kad kažkas yra juokinga (komiška).

Pats komedijos terminas, kilęs iš graikų kalbos žodžio *komoidia*, yra sudėtingas, turintis gilią kultūrinę istoriją. Šiuolaikinė, priešingai nei senovinė, šio žodžio samprata apima visas formaliai atliktas humoro atmainas, scenarijus ar improvizacijas, atliekamas grupėje ar solo, bet kokioje terpėje: teatre, kine, televizijoje, radijuje, „stand-up“ pasirodymuose, įvairias hibridines bei mutacines formas. Be to, šis žodis yra plačiai taikomas romanams ir kitiems kūriniams, kurie „dalijasi“ atpažįstamais siužeto, temos ar tono bruožais su klasikine komiškos dramos tradicija ir yra vartojamas kūriniams su naratyvine struktūra apibūdinti, o taip pat kaip „humoro“ sinonimas. Tačiau, pasak Nicko J. Lowe'o, humoro šou, „stand-up“ pasirodymai ir pan. gali būti apibrėžiami kaip komiški, tačiau ne kaip komedija[11]. Pagal klasikinę komedijos sampratą, suformuotą Aristotelio dar IV a. pr. m. e., ir gyvuojančią iki šių dienų, pagrindinė komedijos funkcija yra būti „visuomenės veidrodžiu“, atspindinčiu jos kvailystes ir ydas, tikintis, kad jos bus „pataisytos“. Komedija sudaro kontrastą tragedijai ir yra glaudžiai susijusi su farsu, burleska ir kitomis humoro atmainomis[12]. XX amžiaus prancūzų filosofas Henri Bergsonas juoką vadino „socialiai koreguojančia jėga“ ir analizavo komediją daugiausia jos pašiepiamosios galios aspektu, pabrėždamas farso elementus[13]. Tačiau remiantis šiuolaikinėmis nuostatomis, komedijos samprata gerokai platesnė – ji apibūdinama kaip

[5] Gulas ir Weinberger 2006; Martin 2001.
[6] Stern 1996, 42.
[7] McGraw ir Warner 2014.
[8] Sternthal ir Craig 1973, 15.
[9] McGraw ir Warner 2014.
[10] Martin 2007; McGraw ir Warren2010; Warren ir McGraw 2015.
[11] Lowe 2007, 1.
[12] Hokenson 2006, 26.
[13] Bergson 2013, 12.

dramos ar kito meno rūšis, kurios pagrindinis tikslas yra pralinksminti[14]. Tad esminis šiuolaikinės komedijos bruožas yra komiškumas. Natūraliai kyla klausimas, kas tuomet yra komedijos objektas? Kas žmonėms kelia juoką ir kodėl? Ar komedijos tikslas yra tiesiog sveikai palengvinti kasdienes bėdas, ar tai moralinis kelrodis, parodantis visuomenės ar atskirų jos klasių ydas, ar, kaip pažymi Jamila M. H. Mascat ir Gregoras Moderis, tai – „dominuojančios ideologijos ginklas, siekiant įtvirtinti socialinę faktūrą?“[15]. Teigiama, jog kaip ir klasikinė satyra, komedija gali veikti kaip moralinis botagas arba papročiai, bauginantys kritikuojant tiek žmonių ydas, tiek socialines neteisybes. Tokiais atvejais komedijoje humoras naudojamas kaip ideologinis instrumentas, kuris „morališkai nukreipia teisiųjų keliu“[16].Iš tiesų, komedija leidžia kalbėti apie nepatogius dalykus, juoktis iš nelaimės, apversti tikrovę aukštyn kojomis. Štai kodėl tam tikru mastu komedija gali būti laikoma transformuojančia esamą tikrovę, tačiau tik tiek, kiek tai susiję su laikinu prasižengimu. Komiškumas remiasi ir tvirtai patvirtina tas pačias taisykles, kurias jis turėtų pažeisti[17]. Šiuo požiūriu, užuot atstovavusi maišto prieš visuotinai priimtas normas būdui ir griovusi socialinę tvarką, komedija gali veikti kaip norminis įrankis, kuris gali būti naudojamas įvesti kodifikuotus vaidmenis ir socialinį elgesį, diskriminuoti, dominuoti ir galiausiai engti. Tačiau, pasak kai kurių autorių, juokas ir komedija lygiai taip pat gali būti naudojami kaip ideologiniai ginklai stiprinant esamą dalykų tvarką[18]. Kai kurios diskusijos[19]apie komediją giria jos gebėjimą „išgydyti“ - tai yra jos galią išlaisvinti mus nuo kasdienybės, nuo realių rūpesčių ir realių kliūčių rimtumo, tačiau ši prielaida labiau tinka, kai kalbama apie konservatyvią komediją. Alenka Zupančič, plėtodama Hegelio komedijos koncepciją, pabrėžia komedijos objekto daiktiškumą ir teigia, kad tikra komedija atsiranda ne tik dėl skirtumo tarp simbolinės funkcijos ir ydingo žmogaus, atliekančio šią funkciją, bet ir dėl spragos ar nesėkmės pačiame grynajame ideale[20]. Iš esmės pats komedijos objektas yra subjektyvus, labai sudėtinga apibrėžti esminius komedijos objekto bruožus ir tikėtis, kad jie bus vienodai visų suprantami ir juokingi. Akivaizdu, kad žmonės ne visada juokiasi iš tų pačių dalykų, o komiškumo suvokimą dažniausiai formuoja jų kultūra[21].

„Žaldokynės“ spektaklio fenomenas iki šiol dar yra mažai tyrinėtas. Aleksandras Guobys savo moksliniame darbe analizavo Boriso Dauguviečio kūrybą bei „Žaldokynės“ istoriją ir teigė, jog būtent šio autoriaus kūryboje buvo suformuoti pagrindiniai pokario laikotarpio dramaturgijos bruožai

[14] Cyrus 2014,
[15] Mascat ir Moder2019b, 282.
[16] Mascat ir Moder2019b, 282.
[17] Eco 1998, 275.
[18] Critchley 2002.
[19] Zupančič 2008, 11–22.
[20] Zupančič 2008, 11–22.
[21] Mascat ir Moder 2019, 2.

(nauja buitis, nauji žmonės, klasių kova ir visuomeniniai interesai, aiški socialinė-politinė kryptis ir pan.), kuriais vėliau rėmėsi Juozas Baltušis, Alfonsas Gricius, Justinas Marcinkevičius ir kt.[22] Audronė Girdzijauskaitė, remdamasi režisierės Kazimieros Kymantaitės spektaklių analize, išskiria esminius jos kūrybos bruožus: pašaukimą savarankiškai kurti klasikos inscenizacijas, siekį puoselėti scenoje nacionalinę lietuvių dramaturgiją. Ši autorė pabrėžia K. Kymantaitės pastangas kurti „savo teatrą teatre“[23]. Helmutas Šabasevičius, atlikęs pirmųjų Lietuvos teatro spektaklių scenografijos raidos apžvalgą, Vytauto Palaimos spektakliui „Žaldokynė“ sukurtą scenovaizdį pristatė kaip realistinės scenografijos etaloną[24]. Gražina Mareckaitė, tyrinėjusi romantizmo elementus Lietuvos nacionalinio dramos teatro kūryboje, aptardama pokario laikotarpio lietuvių scenos meno tradicijas, pateikia Boriso Dauguviečio vadovaujamos trupės pavyzdį ir teigia, jog ši trupė siekė įtvirtinti rusų realistinės vaidybos, Stanislavskio sistemos principus. Minėta autorė „Žaldokynę“ pristatė kaip „pabrėžtinai valstietišką pasaulėjautą ir psichologiją, buitinį vaidybos stilių“[25] demonstravusį dramaturgijos pastatymą. Ramunė Marcinkevičiūtė, analizavusi moters režisierės vaidmenį XX amžiaus teatre, pristatė Boriso Dauguviečio pjesę „Žaldokynė“ kaip totaliai orientuotą į vyrų pasaulį „pradedant alumi, pagrindiniu „Žaldokynės“ herojumi, baigiant naujo rytojaus patosą atspindinčio vyro kaip valdovo išaukštinimu“[26]. Ramunė Marcinkevičiūtė netyrinėjo spektaklio populiarumo paslapties, tačiau pabrėžė režisierės Kazimieros Kymantaitės gebėjimą prilygti režisieriams vyrams, veikti pagal jų sukurtas „vyrų pasaulio“ taisykles ne bet kur, o būtent teatre – anuo laikotarpiu ideologijos sergėtojų itin prižiūrimoje vietoje.

Apžvelgus ankstesnių spektaklio „Žaldokynė“ tyrimų bibliografiją, paaiškėjo, jog daugumoje mokslinių darbų „Žaldokynės“ arba jos kūrėjų tema paliečiama epizodiškai, išsamiau atskleidžiama tik Aleksandro Guobio (2004) darbe. Šio spektaklio ilgamečio populiarumo fenomenas iki šiol dar nėra tyrinėtas, todėl tai padidina šio darbo aktualumą.

Tyrimo objektas – komiškumo raiškos fenomenas Boriso Dauguviečio spektaklyje „Žaldokynė“.

Atsižvelgiant į objektą, šiame darbe formuluojamas tiks **tyrimo tikslas** – ištirti Boriso Dauguviečio pjesės „Žaldokynė“ pastatymų istoriją bei komiškumo raišką, atskleidžiant pjesės populiarumo priežastis, paliečiant ilgai nekintantį lietuvių humoro vertinimo kriterijų.

Išsikeliami šie **tyrimo uždaviniai**:

1) aptarti komedijos žanro ypatumus bei raidą Lietuvos teatre;

[22] Guobys 2004, 179.
[23] Girdzijauskaitė 2001, 13.
[24] Šabasevičius 2019, 172.
[25] Mareckaitė 2001, 8.
[26] Marcinkevičiūtė 2009, 99.

2) ištirti Boriso Dauguviečio komedijos „Žaldokynė“ fenomeno pagrindinius motyvus ir bruožus;

3) išnagrinėti „Žaldokynės“ komiškumo raišką.

Ginamasis teiginys – komedijos žanro tradiciją Lietuvos teatre atskleidžia per istorinį laikotarpį iš esmės nepakitusi adresato (tautos) humoro vertinimo samprata.

Darbe naudoti iš esmės tradiciniai **tyrimo metodai**. Tai – mokslinės literatūros analizė ir sintezė, pusiau struktūrizuotas interviu, kokybinis turinio analizės metodas.

Darbo struktūra. Šį baigiamąjį darbą sudaro trys dalys. Pirmojoje darbo dalyje apibrėžiama juoko objekto ir juoko subjekto samprata; nagrinėjami tradicinės ir šiuolaikinės komedijos sąsajos ir skirtumai; atliekama 1920–2010 m. laikotarpio komedijos raidos lietuvių teatre apžvalga. Antrojoje darbo dalyje pristatoma komedijos žanro Lietuvoje raidos bruožai. Trečiojoje darbo dalyje analizuojamas „Žaldokynės“ fenomenas bei fenomeno teatre ir samprata ir raiškos formos.

I.TRADICINĖS (KLASIKINĖS) IR ŠIUOLAIKINĖS KOMEDIJOS BRUOŽAI

1. Juoko subjekto ir objekto samprata ir sąsajos

Prieš pradedant analizuoti komedijos žanro bruožus, tikslinga pirmiausia išsiaiškinti komiškumo sąvokos reikšmę ir jo sąsajas su juoku. Kaip jau minėta, komiškumu laikytinas žmogaus suvokimas, kad kažkas yra juokinga (komiška). Vladimiro Proppo nuomone, juokas kyla, kai yra du elementai: juokingas objektas ir besijuokiantis subjektas[27]. Henri Bergsono teigimu, komiškumui „perskaityti“ būtinai reikalingas žiūrovas, tam tikras juoko subjektas, turintis teisę spręsti apie objekto komiškumą[28]. Panašią mintį išreiškė ir Antonas C. Zijderveldas, teigdamas, kad žmogus, būdamas vienas, mažai turi iš ko juoktis. Pokštų krėtimui ir juokui iš jų reikia mažiausiai dviejų žmonių. Taigi, žiūrint socialiniu aspektu, būtinomis komiškumo sąlygomis gali būti laikomi bendravimas ir socialinė sąveika[29]. Rodo A. Martino nuomone, juokas yra socialinis elgesys, ir jei nebūtų kitų žmonių, su kuriais bendraujama, mums juoko nereikėtų – juokas retai pasitaiko socialinėje izoliacijoje[30]. Henri Bergsonas taip pat humorą laikė labai socialiu reiškiniu ir savo juoko koncepcijoje aktyviąja tos socialinės sąveikos šalimi (juoko subjektu) įvardino visuomenę, kuri, pasitelkdama komiškumą, „auklėja“ ir tobulina savo narius, išryškindama trūkumus, trukdančius jiems natūraliai integruotis: garbėtrošką, savimeilę, kvailumą, tuštybę, išsiblaškymą ir pan.[31]. Šiuos trūkumus, galima laikyti „nukrypimu nuo normos“, taigi, nors šios būdo savybės turi neigiamą pobūdį, tačiau suteikus joms komiškumo, jos gali būti juokingos. Henri Bergsonas pabrėžia, kad komiškumas egzistuoja tik to, kas yra „griežtai žmogiška“ ribose. Galime juoktis iš gyvūno, bet tik todėl, kad jame aptinkame žmogaus požiūrį ar išraišką; galime juoktis iš skrybėlės, bet šiuo atveju juokingas ne veltinis, o žmogaus jam suteikta forma[32]. Taigi, jei koks gyvūnas ar negyvas daiktas yra juokingas, tai tik dėl jo panašumo į žmogų. Su komiškumu susiduriama ir kasdieniniame gyvenime, tačiau, atsižvelgiant į darbo temą, komiškumas ir komedija analizuojami „scenos“ (teatro) aspektu.

Keliant prielaidą, kad scena yra išdidintas ir supaprastintas gyvenimo atspindys, matyti, jog komedija gali pateikti daug informacijos apie realų gyvenimą ir tai, kas komedijos gyvavimo momentu žmonėms yra juokinga. Stephenas Kiddas juoką laiko neatsiejamu scenos komedijos elementu ir nesvarbu, ar tai komiškų situacijų sukeltas juokas, ar „scenos juokas“, sukeliantis žiūrovų

[27] Propp 2017a, 14.
[28] Bergson 2013, 11.
[29] Zijderveld 1996, 37.
[30] Martin 2007, 17.
[31] Bergson 2013, 9.
[32] Bergson 2013, 9.

juoką (lygiai taip pat kaip scenoje rodomas sielvartas sukelia žiūrovų sielvartą)[33]. Henri Bergsono nuomone, komiškumo elementai realiame gyvenime ir scenoje sutampa, o komedija apskritai yra artimesnė gyvenimui nei drama[34]. Inga Vidugirytė, išanalizavusi Henri Bergsono juoko koncepciją, teigia, kad „komiškumo pagrindas yra žmogaus kūno, proto, charakterio ar intelekto automatiškumas, kai žmogus pradeda kelti daikto įspūdį, kai forma (kūnas, žodis, pavidalas) pradeda dominuoti turinio (dvasios, prasmės, esmės) atžvilgiu[35]“. Kitaip tariant, juoką kelia fizinio žmogaus pavidalo persvara prieš dvasingumą. Taip pat komišku laikomas ir nukrypimas nuo žmogiškumo normos iki tobulybės. Nors teoriškai žmogiškumo normos idealu norėtųsi laikyti tobulybę, tačiau Henri Bergson ją vadina išvirkščiąja komiškumo prasme (ir dėl to laiko ją esant juokinga) ir teigia, kad bjaurumas yra arčiau normalumo nei tobulumas[36]. Pasak Ingos Vidugirytės, komiškumo esmei nusakyti galima naudoti du vaizdinius: 1) netyčinį pargriuvimą, kuris juokingas savo nukrypimu nuo normalaus elgesio; 2) automatiškai atsistojančią į vertikalią padėtį lėlę (lėlytė linguolytė, angl. *jack-in-the-box*) – čia komiškumo efektas atsiranda automatiškai ir be pabaigos kartojant tą patį judesį, juoką šiuo atveju kelia įsivaizduojama žmogaus ir lėlės judesių analogija[37].

Vladimiro Proppo nuomone, komiškumas ir juokas nėra abstraktūs elementai, todėl juos tiriant, pirmiausia derėtų nagrinėti įvairių juoko rūšių problemą, t. y., ar (ir kaip) tam tikros komiškumo formos yra susijusios su tam tikro tipo juoku. Minėtas autorius, remdamasis rusų kino komedijos teoretiko ir istoriko Jurenevo pateikiama klasifikacija, teigia, kad juokas gali būti: džiaugsmingas ir liūdnas, malonus ir piktas, sumanus ir kvailas, išdidus ir nuoširdus, nuolaidus ir bjaurus, paniekinantis ir išsigandęs, įžeidžiantis ir padrąsinantis, įžūlus ir drovus, draugiškas ir priešiškas, ironiškas ir išradingas, sarkastiškas ir naivus, švelnus ir šiurkštus, reikšmingas ir nepagrįstas, pergalingas ir pateisinantis, begėdiškas ir sumišęs, o taip pat linksmas, gedintis, nervingas, isteriškas, žeminantis, fiziologinis, gyvuliškas ir net melancholiškas. Vladimiro Proppo teigimu, šioje klasifikacijoje nėra paminėtas pats svarbiausias, siekiant suprasti literatūros ir scenos meno kūrinius, juoko tipas – išjuokimas (arba pajuoka, pašaipa, tyčiojimasis)[38]. Johnas Wrightas juoką taip pat apibrėžia pagal jo kontekstą, pvz.: žiaurus, ironiškas, nepadorus ir t. t. ir teigia, kad nors juoko rūšių yra begalė, jas galima „susiaurinti“ iki keturių skirtingų auditorijos patiriamo juoko rūšių, apibūdinančių keturis skirtingus komedijos aspektus: 1) atpažinimo (angl. *Recognised*) juokas, 2) vidinis (angl. *Visceral*) juokas, 3) ekscentriškas, keistuoliškas (angl. *Bizzare*) juokas, 4) netikėtas,

[33] Kidd 2011, 445.
[34] Bergson 2013, 11.
[35] Vidugirytė 2017, 23–24.
[36] Bergson 2013, 21.
[37] Vidugirytė 2017, 23–24.
[38] Propp 2017, 11–13.

nuostabos (angl. *Surprise*) juokas). Pasak minėto autoriaus, kiekvienas juoko tipas apibrėžia skirtingą auditorijos reakcijos lygį ar kokybę, o kiekvienas jų tipas yra katalizatorius, kuris leidžia mums nustatyti skirtingus emocinio įsitraukimo ir racionalaus supratimo dalykus. Keturi komedijos aspektai veikia arba savarankiškai, kur kiekvienas turi savo specializuotą funkciją, arba kartu su visais kaip komiškos sekos dalis[39].

Išsiaiškinus pagrindinius juoko tipus, derėtų pakalbėti ir apie jo sąsajas su juoko (pajuokos) objektu, t. y., tuo, kas žmonėms kelia juoką. Jurijaus Borevo ir Vladimiro Proppo nuomone, galima juoktis iš beveik bet kokioje situacijoje esančių asmenų. Juokingi gali pasirodyti žmogaus išvaizda, veidas, figūra ar manieros; taip pat komiški gali būti sprendimai, kuriuose atsiskleidžia žmogaus proto trūkumas. Ypatingą pašaipų sritį apibrėžia asmens charakteris, moralė, siekiai, norai ir tikslai. Žmogaus kalba taip pat gali pasirodyti juokinga, kaip savybių, kurios buvo nepastebimos jam tylint, pasireiškimas. Trumpai tariant, žmogaus fizinis, intelektinis ir moralinis gyvenimas realiame gyvenime gali tapti juoko (pajuokos) objektu. Lygiai taip pat yra ir literatūroje – bet kuriame humoristinių kūrinių žanre autorius vaizduoja personažą taip, kad pabrėžtų bruožus, kurie yra pašiepiami ir realiame gyvenime[40]. Pasak Henri Bergsono, juokas paklūsta visuotiniams gamtos dėsniams – jis atsiranda visur, kur tam yra priežastis[41]. Tačiau Vladimiras Proppas šį teiginį vadina klaidingu, nes visada gali atsirasti žmonių kurie nesijuoks. T. y. tie patys dalykai negali būti juokingi visiems be išimties. Tarp komiško objekto ir besijuokiančio žmogaus nėra jokio būtino ryšio[42], nes, kaip jau minėta, iš esmės pats komedijos objektas yra subjektyvus, neverta tikėtis, kad jis bus vienodai visų suprantamas ir juokingas[43].

Johnas Wrightas, suskirstęs juoką pagal jo kontekstą į keturis tipus, susiejančius auditorijos reakciją (juoką) ir komedijos ar jos dalies pobūdį, teigia, kad juokui atsirasti svarbūs aspektai yra: 1) atpažįstamumas – stereotipai ir klišės, todėl nebūtina stengtis pateikti originalių dalykų; 2) fizinis dramatiškas kontekstas – pavyzdžiui, kai veikėjas panikuoja arba netenka savitvardos. Juoką gali sukelti veikėjo kritimas, agresijos ar smurto veiksmai ir pan.; 3) neįtikėtini, keisti dalykai – atvaizduota nesąmonė, apverčianti įprastą logiką „aukštyn kojomis“, to pavyzdys galėtų būti klounada; 4) staigmenos – tai yra pats paprasčiausias juokas, kuris yra rečiausiai prisimenamas. Tai vaizdingos staigmenos, mažos gudrybės, kurios „pagauna“ žiūrovą ir primena, kad teatras yra tiesioginis įvykis, vykstantis „čia ir dabar“[44]. Taigi, šio autoriaus požiūriu, stebėdami aktorių vaidybą

[39] Wright 2007, 16.
[40] Propp 2017a, 14; Борев 1957, 317.
[41] Bergson 2013, 11.
[42] Propp 2017, 15.
[43] Mascat ir Moder 2019, 2.
[44] Wright 2007, 28.

scenoje, mes juokiamės, kai atpažįstame, ką jie daro, kai matome, kad jie nekontroliuojami, kai įvykiai „nustumti“ už proto ribų ir kai mus kažkuo nustebina.

Įdomų tyrimą atliko Samas Friedmanas, analizavęs britų komiškumo supratimą. Šis autorius nustatė, kad turtingai viduriniajai ir aukštesnei už vidurinę klasei priskiriami, labiau išsilavinę žmonės ir mažiau išsilavinę, mažesnes pajamas gaunantys žmonės turi skirtingą humoro supratimą. Tai siejama su kultūrinės socializacijos procesu, kai vaikams iš dominuojančių klasių (vidurinės ir aukštesnės - vidurinės klasės) yra skiepijamos tam tikros kultūrinės nuostatos, kurios juos orientuoja į „natūralų“ ir „teisingą“ meno suvokimą. Samas Friedmanas, vadovaudamasis išdėstytomis nuostatomis, komedijos žiūrovus skirsto į „aukšto“ ir „žemo“ kultūrinio kapitalo „turėtojus“ ir teigia, jog žemo kultūrinio kapitalo žiūrovai geriau vertina juokus, susijusius su kvailumu, energija, komikų sugebėjimu „kurti humorą“ iš kasdienio gyvenimo elementų. Šiai klasei priskiriamiems žiūrovams komedija buvo iš esmės ir neatskiriamai susijusi su juoku. Jie mėgavosi komedija, kuomet ji kažkuo buvo susijusi su jų pačių gyvenimu. Žemesnio kultūrinio kapitalo atstovai teigė, teigė, kad darbininkai buvo „geriausi“ komedijos gamintojai ir vartotojai: „darbo klasės geriausiai tinka juokinti žmones, nes jų gyvenimas yra „kraštutinesnis“, jie turi daugiau patirties“. Tuo tarpu aukšto kultūrinio kapitalo klasei priskiriami žiūrovai geriau vertina siurrealistinius, „iššūkį keliančius“, rafinuotus, unikalius komedijos elementus. Mėgstamiausi šios klasės atstovų humoristai buvo „sudėtingi“, „intelektualūs“ ir labiausiai „protingi“. „Gera“ komedija jiems sukėlė daugybę emocijų, ir daugelis šios grupės atstovų pirmenybę teikė „tamsiajai“ arba „juodajai“ komedijai, kai nerimą keliantys subjektai pateikiami humoro forma. Įdomu tai, kad, vertindami komedijas, šiai grupei priskiriami asmenys teigė, jog „juokas nebūtinai yra neatsiejamas komedijos dalykas“, taip atmesdami tai, kas laikoma natūraliu fiziologiniu refleksu į komediją: juoką[45].

Nikolajus Gartmanas ir Moisejus Kaganas komiškumą sieja su subjekto humoro jausmu[46]. O Vladimiro Proppo ir Jamila Mascat nuomone, skirtingo požiūrio į tai, kas juokinga, o kas ne, priežastys gali būti įvairios: istorinės, kultūrinės, socialinės, tautinės ar asmeninės. Kiekviena epocha, kaip ir kiekviena tauta turi specifinį humoro supratimo (komiškumo) jausmą, kuris kartais nėra suprantamas gyvenantiems anksčiau ar vėliau[47]. Henri Bergsonas nurodo, kad daugelis komiškų efektų negali būti verčiami iš vienos kalbos į kitą, nes jie nurodo tam tikros socialinės grupės papročius bei idėjas ir kitai socialinei grupei greičiausiai bus nesuprantami[48]. Taigi, galima manyti, jog komiškumo jausmas yra visų žmonių skirtingas, tačiau gali būti panašus tarp vienos epochos ar vienos tautos žmonių. Pavyzdžiui, Vladimiras Proppas pastebi, jog skirtingą komiškumo supratimą

[45] Friedman 2011, 359–364.
[46] Гартман 1958, 607; Каган 1997, 4.
[47] Propp 2017, 15; Mascat 2019, 2.
[48] Bergson 2013, 12.

dažnai turi net skirtingo amžiaus žmonių grupių atstovai. Jei apžvelgsime komiškumo supratimo diferenciaciją tarp skirtingų tautų žmonių, galime pastebėti, jog prancūziškoms komedijoms būdingas rafinuotumas ir sąmojingumas (Anatole France), vokiečių – tam tikras apmąstymas, refleksijos (Gerhart Hauptmann); anglų – geras tonas ar kandumas (Charles Dickens, Bernard Shaw), rusų – kartėlis ir sarkazmas (Nikolai Gogol, Michail Saltykov-Ščedrin)[49]. Nors šios nuostatos mokslinės vertės neturi, tačiau iš dalies gali patvirtinti teiginį, jog kiekvienos tautinės kultūros ribose skirtingi socialiniai sluoksniai turi skirtingą humoro jausmą ir skirtingus jo išraiškos būdus. Įdomu išsiaiškinti, kokie yra išskirtiniai lietuviškų komedijų bruožai.

Salomėja Bandoriūtė, savo daktaro disertacijoje nagrinėjusi juokaujančio žmogaus fenomeną ir jo kaitą Lietuvoje, sudarė XIX a. pabaigoje – XX a. pirmos pusės laikotarpio juokaujančio žmogaus paveikslą. Tai – „žemesnės arba žemiausios socialinės klasės atstovas (sprendžiant iš pomėgio pašiepti aukštesnių socialinių klasių atstovus), dažniausiai vyras (tai rodo anekdotų apie moteris gausa), nevengiantis tabu leksikos ir uždraustų temų, gana nacionalistinių pažiūrų (sprendžiant iš anekdotų apie kitataučius gausos)[50]“. Šiuo laikotarpiu dažniausiai buvo juokiamasi iš moterų, kitataučių, aukštesnio socialinio sluoksnio asmenų, buvo paplitęs ir juodasis humoras. Juoko paskirtis buvo dažniausiai moralizuojanti, neretai susijusi su Bažnyčia ir tikėjimu. Sovietiniu laikotarpiu Lietuvoje vyravo dvi humoro formos: oficialioji (cenzūruota) ir neoficialioji (kaip viena iš tautos pasipriešinimo okupantams formų). Oficialiai nedaug iš ko buvo galima juoktis, tad pagrindiniai juoko objektai buvo lietuvybę neigiančios temos: ateistinės, liaupsinančios esamą santvarką, skleidžiančios politinę propagandą. Neoficialiojo juoko objektai buvo: sovietinė santvarka, politiniai veikėjai, gyvenimo sąlygos ir pan. Sovietinės okupacijos laikotarpiu dažniausios juokavimo temos buvo moterys, aukštesnės socialinės klasės atstovai ir kitataučiai. Matyti, kad juoko objektai abiem nagrinėtais laikotarpiais itin panašūs, išskyrus tai, kad „sovietmečiu“ nebe taip dažnai buvo juokaujama tikėjimo temomis. Salomėja Bandoriūtė pastebi, jog daugiau nei šimtmetį Lietuvoje besikartojančios humoro temos ir juoko objektai atskleidžia tendenciją juoktis iš dalykų, kurių pagrindas – „stereotipinis mąstymas, formuojantis neigiamą požiūrį į tam tikras socialines grupes“[51]. Pagal Vladimiro Proppo pateikiamą juoko tipų skirstymą, galima teigti, jog Lietuvoje Salomėjos Bandoriūtės minimais laikotarpiais vyravo išjuokimo (arba pajuoka, pašaipa, tyčiojimasis)[52] juoko tipas. Šiandien, kuomet vyrauja laisvė nevaržomai reikšti savo nuomonę, Lietuvoje dažniausiai pašiepiami aukštesnio socialinio sluoksnio asmenys, valdžia (politikai), galią turintys asmenys (pvz.,

[49] Propp 2017, 15.
[50] Bandoriūtė 2017, 9.
[51] Bandoriūtė 2017, 9–11.
[52] Propp 2017, 13.

gydytojai), hierarchinė sistema, kitataučiai. Juoką dažniausiai sukelia žmogaus pažeminimo procesas. Naujai atsiradę juoko objektai – netradicinės orientacijos asmenys[53]. Akivaizdu, jog nuo pat XIX amžiaus pabaigos Lietuvoje juokiamasi iš tų pačių dalykų, šiek tiek adaptuojant juoko objektus pagal visuomeninę santvarką ir tai gali reikšti, kad komiškumo samprata Lietuvoje nuo XIX amžiaus pradžios iki pat šių laikų išliko beveik nepakitusi.

2. Tradicinės (klasikinės) ir šiuolaikinės komedijos sąsajos ir skirtumai

Kadangi beveik viskas, kas senovėje buvo vadinama komedija, „patogiai“ patenka į šiuolaikinę šio žodžio sampratą, labai lengva pamiršti didžiulį papildomo *bagažo* svorį, kurį graikiškas žodis „pasiėmė“ iš vakarietiškos kultūrinės leksikos per ilgą savo gyvavimo laikotarpį[54]. Kaip jau minėta, šiuolaikinė, priešingai, nei senovinė, šio žodžio reikšmė apima visas formalias humoro atmainas, t. y.: scenarijus ar improvizacijas, grupinius ar solo pasirodymus, bet kurioje terpėje: teatre, kine, televizijoje, radijuje, „stand-up“ ir įvairias hibridines bei mutacines šių atmainų formas. Tačiau pagal klasikinę sampratą komedija apsiriboja kūriniais su pasakojimo linija (naratyvu), o „stand-up“, varjetė ir kiti, gali būti laikomi komiškais, tačiau tai nėra komedija[55]. Akivaizdu, kad šiandieninė komedijos sąvoka yra gerokai platesnė, nei tradicinė. Todėl tikėtina, kad tradicinės (klasikinės) ir šiuolaikinės komedijos sąsajas ir skirtumus geriausiai galime pamatyti nagrinėjant istorinę komedijos sąvokos ir komedijos žanro raidą.

Bene pirmasis apibrėžti komedijos sampratą ėmėsi Aristotelis, kuris komediją kildino iš graikiško veiksmažodžio, reiškiančio „linksmintis“ ir teigė, kad komedija atsirado iš linksmybių, susijusių su apeigomis, skirtomis augmenijos dievui Dionisui garbinti. Taigi, komedijos atsiradimas siejamas su vegetacijos ritualu. Aristotelis savo veikale „Poetika“ teigia, kad komedija, kaip ir tragedija, prasidėjo nuo improvizacijos. Ir jei tragedija vystėsi etapais, kuriuos galima atsekti, tai komedijos vystymasis vyko nepastebimai, nes į šį žanrą nebuvo žiūrima rimtai. Pagal Aristotelį, esminis skirtumas tarp tragedijos ir komedijos yra tai, kad tragedijoje vaizduojami žmonės geresni, nei jie yra, o komedijoje priešingai – blogesni, nei yra[56]. Anuomet buvo įprasta tragedijai priskirti aktualių visuomenei klausimų nagrinėjimą, o komedijai – privačius kasdieninio gyvenimo reikalus. Aristotelio minimą skirtumą tarp komedijos ir tragedijos, apibūdinantį šiuos du žanrus kaip visiškai skirtingus vėliau palaikė ir Hegelis, tačiau pastarasis autorius, priešingai nei Aristotelis, komediją

[53] Bandoriūtė 2017, 11.
[54] Lowe 2007, 3.
[55] Lowe 2007, 1.
[56] Hokenson 2006, 26.

laikė aukštesne menine forma, nei tragedija[57]. Pagal Aristotelį, komedija iš esmės buvo apibūdinama kaip „dirbtinis“, „įsivaizduotinas“ žanras, nes istoriniais ir realiais buvo laikomi tik tragedijos žanro vaizduojami įvykiai ar žmonės[58]. Reikia paminėti ir tai, kad, šiame Aristotelio pateikiamame skirstyme nebuvo įprasta žanrus maišyti, stilistiniai žanrų ribų „pažeidimai“ atsirado vėliau. Apie tai rašė Horacijus, atkreipdamas dėmesį į efektą, kurį galima pasiekti, komedijoje veiksmui „pastiprinti“ panaudojus tragedijos elementus ir atvirkščiai. Tokiu būdu, sąmoningai derinant, komedijos ir tragedijos stilių mišinys sukūrė burleską, kai epas ar tragiškumas taikomas trivialiam subjektui arba rimtas subjektas yra vulgariai traktuojamas, juokingai veikiamas[59]. Reikia pažymėti, jog nors ir „gimusi“ iš komedijos, burleska kai kurių autorių[60] yra nuo jos atskiriama, kaip neatitinkanti esminės (anuomet ir vienintelės) komedijos žanro paskirties – juokinti, linksminti. Kaip jau minėta, analogiškos nuomonės yra ir Nickas J. Lowe’as, burleskos žanrą (ir kitus, tokius kaip „stand-up“ pasirodymai, humoro šou ir pan.) apibrėždamas kaip komiškus, tačiau ne kaip komediją[61]. Taigi, šiuo aspektu tradicinė ir šiuolaikinė komedijos sampratos sutampa.

Aristoteliškas dualistinis komedijos požiūris į asmenį, kaip į nesuderinamą kūniškų instinktų ir racionalaus intelekto kombinaciją, yra iš esmės ironiškas požiūris, reiškiantis gebėjimą pamatyti dalykus dvejopu aspektu[62]. Tokiu būdu komedija įgavo satyros, pasižyminčios ironišku dalykų suvokimu ir grotesko, kuris reiškia nesuderinamų elementų mišinį, bruožų. Šie bruožai žymi kraštutines komedijos ribas. Pvz., satyrinio kraštutinumo, kai neatitikimo tarp daiktų, kokie jie yra, ir daiktų, kokie jie gali būti ar turėtų būti, prasmė buvo pasiekiama iki tragedijos ribų. Taigi, jei manysime, jog satyra žymi komedijos ir tragedijos ribas, tai romantika žymi komedijos „judėjimą“ kita kryptimi. Jei satyrinė komedija dramatizuoja idealo ir tikrovės neatitikimą ir smerkia pretenzijas, kurios užmaskuoja tikrovės tuštumą ir piktumą, tai romantinė komedija pateikia konfliktą tarp idealios formos dalykų, kokių gali norėti herojus ar herojė, ir sunkių realijų, su kuriomis jie susiduria. Romantinės komedijos įprastai baigiasi gerai, nepaisant bet kokių sunkumų, su kuriais susiduriama. Tipiškos romantinės komedijos siužetas yra sumanaus klastojimo, apskaičiuoto atsitiktinumo ir nuostabių atradimų įvairovė, kuri galiausiai nuveda į herojaus ar herojės norų išsipildymą. Tokio pobūdžio siužetinės linijos turėjo ilgas scenines tradicijas ne tik komedijos žanro. Pirmą kartą su tuo susiduriama senovės graikų dramaturgo Euripido tragikomedijose (pvz., „Alcestas“, „Ifigenija Tauridėje, „Ionas“, „Helena“)[63]. Ypač plačiai romantinių komedijų žanro galimybes atskleidė

[57] Mascat ir Moder 2019a, 52.
[58] Curran 2015, 236.
[59] Hoy 2014.
[60] Fielding 1974, 114.
[61] Lowe 2007, 1.
[62] Hikenson 2006, 26.
[63] Hoy 2014.

Williamas Shakespeare'as. Jo komedijos buvo kaip priešprieša Moljero (Molière) „intrigų" komedijoms[64]. Kalbant apie Williamo Shakespeare'o komedijas (kurios buvo ne vien romantinės), svarbu paminėti, kad nepaisant pasikeitusio istorinio laikotarpio, naujų meninių ir socialinių iššūkių atsiradimo, jos yra aktualios ir šiandien. Williamas Shakespeare'as, pasak Stanley Wells, buvo eklektiškas genijus, atsisakęs laikytis tradicinių formų ribų – visose jo komedijose gausu tragedijos elementų ir atvirkščiai[65]. Satyrinis Williamo Shakespeare'o komedijų elementas yra paremtas nesuderinamumu tarp žmogaus įvaizdžio jo pirmykštėje prigimtyje ir žmogaus įvaizdžio dirbtiniuose visuomenės jam primetamuose suvaržymuose. Pagrindinis satyrinis taikinys šiose komedijose neišvengiamai yra veidmainystė, atsiradusi esant poreikiui išlaikyti „socialinį veidą", t. y., elgtis taip, kaip reikalauja visuomenė, net jei tai prieštarauja pirminei žmogaus prigimčiai. Williamo Shakespeare'o komedijas, kaip geriausiai atspindinčias „senosios komedijos" žanrą, pristato ir Sandra Laugier, teigdama, kad šiandieniniai romantinių komedijų kūrėjai susiduria su gerokai didesniais iššūkiais, nes pasikeitus visuomenės patiriamų socialinių iššūkių pobūdžiui, nebe pakanka parodyti jauną porą, susiduriančią su anuomet įprastomis išorinėmis kliūtimis (pvz., socialine nelygybe ar geografiniu atstumu). Dabartinės romantinės komedijos autoriams iškyla poreikis sukurti sudėtingesnes kliūtis, pvz.: homoseksualią meilę, kultūrinius nesuderinamumus, rūšių skirtumus (meilę ateiviui, vampyrui, robotui) ar kt. Šiandien nebėra jokios neįmanomos meilės, nebent ji būtų kitos formos arba kitoje erdvėje ar laike. Taigi, moralinės nuostatos, formavusios ankstesnių romantinių komedijų siužetus, šiandien turi būti kažkaip sureaguotos arba radikalizuotos, kad šis žanras išliktų aktualus[66]. Šiame kontekste įdomus yra Williamo Shakespeare'o komedijų fenomenas – jos vis dar yra aktualios, nepaisant, to, kad neatitinka šio laikmečio moralinių nuostatų ir esamos visuomenės santvarkos.

Williamo Shakespeare'o komedijų pagrindą – nesuderinamumą mini ir Rodas A. Martinas, teigdamas, kad juokdamiesi iš esminių gyvenimo neatitikimų ir taip mažindami jų grėsmę, paversdami jas juoko objektais, randame būdą įveikti situacijas (arba žmones), keliančias grėsmę mūsų gerovei. Nesuderinamumo teorija, pasak šio autoriaus, yra orientuota į lūkesčių neišpildymą[67]. Aiškindamas nesuderinamumo teoriją Scottas Weemsas teigia, kad juokas yra mūsų smegenų rezultatas, bandantis suprasti dvi ar daugiau nenuoseklių idėjų vienu metu. Kai taip nutinka, mūsų smegenys žino tik vieną dalyką – juoktis[68]. Kitaip tariant, bandydami vienu ypu suprasti prieštaravimus, mes imame juoktis.

[64] Mascat 2019, 57.
[65] Wells 2011, 105.
[66] Laugier 2019, 41.
[67] Martin 2007, 45.
[68] Weems 2014, „Introduction".

Renesanso laikotarpio kritikai, analizuodami Aristotelio „Poetiką“ pabrėžė komedijos poveikį moralei. Pavyzdžiui, italų mokslininkas Giano’as G. Trissino’as teigė, kad tragedija moko per gailestį ir baimę, komedija – per niekingų dalykų išniekinimą (čia turimas omenyje juoko šaltinis). Anot minėto autoriaus, juoką kelia objektai, kurie yra kažkokiu būdu negražūs, o ypač tie, iš kurių buvo tikimasi geresnių savybių. Šis požiūris atskleidžia komiškumo santykį su nesuderinamumu. Kaip ir Giano’as G. Trissino’as, praėjus trims šimtmečiams prancūzų poetas Charles Baudelaire’as, atkartodamas Platoną, teigė, kad juokas reiškia negatyvią žmogaus prigimtį, t. y., žmogus juokiasi, nes jis yra pavydus ir piktybiškas, ir niekada nesidžiaugia kitų sėkme, išskyrus atvejus, kaip pats iš to tikisi kažko gero. Bene svarbiausias renesanso teiginys, susijęs su komedija yra Philipas Sidney’us 1595 m. „The Defence of Poesie“ publikuota frazė, kad komedija yra dažniausiai pasitaikančių mūsų gyvenimo klaidų imitacija, kuri vaizduojama pačiomis juokingiausiomis, vulgariausiomis ir bjauriausiomis formomis[69]. Tokia nuostata išliko ir vėliau, kuomet Henri Bergsonas teigė, kad bjaurumas yra arčiau normalumo nei tobulumas[70]. Renesanso laikais klasikinė graikiškoji komedija buvo atnaujinta, vietoj viešų asmenų ir įvykių vaizdavimo, joje atsirado įsivaizduojamų privačių asmenų (vyrų ir moterų, dažniausiai įsimylėjusių) vaizdavimas. Tokios atsinaujinusios graikų komedijos veiksmas anuomet įprastai buvo susijęs su planavimu. Pavyzdžiui, sumanus tarnas sugalvoja išradingas intrigas, kad jo jaunasis šeimininkas galėtų laimėti jo pasirinktą merginą ir pan. Taip pat šiose komedijose ėmė vyrauti satyra: apie šykštuolį, kuris praranda savo auksą dėl to, kad yra šykštus; apie tėvą, kuris, besistengdamas nuvilioti merginą iš savo sūnaus, patenka į žmonos jam paspęstas pinkles, ir t. t.[71]. Šios komedijos turėjo ryškų moralinį akcentą, t. y. jų paskirtis buvo pamokyti, „atvesti į doros kelią“. Minėti personažai vėliau palaipsniui „perėjo“ į improvizacijų komedijos žanrą *commedia dell arte*. Šio žanro kilmę iš aristoteliškos minties pabrėžia italų eseistė Elena Tamburini ir teigia, kad komedijos paskirtis anuomet buvo rūpintis žmonių kultūra, nuosaikumu, morale ir socialiniu naudingumu[72].

Nuo graikų iki Williamo Shakespeare’o laikų ir vėliau komedija išlaikė savo kilmės bruožus ir ryšį su sezoninėmis šventėmis (pirmykštės linksmybės, iš kurių kilo komedija, atvirai pripažino žmogaus gyvulišką prigimtį; gyvūnų maskaradai ir falinės procesijos yra akivaizdūs to pavyzdžiai), centrinė senosios komedijos figūra buvo kaukėtas juokdarys. Tiek Aristotelis, tiek Williamas Shakespeare’as komediją apibūdino kaip savęs pažinimo nesėkmę, kurią komedijose dažnai atspindi personažo pastangos įgyvendinti savo paties idealą, kuris gali būti teigiamas, tačiau visiškai

[69] Hoy 2014.
[70] Bergson 2013, 21.
[71] Hoy 2014.
[72] Azzaroni 2017, 8.

netinkantis tam konkrečiam personažui. Anuometinei komedijai apibūdinti buvo naudojama Ciceronui priskiriama komedijos, kaip visuomenės atspindžio (veidrodžio) analogija, o jai priskirta pagrindinė užduotis buvo tipiškų veikėjų ir galimų įvykių iš gyvenimo vaizdavimas. Minėtą Ciceronui priskiriamą teiginį, pagal kurį komedija yra „gyvenimo mėgdžiojimas, papročių veidrodis, tiesos vaizdas“[73], galima suprasti dviem prasmėmis, nes veidrodis gali būti naudojamas tiek išvaizdai atspindėti, tiek jai pataisyti. Tiesiogine prasme šis apibrėžimas paneigia nuostatą, jog komedija yra išgalvotas, nutolęs nuo gyvenimo dalykas. Ši veidrodžio analogija rodo, kad komedija tuomet vertinta (ar bent jau buvo to siekiama) ir kaip „moralinės korekcijos instrumentas“[74]. Tokios pat pozicijos laikėsi ir XX amžiaus prancūzų filosofas Henri Bergsonas, kuris komedijos sukeltą juoką vadino „socialiai koreguojančia jėga“ ir analizavo komediją daugiausia jos pašiepiamosios galios aspektu[75]. Kaip jau minėta, Jamila M. H. Mascat ir Gregoras Moderas bei Simonas Critchley’us komediją taip pat apibūdino kaip dominuojančios ideologijos ginklą, skirtą socialinei – „dominuojančios ideologijos ginklas, siekiant įtvirtinti socialinę faktūrai įtvirtinti[76]. Kaip vyraujančios santvarkos korekcijos įrankis komedija buvo naudojama ir sovietmečiu, kuomet „priklausomai nuo socialinių-politinių aplinkybių humoristiniai, satyriniai kūriniai turėjo tenkinti aktualius, konjunktūrinius partijos politinius reikalavimus bei vykdyti instrumentines funkcijas“[77]. Taigi, komedija tuo laikotarpiu apibūdinama kaip tam tikras ideologinis ginklas, skirtas triuškinti „klasinį priešą“[78]. Nors iš pirmo žvilgsnio tuometinė vakarietiška ir sovietinė komedijos samprata turi panašumų, tačiau iš tiesų sovietinis požiūris buvo neigiantis tiek Henri Bergson (2013) juoko teoriją, tiek ir pradinę, aristoteliškąją komedijos koncepciją, kurių pagrindinis tikslas buvo prajuokinti. Pamatiniai sovietiniai humoro postulatai buvo suformuluoti dogmatiškos marksistinės teorijos pagrindu, o komizmo prasmė siejama su „klasių kova“[79] ir naikinančia bei žmogų žeminančia jo paskirtimi.

Grįžtant prie istorinės komedijos raidos reikia paminėti, jog aristoteliškojo dualizmo požiūris komedijoje buvo palaikomas ir vėlesnių teoretikų. Pavyzdžiui, XIX amžiaus danų egzistencialistas Sorenas Kierkegaardas teigė, kad kur yra prieštaravimų, ten yra ir komedija[80]. Šis autorius teigė, kad prieštaravimais yra paremta tiek komedija, tiek tragedija, tačiau tragedijos prieštaravimai reiškia kančią, neviltį, o komedijos prieštaravimai yra komiški, neskausmingi, nes komedija prieštaravimus parodo kartu su išeitimi iš prieštaringos situacijos. To paties laikotarpio

[73] Salingar 1974, 1.
[74] Salingar 1974, 1.
[75] Bergson 2013, 12.
[76] Mascat ir Moder 2019b, 282; Critchley 2002.
[77] Kalėda, Kmita ir Satkauskytė sud. 2019, 304.
[78] Kalėdaet al. 2019, 304.
[79] Kalėdaet al. 2019, 304.
[80] Kierkegaard 2019, 69.

anglų eseistas Williamas Hazlittas taip pat palaikė šį teiginį ir rašė, kad žmogus yra vienintelis gyvas padaras, kuris juokiasi ir verkia, nes tik žmogus gali suprasti skirtumą (prieštaravimą) tarp to, kas yra, ir to, kas turėtų būti[81]. Prieštaravimus, kaip pagrindinį tiek komedijos, tiek apskritai žmogaus gyvenimo elementą pristatė ir Henri Bergsonas. Šio požiūrio akcentus minėtas autorius „mato“ įvairiuose komedijos elementuose: situacijoje, kalboje, personažuose. Henri Bergsono nuomone, komedija išreiškia prisitaikymo prie visuomenės trūkumą. T. y. bet kuris žmogus yra komiškas, kuris eina savo keliu, nesistengdamas užmegzti ryšio su kitomis būtybėmis. Juoko tikslas - pažadinti jį iš jo svajonės. Komedijai, pasak šio autoriaus, yra būtinos trys sąlygos: personažas turi būti nesocialus, nes to pakanka, kad jis būtų juokingas; žiūrovas turi būti nejautrus veikėjo būklei, nes juokas nesuderinamas su emocijomis; ir personažas turi veikti mechaniškai. Esminis skirtumas tarp komedijos ir tragedijos Henri Bergsono nuomone, yra tas pats, kaip ir tarp etoso ir patoso (pagal Ciceroną), t. y.: tragedija susijusi su asmenimis, o komedija – su klasėmis (visuomene). Šis teiginys suformuotas atsižvelgiant į korekcinį juoko tikslą – korekcija turi pasiekti kuo daugiau žmonių. Todėl komedijose daug dėmesio skiriama elementams, kurie nėra neatskiriamai susiję su atskiro žmogaus individualumu[82]. Čia galima pastebėti analogiją su Ciceronui priskiriama mintimi, kad pagrindinė komedijos funkcija yra atspindėti visuomenės kvailystes ir ydas, tikintis, kad jos bus „pataisytos“[83]. Požiūrio, kad pagrindinė juoko paskirtis yra numalšinti bet kokį individo polinkį atsiskirti nuo visuomenės, laikėsi ne tik Henri Bergsonas, bet ir jo amžininkas anglų filosofas George’as Meredithas. Dėl savo požiūrio į juoką kaip į socialiai koreguojančią jėgą ir dėl to, kad juoko apimtis jie apribojo tik jo naikinančia galia, šie du autoriai buvo aršiai kritikuojami. Tačiau Henri Bergsonas, atlikęs kruopščią savo tezių analizę, kaltinimus paneigė, remdamasis Moljero (šio autoriaus kūryboje gausu farso elementų) kūrinių ir Williamo Shakespeare’o komedijų analizės rezultatais[84].

Dar derėtų paminėti ir prancūzų poeto Charles’o Baudelaire’o teiginį, kad juokas kyla iš pranašumo, t. y., juokas yra žmogaus supratimo apie savo pranašumą pasekmė. Šis teiginys geriausiai atsiskleidžia per minėto autoriaus, vystant aristoteliškąją komedijos sampratą, suformuotą komedijos ir grotesko palyginimą – komiškumas, anot jo, yra imitacija, sumaišyta su tam tikru kūrybiniu sugebėjimu, o groteskas yra kūrinys, sumaišytas su tam tikru imitaciniu sugebėjimu - gamtoje randamų elementų imitacija. Kiekvienas iš jų sukelia juoką, išreiškiantį pranašumo idėją - komedijoje žmogaus pranašumą prieš žmogų ir groteske žmogaus pranašumą prieš gamtą. Teigiama, kad grotesko sukeltas juokas turi kažką gilesnio ir primityvesnio, nei juokas, kurį sukelia komedijos vaizduojamas žmogaus elgesys[85]. Pranašumo teoriją, kaip vieną seniausių komedijos teorijų

[81] Anossova 2018.
[82] Bergson 2013, 26.
[83] Hokenson 2006, 26.
[84] Hoy 2014.
[85] Baudelaire 1991, 122.

apibūdino ir Jasonas T. Deumanas. Pasak šio autoriaus, juokiamasi iš kvailai besielgiančio asmens, tačiau ši teorija nereikalauja žmogaus žeminti. Besijuokiantis dažniausiai džiaugiasi, kad juoko objektas yra ne jis pats. Pranašumo teorija kildinama iš Platono, kuris parodė, kaip žmonės juokiasi iš tų, kurie laiko save įspūdingesniais nei jie yra. Tokia situacija sukelia juoką tiems, kurie mato kaip yra iš tikrųjų, o tai sukelia besijuokiančiojo pranašumą. Kita vertus, besijuokiantysis taip pat gali atsidurti juoko objekto vietoje. Pagal šią teoriją juokas gali būti naudojamas emocinei žalai sukelti, tačiau jis gali pasireikšti ir žaismingu erzinimu ar „žaisminga agresija“[86].

XIX amžiaus pabaigoje Europoje paplito komedijos, kuriose vyravo farsas. Šios komedijos rūšies „meistrai“ buvo prancūzai, tačiau ji buvo paplitusi ir Anglijoje. Kaip pavyzdžius galima paminėti Eugene’o Labiche’o ir Georgeso Feydeau’o operetes Paryžiaus scenose ir Arthuro Wingo Pinero bei Arthuro Sullivano darbus Londono teatruose. Tuo laikotarpiu Oscaras Wilde’as ir George’as Bernardas Shaw „pakėlė“ farsą iki burleskos lygio, nes buvo manoma, kad anglų scena turi rimtai ir atsakingai spręsti problemas, kurios buvo itin svarbios tuometiniam anglų gyvenimui. Rimtų temų nepavyko išspręsti naudojant dramatiškas Viktorijos laikų melodramos klišes. Atvirkščiai, vyraujantys stereotipai, susiję su garbės, drąsos, išminties ir dorybės prigimtimi, turėjo būti paradoksalūs, iki galo aiškiai parodant jų vidinę tuštumą ar paslėptus prieštaravimus[87]. Tam geriausiai tiko sudėtinis aristoteliškasis tragikomedijos žanras. Taigi, galima teigti, jog aristoteliškojo dualizmo principas galiojo ir XIX amžiaus pabaigoje, ką patvirtina ir jau minėti danų egzistencialisto Soreno Kierkegaardo teiginiai[88]. Ryškus anuometinio meno bruožas buvo ir tai, kad pamažu buvo nustota naudoti įprastą klasikinį skirstymą į komedijas ir tragedijas ir imta vertinti patį gyvenimą kaip tragikomediją. Buvo manoma, jog tragikomedija yra vienintelė tinkama dramos forma gyvenimo aktualijoms atvaizduoti. Tokį požiūrį gerai atspindi Antono Čechovo pjesės, kuriose galima matyti tam tikrą artikuliuoto džiaugsmo ir sekinančio skausmo mišinį, kuris ir yra tragikomiško požiūrio esmė. Minimu laikotarpiu ėmė rastis įvairių tragikomedijos formų – tai ir „juodoji“ komedija, kurios pavyzdys Edwardo Albee’ė pjesė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“[89], o taip pat groteskiškos burleskos (absurdo teatras), tokios kaip Franko Wedekindo „Žemės dvasia“ ir jos tęsinys „Pandoros skrynia“. Šie kūriniai susideda iš nekaltumo ir ydingumo, farso ir siaubo, aistringo įkarščio, kylančio iš juokingų incidentų, kurie baigiasi mirtimi. Reikia pažymėti, jog šių rūšių komedijų atmainos yra tokios pat senos, kaip ir dramatiško vaidinimo sąvoka, tik iki XIX amžiaus jų ypatybės nebuvo aiškiai apibrėžtos. Absurdo teatras – tai savitų dramaturgijos bruožų mišinys, apimantis ritualus ar

[86] Deuman 2019, 93.
[87] Hoy 2014.
[88] Kierkegaard 2019, 69.
[89] Stevanovic 2018, 157–159.

neverbalines dramos formas, dialogus perpildytus klišėmis ir sekomis, kurios aiškiai parodo, jog veikėjai neturi proto. Šių komedijų skiriamasis bruožas yra paradoksas, jos ironiškai smerkia absurdiškumą, kai gyvenama, nesuvokiant gyvenimo tikrovės[90].

XX amžiuje vis labiau ėmė populiarėti radikalus žmogaus įvaizdžio vertinimas, atsispindintis ir to laikotarpio dramoje, ir literatūroje. Ankstesnės prielaidos apie racionalius ir dieviškus žmogiškumo aspektus buvo vis labiau kvestionuojamos. Romanistai ir dramaturgai pripažino tragikomišką tuometinio žmogaus įvaizdžio prigimtį, o pagrindinis jų vaizdavimo būdas buvo groteskas – ryškus anuometinės dramaturgijos bruožas, kuris, kaip jau minėta, turi ilgą istoriją. Apžvelgus komedijos istorijos raidą galima teigti, kad nors šiuolaikinės komedijos samprata yra platesnė, nei klasikinės, atsirado daugiau raiškos formų (televizijos komedijos, kino filmai, stand-up pasirodymai, humoristinės pokalbių ir kitos laidos ir pan.), tačiau esminiai jos bruožai per daugelį amžių išliko beveik nepakitę, išskyrus adaptaciją prie kintančių visuotinai priimtų moralės ir gyvensenos normų. Kalbant apie klasikinės ir šiuolaikinės komedijos skirtumus, reikėtų paminėti tai, kad šios komedijos skiriasi savo potekste ir komiškų temų vaizdavimu – tai geriausia atsiskleidžia per palyginimą su tragedija. Pavyzdžiui, senovės Graikijoje komedijos reiškė linksmą pabaigą, o tragedijų pabaiga buvo liūdna. Šiandien šiuolaikiniame teatre tragedija reiškia tą patį, tačiau komedijos samprata yra gerokai platesnė. Išsiaiškinus, kad komedijos samprata bėgant laikui kito ir plėtėsi, aktualu pasidomėti ir komedijos personažų bruožų pasikeitimais. Apie komedijos personažų bruožų istorinę kaitą rašė Matthew Winstonas, kurio teigimu komedijos personažai nuo pat šio žanro atsiradimo, nepaisant daugelio kultūros ir literatūros pokyčių, išliko beveik nepasikeitę. Kai kurie sumanūs, kai kurie – kvaili, nugalėję įvairias painiavas pasiekia laimingą pabaigą. Ankstesnėse visuomenėse šie personažai buvo laikomi menkais dėl to, kad jie nebuvo dievai, monarchai ar kilmingi kariai. Šiandien komedijoje vis dar tvyro išankstinis nusistatymas, prilyginantis socialinę ir ekonominę klasę statusui numatytoje gamtos hierarchijoje. Be to, komiškiems personažams, pasak minėto autoriaus, trūksta dvasinių siekių ir jie rūpinasi savo materialine gerove, pinigais, komfortu, maistu ir seksu. Jų elgesys taip pat yra menkavertis, ir jų pačių vertė yra galbūt tik tokia, kiek jie linksmina mus savo protu ar kvailumu, o ne apšviečia savo išmintimi ar didybe. Tačiau kad ir kokie jie būtų „menki“, komedijų veikėjai ne kartą įrodo savo teisę būti laimingais ir prisistatyti aplinkiniam pasauliui[91]. Tokios nuostatos leidžia manyti, kad komiški personažai, kaip ir pati komiškumo samprata, nedaug keitėsi.

Tad apibendrinant šią pirmąją darbo dalį galima teigti, kad komiškumui būtinai reikalingi du elementai: juokingas objektas ir iš to besijuokiantis subjektas. Žvelgiant plačiau, juoko subjektu netgi galima įvardinti visuomenę, kuri, išryškindama jų ydas ir trūkumus, komiškumo pagalba auklėja

[90] Adascalitei 2020, 17–18.
[91] Winston 1986, 388.

ir tobulina savo narius. Iš esmės teatro komedijos atspindi laikmetį, kuriuo buvo sukurtos, tad gali suteikti daug informacijos apie tai, kas tuo laikmečiu žmonėms buvo juokinga. Bendrąja prasme juokingi dalykai yra fizinio žmogaus pavidalo persvara prieš dvasingumą, nukrypimas nuo žmogiškumo normos ar normalaus elgesio, negyvo daikto ar gyvūno ir žmogaus analogija, o taip pat žmogaus fizinis, intelektinis ir moralinis gyvenimas bei sprendimai, kuriuose atsiskleidžia proto trūkumas. Pagrindiniai juokui atsirasti svarbūs aspektai yra atpažįstamumas, fizinis dramatiškas kontekstas, neįtikėtini, keisti dalykai ir staigmenos. Įvairios komiškumo formos yra susijusios su tam tikro tipo juoku. Juoko rūšių yra labai įvairių, nuo džiaugsmingo ar liūdno iki pašaipaus ar priešiško, o svarbiausias juoko tipas, dažniausiai pasitaikantis scenos meno kūriniuose yra išjuokimas. Iš esmės šią juoko tipų klasifikaciją galima susiaurinti iki keturių rūšių, kurios atspindi keturis skirtingus komedijos aspektus: atpažinimo, vidinį, ekscentrišką (keistuolišką) ir netikėtumo (nuostabos). Reikia pažymėti, kad nors juokas nuo seno laikomas neatsiejamu komedijos elementu, tačiau juoko objektas yra subjektyvus, tie patys dalykai negali būti juokingi visiems be išimties. Tai, ar juoko objektas yra juokingas, nulemia juoko subjekto humoro supratimas, kuriam, savo ruožtu, turi įtakos daugybė veiksnių – istorinių, socialinių, kultūrinių, tautinių, asmeninių ar net ekonominių. Tinkamiausiais komedijai laikomi žemesnės socialinės klasės atstovai, kurie buvo populiarūs ir Lietuvoje „sovietmečiu“, kuomet dažniausiai buvo juokiamasi iš moterų, kitataučių, aukštesnės socialinės klasės asmenų, buvo paplitęs ir juodasis humoras. Juoko paskirtis buvo dažniausiai moralizuojanti ir vyravo dvi humoro formos. Daugiau nei šimtmetį Lietuvoje populiarios humoro formos leidžia teigti, kad dažniausiai juokiamasi iš dalykų, kurių pagrindas yra stereotipinis mąstymas, formuojantis neigiamą požiūrį į tam tikras socialines grupes. Kinta tik pats tų grupių pobūdis, adaptuojant jas pagal šiandieninės visuomenės realijas. Pati komedija, kaip žanras, nuo pat senųjų laikų nedaug kuo pasikeitė. Atsižvelgiant į tai, kad humoro formų šiais laikais yra gerokai daugiau, šiuolaikinė, priešingai, nei senovinė, šio žodžio reikšmė apima visas formalias humoro atmainas, t. y.: scenarijus ar improvizacijas, grupinius ar solo pasirodymus, bet kurioje terpėje: teatre, kine, televizijoje, radijuje, „stand-up“ ir įvairias hibridines bei mutacines šių atmainų formas. O pagal klasikinę sampratą komedija apsiriboja kūriniais su pasakojimo linija (naratyvu). Tokios humoristinio žanro atmainos kaip „stand-up“, varjetė ir kiti, gali būti laikomi komiškais, tačiau tai nėra komedija. Taigi, galima konstatuoti, kad šiandieninė komedijos sąvoka yra gerokai platesnė, nei tradicinė. Kalbant apie ilgalaikį komedijų aktualumą, reikėtų paminėti ilgaamžes fenomenalias Williamo Shakespeare'o komedijas, kurios dažniausiai yra paremtos nesuderinamumu tarp žmogaus įvaizdžio jo pirmykštėje prigimtyje ir žmogaus įvaizdžio dirbtiniuose visuomenės jam primetamuose suvaržymuose. Pagrindinis satyrinis taikinys šiose komedijose neišvengiamai yra veidmainystė, atsiradusi esant poreikiui išlaikyti „socialinį veidą“, t. y., elgtis taip, kaip reikalauja visuomenė, net jei tai prieštarauja pirminei žmogaus prigimčiai. Ir nors pasikeitus visuomenės patiriamų socialinių iššūkių pobūdžiui,

daugelis senųjų komedijų šiandieninei visuomenei nebėra įdomios, Williamo Shakespeare'o komedijos vis dar yra aktualios, nepaisant, to, kad neatitinka šio laikmečio moralinių nuostatų ir esamos visuomenės santvarkos. Renesanso laikotarpiu žmonėms juoką kėlė objektai, kurie buvo kažkokiu būdu negražūs, o ypač tie, iš kurių buvo tikimasi geresnių savybių. Šis požiūris atskleidžia komiškumo santykį su nesuderinamumu. Toks požiūris išliko ir praėjus trims šimtams metų. Komedijos paskirtis anuomet buvo rūpintis žmonių kultūra, nuosaikumu, morale ir socialiniu naudingumu. Nuo pat graikų iki Williamo Shakespeare'o laikų ir vėliau komedija išlaikė savo kilmės bruožus ir ryšį su sezoninėmis šventėmis. Anuometinei komedijai apibūdinti buvo naudojama veidrodžio (visuomenės atspindžio) analogija, o jai priskirta pagrindinė užduotis buvo tipiškų veikėjų ir galimų įvykių iš gyvenimo vaizdavimas, turint tikslą moralizuoti ir koreguoti ydingą žmonių elgesį. Kaip vyraujančios santvarkos korekcijos įrankis komedija buvo naudojama ir sovietmečiu, kuomet Nors iš pirmo žvilgsnio tuometinė vakarietiška ir sovietinė komedijos samprata turi panašumų, tačiau iš tiesų sovietinis požiūris buvo neigiantis tiek Henri Bergsono juoko teoriją, tiek ir pradinę, aristoteliškąją komedijos koncepciją, kurių pagrindinis tikslas buvo prajuokinti, kai tuo tarpu sovietinių humoro postulatų paskirtis buvo naikinanti bei žmogų žeminanti. Įdomu tai, kad nors komedijos samprata bėgant laikui šiek tiek kito ir plėtėsi, komedijos personažai nuo pat šio žanro atsiradimo, nepaisant daugelio kultūros ir literatūros pokyčių, išliko beveik nepasikeitę. Kai kurie sumanūs, kai kurie – kvaili, nugalėję įvairias painiavas pasiekia laimingą pabaigą. Šiandien komedijoje vis dar tvyro išankstinis nusistatymas, prilyginantis socialinę ir ekonominę klasę statusui numatytoje gamtos hierarchijoje, o komiškiems personažams trūksta dvasinių siekių ir jie rūpinasi savo materialine gerove, pinigais, komfortu, maistu ir seksu. Jų elgesys taip pat yra menkavertis, ir jų pačių vertė yra galbūt tik tokia, kiek jie linksmina mus savo protu ar kvailumu, o ne apšviečia savo išmintimi ar didybe. Tokios nuostatos leidžia teigti, kad komiški personažai, kaip ir pati komiškumo samprata, laikui bėgant nedaug keitėsi.

II.KOMEDIJOS ŽANRO RAIDOS BRUOŽAI LIETUVOS TEATRE

1. Komedijos raidos lietuvių teatre apžvalga

Komedijos raidos lietuvių teatre apžvalgos chronologinės ribos – 1920–2010 metai. Tokį šios apžvalgos ribų pasirinkimą nulėmė siekis geriau atskleisti „Žaldokynės“ „sėkmės paslaptį“, pasitelkiant minimo laikotarpio Lietuvos teatre pastatytų komedijų apžvalgą ir joje išryškėjusius svarbiausius komiškumo raiškos bruožus. 1920 metai šios apžvalgos pradžia pasirinkti dėl to, kad tuomet buvo įsteigtas pirmasis profesionalus teatras Lietuvoje[92]. O chronologinių ribų pabaigą žyminčiais 2010 metais buvo parodytas paskutinis „Žaldokynės“ pastatymas.

Pasak Martyno Petriko, XIX amžiaus pabaigoje lietuvių teatrą Vincas Kudirka, Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis siejo su „integralia daugialypio tautos egzistencijos nacionaliniame, politiniame, kultūriniame lygmenyse įrodymo dalimi[93]“. Tai rodo, kad didelė reikšmė buvo teikiama scenoje skambančiai lietuvių kalbai ir patriotinių nuostatų ugdymui bei, kaip teigė Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis, svetimtaučių požiūriui į naciją formavimui[94]. Taigi, iki 1920 metų Lietuvos teatrų veikla buvo mėgėjiška ir sukoncentruota į kalbos tradicijų puoselėjimą. Po pirmojo profesionalaus teatro įkūrimo minimu laikotarpiu, situacija pamažu ėmė kisti, tačiau dauguma teatralų „tebepuoselėjo literatūrinės teatro traktuotės tradiciją“[95]. Tai reiškia, kad pagrindinis dėmesys vis tik buvo skiriamas tekstui, o ne vaidybai. Net ir anuometinių teatro kritikų straipsniuose matyti, jog specifinės teatro raiškos priemonės (vaidyba, scenovaizdis, muzika ir t. t.) dažnai buvo ignoruojamos. Asta Petrikienė, tyrinėjusi 1920–1940 metų lietuvių teatro tradicijas, kaip tokio elgesio pavyzdį nurodo kai kurias S. Povilavičio, L. Giros, A. Budrio, J. Kardelio recenzijas, kuriose spektaklis apžvelgiamas analizuojant dramą, tačiau „aplenkiant“ jos sceninės realizacijos aspektus. Anuomet komedijų statyta ne itin daug. Minėta autorė cituoja D. Pumpučio itin kritišką atsiliepimą apie Igno Šeiniaus komediją „Diplomatai“: „tokios komedijos į rimto, tikrai meniško teatro sceną neįsileidžiamos, nes, pagal tikrąją jų vertę, laikomos „nerimtomis’“[96]. Taip pat minima ir tuo laikotarpiu režisieriaus Boriso Dauguviečio statyta P. Franko komedija „Grand Hotel“, kurią anuometiniai recenzentai išvadino „niekniekiu“, tačiau paminėjo, kad režisierius spektaklį „pastatė švarios meninės koncepcijos souse“ – tokiu būdu buvo pareikšta, kad būtent pasitelkus teatrines priemones pavyko sustiprinti neva menkos meninės vertės kūrinį[97]. Įdomu tai, kad šiandieniniame

[92] Petrikienė 2006, 37.
[93] Petrikas 2009, 206–207.
[94] Petrikas 2009, 207.
[95] Petrikienė 2006, 37–38.
[96] Petrikienė 2006, 40.
[97] Petrikienė 2006, 40.

teatre, pasak Vaido Jauniškio, scenos menas, o pirmiausia jo recepcija, patiria priešingas situacijas – dėmesys telkiamas tik į formą ir į raišką, kai pati raiška tampa siužetu. Šis autorius tai vadina iššūkiu šiuolaikiniam scenos menų pasauliui[98].

Grįžtant prie analizuojamo laikotarpio pradžios, paminėtina, jog anuomet nebuvo priimta režisieriui kažką dramos kūriniuose keisti, tačiau tokie pakeitimai buvo vertinami gan palankiai, jei tuo pavykdavo sustiprinti originalų tekstą. Ypač laisvą teksto naudojimą „mėgo“ režisierius Borisas Dauguvietis. Šio periodo kritikai aršiai kovojo už stilistinę pastatymų „vienovę“. 1928 metais komedijos pagal Moliere „Tariamą ligonį“ recenzentas gyrė Borisą Dauguvietį už specialiai parašytos muzikos bei šokių ir net artistų dainavimo „įvedimą“ į spektaklį. Labai gerai įvertino Boriso Dauguviečio 1928 metais statytą Luigi Pirandello komediją „Šiaip arba taip“ Balys Sruoga, teigdamas jog šis spektaklis Lietuvos teatre gali nužymėti naujos epochos pradžią. Ir nors netipiškas aniems laikams pjesės pastatymas kritiką didžiai nudžiugino, jo „teatrinės revoliucijos“ lūkesčiai žlugo, o Borisas Dauguvietis dėl savo interpretacijų pomėgio galiausiai prarado recenzuotojų palankumą[99]. Tokios nuostatos lietuvių teatro kritikoje vyravo iki XX a. 4 dešimtmečio, kol atsirado jaunesnė kritikų karta. Pokario ideologai, pasak Audronės Girdzijauskaitės, dėjo didžiules pastangas suformuoti Lietuvoje „tarybinį teatrą“, kuris aklai vykdytų „socrealizmo“ reikalavimus. Dėl to teatre kilo repertuaro problema, ėmė tolygiai daugėti rusų dramaturgijos kūrinių, daugelį lietuviškų autorių statyti buvo uždrausta, o trūkstant režisierių, jais tapo aktoriai (Aleksandras Kernagis, Alfonsas Radzevičius, Juozas Rudzinskas ir kt.). Ilgainiui tik Kazimiera Kymantaitė ir Juozas Rudzinskas išsikovojo režisierių statusą. Minėta autorė to laikotarpio teatrą vadina blankios, kone mėgėjiškos režisūros, buitinio arba net butaforinio realizmo teatru[100].

Sovietiniu laikotarpiu „teatrinio socrealizmo idealu[101]“ tapo „Stanislavskio sistema“. Iš esmės reikia paminėti, kad lietuvių teatras „perėjimą“ iš vienos okupacijos į kitą atliko gana sklandžiai ir jau pirmaisiais pokario metais diegė ir skelbė naujos valdžios idėjinius lozungus. Ryškiausias šio laikotarpio teatro meninės raiškos bruožas – socialinis ir buitinis realizmas su labai nežymiais ir padrikais romantizmo bruožais. Gražinos Mareckaitės teigimu, romantizmas turėjo šiokios tokios įtakos Lietuvos teatrinei kultūrai dar nuo „prieškario“ laikų, tačiau pagrindinė teatro kryptis, kaip jau minėta, visgi rėmėsi realistinėmis scenos meno tradicijomis[102]. Kazimieros Kymantaitės 1948 metais režisuota Boriso Dauguviečio komedija „Žaldokynė“ puikiai atspindėjo to

[98] Jauniškis 2017, 131.
[99] Petrikienė 2006, 53.
[100] Girdzijauskaitė 2001, 15.
[101] Vasinauskaitė 2018, 144.
[102] Mareckaitė 2001, 8.

meto socialistinės ideologijos bruožus ir diegė pabrėžtinai „valstietišką pasaulėjautą ir psichologiją, buitinį vaidybos stilių“[103].

XX amžiaus pradžioje, pasak Ramunės Marcinkevičiūtės, profesionalusis Lietuvos teatras stengėsi „kompensuoti prarastus ryšius su pasaulio klasikiniu palikimu[104]“. Šiuo laikotarpiu imta labai domėtis Williamo Shakespeare’o kūryba, tačiau labiau buvo koncentruojamasi į dramos, o ne komedijos žanrą. Minėto autoriaus komedija „Vindzoro kūmutės“, kurią pirmą kartą 1958 metais Kauno dramos teatre pastatė režisierius N. Buchmanas, liko beveik nepastebėta. Šiek tiek daugiau anuometinio spaudos dėmesio šiam spektakliui buvo skirta tik 1977 metais, kuomet jis buvo pastatytas Valstybiniame akademiniame dramos teatre. Vėlesnė kitos Williamo Shakespeare’o tragikomedijos „Audra“ premjera Panevėžio dramos teatre taip pat netapo reikšmingu įvykiu. Šiek tiek daugiau dėmesio sulaukė vėliau, režisieriaus Povilo Gaidžio Klaipėdos dramos teatre pastatytos Williamo Shakespeare’o komedijos „Du veroniečiai“ (1980), „Venecijos pirklys“ (1992), „Daug triukšmo dėl nieko“ (1997). Šios komedijos, Ramunės Marcinkevičiūtės nuomone, pasižymėjo panašia personažų psichologija ir atspindi Lietuvos teatro „posūkį“ link labiau individualizuotos klasikos recepcijos, atsisakant perdėto herojų romantizavimo[105].

Įdomų XX amžiaus lietuviškųjų teatro vakarų paveikslą pateikia Birutė Avižinienė, remdamasi Balio Sruogos pasiūlytais apibūdinimais. Pasak šios autorės, ankstyvasis lietuvių teatras buvo orientuotas į valstiečius ir vertinamas kaip „juodžemiškumo“ ir universitetiškumo sąjunga. Pirmiausias į kaimo valstietį besiorientuojančios komedijos aspektas yra realistiškumas. Reikia paminėti, kad realistiškumas apskritai buvo bene ryškiausias anų laikų komedijų bruožas. Taigi, lietuviškieji vakarai labai atitiko realias tuometinės gyvensenos sąlygas: spektakliai buvo rodomi tiesiog trobose ar klojimuose, nebuvo jokių specialių teatrinių kostiumų, aktoriai vilkėjo kasdienius rūbus, spektakliuose vietoj rekvizito buvo naudojami įprasti baldai ir namų apyvokos daiktai, o siužetas buvo grindžiamas kasdienio gyvenimo įvykiais, į programą neretai įtraukiant ir žiūrovus, kartu su jais dainuojama, šokama[106].

Apibendrinant galima teigti, kad pirmasis profesionalaus teatro įkūrimas pakeitė iš esmės lietuvių teatro tradicijas – iš romantizmo pereita į realizmą. Tuo laikotarpiu labai išpopuliarėjo komedijos žanras. Vėliau, prasidėjus sovietinės okupacijos laikotarpiui, buvo Lietuvoje vystoma „tarybinio“ teatro tradicija, dėl ko kilo repertuaro problema, buvo uždrausta statyti lietuvių autorių kūrinius, labai padaugėjo rusų dramaturgijos kūrinių pastatymų. To laikotarpio teatras buvo vadinamas blankios, kone mėgėjiškos režisūros ir buitinio realizmo teatru, taigi, ryškiausias šio

[103] Mareckaitė 2001, 8.
[104] Marcinkevičiūtė 2020, 153.
[105] Marcinkevičiūtė 2020, 156–157.
[106] Avižinienė 2017, 36.

laikotarpio teatro meninės raiškos bruožas – socialinis ir buitinis realizmas su labai nežymiais ir padrikais romantizmo bruožais. To meto socialistinės ideologijos bruožus puikiai atspindėjo ir „Žaldokynė“, kuri pasižymėjo buitiniu realistiškumu.

2. Komedijos „Žaldokynė“ genezė lietuvių teatre

„Žaldokynės“ kūrėjas, režisierius, dramaturgas, aktorius Borisas Dauguvietis lietuvių teatro istorijoje paliko žymų pėdsaką. Reikšmingiausi Boriso Dauguviečio pastatymai: W. Shakespeare'o „Otelas“ (1924) ir „Žiemos pasaka“ (1925); Molliere „Tartiufas“ (1926) ir „Tariamas ligonis“ (1928); H. Ibseno „Visuomenės šulai“ (1926) ir „Visuomenės priešas“ (1937); P. Vaičiūno „Patriotai“ (1926) ir „Prisikėlimas“ (1936); F. Schillerio „Plėšikai“ (1928), „Marija Stiuart“ (1937) ir „Klasta ir meilė“ (1949); A. Čechovo „Vyšnių sodas“ (1937 ir 1945); A. Ostrovskyi „Pelninga vieta“ (1938) ir „Miškas“ (1948), Sofoklio „Edipas Kolone“ (1939), M. Gorkio „Priešai“ (1946) ir „Jegoras Bulyčiovas ir kiti“ (1948), N. Pogodino „Kremliaus kurantai“ (1947). Borisas Dauguvietis taip pat yra sukūręs ne vieną įsimintiną vaidmenį, pavyzdžiui, Trofimas A. Čechovo „Vyšnių sode“, baronas A. Puškino „Šykščiajame riteryje“, Autolikas W. Shakespeare'o „Žiemos sode“ bei Klaudijus „Hamlete“ ir kt. Nors, kaip matyti iš aukščiau išvardinto sąrašo, Borisas Dauguvietis buvo pastatęs daugybę pasaulinės klasikos kūrinių, visgi, Aleksandro Guobio teigimu, jis labiausiai vertino lietuviškos dramaturgijos pastatymus[107].

Savo kūrybinę veiklą šis dramaturgas, režisierius ir aktorius pradėjo Peterburgo Mažajame teatre, po Imperatoriškosios teatro mokyklos baigimo, dar kurį laiką vedė sceninės kalbos užsiėmimus privačiuose dramos kursuose. Kiek vėliau dirbo režisieriumi, aktoriumi įvairiuose Rusijos provincijos teatruose, rašė straipsnius, recenzijas[108].

Grįžęs iš Rusijos 1923 metais, pradėjo dirbti režisieriumi Kauno valstybiniame dramos teatre ir per 1924-uosius metus pastatė net 12 veikalų. Teigiama, jog Borisas Dauguvietis „buvo sukaupęs tokias kūrybines galias, kad jis negalėjo tenkintis dviem ar trimis naujais spektakliais per metus[109]“. Kaip režisierius, jis pasižymėjo ne tik veiklumu, bet ir didžiuliu reiklumu tiek sau, tiek aktoriams: „pats degdavo ir iš aktorių čiulpdavo visus kūrybinius syvus“[110]. Režisierius, be kita ko, buvo labai apsiskaitęs, išsilavinęs žmogus, jis taip pat rašė tekstus tuometinėms agitbrigadoms ir pats noriai jose vaidindavo. Apskritai per visą savo kūrybinį gyvenimą (17 metų Kaune, penkerius metus Vilniuje, trumpai Šiauliuose), Borisas Dauguvietis pastatė daugiau kaip šimtą spektaklių. Būtent Vilniuje, kur jį netgi kažkuriuo laikotarpiu laikinai buvo priglaudusi gyventi jo mokinė Kazimiera Kymantaitė su

[107] Guobys 2004, 180.
[108] Guobys 2004, 179.
[109] *Reikalauju kūrybos laisvės! Knyga apie Kazimierą Kymantaitę* 2009, 60.
[110] *Reikalauju kūrybos laisvės! Knyga apie Kazimierą Kymantaitę* 2009, 60.

savo vyru, tuometiniu Meno reikalų valdybos viršininku (vėliau – Kultūros ministru) Juozu Banaičiu, Borisas Dauguvietis baigė rašyti „Žaldokynę“. Kaip teigia Aleksandras Guobys, tuo metu režisierius labiausiai bijojo tarybų valdžios, nes jo žmona su dukra tuo metu buvo emigravusios, ir gyveno Paryžiuje. Borisas Dauguvietis savo veikloje laikėsi rusų realistinės vaidybos, Stanislavskio sistemos principų, jo spektakliams buvo būdingas „stiliaus vientisumas, vaidybos ansambliškumas, akcentuojami socialinės kovos motyvai, kritikuojama išnaudotojų moralė bei formuojamas naujo teigiamo herojaus paveikslas“[111]. Kitaip tariant, Boriso Dauguviečio kūrinių maniera visiškai atitiko anuometinio teatro realijas, veikiamas laikmečio.

Garsiosios Boriso Dauguviečio komedijos „Žaldokynė“ veiksmas vyko 1945 metais, pasibaigus karui ir Lietuvoje prasidėjus kolektyvizacijai, mažažemio valstiečio, aludario Žaldoko ūkyje. Jonas Aničas, cituodamas lietuvių dramaturgijos tyrinėtoją Joną Lankutį, apie „Žaldokynę“ rašė: „Kaimo aludaris, truputį keistuolis ir išdaigininkas, truputį pasimetęs ir išgąsdintas gudruolis, autoriaus išvedamas į istorijos kryžkelę šalia seno ir naujo tipo žmonių, sprendžia lemtingąjį klausimą – su kuo eiti? Daug sykių šis klausimas mūsų literatūroje skambėjo labai patetiškai, labai iškilmingai ir hamletiškai. B. Dauguvietis šią koliziją praskaidrino žvaliu humoru. Jis geraširdiškai šypsosi iš Žaldoko valstietiškos „diplomatijos“, gudravimo, nepasitikėjimo, sukurdamas puikias komiškas situacijas, nupiešdamas personažą, kuris gyvuoja scenoje[112]“.

Didžioji spektaklio dalis sudaryta iš linksmų blevyzgų, kaimo žmonių pasikalbėjimų apie išgėrimo svarbą, dejavimas dėl sunkaus gyvenimo ir pastangos išsisukti nuo ūkio darbų. Girtuokliavimas, tinginystė – tai pagrindinės šio spektaklio temos. Siužetinis „Žaldokynės“ veiksmas yra gana pasyvus, vyrauja kandūs juokeliai, komiškos situacijos ir komiškos spektaklio veikėjų reakcijos.

„Žaldokynės“ veikėjų sąrašas pateikiamas 1 lentelėje.

Veikėjo vardas	Amžius	Vaidmens apibūdinimas
Jokimas Žaldokas	50 m.	aludaris, mažažemis valstietis
Morta	21 m.	Jokimo Žaldoko duktė
Magdalena Paukštytė	45 m.	senmergė, Žaldokų tolima giminaitė
Motiejus Sapiega	45 m.	kaimo smuikininkas
Alfonsas Rūta	43 m.	zakristijonas
Rūtienė	40 m	zakristijono žmona
Bronius Sidabras	42 m.	tarybinio ūkio ūkvedys
Jonas Girėnas	26 m.	tarybinės armijos karininkas

[111] Mareckaitė 2001, 8.
[112]Aničas 2008, 291.

Kostas Jaunikaitis	68 m.	buvęs kumetis — dabar naujakurys
Gaška	-	valsčiaus vykdomojo komiteto pirmininkas
Dobilienė	-	valsčiaus partorgas
Direktorius	-	tarybinių ūkių grupės
Agronomas	-	-
Tamošius	-	piemuo-pusbernis

1 lentelė. „Žaldokynės“ veikėjai. Sudaryta autorės pagal šaltinį Borisas Dauguvietis[113]

Pirmajame, 1947 m., Pasvalio moksleivių pastatytame „Žaldokynės“ spektaklyje vaidmenis atliko Pasvalio aukštesniųjų klasių moksleiviai, Žaldoką suvaidino Povilas Nistelis, Mortą – Genovaitė Ramoškaitė, zakristijoną Rūtą – Juozas Masilionis, Rūtienę – Kazimiera Čepulytė, tarybinio ūkio ūkvedį Sidabrą – Mykolas Rauckis, naujakurį Kostą Jaunikaitį – Česlovas Dulevičius, tarybinį karininką Joną Girėną – Jonas Aničas ir t. t. Kaip prisimena Jonas Aničas, spektaklio išvakarėse į Pasvalį atvyko „Žaldokynės“ autorius Borisas Dauguvietis. Jis ten lankėsi kaip tuometinės Aukščiausios tarybos deputatas, turėdamas tikslą susitikti su savo apygardos rinkėjais. Sužinojęs, kad mokiniai repetuoja jo kūrinį, apsilankė repeticijoje ir pagyrė jaunuosius aktorius ir netgi davė šiokių tokių patarimų. Šis spektaklis įvyko, kaip jau minėta, 1947 m., gegužės 24 ir 25 dienomis, o po savaitės buvo parodytas ir Biržų žiūrovams. Šie spektakliai, anot Jono Aničo[114], turėjo didžiulį pasisekimą.

Tuo pačiu metu Vilniaus dramos teatre šios komedijos repeticijas vedė režisierė Kazimiera Kymantaitė. Kazimieros Kymantaitės režisuoto spektaklio premjera įvyko, kaip jau minėta šiame darbe, 1948 m., kovo 19 d.

1995 m. spektaklis „Žaldokynė“ buvo atnaujintas, sugrąžinant jam pirmykštį pavidalą, t. y., buvo panaikinti režisierės Kazimieros Kymantaitės padaryti ideologiniai pataisymai, siekiant gauti tuometinės valdžios leidimą rodyti šią pjesę žiūrovams: „Mes atkūrėme „Žaldokynę“ tokią, kokią parašė autorius Borisas Dauguvietis. Spektaklio turinys nepasikeitė, bet įgavo naujų spalvų, kurios ir žavi mūsų šiandienos žiūrovą“ – teigė Lietuvos nacionalinio dramos teatro generalinis direktorius Adolfas Večerskis, „Žaldokynėje“ kuriantis Motiejaus Sapiegos vaidmenį[115].

Paskutinis „Žaldokynės“ pastatymas buvo parodytas žiūrovams 2010 metais liepos 17 d. Šiame spektaklyje vaidino aktoriai: Juozas Meškauskas, Agnė Eglė Gregorauskaitė, Adolfas Večerskis, Ottonas Laniauskas, Birutė Marcinkevičiūtė (Mar), Rasa Rapalytė, Vytautas Dumšaitis,

[113] Dauguvietis 1947.
[114] Aničas 2008, 292.
[115] „Apie Žaldokynę” 2021.

Vytautas Rumšas, Ramunė Skardžiūnaitė, Algimantas Bružas, Jadvyga Ramanauskaitė, Audronis Rūkas, Mindaugas Jusčius, Arūnas Smailys, Alvydas Šlepikas (1 pav.).

1 pav. „Žaldokynė“ 2008 m.
Šaltinis: Mindaugas Jusčius, Lietuvos Nacionalinio dramos teatro režisieriaus asistentas

Šio darbo autorei pasisekė pamatyti vieną paskutinių „Žaldokynės“ pastatymų, tad toliau pateikiami prisiminimai apie šio spektaklio įspūdžius:

2008 m. liepos 17 d. visai netikėtai net pačiai sau, tapau Žagarės vyšnių festivalio – „Neturim jūros kranto....Ir nereikia“ vedančiąja. Šventės scenos partneriu man buvo parinktas įžymusis Vytautas Šapranauskas. Nutarėm, kad aš būsiu vyšnių mergaitė, šventės šeimininkė, o V. Šapranauskas paskutinis, vis dar Žagarėje užsibuvęs žydelis Joachimas. Pasisiuvau tokius drabužius, kad nuo galvos iki kojų buvo pilna vyšnių detalių, jog niekam nekiltų klausimų kas aš tokia. Sutarėme, kad V. Šapranauskas bus apsirėdęs neturtingo žydelio drabužėliais, kuriuos pažadėjo gauti iš Nacionalinio dramos teatro. Kai atvyko, išaiškėjo, kad jis važiuoja pakeliui į Palangą, kurioje turėjo vesti automobilių lenktynes. Ir per tą skubėjimą pamiršo, kad jis bus žydelis. Todėl scenoje man niekaip neapsivertė liežuvis jį vadinti susitartu Joachimo vardu, nes šalia manęs stovėjo gražuolis mačo su baltomis drobinėmis kelnytėmis, nesunokusios vyšnios ryškumo marškinėliais ir juodais akiniais nuo saulės. Tačiau tai jam netrukdė vaidinti savo vaidmenį. Juokingas buvo tas mūsų derinys. Ir buvo neaišku kuris iš mūsų ne į tą puotą papuolė.

Ta diena, aš galvoju, buvo pati karščiausia mano gyvenime. Į šventę žmonės rinkosi vangiai. Šventė vyko Žagarės dvaro parke ir kiekvienas medis buvo užgobtas visokiais protu nesuvokiamais būdais, nes vieta pavėsyje buvo verta gabalo aukso. Šventės organizatoriai pergyveno, kad tokiame karštyje joks, pilno proto žmogus savęs nekankins, stovėdamas ten, kur saulės smūgis būtų tiesiog privaloma dienos detalė. Skelbime buvo prašoma atsinešti savo kėdutes ir skėčius. Ir visi, kurie organizavo šią šventę nudžiugo, kai į parko teritoriją, taupydami jėgas, žeme tempdami sulankstomas kėdutes ir virš galvos iškėlę skėčius, pamažu rinkosi žmonės. Artėjant 18 valandai, atrodo kažkas pralaužė užtvanką. Nuo scenos mačiau neįtikėtiną dalyką. Likus dar porai valandų iki skelbiamo spektaklio, aikštė pilnai užsipildė

žmonėmis. Tada kalbėjo, kad atrodo jų buvo apie dešimt tūkstančių. Aktoriams buvo pastatyta palapinė, kurioje jautėmės kaip agurkai šiltnamyje. V. Šapranauskas vaikščiojo pirmyn atgal dejuodamas, kad organizatoriai nepagalvojo apie kondicionierius. Palapinės viduryje sėdėjo aktorius A. Večerskis (M. Sapiegos vaidmuo) , kurį iš abiejų pusių vėduoklėmis vėdavo žmona ir duktė. Matėsi, kad žmogui fiziškai net sėdėti sunku. Tačiau jis neprarasdamas humoro jausmo replikavo V. Šapranauskui. Apie tai, kad jis norėtų pamatyti į kurią parko vietą galima būtų įbrukti kondicionieriaus elektros jungiklį ir kad jei V. Šapranauskui karšta, gal jis norėtų su juo apsikeisti vilnoniais liaudiškais drabužiais, kurie buvo aktoriaus kostiumas. Matydami tiek daug žmonių, aktoriai pokštavo, kad dar tiek žmonių jų spektaklyje nebuvo. Ir kad taip atrodo, lyg jie būtų atėję atsisveikinti su aktoriais ir spektakliu. Deja tuo metu niekas neįtarė kokie pranašiški buvo šie žodžiai. Tuo metu niekas nežinojo, kad aplinkybės taip viską sudėlios, jog niekam nežinant ir nesuprantant buvo vaidinamas paskutinis „Žaldokynės spektaklis“. Neatsimenu kad mačiau tokią spektaklio ir žiūrovo darną. Tai kažkas panašaus, kai scenoje stovi muzikos atlikėjas, o jo dainų žodžius mintinai žino kiekvienas, kas atėjo jo pasiklausyti. Nes su tomis dainomis užaugo, apsivedė ir užaugino vaikus. Tai kaip lyg žmogus kvėpuotų. Tuo pačiu ritmu, be pertraukų. Lyg scenoje stovėtų žmogus, o žiūrovas būtų jo šešėlis, kuris nepadaro jokios klaidos nusukdamas, kad ir netyčia į šoną. Visi pamiršo alinantį karštį, kuris pradėjo į vakarą savaime mažėti. Prieš kiekvieną, visiems puikiai žinomą Paukštytės, Žaldoko, Sapiegos ar Rūtos frazę, žiūrovų minia įkvėpdavo oro ir erdvėje įsivyraudavo kosminė tyla. Lyg ore nieko nebūtų. Jie nenorėjo praleisti ir norėjo išgirsti tai, ką žinojo mintinai ir vis tiek laukė. O po frazės sprogimas. Aikštė tiesiog lyg cunamio banga nunešdavo juoką manau iki pačios Latvijos. Tarp kitko ji visai netoli ir nemažai žmonių buvo atvykę į šventę iš pačios Latvijos. Buvo ir atlikėjų-latvių muzikantų, kuriuos pamačiusi, sėdinčius pirmoje eilėje ir besijuokiančius kartu, nustebau. Kai po to jų paklausiau ar jie moka lietuviškai, pasirodo jie nesuprato kai kurių žodžių, bet esmę puikiai pagavo. Pasakė, kad labai juokingas spektaklis. Tarp kitko aš buvau viename Rygos teatre ir mačiau spektaklį, kuriame buvo daug scenų, iš kurių juokėsi žiūrovai. Visi išskyrus mane. Man nebuvo juokinga. Todėl manau, kad humoro esmė „Žaldokynės“ spektaklyje glūdėjo kažkur labai arti žmogaus, kokios jis bebūtų tautybės.

Po spektaklio žiūrovai ilgai atsistoję plojo aktoriams. O tie stovėjo scenoje ir be perstojo lankstėsi, taškydami ant grindų bėgantį prakaitą. Šlapi nuo prakaito kostiumai leido suprasti kiek jėgų buvo atiduota. Jų rankose, ant akių, nuo karščio vyto glėbiai gėlių ir tai buvo paskutinė šio nepaprasto spektaklio akimirka, apie kurią dar niekas nežinojo. Nežinojo, kad legenda ištirpo vasaros karštyje, lyg aktoriaus prakaito lašas.

Taip baigėsi „Žaldokynės“ gyvavimo istorija, tačiau jos populiarumo fenomenas iki šiol vis dar neatskleistas. Tikėtina, kad prie šio reiškinio ženkliai „prisidėjo“ ne tik dramaturgo Boriso Dauguviečio talentas, bet svarbus yra ir režisierės Kazimieros Kymantaitės indėlis.

Kazimiera Kymantaitė (1909–1999) apibūdinama kaip itin spalvinga, išskirtinė lietuvių teatro asmenybė, pasižymėjusi humoro jausmu, šmaikščia kalba, ekscentriška laikysena ir elgsena (Marcinkevičiūtė 2009)[116]. Knygos „Reikalauju kūrybos laisvės! Knyga apie Kazimierą Kymantaitę“ autoriams režisierė kalbėjo: „be lietuviškos dramaturgijos negalėčiau gyventi, kurti ir apskritai egzistuoti teatre“[117]. Todėl visiškai suprantama, kad režisierė domėjosi kiekviena sukurta pjese ir stengėsi visas jas pamatyti, nepriklausomai nuo to, kuriame teatre jos buvo pastatytos.

[116] Marcinkevičiūtė 2009, 99.
[117] *Reikalauju kūrybos laisvės! Knyga apie Kazimierą Kymantaitę* 2009, 60.

Režisierius, teatrologas, humanitarinių mokslų daktaras Petras Bielskis, savo prisiminimuose, parašytuose šiam magistro darbui, apie Kazimierą Kymantaitę kalba:

Į didelius žmones reikia žiūrėti iš tolo“,– sako liaudies išmintis. Likimas taip lėmė, kad dirbant televizijoje ar teatre man daug teko bendrauti su aktoriais ir režisieriais iš arti. Tokiu būdu ir Kazimierą Kymantaitę, vieną didžiausių Lietuvos teatro žmonių, teko matyti iš arti. <..> 1968 metais susirinkome keli jauni Konservatorijos teatrinio fakulteto absolventai (Algis Zigmantavičius, Aldona Janušauskaitė, Otonas Laniauskas, Doloresa Kazragytė) ir Aktorių namų scenelėje ėmėme žaisti teatrą... <..> Kartą Akademinio dramos teatro meno vadovas H. Vancevičius užėjo, pasižiūrėjo ir jį sudomino mūsų jaunatviški vaidinimai. Paskyrė teatro meno tarybos peržiūrą. Suvaidinome. Teatro raudonajame kampelyje jau mūsų laukia. Aš vienas sėdžiu prie ilgo stalo, kaip koks kaltininkas, o J. Kavaliauskas, I. Aleksaitė ir kiti tarybos nariai bei kritikai susėdę palei langą, visi tokiais reikšmingais veidais. Ir nė vieno draugingo. Šalia H. Vancevičiaus sėdi K. Kymantaitė, greta teatro direktorius P. Treinys. Pirmas ir kažin kodėl falcetu prakalbo J. Kavaliauskas. Nusistebėjo, kaip čia rimtame teatre atsirado vaikinukas iš gatvės. Tikriausiai norėjo įgelti teatro direktoriui arba pasičiupti aptarimo iniciatyvą. <..> Prie K. Kymantaitės aptarimas užsikirto. Ji neskuba, lūkuriuoja. Galvoju, jau dabar ji pribaigs mane. Tyla. Tik Kymantaitė taip savo ranką glosto, glosto... Ir sako: – O man patiko. <..> Kazimieros Kymantaitės dalyvavimas mano gyvenime pirmą kartą buvo lemtingas. Aš to iki mirties, o, ko gero, ir po mirties neužmiršiu[118].

Audronė Girdzijauskaitė pažymi, jog „geras Kymantaitės išsilavinimas, asmenybės veržlumas, originali individualybė ilgainiui joje suformuoja savo pašaukimo, gal net misijos pobūdį“[119] ir teigia, kad šią misiją – nacionalinio teatro puoselėjimą nepalankiomis lietuvybei sąlygomis, režisierė vykdė visą savo gyvenimą. Minėta autorė Kazimierą Kymantaitę prilygino knygnešiui lietuviškos spaudos draudimo metais. Režisierės statomų kūrinių pasirinkimą, kaip teigia Audronė Girdzijauskaitė, greičiausiai lėmė režisierės „širdies balsas“, inscenizuodama literatūros kūrinius, Kazimiera Kymantaitė „subrendo kaip literatė, skaitovė, individualybė[120]“. Nors režisierės darbo metodai apibūdinami kaip stichiški ir intuityvūs, ji mokėjo dirbti su aktoriais ir labai mėgo „neordinarius“ keistuolius, tokius kaip Napoleonas Nakas („Žaldokynėje“ – Žaldokas, Juozas Kanopka („Žaldokynėje“ – Sidabras) ir pan. Taigi, vykdydama savo misiją, Kazimiera Kymantaitė „kūrė savo teatrą teatre“[121], kuris visų pirma pasireiškė „liaudiškumu“. tai atsispindėjo tiek repertuaro pasirinkime, tiek ir režisūros manieroje (panoraminiai vaizdai su triukšmingomis masinėmis scenomis, liaudiško tipažo kūrimas, scenografija, pabrėžianti būdingiausius bruožus).

Kazimiera Kymantaitė – pirmoji moteris režisierė Lietuvoje, nepabijojusi imtis režisūros išskirtinai „vyriškoje“ srityje, kuri dar ir šiandien, pasak Ramunės Marcinkevičiūtės: „laikoma viena iš tų meninės veiklos formų, kur moterys negali prilygti vyrų kompetencijai ar talento jėgai[122]“. Taigi,

[118] Bielskis 2021.
[119] Girdzijauskaitė 2001, 14.
[120] Girdzijauskaitė 2001, 15.
[121] Girdzijauskaitė 2001, 15.
[122] Marcinkevičiūtė 2009, 99.

nagrinėjamu laikotarpiu teatro režisūra buvo laikoma išskirtinai vyriška profesija, tad Kazimiera Kymantaitė šiuo požiūriu laikytina itin išskiria asmenybe, tuo laikmečiu nepabijojusia tam tikra prasme maištauti prieš tuometinę socialinę sanklodą. Tuometinio moters „paveikslo“ kontekste, režisierė išsiskyrė savo elgesiu ir būdu, simbolizavo to meto standartais vertinant, moters tipą, nepaisantį visuomenės nustatytų apribojimų bei prisiėmusi tik vyrams suteikiamas laisves, tarp jų ir pomėgį alkoholiui. Tad, kaip teigia Ramunė Marcinkevičiūtė: „Nenuostabu, kad ją išgarsino spektaklis „Žaldokynė" (1948). Ši Boriso Dauguviečio pjesė totaliai orientuota į vyrų pasaulį, pradedant alumi, pagrindiniu „Žaldokynės" herojumi, baigiant naujo rytojaus patosą atspindinčio vyro kaip vadovo išaukštinimu“[123]. Ir nors tikėtina, kad „Žaldokynės“ populiarumą, pasak minėtos autorės, lėmė „ir neišblėsusi lietuvių meilė alui, ir poreikis apgauti valdžią, kai pats „kombinavimas" yra ne tik materialiai naudingas, bet ir suteikia moralinį pasitenkinimą“, Kazimieros Kymantaitės gebėjimas prilygti režisieriams vyrams būtent teatre, kur ypač buvo ginamos tuometinės ideologinės nuostatos, kelia nuostabą ir susižavėjimą šia iškilia asmenybe.

Apibendrinant galima teigti, kad garsioji Boriso Dauguviečio „Žaldokynė“ jokiais išskirtiniais bruožais nepasižymi. Šios pjesės siužetas yra gana pasyvus, pasižymintis ryškiais buitinio, kaimiško realizmo bruožais, pagrindinės spektaklio temos – tai girtuokliavimas ir tinginystė. Spektaklyje vyrauja kandūs juokeliai, komiškos situacijos ir komiškos spektaklio veikėjų reakcijos. Per savo gyvavimo laikotarpį, „Žaldokynė“ buvo keletą kartų nežymiai koreguota, tačiau 1995 metais šiam spektakliui buvo sugrąžintas pirminis pavidalas. Paskutinis „Žaldokynės“ pastatymas buvo parodytas žiūrovams 2010 metais, po 62-jų gyvavimo metų, tačiau jos populiarumo fenomenas iki šiol vis dar neatskleistas. „Žaldokynės“ autorius Borisas Dauguvietis ir režisierė Kazimiera Kymantaitė gali būti laikomi vienomis iškiliausių lietuviško teatro asmenybių, garsių tiek savo kūriniais, tiek lietuviškumo puoselėjimu, tiek ir išskirtiniais asmenybės bruožais. Tikėtina, jog būtent dramaturgo Boriso Dauguviečio talente ir režisierės Kazimieros Kymantaitės asmenybėje taip pat slypi viena iš „Žaldokynės“ populiarumo fenomeno apraiškų.

[123] Marcinkevičiūtė 2009, 100.

III. „ŽALDOKYNĖS“ FENOMENO LIETUVIŲ TEATRE ANALIZĖ

1. Tyrimo metodologija

Tyrimui pasirinktas **kokybinio tyrimo metodas** – ekspertų apklausa – struktūruotas ir nestruktūruotas interviu. Tokį pasirinkimą lėmė noras išsiaiškinti, kaip „Žaldokynės“ fenomenalų populiarumą vertina tiesiogiai su šio spektaklio kūryba susiję ekspertai – aktorius, 1975 m. Kazimieros Kymantaitės režisuotoje „Žaldokynėje“ vaidinęs Motiejų Sapiegą (kaimo smuikininką) ir Jonas Buziliauskas, režisierius, 2008 m. pastatęs „Žaldokynę“ Telšių Žemaitės dramos teatre. Taip pat bus pateikiami ir šio darbo autorės įspūdžiai iš „Žaldokynės“ pastatymo Žagarės „Vyšnių festivalyje“ 2010 metais. Kultūros studijos reikalauja kokybinės tyrimų metodologijos, siekiant unikalių tyrinėjamos problemos aspektų atskleidimo.

Režisieriui Jonui Buziliauskui klausimai buvo nusiųsti elektroniniu paštu, prieš tai susitarus dėl interviu telefonu. Tokiu pat būdu buvo gauti atsakymai. Jono Buziliausko interviu atsakymų suvestinė pateikiama priede. Kadangi klausimai užduodami raštu, šiam interviu buvo pasirinktas struktūruoto interviu metodas.

Klausimai režisieriui Jonui Buziliauskui:

1. Kodėl buvo pasirinkta „Žaldokynė“?
2. Kaip perteikėte tas scenas, kurios šlovino tarybinės santvarkos galybę?
3. Kaip publika priėmė Jūsų spektaklį?
4. Kas naujo ar netikėto buvo Jūsų „Žaldokynėje“?
5. Apie ką buvo Jūsų spektaklis?

Interviu su aktoriumi Adolfu Večerskiu buvo atliekamas telefonu, todėl buvo pasirinktas nestruktūruoto interviu metodas, kad tyrimo atlikėjas nebūtų varžomas iš anksto suformuluotų klausimų ir būtų galima kuo geriau užfiksuoti informanto patyrimą analizuojamais aspektais.

Interviu šiam tyrimui pasirinktas kaip metodas, kuriuo dažniausiai atliekamos apklausos. Kokybinio tyrimo privalumas yra tai, kad šis tyrimas – tai suvokimo procesas, kuris grindžiamas individualiomis metodologinėmis žmonių socialinių problemų tyrimo tradicijomis. Kartu interviu suteikia platesnes galimybes, nei kiti tyrimų metodai (pvz., anketinė apklausa) nuodugniau pažinti analizuojamą problemą. Nemažiau svarbu atkreipti dėmesį ir į tai, jog tiriamojo interviu metodo paskirtis gali būti tiesioginė ir pagrindinė priemonė reikiamai informacijai gauti[124].

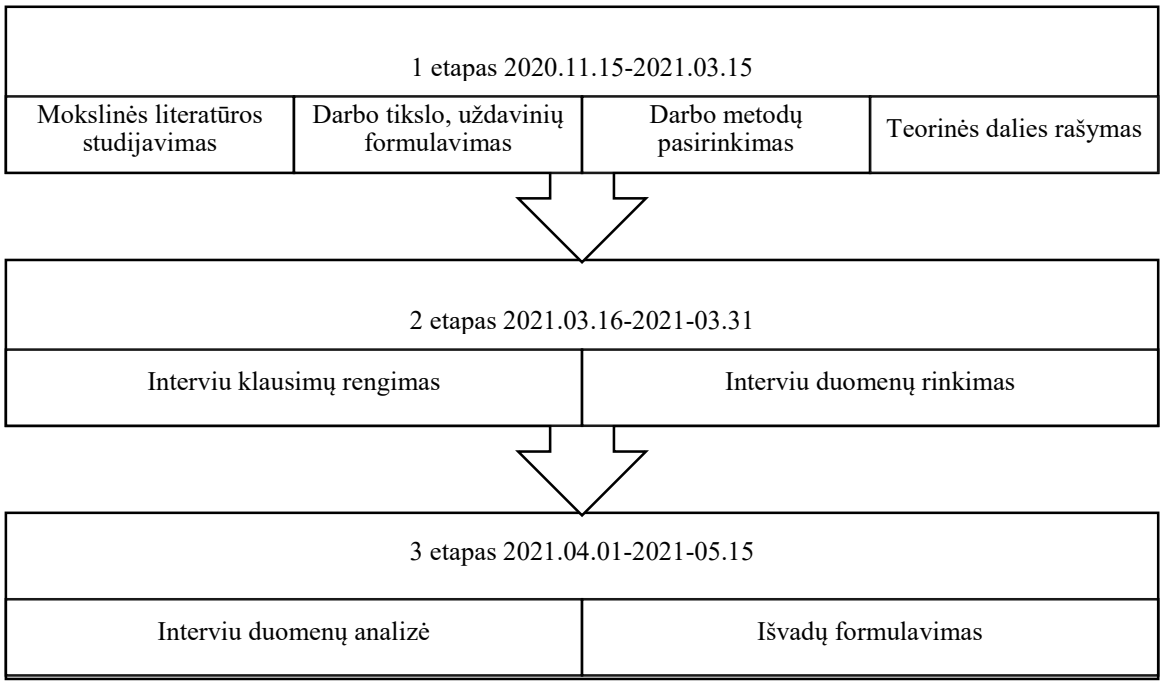
Tyrimo duomenų apdorojimo metodas. Turinio duomenų interpretavimas, remiantis dokumentų bei mokslinės literatūros prieigomis. Duomenų analizė atliekama kokybinės turinio analizės metodu, kuriuo siekiama išsiaiškinti kaip fenomeną suvokia tiriamieji, reflektuodami savo

[124] Kardelis 2016, 98.

patirtį, kokie yra tyrimo dalyvių mąstymo, supratimo apie tiriamą fenomeną būdai, kokios yra konteksto prasmės, kokios egzistuoja probleminės sritys, kokie skirtumai egzistuoja tarp teorinio tiriamo fenomeno aspektų ir jo raiškos socialinėje realybėje[125].

Mokslinės literatūros analizės ir sintezės metodas naudotas teorinėms tyrimo prielaidoms formuluoti. Darbo apibendrinimams ir išvadoms parengti naudoti **lyginimo ir apibendrinimo metodai**.

Tyrimo eiga. Tyrimas vyko trimis etapais (2 pav.).



2 pav. Tyrimo etapai

Sudaryta autorės

Tyrimo etika. Prieš pradedant žodinį interviu, informantui buvo pristatytas tyrimo tikslas, užtikrinta, kad tyrimo medžiaga bus naudojama tik moksliniais tikslais. Informantui, atsakinėjusiam į klausimus raštu, ši informacija buvo pateikiama įvadinėje klausimyno dalyje.

[125] Berger ir Luckmann 1999, 117.

2. Tyrimo rezultatai ir jų interpretacija

Tapo įprasta manyti, jog teatro meno objektas yra ypač trapus, kad teatro spektaklis būtinai yra ribotas laiko atžvilgiu, trumpalaikis reiškinys. Tačiau kai kurie spektakliai, pvz., „nemirtingos“ William Shakespeare komedijos arba garsioji Boriso Dauguviečio komedija „Žaldokynė“ (nors ir trumpesnį laikotarpį) ir kt. kūriniai šią teoriją paneigia – jie ilgą laiką išliko aktualūs ir patrauklūs žiūrovams. Pasak Alexandero Leggatto, kuriant spektaklį susijungia keli aspektai: autorius, kultūra, teatras, aktoriai ir publika bei žanras[126]. Remiantis išvardintais aspektais šioje darbo dalyje analizuojamas Boriso Dauguviečio spektaklis „Žaldokynė“.

Boriso Dauguviečio spektaklis „Žaldokynė“ pirmą kartą pastatytas 1947 m. gegužės 24 d.– tai tuometiniu valstietišku humoru trykštanti komedija. Kaip jau minėta anksčiau šiame darbe, Boriso Dauguviečio (1885.03.26 – 1949.07.13) „Žaldokynė“ teatro scenose gyvavo daugiau kaip 60 metų, o ir kiti šio autoriaus spektakliai buvo aukštai vertinami. Pavyzdžiui, recenzentai gyrė Borisą Dauguvietį už specialiai parašytos muzikos bei šokių ir net artistų dainavimo „įvedimą“ į 1928 metais statytą komediją pagal Moljero „Tariamą ligonį“. Taip pat labai gerai Balio Sruogos buvo įvertinta šio kūrėjo 1928 metais statyta Luigi Pirandello komediją „Šiaip arba taip“.

Kritikas teigė, jog šis spektaklis Lietuvos teatre gali nužymėti naujos epochos pradžią. Nors anuomet nebuvo priimta režisieriui kažką dramos kūriniuose keisti, tačiau tokie pakeitimai buvo vertinami gan palankiai, jei tuo pavykdavo sustiprinti originalų tekstą. Borisas Dauguvietis ypač mėgo laisvą teksto naudojimą, nors šio periodo kritikai aršiai kovojo už stilistinę pastatymų „vienovę“[127].

Sceninė dramaturgija arba, kitaip vadinamas „sceninis raštas“ yra „autonomiška meninė spektaklio realybė“, kuriama režisieriaus, valdančio visų sceninių sistemų visumą taip, kad spektaklis taptų ne teksto atpasakojimu, bet „teatrinės prasmės pagrindu“. Tokia sceninė dramaturgija įprastai pasireiškia tada, kai režisierius yra visavertis spektaklio autorius[128]. Būtent toks buvo Borisas Dauguvietis ir tokia buvo Kazimiera Kymantaitė (3 pav.). Ramunė Marcinkevičiūtė, analizavusi moters režisierės vaidmenį XX amžiaus teatre, pristatė Boriso Dauguviečio pjesę „Žaldokynė“ kaip totaliai orientuotą į vyrų pasaulį „pradedant alumi, pagrindiniu „Žaldokynės“ herojumi, baigiant naujo rytojaus patosą atspindinčio vyro kaip valdovo išaukštinimu“[129]. Minėta autorė pabrėžė režisierės Kazimieros Kymantaitės gebėjimą prilygti režisieriams vyrams, veikti pagal jų sukurtas „vyrų pasaulio“ taisykles ne bet kur, o būtent teatre – anuo laikotarpiu ideologijos sergėtojų itin prižiūrimoje vietoje.

[126] Leggatt 1998, 183.
[127] Petrikienė 2006, 53.
[128] Liuga 2005, 50.
[129] Marcinkevičiūtė 2009, 99.

3 pav. Kazimiera Kymantaitė ir Borisas Dauguvietis
Šaltinis: Mindaugas Jusčius, Lietuvos Nacionalinio dramos teatro režisieriaus asistentas

Adolfas Večerskis savo interviu kalbėjo: „būkim sąžiningi, tiek improvizacijų kiek aš ten pridirbau, nebeatsilaikiau, kadangi man buvo leista daryti kas patinka, remiantis ano meto Dauguviečio pasakymu: „jeigu aktorius gali tai daryt, tegul jisai daro“. O Kazimiera buvo režisierė tokia, kad jeigu kažkas kažką gražaus darė, tai ji leido, laisvai pirmyn“. Tai rodo, kad tiek Borisas Dauguvietis, tiek Kazimiera Kymantaitė nebijojo improvizuoti ir leido tai daryti kitiems.

Šiame spektaklyje vaidino net kelios kartos žymių Lietuvos aktorių. Pagrindinį veikėją aludarį Žaldoką vaidino Napoleonas Nakas, Jonas Lalas, Vytautas Tomkus, Juozas Meškauskas. Pastarasis aktorius – tai „vienintelis „Žaldokynės“ veteranas, vaidinantis net 60 metų nuo šios komedijos gimimo“ („Apie Žaldokynę“ 2021).

Lietuvių kaimo aludaris Žaldokas – truputį keistuolis, truputį pasimetęs ir išgąsdintas gudruolis, autoriaus išvestas į istorijos kryžkelę sprendžia lemtingą klausimą – su kuo eiti? Daug sykių šis klausimas mūsų literatūroje skambėjo labai patetiškai. Pagrindinės šio spektaklio temos: meilė, neištikimybė, priklausomybės (girtuoklystės problema pjesėje).

Per savo gyvavimo metus spektaklis buvo keletą kartų atnaujintas, tačiau 1995 metais, kaip prisimena aktorius Adolfas Večerskis, „Žaldokynėje“ kūręs Motiejaus Sapiegos vaidmenį, spektakliui buvo sugrąžintas „pirminis pavidalas“. Gyva lietuviška klasika tapusi „Žaldokynė“ šiandien jau nacionalinė kultūros vertybė. Išsaugotas autentiškas dailininkų Vytauto Palaimos ir Juozo Jankaus scenovaizdis, spektaklio veikėjus nukelia į XX a. vidurio Lietuvos kaimą, kurio pagrindinis herojus – mažažemis valstietis, aludaris Jokimas Žaldokas[130].

[130] „Apie Žaldokynę“ 2021.

„Žaldokynės“ veiksmas vyksta Žaldoko ūkelyje. „Žaldoko ūkelio kiemas gana apleistas. Senas, šiaudais dengtas svirnas. Aukštas priesvirnis, dvejos durys. Prie vienų durų stovi nedidelė medinė lova, lovoje miega Žaldokas, kailiniais apsiklojęs; prie kitų durų didelis kubilas su alum. Kubilas storai apklotas kailiniais — ant jų šeško iškamša. Tvoros, medžiai, apyniai, krūmai. Kieme klevas, po klevu senų didelių girnų stalas, aplink suolai. Rudens pradžia. Diena šilta ir saulėta“ (Dauguvietis 1947)[131]. Scenografijos eskizas pateikiamas 4 pav.

4 pav. „Žaldokynės“ scenovaizdžio eskizas
Šaltinis: Šabasevičius 2019

1948 metų „Žaldokynės“ pastatymo scenovaizdį kūrė dailininkas dekoratorius Vytautas Palaima, realistinės stilistikos scenografas. Nors vėlesniuose jo darbuose išryškėja modernesnės estetikos principai, tačiau „Žaldokynės“ scenovaizdis laikytinas realistinės scenografijos etalonu[132]. Scenovaizdžio eskizas buvo labai tiksliai perkeltas į teatro erdvę (5 ir 6 pav.).

[131] Dauguvietis 1947.
[132] Šabasevičius 2019.

1948 m.

1985 m.

5 pav. 1948 m. ir 1985 m. „Žaldokynės“ scenovaizdžiai
Šaltinis: Mindaugas Jusčius, Lietuvos Nacionalinio dramos teatro režisieriaus asistentas

1995 m.

2008 m.

6 pav. 1995 m. ir 2008 m. „Žaldokynės“ scenovaizdžiai
Šaltinis: Mindaugas Jusčius, Lietuvos Nacionalinio dramos teatro režisieriaus asistentas

Nagrinėjant „Žaldokynės“ scenovaizdžių pavyzdžius, pateikiamus 5 ir 6 paveiksluose, galima pastebėti, jog visuose juose ne tik yra išlaikyta realistinė maniera, bet ir pirminis sumanymas. Šiek tiek laikui bėgant, prisitaikant prie esamo laikmečio sąlygų, keitėsi dekoracijos, aktorių kostiumai. Teorinėje šio darbo dalyje nustatyta, jog ryškiausias sovietinės okupacijos pradžios laikotarpio teatro meninės raiškos bruožas – socialinis ir buitinis realizmas su labai nežymiais ir padrikais romantizmo bruožais[133]. Pateikiamose nuotraukose atsispindi būtent valstietišką

[133] Mareckaitė 2011.

pasaulėjautą ir psichologiją atspindinti scenografija, išlikusi per visą analizuojamą laikotarpį. Atitinkamai ir personažai vaizduoja esamą laikmetį (7 ir 8 pav.).

1948 m.

1985 m.

7 pav. 1948 m. ir 1985 m. „Žaldokynės“ personažai 1948 ir 1985 m.
Šaltinis: Mindaugas Jusčius, Lietuvos Nacionalinio dramos teatro režisieriaus asistentas

1995 m.

2008 m.

8 pav. „Žaldokynės“ personažai 1995 ir 2008 m.
Šaltinis: Mindaugas Jusčius, Lietuvos Nacionalinio dramos teatro režisieriaus asistentas

Analizuojant vaizdinę informaciją, pateikiamą 7 ir 8 paveiksluose, matyti, jog personažų tipažai laiko atžvilgiu beveik nekinta. 9 ir 10 paveiksluose pateikiamas Žaldoko personažo nuotraukų palyginimas.

1948 m.

1985 m.

9 pav. „Žaldokynės“ personažas Žaldokas 1948 ir 1985 m.
Šaltinis: Mindaugas Jusčius, Lietuvos Nacionalinio dramos teatro režisieriaus asistentas

1995 m.

2008 m.

10 pav. „Žaldokynės“ personažas Žaldokas 1995 ir 2008 m.
Šaltinis: Mindaugas Jusčius, Lietuvos Nacionalinio dramos teatro režisieriaus asistentas

Realistinė maniera atsispindi ne tik spektaklio „Žaldokynė“ scenografijoje ir aktorių įvaizdyje. Borisas Dauguvietis „Žaldokynėje“ parodė tuometinės lietuvių kaimo buities vaizdus, taikė liaudies vaidybos principus. Pats siužetinis spektaklio veiksmas yra gan pasyvus, vyrauja komiškos

situacijos, personažų reakcijos, kandžios replikos, juokeliai. Aleksandras Guobys (2004) analizavęs Boriso Dauguviečio kūrybą bei „*Žaldokynės*“ istoriją teigė, kad būtent šio autoriaus kūryboje buvo suformuoti pagrindiniai pokario laikotarpio dramaturgijos bruožai (nauja buitis, nauji žmonės, klasių kova ir visuomeniniai interesai, aiški socialinė-politinė kryptis ir pan.), kuriais vėliau rėmėsi Juozas Baltušis, Alfonsas Gricius, Justinas Marcinkevičius ir kt.[134] Komedija parašyta Tarybų Lietuvos metais, tad neišvengiamai joje atspindėtas laikmetis – tai galime pamatyti tiek spektaklio scenografijos pavyzdžiuose, tiek išgirsti veikėjų replikose (Dauguvietis, 1947):

> SAPIEGA: Įdomi naujiena. Žiūrėkit... Jonelis sugrįžo... Ne kokį turtą čia ras. Motutė mirė, seniūną sušaudė... tik brolienė su dviem vaikais ir 2 ha žemės.
> ŽALDOKAS: Motiejau, Motiejau... liūdna man... Jaučiu, kad artinasi juodos dienos. Jaučiu, kad neglostys tarybinė valdžia, kad neteiks man pagarbos, kad užmiršti mano nuopelnai kraštui. Bet vis dėlto visą savo ateitį — vien geru alum remiu. Ir manau, kad nebus apsirikta. Keičiasi tikyba, keičiasi santvarkos, keičiasi pinigas — bet žmogaus geiduliai lieka, ypač troškulys, — taip pasakė dziakonas — klebonas Ivaška....

Tokios anuomet buvo laikmečio realijos, tad jos neišvengiamai turėjo atsispindėti pjesėje. Apskritai šis spektaklis viešumoje buvo pristatomas kaip komedija[135], tačiau Adolfo Večerskio nuomonė kitokia: „Nu ne – tai yra šou“. <…> Meškauskas dar ir profsajungos rūmuose buvo bandęs režisieriauti, tai jis bandė ginti kažkokius dramatinius momentus „Žaldokynės“, atmesdamas komedijinius, kol galų gale mudu sutarėm, kad visgi tai yra šiuolaikinis komedijinis šou, turintis vadinasi, politinių momentų ir siužetinių momentų ir praktiškai turintis klasikinę sandarą ir pačias primityviausias pjesės replikas“ (Večerskis). Tai, kad spektaklis buvo pavadintas komedija, greičiausiai yra laikmečio, kuomet jis buvo sukurtas, įtaka. Sovietiniu laiku tik Ezopo kalba galima buvo kovoti prieš okupantus ir išlikti nenubaustais. Tikėtina, kad dėl šios priežasties Borisas Dauguvietis paslėpė jautrias visuomenei temas po humoro „skraiste“. Adolfo Večerskio teigimu, spektaklis vis tiek sunkiai skynėsi kelią į sceną: „Ten jie turėjo tiek peržiūrų, praktiškai su Sniečkumi buvo reikalai. Sniečkus prisidėjo, kad „Žaldokynė“ išeitų, nes tada Kazimieros vyras buvo kultūros ministras ir padėjo išaiškinti vyrams“. Aktorius teigia, kad tik į spektaklio scenarijų „įdėtos“ „grupinės scenos, kad palaikyti komjaunuolišką dvasią ir ideologiją“ suteikė spektaklį parodyti žiūrovams.

Adolfas Večerskis taip pat pažymi, jog paskutinis scenarijaus pataisymas ir paskutinis šimtas spektaklių jau nebeturėjo pridėtų ideologinių scenų: „o aš paskui leidau sau išvalyti nuo tų bereikalingų scenelių, kurios ten buvo prirašytos vien tam, kad patiktų kažkam ten, žmonėms kurie atstovavo ministeriją ir valstybę, kad neperžengti ideologijos ribų. <…> mes turim (scenarijaus – aut.

[134] Guobys 2004, 179.
[135] Mareckaitė 2001, 8.

past.) variantą, kurį Dauguvietis padovanojo Kazimierai (Kymantaitei – aut. past.), kurį man Kazimiera perpadovanojo, tai ten tekstas visai kitoks, nes niekam nebereikėjo tų ideologinių dalykų <…>. Kazimiera buvo išsiaiškinusi, kokios scenos ten prirašytos, na visa tai buvo ne taip jau sudėtinga reguliuoti, nesunaikinant pačios Kazimieros sumanymo <…> užteko taškus pakeisti irspektaklio tie kampai atsivėrė ir tada žiūrovas pamatė tą, ką reikėjo“. Aktoriaus teigimu, scenarijaus tekstas buvo taip profesionaliai parašytas, kad išėmus minėtus tekstus, tai visiškai nepaveikė nei aktorių dialogų, nei spektaklio minties ir idėjos. Čia jam pritaria ir kitas tyrimo dalyvis, režisierius Jonas Buziliauskas: „Aš manau kad tai yra dramaturgo Boriso Dauguviečio nuopelnas, kad nepakeičiant nei vieno žodžio, buvo įmanoma iš esmės pakeisti spektaklio temą, įdėją ir koncepciją. Tai genialiai parašyta pjesė“.

Paklaustas, apie ką, jo nuomone, yra „Žaldokynė“, Adolfas Večerskis atsakė: „Apie ateinantį laiką, ateinantį mūsų gyvenimą, kurį mes dabar gyvename ir kuris atėjo mums visiems nesuprantamas ir kuriame mes kaip tauta stengiame kažkokiu tai būdu išlikti. Ten yra tiesiog informacija kaip susitaikyti prie susidariusių situacijų, kada jos bebūtų“. Įdomu tai, kad kito pokalbio dalyvio, režisieriaus Jono Buziliausko, 2007 metais pastačiusio „Žaldokynę“ Telšių Žemaitės dramos teatre, nuomonė minėtu klausimu visiškai kitokia: „Tai spektaklis apie pokario tikrovę, apie valdžios nomenklatūrininkų išsigimimą ir kaimo žmonių ieškojimą sau vietos tokio gyvenimo realybėje“. Palyginus šiuos du atsakymus, galima konstatuoti, kad Adolfo Večerskio nuomone, „Žaldokynė“ yra apie ateitį ir gebėjimą prisitaikyti prie nuolat besikeičiančių aplinkybių, o Jono Buziliausko manymu, spektaklis yra apie praeitį ir pastangas išlikti esamose aplinkybėse. Nors Jonas Buziliauskas teigė, kad jo statytoje „Žaldokynės versijoje“: „iš esmės pasikeitė personažų tarpusavio santykiai. Neigiami herojai tapo teigiamais, o teigiami neigiamais <…> Pjesėje paskutiniai žodžiai yra Žaldoko frazė – “Va tau ir Jonas”. Įprastuose pastatymuose ta frazę Žaldokas taria su susižavėjimu, matydamas Joną Girėną naujos ateities idealu. O mano spektaklyje jis tą frazę taria matydamas Joną Girėną gulinti “nusmigusi” ir apsivėmusį. Ir tai iš esmės pakeičia spektaklio idėją“. Stasys Katauskas[136] apie Jono Buziliausko „Žaldokynės“ pastatymą rašė: „’Žaldokynę’ J. Buziliauskas interpretuoja nedviprasmiškai: „šviesų“ rytojų žadantys sovietų valdžios pakalikai jo spektaklyje atrodo ciniški, atgrasūs, nevengiantys prisiliuobti savanaudžiai. Finalinėje scenoje visi jie guli girti išsivartę pakampėse, vienintelis nusileidžiančią uždangą palydintis garsas – zyzianti musė. Prie ko paprastai kimba musės, sakyti nereikia“. Minėtas autorius pabrėžia, kad režisierius dėl šios interpretacijos sulaukė nemažai kritikos, tačiau nemano, kad kritika teisinga ir gina režisieriaus teisę į savitą kūrybą.

Jonas Buziliauskas taip pat teigė, kad susilaukė kritikos iš spektaklio gerbėjų: „Publikai mano spektaklio interpretacija buvo netikėta. Netgi buvo pasipiktinusių ir bandančių mane kaltinti,

[136] Katauskas 2007.

kad aš iškraipau pokario tikrovę. Buvo parašytas kritiškas straipsnis Telšių spaudoje. Kai vėliau paaiškėjo kaltino buvę komunistai ir nomenklatūrininkai. Bet dauguma žiūrovų spektakliu buvo sužavėti. Spektaklis tais metais buvo pripažintas geriausia mėgėjų teatro nacionalinės dramaturgijos interpretacija Lietuvoje. Žaldoko vaidmens atlikėjas Antanas Nekrašius pripažintas ryškiausiu mėgėjų teatro sezono aktoriumi. Nominuoti buvo ir Alma Pažemeckienė už Magdelianos Paukštytės vaidmenį ir Artūras Butkus už zakrastijono Rūtos vaidmenį. Spektaklis ilgai su pasisekimu buvo rodomas Lietuvoje ir užsienyje (Vokietijoje, Latvijoje)“. Stasys Katauskas, pastebi, kad tai, kas sovietmečiu būdavo interpretuojama vienaip, šiandien kelia visiškai priešingas emocijas, o tiksliau tariant, juoką. kita vertus, pasak minėto autoriaus, tokia negatyvi žiūrovų reakcija gali reikšti, kad pokaris mūsų tautai vis dar yra skaudi tema, o ir santykis su okupacijos metais kurta lietuvių kultūra vis dar yra sudėtingas.

Adolfo Večerskio buvo teiraujamasi, kokia, jo nuomone, yra „Žaldokynės“ populiarumo fenomeno paslaptis? Kaip jiems pavyko spektaklyje suderinti tradicijas ir esamą laikmetį? Aktorius atsakė, kad spektaklio personažai yra „pusiau šiuolaikiški“ ir esantys dabartiniame laike. Laikas, jo teigimu, „pats savaime save vadina, o ne žmonės vaidina laiką“. Adolfas Večerskis dar kartą pabrėžia, jog „Žaldokynėje“ yra aktoriams duodama didelė laisvė improvizacijoms, tad „improvizacijos ir davė tą žaismę, kitimą ir per laiką spektaklio kitimas ėjo kartu su laiku, kuris ėjo su mumis<..>nieko ten nesiskiria nuo vakar dienos ir šiandien, tiktai mes gal kitaip vadinam ir kai Žaldokynė paskutinė buvo, jau praktiškai mes vaidinom tai, kas yra šiandien ir dar istoriškai analizavom praėjusį laiką ir gavosi toks lyg ir priežastingumo, kodėl tas taip pasidarė (kodėl „Žaldokynė“ tokį ilgą laiką išliko populiari – aut. past.), radimas. Nes transformacija, ta prasme kaip bando Sidabras prisitaikyti prie to laiko, kyšių sistemos atsiradimas, viešieji pirkimai, vadinkim <…>. Atėjo į spektaklį jauna karta žmonių, kurie nežino tos mūsų istorijos ir jie atėję juokėsi, jie rado ten savo humorą“.

Apibendrinant šią darbo dalį galima teigti, kad dažnai viešojoje erdvėje galima stebėti teiginių, jog teatro meno objektas yra ypač trapus, kad teatro spektaklis būtinai yra ribotas laiko atžvilgiu, trumpalaikis reiškinys. Tačiau kai kurie spektakliai, pvz., „nemirtingos“ William Shakespeare komedijos arba garsioji Boriso Dauguviečio komedija „Žaldokynė“ (nors ir trumpesnį laikotarpį) ir kiti kūriniai šią teoriją paneigia – jie ilgą laiką išliko aktualūs ir patrauklūs žiūrovams. Boriso Dauguviečio spektaklis teatro scenose gyvavo daugiau kaip 60 metų. Režisierius ypač mėgo laisvą teksto naudojimą ir tai pademonstravo rašydamas „Žaldokynės scenarijų“. Režisierius Jonas Buziliauskas, 2007 metais pastatęs „Žaldokynę“ Žemaitės dramos teatre, Borisą Dauguvietį pavadino genialiu dramaturgu, nes jam pavyko visiškai pakeisti spektaklio temą, idėją ir koncepciją, nepakeitus pjesėje nei vieno žodžio. Spektaklio pagrindinis personažas Žaldokas – keistuolis, šiek tiek pasimetęs, tačiau gudrus, laikmečio įtakoje sprendžiantis ideologinį klausimą, kieno pusę palaikyti. Pagrindinės šio spektaklio temos: meilė, neištikimybė, priklausomybės (girtuoklystės problema).Pats siužetinis

spektaklio veiksmas yra gan pasyvus, vyrauja komiškos situacijos, personažų reakcijos, kandžios replikos, juokeliai. Per savo gyvavimo laikotarpį spektaklis buvo keletą kartų atnaujintas, tačiau 1995 metais „Žaldokynei“ buvo sugrąžintas „pirminis pavidalas“. Gyva lietuviška klasika tapusi „Žaldokynė“ šiandien jau nacionalinė kultūros vertybė. Išanalizavus dar pirmajai „Žaldokynei“ parengtą scenovaizdžio eskizą ir palyginus jį su vėlesnių spektaklių versijų vaizdais, perkeltais į teatro erdvę, galima konstatuoti, jog visuose juose ne tik yra išlaikyti populiariausi sovietinės okupacijos pradžios laikotarpio teatro meninės raiškos bruožai: socialinis bei buitinis realizmas su nežymiais romantizmo bruožais, bet ir pirminis scenografo sumanymas. Šiek tiek laikui bėgant, prisitaikant prie esamo laikmečio sąlygų, keitėsi dekoracijos, aktorių kostiumai. Personažų tipažai laiko atžvilgiu taip pat mažai keičiasi. Šis spektaklis viešumoje buvo pristatomas kaip komedija, tačiau ilgametis „Žaldokynės“ aktorius, Sidabro vaidmens atlikėjas Adolfas Večerskis priskiria pjesę šiuolaikiniam komedijiniam žanrui, turinčiam politinių „momentų“. Tai, kad spektaklis buvo pavadintas komedija, greičiausiai yra laikmečio, kuomet jis buvo sukurtas, įtaka. Sovietiniu laiku tik Ezopo kalba galima buvo kovoti prieš okupantus ir išlikti nenubaustais. Tikėtina, kad dėl šios priežasties Borisas Dauguvietis paslėpė jautrias visuomenei temas po humoro „skraiste“. Į teatro sceną spektaklis pateko sunkiai, režisierės Kazimieros Kymantaitės pastangomis. Tik į spektaklio scenarijų įdėjus keletą ideologinių scenų, pavyko jį parodyti žiūrovams. Tiesa, vėliau tos pridėtinės scenos buvo išimtos ir spektakliui grąžintas pirminis jo pavidalas. Apie patį spektaklį tyrimo dalyvių nuomonės išsiskyrė. Adolfo Večerskio teigimu, spektaklis yra apie ateitį, kad ištikus pokyčiams, būtume pasirengę, kada jie beįvyktų. Jonas Buziliauskas laikosi priešingos nuomonės, jo manymu šis spektaklis yra apie praeitį ir pastangas išlikti esamose aplinkybėse. Išanalizavus tyrimo dalyvių atsakymus ir įvertinus teorinėje šio darbo dalyje suformuotas nuostatas, galima konstatuoti, kad „Žaldokynėje“ puikiai dera tradicinė ir šiuolaikinė komedija, nes aktoriams duota laisvė improvizuoti ir per improvizacijas pasiekiama kaita, atitinkanti esamą laikmetį. tačiau tuo pačiu spektaklyje paliečiamas ir istorinis aspektas. Išanalizavus „Žaldokynės“ generuojamus juoko objektus, galima teigti, kad jie atitinka teorinėje šio darbo dalyje nustatytus tiek sovietinės okupacijos laikotarpiu vyravusius (liaupsinantys esamą santvarką, skleidžiantys politinę propagandą ir pan.), tiek ir šiuo metu populiarius komiškus objektus, kurių pagrindas yra stereotipinis mąstymas, formuojantis neigiamą požiūrį į tam tikras socialines grupes. Pagrindinės juokavimo temos spektaklyje, kurios taip pat yra populiarios ir šiuolaikinėje visuomenėje, aukštesnio socialinio sluoksnio asmenys, valdžia (politikai), galią turintys asmenys, hierarchinė sistema, kitataučiai; o juoką dažniausiai sukelia žmogaus pažeminimo procesas.

Teigiama, kad „Žaldokynė“ yra juokinga net ir jauniems žmonėms, kurie nėra gyvenę pjesės kūrimo laiku ir nežino istorijos. Šio spektaklio fenomeno liudininke teko būti ir šio darbo autorei, tad, remiantis šiais įspūdžiais galima teigti, kad šis spektaklis gali būti juokingas net žmonėms, nesuprantantiems lietuvių kalbos – šios pjesės siunčiama žinutė labai stipri.

IŠVADOS

1. Sovietmečiu Lietuvoje komedija buvo vyraujančios santvarkos korekcijos įrankis. Nors vakarietiška ir sovietinė komedija turi tam tikrų panašumų, tačiau sovietinis požiūris buvo neigiantis tiek Henri Bergsono, tiek Aristoteliškąją komedijos koncepciją, kurios pagrindinis tikslas yra žmogų prajuokinti. Sovietinių humoro postulatų paskirtis buvo naikinti tradiciją bei žmogų žeminti ir silpninti jo tapatumą. Nors komedijos samprata bėgant laikui šiek tiek kito ir plėtėsi, komedijos personažai ir juoko temos nuo pat šio žanro atsiradimo, nepaisant daugelio socialinių ir kultūrinių pokyčių, išliko beveik nepasikeitę.

2. Boriso Dauguviečio „Žaldokynės“ siužetas yra gana pasyvus, pasižymintis ryškiais buitinio, kaimiško realizmo bruožais, pagrindinės spektaklio temos – tai girtuokliavimas ir tinginystė. Spektaklyje vyrauja kandūs juokeliai, komiškos situacijos ir spektaklio veikėjų reakcijos. „Žaldokynės“ autorius Borisas Dauguvietis ir režisierė Kazimiera Kymantaitė gali būti laikomi vienomis iškiliausių lietuviško teatro asmenybių, garsių tiek savo kūriniais, tiek lietuviškumo teatre puoselėjimu, tiek ir išskirtiniais asmenybės bruožais. Tikėtina, jog būtent dramaturgo Boriso Dauguviečio talente ir režisierės Kazimieros Kymantaitės asmenybėje taip pat slypi viena iš „Žaldokynės“ populiarumo fenomeno apraiškų.

3. „Žaldokynės“ fenomenas paneigia visuomenėje vyraujančią nuostatą, kad teatro spektaklio populiarumas yra ribotas laiko atžvilgiu, trumpalaikis reiškinys. „Žaldokynėje“ puikiai dera tradicinė ir šiuolaikinė komedija, nes aktoriams duota laisvė improvizuoti ir per improvizacijas pasiekiama kaita, atitinkanti esamą laikmetį. tačiau tuo pačiu spektaklyje paliečiamas ir istorinis aspektas. Išanalizavus „Žaldokynės“ generuojamus juoko objektus, galima teigti, kad jie atitinka teorinėje šio darbo dalyje nustatytus tiek sovietinės okupacijos laikotarpiu vyravusius (liaupsinantys esamą santvarką, skleidžiantys politinę propagandą ir pan.), tiek ir šiuo metu populiarius komiškus objektus, kurių pagrindas yra stereotipinis mąstymas, formuojantis neigiamą požiūrį į tam tikras socialines grupes. Pagrindinės juokavimo temos spektaklyje, kurios taip pat yra populiarios ir šiuolaikinėje visuomenėje, aukštesnio socialinio sluoksnio asmenys, valdžia (politikai), galią turintys asmenys, hierarchinė sistema, kitataučiai; o juoką dažniausiai sukelia žmogaus pažeminimo procesas.

4. „Žaldokynės“ fenomeno paslaptis slypi dramaturgo Boriso Dauguviečio talente ir režisierės Kazimieros Kymantaitės asmenybėje bei šio spektaklio aktorių pastangose eiti „koja kojon“ su laikmečiu, paliečiant ir istorinį aspektą. Juolab, kad, kaip nustatyta šiame darbe, lietuvių komiškumo samprata visu spektaklio gyvavimo laikotarpiu išliko beveik nepakitusi.

LITERATŪRA

1. Adascalitei, Loredana. 2020. The Theatre of the Absurd. *Invaţamant, Cercetare, Creaţie*, 1: 17–22. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=879205.
2. Aničas, Jonas. 2008. *Pasvalio Petro Vileišiogimnazija 1922–2002*. Pasvalys-Vilnius: Danielius.
3. Anossova, Oksana. 2018. William Hazlitts Lectures on English Comic Writers two Centuries Later in The University Curriculum Global Context.5th SGEM International Multidisciplinary Scientific Conferences on Social Sciences and ARTS SGEM2018 (401–418).doi: 10.5593/sgemsocialF2018/6.3/S16.047.
4. „Apie Žaldokynę". Žiūrėta 2021 m. gegužės 14 d. http://zaldokyne.lt/
5. Avižinienė, Birutė. 2017. Dviejų Moterų komedija "Velnias spąstuose" ir lietuviško teatro genezė. *Gimtasai kraštas*, 12, 33–39. ISSN 2029-0101.
6. Azzaroni, Giovanni. 2017. Elena Tamburini, Culture ermetiche e commedia dell'arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala. *Antropologia e Teatro. Rivista di Studi*, 8.https://antropologiaeteatro.unibo.it/issue/view/617.
7. Bandoriūtė, Salomėja. 2017. *Homo Ridens: juokaujančio žmogaus fenomenas šiuolaikinėje Lietuvoje*.Daktaro disertacijos santrauka. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
8. Baudelaire, Charles. 1991. *The Essence of Laughter and Other Essays, Journals and Letters*. Peter Quennell (Ed.). Reissue edition (1 July 1991). Northwestern University Press. ISBN-13: 978-0810109056.
9. Berger, Peter L.irLuckmann, Thomas. 1999. *Socialinis tikrovės konstravimas*. Vilnius: Pradai.
10. Bergson, Henri. 2013. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. New York: Dover Publications.
11. Bielskis, Petras. 2021. Nepublikuotas šaltinis, asmeninė komunikacija.
12. Cyrus, Henry Hoy. 2014. „Comedy". In *Encyclopaedia Britannica.*2014 m. balandžio 11 d. https://www.britannica.com/art/comedy.
13. Critchley, Simon. 2002.*On Humor*. New York: Routledge.
14. Curran, Angela. 2015. *Aristotle and the Poetics* (1st ed.). Routledge. doi: 10.4324/9781315771991.
15. Dauguvietis, Borisas. 1947. „Žaldokynė". Trijų veiksmų pjesė. Kaunas: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
16. Deuman, Jason T. 2019. „*Using Comedy to Build Community in Local Churches: How Laughing Together Can Bring People Together*". Doctor of Ministry.Theses and Dissertations

at Digital Commons @ George Fox University. https://digitalcommons.georgefox.edu/dmin/321.

17. Eco, Umberto. 1998.„The Comic and the Rule“. In*Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*, 269–278. New York: Vintage.
18. Fielding, Henry. 1974. *The history of Tom Jones: A foundling* (Vol. 2) F. Bowers,& M. C. Battestin (Eds.). (The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding). Oxford: Oxford University Press and Wesleyan University Press. Oxford Scholarly Editions Online (2014). doi:10.1093/actrade/9780198717010.book.1.
19. Friedman, Sam. 2011. The cultural currency of a ‘good’ sense of humour: British comedy and new forms of distinction. *The British Journal of Sociology*, 62(2), 347–370. https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2011.01368.x.
20. Girdzijauskaitė, Audronė. 2001. Kazimiera Kymantaitė - nacionalinės dramaturgijos puoselėtoja.*Menotyra,* 1(22): 13–18.https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=477363.
21. Gulas, Charles S. ir Marc G. Weinberger. 2006.*HumorinAdvertising: A Comprehensive Analysis*, Armonk, NY: M. E. SharpeInc.
22. Guobys, Aleksandras. 2004. Prie alaus kubilo (Žaldokynės stiprybė).*Darbai ir dienos*, 39: 179–194.https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=197062.
23. Hoy, Cyrus Henry. 1964. *The Hyacinth Room; an Investigation into The Nature of Comedy, Tragedy, & Tragicomedy*. 1 st. ed. New York: Knopf.
24. Hoy, Cyrus Henry. “Comedy".In *Encyclopedia Britannica*, April 11, 2014. https://www.britannica.com/art/comedy.
25. Hokenson, Jan. 2006. *Idea of Comedy: History, Theory, Critique*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press. ProQuest Ebook Central.https://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=3116017#.
26. Kalėda, Algis, Rimantas Kmita ir Dalia Satkauskytė (sud.). 2019. *Sovietmečio lietuvių literatūra. Reiškiniai ir sąvokos*. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas. ISBN 978-609-425-246-4.
27. Kardelis, Kęstutis. 2016. *Mokslinių tyrimų metodologija ir metodai*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.
28. Kidd, Stephen. 2011. LaughterInterjectionsinGreekComedy. *The ClassicalQuarterly*, 61(02):445–459. doi: 10.1017/S0009838811000115.
29. Kierkegaard, Soren. 2019. *Concluding unscientific postscript.* Princeton University Press.ISBN:9780691656533.

30. Laugier, Sandra. 2019. “How They Fought”. In: Mascat J., Moder G. (eds) *The Object of Comedy. Performance Philosophy*, 35–49. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_3.
31. Leggatt, Alexander, ed. 1998. *English StageComedy 1490-1990: The Persistence of a Genre*. London: Taylor & Francis Group. EBOOK ISBN 9780203004319.
32. Liuga, Audronis. 2005. Apie teatrinio vaizdo prigimtį ir pavojingai patrauklią vaizdų teatro zoną. *Kultūros barai*, 8(9): 50–111.
33. Lowe, Nick J.2007. I Comedy: Definitions, Theories, History.*New Surveys in the Classics,* 37: 1–20. doi:10.1017/S0017383508000430.
34. Marcinkevičiūtė, Ramunė. 2009. Apie „stiklo lubų" ir kultūrinio nutildymo įveiką. Moteris režisierė XX amžiaus teatre. *Kultūros barai*, 7/8: 97–104. ISSN 0134-3106.
35. Marcinkevičiūtė, Ramunė. 2020. Shakespeare’o dramaturgijos repertuarinė / interpretacinė dinamika XX a. Lietuvos teatre. *Menotyra*, 2:152–161.https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=902161
36. Mareckaitė, Gražina. 2001. Romantizmo elementai Lietuvos nacionalinio dramos teatro kūryboje. *Menotyra*, 1(22): 8–12.https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=477362.
37. Martin, Rod A. 2001. Humor, Laughter, and Physical Health: Methodological Issues and Research Findings.*Psychological Bulletin*, 127(4): 504–519. doi: 10.1037//0033-2909.127.4.504.
38. Martin, Rod A. 2007. *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. 1st ed. Burlington, MA: Elsevier Academic Press.
39. Martin, Rod A. 2007. *The Psychology of Humor: AnIntegrative Approach*.Burlington, MA: Elsevier Academic Press.
40. Mascat, Jamila M.H. 2019. „Hegel and the Misadventures of Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship”. In: Mascat J., Moder G. (eds) *The Object of Comedy. Performance Philosophy*,51–73. Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_4.
41. Mascat, Jamila M. H. ir Gregor Moder, (eds). 2019. „A Head or a Cannonball? An Introduction to the Object of Comedy“. In*The Object of Comedy. Performance Philosophy*, 1-12. Palgrave Macmillan, Cham.https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_1.
42. Mascat, Jamila M. H. ir Gregor Moder, (eds). 2019 a. „Hegel and the Misadventuresof Consciousness: On Comedy and Revolutionary Partisanship“. In *the Object of Comedy. Performance Philosophy*, 51–73. Palgrave Macmillan, Cham.https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_4.

43. Mascat, Jamila M. H. ir Gregor Moder, (eds). 2019 b. „Of Organic Comedies: Interview with Romeo Castellucci“. In *the Object of Comedy. Performance Philosophy*, 281–285. Palgrave Macmillan, Cham.https://doi.org/10.1007/978-3-030-27742-0_16.
44. McGraw, Peter A. ir Caleb Warren. 2010. Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny.*Psychological Science*, 21(8): 1141–1149.doi:10.1177/0956797610376073.
45. Petrikas, Martynas. 2009. Lietuvių teatro (kontra)mitassatyrinėje tarpukario spaudoje. *LOGOS - A Journal of Religion, Philosophy, ComparativeCultural Studies and Art*, 59: 203–214. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=584990.
46. Petrikienė, Asta. 2006. „Lietuvių dramos teatro kritika - tradicija ir novatoriškumas 1920-1940 metais“. In *Teatrologiniai eskizai*, 37–56. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
47. Propp, Vladimir. 2017. „2 Types of Laughter and Ridiculing Laughter as a Type". In *On the Comic and Laughter*, edited by Jean-Patrick Debbèche and Paul J. Perron, 11–13. Toronto: University of Toronto Press. doi:10.3138/9781442697812-003.
48. Propp, Vladimir. 2017a. „3 Those Who Laugh and Those Who Do Not". In *On the Comic and Laughter,* edited by Jean-Patrick Debbèche and Paul J. Perron, 14–18. Toronto: University of Toronto Press. doi:10.3138/9781442697812-004.
49. *Reikalauju kūrybos laisvės! Knyga apie Kazimierą Kymantaitę*. 2009. Forumas „Kultūros eksperimentai“. Vilnius: Žuvėdra.
50. Repšienė, Rita. 2010. Nacionalumas XXI amžiuje: tapatumo akibrokštai, gelotofobija ir naujieji naratyvai.*Kultūros barai*, 2: 2–6. ISSN 0134-3106.
51. Salingar, Leo. “The Unfaithful Mirror.” Chapter. In *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, 1–27. Cambridge: Cambridge University Press, 1974.Online publication date:December 2009. doi:10.1017/CBO9780511553189.002.
52. *Sovietmečio lietuvių literatūra: reiškiniai ir sąvokos*, Algis Kalėda, Rimantas Kmita, Dalia Satkauskytė. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2019.
53. Staniškytė, Jurgita, Rasa Vasinauskaitė, Edgaras Klivis ir Martynas Petrikas. 2014. *Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis*. Monografija. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
54. Stern, Barbara B. (1996). Advertising Comedy in Electronic Drama: The Construct, Theory and Taxonomy.*European Journal of Marketing*, 30(9): 37–59.doi: 10.1108/03090569610130034.
55. Sternthal, Brian ir C. Samuel Craig. 1973. Humor in Advertising.*Journal of Marketing*, 37(4): 12–18. doi: 10.1177/002224297303700403.

56. Stevanovic, Natalija. 2018. The Concept of Cruelty in Three Edward Albee's Plays. *FACTA UNIVERSITATIS - Linguistics and Literature*, 2: 157–165. https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=738240
57. Šabasevičius, Helmutas.„Lietuvos scenografijos kanonas". Pranešimas konferencijoje Teatras – Lietuvos istorijos dokumentas. Vilnius: Krantų redakcija, 2019.
58. Vasinauskaitė, Rasa. 2018. Lietuvių teatro kritika sovietmečiu: diskursų laisvė ir nelaisvė.
59. Vasinauskaitė, Rasa. 2019. Lietuvos (nacionalinis) teatras: postkolonijinis žvilgsnis. *Menotyra*, 26(2): 49–63.
60. Večerskis, Adolfas. Asmeninė komunikacija. 2020 m. lapkričio 15 d.
61. Vidugirytė, Inga. 2017. *Juoko kultūra*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla. ISBN 978-609-459-821-0.
62. Zijderveld, Anton C. 1996. „A Sociological Theory of Humor arid Laughter". In *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens*, 37–45. Tubingen: Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. ISBN 3-484-40139-7.
63. Zupančič, Alenka. 2008. *The Odd One In: On Comedy*. Cambridge, MA: MIT Press.
64. Warren, Caleb ir A. Peter McGraw. (2015). Opinion: What Makes Things Humorous.*Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112(23): 7105–7106. doi: 10.1073/pnas.1503836112.
65. Weems, Scott. 2014. *Ha!: The Science of When We Laugh and Why*. New York: Basic Books,Kindle.
66. Wells, Stanley. 2011. "Shakespeare's Comedies". In de Grazia, Margreta; Stanley Wells, (eds.). *The New Cambridge Companion to Shakespeare. Cambridge Companions to Literature*, 105–120. Cambridge: Cambridge University Press.https://doi.org/10.1017/CCOL9780521886321.008.
67. Winston, Mathew. (1986). *The Incoherent Self in Contemporary Comedy*. Modern Drama, 29(3), 388–402. https://doi.org/10.3138/md.29.3.388.
68. Wright, John. 2007. *Why Is That So Funny? A Practical Exploration of Physical Comedy*. Nick Hern Books. ProQuest Ebook Central, https://ebookcentral.proquest.com/lib/warw/detail.action?docID=4779754.
69. Борев, ЮрийБорисович. 1957. „О комическом". In*Проблемытеориилитературы*. Москва : Искусство.
70. Гартман, Николай. 1958. *Эстетика*. Москва: Изд-воиностр. лит.
71. Каган, Моисей. 1997. *Эстетикакак философская наука*. Санкт-Петербург: ИздательствоЛенинградскогоуниверситета.

PRIEDAI

1. priedas. Klausimai režisieriui Jonui Buziliauskui.

1. Kodėl buvo pasirinkta „Žaldokynė“?
2. Kaip perteikėte tas scenas, kurios šlovino tarybinės santvarkos galybę?
3. Kaip publika priėmė Jūsų spektaklį?
4. Kas naujo ar netikėto buvo Jūsų „Žaldokynėje“?
5. Apie ką buvo Jūsų spektaklis?

2. priedas. Režisieriaus Jono Buziliausko atsakymų į interviu klausimus suvestinė

Klausimo Nr.	Atsakymai
1.	Visada įdomu statyti klasiką. Gerų Lietuvos autorių pjesių nėra labai daug. Telšių Žemaitės dramos teatras norėjo , kad pjesė būtų populiari, bet nebanali, kad atsipirktų komerciškai. Pasiūliau "Žaldokynę" ir teatras susidomėjo.
2.	Aš spektaklyje nepakeičiau nei vieno žodžio. Buvo tekstas šiek tiek iškopiūruotas, bet labai minimaliai. Manau, kad svarbu su kokiu santykiu tekstas yra sakomas, ir kaip jį vertina klausantys. Kai tarybinio gyvenimo propoguotojai šlovina tarybinę santvarką būdami girti, tai gaunasi ne tarybinio gyvenimo šlovinimas o tokio gyvenimo parodija. Arba kai tarybinę santvarką šlovina sukčius ir aferistas Sidabras, tai taip pat tampa pasityčiojimu ir skamba tarsi tarybinio gyvenimo antireklama. Pjėseje autorius tokį tekstą pateikia labai dviprasmiškai, gali interpretuoti vienaip ir gali interpretuoti visiškai priešingai.
3.	Publikai mano spektaklio interpretacija buvo netikėta. Netgi buvo pasipiktinusių ir bandančių mane kaltinti, kad aš iškraipau pokario tikrovę .Buvo parašytas kritiškas straipsnis Telšių spaudoje. Kai vėliau paaiškėjo kaltino buvę komunistai ir nomenklatūrininkai. Bet dauguma žiūrovų spektakliu buvo sužavėti. Spektaklis tais metais buvo pripažintas geriausia mėgėjų teatro nacionalinės dramaturgijos interpretacija Lietuvoje. Žaldoko vaidmens atlikėjas Antanas Nekrašius pripažintas ryškiausiu mėgėjų teatro sezono aktoriumi. Nominuoti buvo ir Alma Pažemeckienė už Magdelianos Paukštytės vaidmenį ir Artūras Butkus už zakrastijono Rūtos vaidmenį. Spektaklis ilgai su pasisekimu buvo rodomas Lietuvoje ir užsienyje (Vokietijoje, Latvijoje).
4.	Mano statytoje "Žaldokynėje" iš esmės pasikeitė personažų tarpusavio santykiai. Neigiami herojai tapo teigiamais, o teigiami neigiamais. Aš manau kad tai yra dramaturgo Boriso Dauguviečio nuopelnas, kad nepakeičiant nei vieno žodžio, buvo įmanoma iš esmės pakeisti spektaklio temą, įdėją ir koncepciją. Tai genialiai parašyta pjesė. Pirmiausia aš Joną Girėną padariau ne geraširdį kapitoną, o įtarų saugumietį ciniką, kuris niekuo netiki, visus tardo, ir bando užkariauti pasitikėjimą. Ir dar kad pateisinti jo poelgius ir sutirštinti spalvas aš jį padariau po kontūzijos. (Pjesėje yra frazė, kada Jonas sako kad buvo sužeistas.) Lyrinėje Jono ir Ievutės meilės scenoje, jis ne lyriškai ją kalbina o bando seksualiai priekabiauti , jis pastoviai tardo Žaldoką apie viską jo klausinėdamas, jis apgaulės būdu įgyja Sidabro ir Jaunikaičio pasitikėjimą. Visi tarybiniai partiniai darbuotojai kurie atvažiuoja revizuoti ūkio beragaudami Žaldoko alų pasigeria ir pasirodo prieš kaimo gyventojus visu gražumu, moterys pradeda seksualiai kabinėtis prie Žaldoko ir kitų vyrų, vyrai tampa vulgarūs ir brutalūs. Kol galu gale visi prisigėrę užmiega, tuom visiems kaimo gyventojams sukeldami nuostabą ir šleikštulį. Visi personažai kaimo gyventojai išlieka tokie kokie yra, su savo privalumais, silpnybėm, ydom ir trūkumais. Magdeliana Paukštytė nuoširdi senmerge svajojanti ištekėti už Žaldoko, Zakrastijonas Rūta, paprastas kaimo felčeris turintis silpnybę alkoholiui, Ievutė Žaldokaitė darbšti kaimo mergaitė, nemėgstanti neteisybės ir apgaulės, Smuikininkas Sapiega kaimo inteligentas, ieškantis savo vietos gyvenime prie naujos tarybinės valdžios, Jokimas Žaldokas puikus alaus darymo specialistas, netikintis nauja valdžia ir laukiantis kas bus toliau. Netgi sukčius Sidabras, matant kaip elgiasi partiniai darbuotojai tampa visai neatstumiančiu personažu, bandančiu prisitaikyti prie naujos valdžios jam suprantamais metodais. Viską vainikuoja spektaklio finalas. Pjesėje paskutiniai žodžiai yra Žaldoko frazė –"Va tau ir Jonas". Įprastuose pastatymuose ta frazę Žaldokas taria su susižavėjimu, matydamas Joną Girėną naujos ateities įdealu. O mano spektaklyje jis tą frazę taria matydamas Joną Girėną gulinti "nusmigusi" ir apsivėmusi. Ir tai iš esmės pakeičia spektaklio idėją.
5.	Tai spektaklis apie pokario tikrovę, apie valdžios nomenklatūrininkų išsigimimą ir kaimo žmonių ieškojimą sau vietos tokio gyvenimo realybėje.