

VILNIAUS UNIVERSITETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

BIRUTĖ AVIŽINIENĖ

**DIALOGO RAIDA LIETUVIŲ MOTERŲ DRAMATURGIJOJE
XIX A. PABAIGOJE – XX A. PIRMOJE PUSĖJE**

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, filologija (04 H)

Vilnius, 2017

Disertacija rengta 2010–2017 metais Lietuvių literatūros ir tautosakos institute.

Mokslinė vadovė – prof. dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, humanitariniai mokslai, filologija – 04 H)

Turinys

I. ĮVADAS	5
II. TEORINĖS TYRIMO PRIELAIDOS	22
II.1. Dialogo intersubjektyvumas	23
II.2. Dramos dialogo specifika	28
II.2.1. Semantinės struktūros organizacija	30
II.2.2. Kumuliacinis ir veiksminis pobūdis	32
II.2.3. Lingvistinės ir nelingvistinės medžiagos derinimas	34
II.2.4. Monologiškumas ir dialogiškumas	38
II.3. Teatro komunikacinė struktūra	42
II.4. Raidos samprata	48
III. TEATRINĖ XIX AMŽIAUS PABAIGOS – XX AMŽIAUS PRADŽIOS KULTŪRA ..	54
3.1. XIX amžiaus pabaigos – XX amžiaus pradžios mėgėjiškas lietuvių teatras	58
3.1.1. „Juodžemiškumas“: liaudies teatriškumo samprata	59
3.1.2. „Universitetiškumas“: organizacinis-idėjinis pobūdis	64
3.2. Moterų teatrinė veikla	69
IV. BESIFORMUOJANTIS DRAMOS DIALOGAS (XIX amžiaus pabaiga – XX amžiaus pradžia)	79
4.1. „Atsakymo“ dialogas	81
4.2. Ankstyvasis realistinis dialogas: tarp prozos ir dramaturgijos	89
4.3. Apeiginis dialogas	101
4.4. Dialogas-žaidimas	109
4.5. Deklamacinis monologas	118
V. DIDAKTINIS KOMIŠKASIS DIALOGAS (XIX amžiaus pabaiga – XX amžiaus pirmas dešimtmetis)	128
5.1. Komiškumo ir didaktiškumo jungtis	132
5.2. Išorinės komunikacinės plotmės savitėjimas	145
5.3. Tradicinis personažės balsas	151
VI. PUBLICISTINIS MELODRAMINIS DIALOGAS (XX amžiaus pirmas ir antras dešimtmečiai)	159
6.1. Vidinė komunikacinė plotmė	165
6.2. Audiovizualinis dialogo pobūdis	179
6.3. Problemiškėjanti personažės reprezentacija	185

VII. DIALOGAS TARP TRADICIJOS KARTOJIMO IR NOVATORIŠKUMO PAIEŠKŲ (XX amžiaus trečias – šeštas dešimtmečiai)	196
7.1. Dialogo tipų kartotė.....	204
7.2. Nauja realistinio dialogo kokybė.....	213
7.3. Poetinio dramos dialogo užuomazgos	228
VIII. IŠVADOS.....	242
IX. LITERATŪROS SĄRAŠAS	249
9.1. Santrumpos.....	249
9.2. Publikuoti šaltiniai	249
9.3. Archyviniai šaltiniai	260
9.4. Kritisė ir teorinė literatūra.....	262
PRIEDAS. LIETUVIŲ MOTERŲ DRAMATURGIJOS BIBLIOGRAFIJA (1900–1956).	278
Publikuoti kūriniai.....	278
Nepublikuoti kūriniai	289

I. ĮVADAS

Šioje disertacijoje tyrinėjami lietuvių moterų draminiai kūriniai, parašyti XIX a. pabaigoje – XX a. pirmoje pusėje. Dėmesys būtent moterų draminei kūrybai yra padiktuotas paties objekto – XIX a. pabaigoje pradėta kurti lietuvių moterų dramaturgija – itin gausi ir įvairi. Tyrime laikomasi nuomonės, kad kaip lietuvių dramaturgijos dalis moterų draminė kūryba perteikia svarbiausius lietuvių dramaturgijos formavimosi ir raidos poslinkius, antra vertus, pagrindines dramaturgijos raidos tendencijas ne tik kartoja, bet ir koreguoja.

Didelis įvairių tekstų korpusas, nutolęs nuo šiandieninio skaitytojo per gerą šimtmetį, tyrėjui kelia nemenką iššūkį. Moterų kurta dramaturgija atrodo patekusi į dvigubą paraštę: ir kaip specifinė literatūros rūšis, „aptarnaujanti“ teatrą, ir kaip dažnu atveju mėgėjiška, didele menine verte nepasižyminti kūryba, ne visada įtraukta į autorių *Raštus*, retai išleista atskiromis knygomis, likusi archyvuose ar laikraščių publikacijose. Nepaisant to, šie tekstai kelia ir didelę intrigą: esu tikra, kad juose užfiksuota ir lietuvių dramaturgijos susiformavimo bei raidos, ir moterų kūrybos motyvacijų bei savitumo problematika. Šias dvi temas atskleidžia pasirinktas dramos dialogo tipologijos ir raidos analizės aspektas. Dialogo, pagrindinės dramaturgijos kalbos formos, atitinkančios šios literatūros rūšies dialektiškumą, raida perteikia darbe analizuojamų kūrinių savitumą.

Tyrimo objektas

Disertacijoje aprėpiama didelė tekstų grupė. Beveik visos amžių sąvartoje kūrusios lietuvių prozininkės rašė ir dramaturgiją, nors skirtingų talentų, nevienodų galimybių rašytojų draminė kūryba beveik nematyta kaip vienas objektas, į visumą ją reikia sutelkti, atrenkant kūrinius, surandant mažiau žinomus ar pradingusiais laikytus rankraštinius tekstus archyvuose ar sunkiai gaunamuose XX amžiaus pradžios leidiniuose. Bene vienintelė XIX a. pab. ir XX a. pr. moterų dramaturgiją kaip vieningą objektą įvertinusi Šarūnė

Trinkūnaitė įvardijo jų dramine kūryba kaip lietuvių moterų teatro sąjūdį¹, nurodė ir esminę moterų dramaturgijos atsiradimo paskatą – moterų scenos veikalai rašyti dramaturgams įsitraukus į mėgėjiško lietuviško teatro, lietuviškųjų vakarų, veiklą. Ši autorių grupė, remiantis Viktorijos Daujotytės ir Meilės Lukšienės darbais², tyrime dalijama į dvi kartas: ryškiausios vyresniosios kartos atstovės yra XIX a. 5–7 dešimtmečiais gimusios dramaturgės Julija Beniuševičiūtė-Žymantienė-Žemaitė (1845–1921), Liudvika Nitaitė-Didžiulienė-Žmona (1856–1925), Gabrielė-Petkevičaitė-Bitė (1861–1943), Liudvika Malinauskaitė-Šliūpienė-Eglė (1864–1928). Prie jų šliejasi kiek vėliau gimusi Marija Ivanauskaitė-Lastauskienė (1872–1957). Visos minėtos kūrėjos brendo dar spaudos draudimo laikotarpiu, įsiliejo į tautinio judėjimo veiklą *Aušros* ir *Varpo* veikiamos, svarbiausius sceninius kūrinius dažniausiai parašė iki 1904 m. Jų kūrybinę programą veikė pozityvizmas, o asmeniniai interesai sutapo su aktyvių tautinio judėjimo dalyvių laikysena. Kaip vaizdžiai suformulavo Kazys Binkis, jos kūrė tuo laikotarpiu, kada „tautinis darbas“ ir „rašymas“ dar buvo sinonimai³. Šių kūrėjų dukros (ar pagal amžių dukromis galėjusios būti), XIX a. 8–10 dešimtmečiais gimusios Marija Pečkauskaitė-Šatrijos Ragana (1877–1930), Ona Elžbieta Pleirytė-Puidienė-Vaidilutė (1882–1936), Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė (1886–1958), Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė (1888–1968), Bronė Buivydaitė (1895–1984) irgi yra susijusios su lietuviškųjų vakarų epocha, bet ryškiausias jų veiklos periodas prasidėjo jau atgavus spaudą, o svarbiausia sceninė kūryba sukurta po Pirmojo pasaulinio karo.

Išvardytų dramaturgių kūriniai tyrime analizuojami išsamiausiai, juos papildoma mažiau girdėtų ar nežinomų dramaturgių kūryba. Dauguma šių dramaturgių dalyvavo lietuvių išėivių teatrinėje veikloje, minėtinos JAV

¹ Šarūnė Trinkūnaitė, „XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvių moterų teatro sąjūdis: moters reprezentacijos autentika ir stereotipai“, *Menotyra*, t. 22, Nr. 2, 2015, p. 125–138.

² Viktorija Daujotytė, *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma littera, 2001, p. 18; Meilė Lukšienė, „Keliai keleliai į inteligentes. Iš projektuotos studijos apie lietuvių inteligentijos formavimąsi“, in: Eadem, *Jungtys*, sudarė Ramutė Bruzgelevičienė, Vilnius: Alma littera, 2013, p. 421.

³ Kazys Binkis, „Žemaitės asmens susiformavimo trys fazės“, *Akademikas*, Nr. 20, 1936, p. 408.

lietuvių dramaturgės Marija Aukštikalnytė-Dundulienė-Kalną duktė (1874–1953), Kotryna Sinkevičiūtė-Pakušaitienė-K. S. Lietuvaitė (1889–1957), Juozapina Rakauskaitė-Alfas Vainoras (1894–1989), Uršulė Gurkliūtė-Gudienė (1899–1962), Sankt Peterburgo teatralė Regina Vaitavičiūtė-Januškevičienė-Laima (1896–1978) ir kitos kūrėjos.

Atsižvelgus į XIX a. pab. – XX a. pr. dramatinės kūrybos specifiką, į tiriamąją medžiagą įtraukti ir sulietuvinti ar laisvai versti kūriniai⁴. Analizuojamų tekstų korpuso apimtis ir pobūdis atsispindi disertacijos Priede pateiktoje moterų dramaturgijos bibliografijoje (1900–1956). Iškalbingas į bibliografiją įtrauktų publikuotų ir nepublikuotų kūrinių santykis – beveik ketvirtadalis disertacijoje tyrinėjamų tekstų yra rankraštinės pjesės.

Tyrimo laikotarpis

Didžioji dauguma dramaturgių kūrė tiriamojo laikotarpio pirmoje pusėje ir dramatinę kūrybą skyrė mėgėjiškam lietuvių teatro sąjūdžiui. Didžiulienės-Žmonos prisiminimuose minima, jog ji pagal lietuvių liaudies dainas buvo sukūrusi operetę *Piršlės ir veselijos*, kurią ruošėsi statyti jau 1877 m., tačiau kūrinys neišliko⁵. Anksčiausias išlikęs moterų dramaturgijos kūrinys – Malinauskaitės-Šliūpienės-Eglės komedija *Netikėtai* (spėjama parašymo data – 1885⁶, pirmoji publikacija 1910). Šios komedijos sukūrimo metai pažymi tyrimo periodo pradžią, o laikotarpis užbaigiamas Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės vėliausiais kūriniais, publikuotais 1956 m. (tai poemos-dialogai

⁴ Didžiąją dalį ankstyviausio lietuviškųjų vakarų repertuaro sudarė versti ar sulietuvinti veikalai, o pats vertimas suvoktas kaip siužeto, aktualių temų pritaikymas ir perkūrimas, nesistengiant išsaugoti originalo meninės visumos, dažnai net nenurodant šaltinio. Žr.: Nuobodėlio [Mykolas Biržiška], „Kai-kurie lietuvių teatro skaitmens“, „*Giedros*“ *kalendorius 1914 metams*, Vilnius, 1913, p. 50.

⁵ Liudvika Didžiulienė-Žmona, *Ką aš beatmenu?* Kaunas: Spaudos fondas, 1926, p. 102.

⁶ 1885 m. laiške Jonas Šliūpas sužadėtinei Malinauskaitei dėkoja už žadamą atsiųsti „komedijutę“, greičiausiai tai ir bus *Netikėtai*. Žr.: K. Vairas-Račkauskas, „Medžiaga L. Malinauskaitės-Eglės ir J. Šliūpo biografijoms“, *Literatūra ir kalba*, t. V, vyr. redaktorius prof. K. Korsakas, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 492. Spėjimą komedijos sukūrimo laiką patvirtina ir Šliūpo prisiminimai, kuriuose šią komediją jis nurodo greta kitų ankstyviausių Eglės kūrinių: *Aušrininkas Jonas Šliūpas. Medžiaga jo biografijai ir Lietuvos kultūros istorijai*, redagavo J. V. Girdvainis, Šiauliai: „Titnago“ spaustuvė, 1934, p. 38.

Mūsų jauja, pradėta rašyti 1910 m., ir *Vaiva*, parašyta 1946 m.). Nenorint jų mechaniškai atskirti nuo dramaturgės kūrybos visumos, disertacijos tyrimo periodas pratęsiamas į XX a. 6-ąjį dešimtmetį ir apima 1885–1956 metus.

Tyrimo problema

Moterų dramaturgija disertacijoje pasirinkta tyrinėti dramos dialogo raidos aspektu. Tyrimo problema susijusi su klausimu, kaip tiriamuoju laikotarpiu susiformuoja ir vystosi moterų dramos dialogas, kuo pasižymi jo raida. Šio vystymosi ypatumai yra tiesiogiai susiję su dramos dialogo problematika: dialogas – tai ir pagrindinė dramaturgijos kalbos forma, ir teatrinę situaciją artikuluojantis diskursas. Kitaip sakant, dramos dialogas yra dvigubas: perteikia ir vidinę komunikacinę plotmę, siejamą su fikcinio dramos pasaulio meninėmis apybraižomis, ir vaidinimo situaciją – išorinę komunikacinę plotmę. Todėl tiriamąją problemą galima išskaidyti į smulkesnius analizės aspektus:

1) dialogu artikuluojama vidinė dialogo komunikacinė plotmė; tai yra kaip dialogas perteikia kitus dramos kūrinio elementus. Šis aspektas sukonkretinamas analizuojant dialogą kaip priklausantį literatūros rūšiai dramaturgijai: svarbūs juo perteikiami personažų tarpusavio santykiai, jų statika ar dinamika; intersubjektyvumo pobūdį atitinkanti dialogo replikų struktūra; semantinė dialogo organizacija bei su ja susijęs monologiškumas ir dialogiškumas; personažo charakterio kūrimo logika ir panašiai;

2) dialogu artikuluojama išorinė dialogo komunikacinė plotmė; tai yra kaip atlikimo metu aktualizuojamas meninio vyksmo ryšys su žiūrovu. Šiuo aspektu svarbios dramaturgijos konvencijos, įsteigiančios ir palaikančios ryšį su publika (replika į šalį, pjesės pjesėje konvencija), sceninių nuorodų ir dialogo replikų tarpusavio santykis;

3) dialogo santykis su konkrečiu laikotarpio sociokultūriniu kontekstu, tai yra kokį santykį dramos dialogo charakteristikos palaiko su dominuojančiu publikos lūkesčių horizontu. Šiuo aspektu svarbu, kokias funkcijas atlieka dramos dialogas, kokį sau būdingą santykį su publika kuria, kaip kūrinio

meninė logika santykiauja su konkrečiu laikotarpiu dominuojančiais kūrybiniais principais.

Visus tris analizės aspektus sujungia dramos dialogo tipo samprata. Dialogo tipas sutelkia tam tikrais laikotarpiais vyraujančias dramos dialogo charakteristikas, padalija moterų dramaturgijos procesą į tam tikras analitinei žiūrai būtinas padalas, kūrybinių grupes. Nustatant dramos dialogo tipus, orientuotasi į dramos žanrus – nors su žanro sąvoka tipas netapatinamas, šios dvi sąvokos neišvengiamai susijusios, mat skirtingi dramaturgijos žanrai įvairiai išnaudoja įvairius dramos dialogo aspektus. Tipas šiame tyrime suvokiamas kaip siauresnė už žanrą sąvoka, be to, šis terminas aprašomasis, vartojamas pačia bendriausia reikšme (gr. *týpos* – atspaudas, pavyzdys). Būdamas analitinis įrankis, tipas neturi ir konstruojančios, normatyvinės žanro reikšmės. Tipas suvokiamas kaip visus tris analitinės žiūros aspektus perteikianti sąvoka, tai yra tam pačiam tipui priklausantys dialogai paklūsta dominuojančiai meninei logikai: specifiniu būdu perteikia vidinės ir išorinės plotmės komunikaciją, palaiko būdingus santykius su žiūrovų lūkesčių horizontu.

Ankstesnių tyrimų apžvalga

Lietuvių moterų dramaturgija paprastai vertinama kaip lietuvių dramaturgijos dalis neišskiriant jos savitumo⁷. Draminė moterų kūryba neįtraukta ir į moteriškąją literatūros paradigmą pristatančius tyrimus⁸. Galbūt

⁷ Moterų dramaturgija ir teatrinė veikla išsamiau ar fragmentiškiau pristatyta Vytauto Maknio, Jono Lankučio ir Aušros Martišiūtės lietuvių dramaturgijos tyrinėjimuose (Vytautas Maknys, *Lietuvių teatro raidos bruožai*, t. I, Vilnius: „Mintis“, 1972; Idem, *Teatro dirvonouose*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997; Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, Vilnius: Vaga, 1988; Idem, *Lietuvių dramaturgijos raida*, Vilnius: Vaga, 1974; Aušra Martišiūtė, *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006).

⁸ Dramaturgija nefigūruoja minėtoje Viktorijos Daujotytės monografijoje: Viktorija Daujotytė, *op. cit.*; Eadem, *Moters dalis ir dalia: moteriškoji literatūros epistema*, Vilnius: Vaga, 1992. Proza, ne dramaturgija, remiasi Solveigos Daugirdaitės atliktas moteriškosios reprezentacijos tyrimas *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai. Moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje* (Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000). Tiesa, naujausiuose tyrimuose literatūros rūšių riba peržengta, Ramunė Bleizgienė remiasi ir proza, ir poezija, ir dramaturgija: Eadem, *Privati tyla, vieši balsai. Moterų*

vienintelė moterų dramine kūrybą kaip vieningą objektą jau minėtame straipsnyje analizavo Šarūnė Trinkūnaitė, trumpai pristatiusi ir feminizmo bei teatro sankirtas⁹. Tad disertacijoje aptariama moterų dramaturgija labiausiai aktualizuota kaip atskirų autorių kūryba: Žemaitės, Bitės ir Čiurlionienės-Kymantaitės dramaturgija pristatyta akademinėje lietuvių literatūros istorijoje¹⁰, apie dramine kūrybą užsiminta rašytojų *Raštų* įvaduose, iš dalies – aptariant kaip kūrybos dalį Bitei¹¹, Žemaitėi¹², Šatrijos Raganai¹³, Čiurlionienei-Kymantaitei¹⁴ skirtose monografijose ar atskiruose straipsniuose.

tapatybės kaita XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.

⁹ Šarūnė Trinkūnaitė, „Feminizmas ir teatras: esminiai sankirtos taškai“, *Menotyra*, t. 21, Nr. 2, 2014, p. 137–147.

¹⁰ Žemaitės, Bitės dramaturgiją bei jų kūrybinį bendradarbiavimą aptarė Reda Pabarčienė: *Lietuvių literatūros istorija. XIX amžius*, sudarytojas ir vyriausiasis redaktorius Juozas Girdzijauskas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 573–577. Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės dramaturgiją pristatė Aušra Martišiūtė: *Lietuvių literatūros istorija. XX amžiaus pirmoji pusė*, I knyga, sudarytojas Rimantas Skeivys, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010, p. 163–167.

¹¹ Išsamiausiai iki šiol Bitės dramine kūrybą (savarankiškai parašytą dramą *Kova* ir Dviejų Moterų dramos kūriniai) yra pristatęs Juozas Jasaitis, *Gabrielė Petkevičaitė-Bitė*, Vilnius: Vaga, 1972, p. 240–250; taip pat žr.: Birutė Avižinienė, „Modernėjanti lietuvių dramaturgija. Dviejų Moterų kūryba“, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai. Straipsnių rinkinys*, sud. Ramunė Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 51–74.

¹² Julius Būtėnas vienas pirmųjų nušvietė Žemaitės draminės kūrybos atsiradimo aplinkybes bei kūrybinį Bitės ir Žemaitės bendradarbiavimą: Idem, *Žemaitė*, Kaunas: Spaudos fondas, 1938, p. 121–128, 136–149, 154–160. Ir kitose monografijose dramine kūryba dažniausiai aptariama pristatant jos atsiradimo aplinkybes arba kaip prozos paraštė: Adolfas Sprindis, *Žemaitė*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 173–186; Kazys Umbrasas, *Žemaitė. Biografija ir kūrybos ištakos*, Vilnius: Vaga, 1975, p. 193–202. Donatas Sauka, *Žemaitės stebuklas*, Vilnius: Vaga, 1988, p. 207–209. Minėtinas Žemaitės dramaturgijai skirtas Jono Lankučio straipsnis: „Žemaitės komedijos“, in: *Žemaitė literatūros moksle ir kritikoje*, sudarė R. Umbrasaitė, Vilnius: Vaga, 1985, p. 136–141.

¹³ Vertinga Janinos Žekaitės atlikta dramos *Pančiai* analizė: Eadem, *Šatrijos Ragana*, Vilnius: Lietuvos TSR Mokslų akademija, Lietuvių kalbos ir literatūros institutas, 1984, p. 179–190. Kiti dramaturgės sceninius veikalus tyrinėjantys straipsniai paprastai analizuoja jos kūrinius vaikams, pavyzdžiui, Džiuljeta Maskuliūnienė, „Ankstyviausioji lietuvių vaikų dramaturgija: pozityvistinių idealų ir didaktikos keliu“, in: *Lietuvių vaikų dramaturgija: turinio ir formos linkmės. Mokomoji knyga*, sudarė Irena Baliulė, Šiauliai: UAB BMK Leidykla, 2015, p. 20–32.

¹⁴ Čiurlionienės-Kymantaitės dramaturgija pristatyta Ramučio Karmalavičiaus monografijoje: Idem, *Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė. Epocha. Idealai. Kūryba*, Vilnius: Vaga, 1992, p. 279–299. Naujausioje dramaturgei skirtoje monografijoje sceninė Čiurlionienės-Kymantaitės kūryba aptariama kaip programiniai tautosakinės orientacijos kūriniai: Viktorija Daujotytė, *Sofija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2016, p. 215–230. Svarbių įžvalgų apie rašytojos dramine kūrybą yra pateikusi Birutė Ciplijauskaitė: Eadem, „Sofija

Vieno kito straipsnio ar paminėjimo yra sulaukusi ir Didžiulienės-Žmonos, Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės, Malinauskaitės-Šliūpienės-Eglės dramaturgija¹⁵. Tačiau dramatinė kūryba paprastai atsiduria rašytojų kitų kūrinių paraštėje arba pristatoma apžvalginio pobūdžio straipsniuose ne šio tyrimo, tai yra dialogo raidos, aspektu.

Svarbu paminėti, jog neįmanoma adekvačiai tirti moterų dramaturgijos neatsižvelgus į kūrėjų gyvento laiko sociokultūrinės aplinkybes. Ypač iš regiono konteksto išsiskiria lietuvių moterų pirmosios pusės dramaturgija – aplinkinių literatūrų moterų dramaturgijos tyrimai rodo kaimynų dramaturgių kūrybą tuo metu pasiekus brandesnę estetinę stadiją¹⁶. Todėl tyrime atsisakyta tipologiškai lyginti kitų šalių ir lietuvių moterų dramaturgiją, visapusiškai išanalizuoti tyrimo objektą labiau padeda išskleistas lietuviškas kontekstas.

Labai plati dialogo samprata atveria milžinišką tyrimų lauką, o dėl lietuvių humanitariniuose moksluose stipraus fenomenologinio ir hermeneutinio mąstymo podirvio dialogas ir dialogiškumas dažnai figūruoja kaip tyrimų aspektas ar teorinė prieiga, pavyzdžiui, dialogas kaip analitinis įrankis pasirinktas Linos Klusaitės daktaro disertacijoje, tyrinėjančioje ne tiek teatrinio dialogo formas, jų pasireiškimą scenoje, kiek fenomenologinį teatro suvokimo

Čiurlionienė-Kymantaitė: auklėtoja ar literatė?“, in: *Literatūros eskizai*, Vilnius, Kaunas: Lietuvos katalikų mokslo akademija, 1992, p. 141–155.

¹⁵ Onos Pleirytės-Puidienės istorinę dramą *Skirmunda* analizavo Ramunė Bleizgienė: Eadem, *op. cit.*, p. 263–268; Didžiulienės-Žmonos teatrinę veiklą, Šarijos Raganos dramatos vaizdelius vaikams, ankstyvasias Čiurlionienės-Kymantaitės vaikams skirtas pjesės aptarė Kęstutis Urba: Idem, „Pirmosios lietuvių vaikų pjesės“, in: *Auginančioji literatūra. XX a. lietuvių vaikų literatūros tyrinėjimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2015, p. 25–47. Malinauskaitė-Šliūpienė kaip lietuvių teatro pionierę trumpai apibūdino Vanda Daugirdaitė-Sruogienė: Eadem, „Aušros gadynės dukra Eglė. Liudvika Malinauskaitė-Šliūpienė. 1864.II.4–1928.IV.7. Biografijos nuotrupos“, *Lietuvių tautos praeitis. Istorijos ir gretimųjų sričių neperiodinis leidinys*, t. VIII, kn. 2 (30), Chicago: Lietuvių istorijos draugija, 1985, p. 56–58.

¹⁶ Žr. Marijos Michailovos Sidabro amžiaus rusų moterų dramaturgijos rinkiniui skirtą įvadą: „«Бабы с пьесами...» в эпоху modern“, *Женская драматургия Серебряного века*, составление, вступительная статья и комментарии Марии Михайловой, Санкт-Петербург: Гиперион, 2009, p. 5–60, taip pat latvių ryškiausiai amžių sandūros dramaturgei Aspazijai skirtą studiją ir rinktinę: Saulcerite Viese, *Aspazija*, Riga: Liesma, 1975; Astrida B. Stahnke, *Aspazija. A Latvian writer 1865–1943. Her lyrical Prose*, Jurmala: Art and Culture Society, 2015.

lauką¹⁷. Tačiau konkrečiai su dramos dialogu susijusių tyrimų – vos vienas kitas¹⁸. Dramos dialogas kaip dramaturgijos elementas pristatytas lietuvių literatūros teorijos apybraižose, Petronėlės Česnulevičiūtės dramai ir teatrui skirtoje knygoje¹⁹, bet jis neanalizuojamas išsamiai. Todėl šiame darbe daugiausia remiamasi užsienio mokslininkų darbais. Svarbūs atramos taškai formuojant savo teorines prielaidas buvo tyrimai, analizuojantys dramaturgijos kalbą intersubjektyvumo aspektu²⁰, pristatantys dialogo ir kitų dramos teksto komponentų (monologo, remarkų) santyki²¹, aptariantys dramos dialogą teatro kontekste²².

Metodologinės prielaidos

Prisiminus žodžio kilmę (lot. *dialogus* < gr. *diálogos* – pokalbis), dialogas darbe pirmiausia suvokiamas komunikaciniu aspektu – kaip žodinė interakcija, santykis, kuriame kūnišką buvimą drauge išreiškia tiesioginės kalbos struktūra. Todėl dialogas tyrime laikomas, sutinkant su Daujotyte, intensyviausiai kalbinę

¹⁷ Lina Klusaitė, *Dialogas ir jo fenomenologinės implikacijos šiuolaikiniame teatre: teoriniai kontekstai ir Lietuvos teatro praktikos. Daktaro disertacija*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2013.

¹⁸ Tiesiogiai su disertacinio tyrimo problematika susijęs Aušros Martišiūtės straipsnis: Eadem, „Dialogo raida lietuvių dramaturgijoje“, *Literatūra*, Nr. 39–42 (1), 2000, p. 78–91.

¹⁹ *Literatūros teorijos apybraiža*, red. Vytautas Kubilius, Vilnius: Vaga, 1982, p. 304–313; Vanda Zaborskaitė, *Literatūros mokslo įvadas*, Vilnius: leidykla „Mokslas“, 1982, p. 176–179; Petronėlė Česnulevičiūtė, *Dramos pasaulis. Knyga mokyklai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996, p. 27–30.

²⁰ Andrew K. Kennedy, *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983; Vimala Herman, *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*, London, New York: Routledge, 2005.

²¹ James Hirsh, *Shakespeare and the History of Soliloquies*, Fairleigh Dickinson University Press, 2003; J. L. Styan, *The Elements of Drama*, Cambridge: University press, 1963; *Exploring the Language of Drama. From Text to Context*, edited by Jonathan Culpeper, Mick Short and Peter Verdonk, London, New York: Routledge, 1998; Eric Bentley, *The Life of the Drama*, New York: Atheneum, 1972.

²² Pastaruosius tyrimus galima priskirti struktūralizmo tradicijai: Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, New York: Routledge, 1980; Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, translated from German by John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press, 1993; Erika Fischer-Lichte, „The Dramatic Dialogue – Oral or Literal Communication?“, in: *Semiotics of Drama & Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, edited by Herta Schmid, Aloysius Van Kesteren, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1985, p. 137–173; Jan Mukařovský, „Two Studies of Dialogue“, in: *The Word and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukarovsky*, translated and edited by John Burbank and Peter Steiner, New Haven: Yale University Press, 1977, p. 81–204; Jiří Veltruský, *Drama as Literature*, Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977.

ir nekalbinę medžiagą sulydančiu diskursu: tai ir verbalinis pokalbis, ir kūniškas santykis, į teksto lygmenį įvedantis balsą, tylą, pauzę, judesį, gestą²³. Esminis dialogo dvilypumas – kalbinis ir kūniškas santykis – disertacijoje tampa išeities tašku formuluojant teorines prieigas, mat dialogas analizuojamas kaip pagrindinė klasikinio dramaturgijos modelio kalbos forma, kuri tuo pačiu metu yra ir teatrinių galimybių artikuliacija, perteikianti teatrinės komunikacijos situaciją.

Dramos dialogo specifika tyrime atskleidžiama derinant trilypę analitinę žiūrą: pirmiausia dialogas tiriamas kaip specifinė, tam tikrą stilistinę raišką turinti ir tam tikromis retorinėmis strategijomis pasižyminti dramaturgijos kalbos forma. Dialogas šiuo aspektu skleidžiasi vidinėje komunikacinėje dramos kūrinio plotmėje ir išreiškia jos elementus: personažų charakterį, jų intersubjektyvumo modalumus, dramatinį veiksmą. Atskleisti šiuos dialogo aspektus padeda teorinėje dalyje pristatytos dialogo charakteristikos: tiesioginės kalbos forma, savita semantinės struktūros organizacija, kumuliacinis ir veiksminis dialogo pobūdis bei lingvistinės ir nelingvistinės medžiagos derinimas. Su dramos dialogo specifika susijęs ir klasikiniam dramaturgijos modeliui priskiriamas dialektiškumas. Peteris Szondi pabrėžia, kad dialektinį dramos pobūdį kaip tik ir leidžia perteikti dialogas:

[...] visas dramos pasaulis yra dialektinio pobūdžio. Jis nekyla iš epinio *Aš*. Jis egzistuoja per nuolat pasiekiamą ir tą pačią akimirką vėl suardomą tarpasmeninę dialektiką, kuri manifestuojama šnekoje kaip dialogas. Šiuo požiūriu dialogas padaro dramą galimą. Drama yra įmanoma tik tada, kai įmanomas dialogas²⁴.

Tyrime laikomasi pozicijos, kad dramaturgijos, kaip literatūros rūšies, esmė yra nesustabdoma prieštaravimų kova, perteikiama dramos konflikto. Todėl dramos dialogas – visuomet vienaip ar kitaip dialektiškas, demonstruojantis skirtingas personažų perspektyvas, suvedantis jas į konfliktą ir taip kuriantis veiksmą.

²³ Viktorija Daujotytė, *Literatūros filosofija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001, p. 109.

²⁴ Peter Szondi, *Theory of the Modern Drama. A Critical Edition*, edited and translated by Michael Hays, Cambridge: Polity Press, 1987, p. 10. (Čia ir toliau cituojant leidinius užsienio kalba pateikiamas disertacijos autorės vertimas.)

Antras analizės aspektas dėmesį kreipia į būdą, kuriuo dialogas kuria fikcinio scenos vyksmo ir publikos ryšį, papildo verbalinę informaciją kitokia, pastatyme realizuojama medžiaga. Analizuojant dialogą šiuo aspektu remtasi Keiro Elamo teatro komunikacinės struktūros modeliu, siūlančiu analitinės premisas komunikaciniam teatro vyksmui tirti. Viena iš jų – samprata, jog spektaklis neišvengiamai apeliuoja į žiūrovų bendrąjį pasaulio suvokimą: meninė teatro komunikacija pagrįsta kultūrinėmis ir socialinėmis visuomenės normomis, be jų atliekamo dramos dialogo nebūtų įmanoma suprasti²⁵. Todėl sociokultūrinio konteksto įtaka dramos dialogui yra itin aktuali. Istorinis kontekstas tampa svarbus analizuojant dramos dialogą trečiuoju aspektu ir aktualizuoja recepcinės kritikos mokyklų teorinę mintį, ypač Hanso Roberto Jausso lūkesčių horizonto sampratą. Tyrime laikomasi pozicijos, kad dramos dialogas kuriamas orientuojantis į žiūrovų lūkesčių horizontą, su kuriuo įgyjami įvairūs santykiai (lūkesčiai palaikomi, nuo jo daugiau ar mažiau nutolstama, kuriama įtampa ir panašiai). Žinoma, nurodytais aspektais analizuojami dialogo bruožai tyrime atskiriami analitiniais tikslais, tame pačiame dialoge jie neatsiejamai persipynę.

Turint galvoje, kad tyrinėjamas moterų kurtas dramos dialogas, pasirinkta moteriškąją problematiką atskleisti per personažės reprezentaciją bei jos ryšius su savo laiko kontekstu. Trinkūnaitė nurodė, jog feministinis teatras kilo iš paskatų maištauti prieš Vakarų teatro tradiciją, suvokiamą kaip represyvus vyriškas žvilgsnis, kuriantis suklastotą, iškreiptą moterišką veikėją²⁶. Savaimė suprantama, ne visos tyrimo autorės buvo feministinių pažiūrų, bet perfrazuojant lakų Birutės Pūkelevičiūtės posakį²⁷, moterims, tikėtina, turėjo rūpėti specifinės temos ir jų perteikimas dramos kūrinio, juolab kad autorių dėmesys vaikų ir moterų padėčiai ne kartą konstatuotas tyrinėjant to laikotarpio moterų prozą. Šis tyrimo aspektas vertintinas kaip moterų literatūros, istorijos, savivokos tyrimų tąsa ir papildymas, be to, jau nuveiktas istorikų ir

²⁵ Keir Elam, *op. cit.*, p. 32.

²⁶ Šarūnė Trinkūnaitė, *op. cit.*, p. 138.

²⁷ „O aš, nors ir nesu ‚feministė‘, vis dėlto buvau ‚femina‘“, Birutė Pūkelevičiūtė, „Žvilgsnis į *Metūges* – po 44 metų“, in: Eadem, *Metūgės. Eilėraščiai*, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 7.

literatūrologių darbas²⁸ padeda apsibrėžiant tyrimo laikotarpį dominuojančius žiūrovų lūkesčius dramos personažės atžvilgiu. Galiausiai moteriškoji problematika figūruoja ir pačių dramaturgių veikloje: ryškiausios disertacinio tyrimo dramaturgės sukūrė ir savo gyvenimais įtvirtino nepriklausomos moters modelius (Žemaitė – ryški nepriklausoma mąstytoja, socialinė kritikė, palaidota be bažnyčios, Šatrijos Ragana – dvaro, vėliau klebonijos panelė, šelpėja ir mokytoja)²⁹. Pateiktus pavyzdžius galima papildyti *netekėjėlės*³⁰ Petkevičaitės-Bitės ar visuomenės gyvenime aktyviai dalyvavusios Sofijos Čiurlionienė-Kymantaitės laikysenomis. Šių rašytojų nedraminėje kūryboje sukurtos veikėjos, visuomeninė dramaturgių veikla, išvardytuose moteriškajai problematikai skirtuose tyrimuose pristatytos dominuojančios tiriamuoju laikotarpiu moteriškumo vertės suteikia užtektinai duomenų, sudarančių kontekstą dramos dialogu sukurtą personažę lyginti su žiūrovų turėtais (kad ir hipotetiškai numanomais) lūkesčiais.

Tyrimo aktualumas ir naujumas yra dvejopas: moterų draminė kūryba vertinama kaip vienas objektas, tai sudaro galimybę pirmą kartą moterų dramaturgiją įvertinti kaip vieningą tradiciją, kurios raida aiškėja iš dialogo plėtotės. Pabrėžtina, jog analizuojama daug nepublikuotų, pamirštų ar nežinomų dramaturgių kūrinių, ypač vertingą jų dalį sudaro lietuvių literatūrologijoje iki šiol nefunkcionavę tekstai iš Sankt Peterburgo valstybinės teatro bibliotekos Cenzūros fondo. Atrasti rankraščiai ne tik kiekybiškai papildė to meto lietuvių dramaturgiją, bet ir patikslino žinomų kūrinių sukūrimo datas, detaliau nušvietė laikotarpio teatrinės kultūros kontekstą. Antra, novatoriška tyrimo aspektinė dramaturgijos analizė ir tyrimo analitinė

²⁸ Virginija Jurėnienė, *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje – XX amžiaus pirmojoje pusėje*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2006; Olga Mastianica, *Pravėrus namų duris: moterų švietimas Lietuvoje XVIII a. pabaigoje – XX a. pradžioje*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2012; Miknytė Jurga, *Moters socialinio vaidmens konstravimas viešame diskurse XIX a. vidurio – XX a. pradžios Lietuvoje. Daktaro disertacija*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2009.

²⁹ Solveiga Daugirdaitė, „Feministinės kritikos galimybės ir lietuvių literatūra“, *Lituanistica*, Nr. 4(40), 1999, p. 76.

³⁰ Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, *Raštai*, t. I, redakcinė komisija: Kostas Doveika (pirm.)... [et al.], surinko ir paruošė Aleksandras Žirgulyš, Vilnius: Vaga, 1966, p. 572.

žiūra, pagal kurią pagrindinis dramaturgijos elementas – dialogas – nagrinėjamas atsižvelgiant į jo vidinės ir išorinės komunikacinių plotmių artikuliaciją ir tarpusavio sąveiką bei teatrinėje situacijoje aktualizuojamą kūrinio ir jo konteksto organišką ryšį.

Darbo tikslas – išskirti tiriamojo laikotarpio moterų dramaturgijos dialogo tipus, nustatyti jų svarbiausias charakteristikas, pademonstruoti dialogo tipų tarpusavio ryšius bei per juos perteikti, kaip tiriamuoju laikotarpiu susiformuoja ir vystosi moterų dramos dialogas, nusakyti, kuo jis savitas. Suformuluoti šie tyrimo uždaviniai:

1) sutelkti tiriamojo laikotarpio moterų dramaturgijos visumą, į ją įtraukti ir rankraštinius bei tik spaudoje publikuotus kūrinius, sudaryti moterų dramaturgijos bibliografiją;

2) nusakyti dramos dialogo savitumą, išskirti ir aprašyti specifinius jo bruožus; apibūdinti teatro komunikacinės struktūros veikimą; suformuluoti daugiaaspektę dialogo analizę pagrindžiančias metodologines prielaidas;

3) nustatyti ir chronologiškai išdėstyti dominuojančius dramos dialogo tipus, nusakyti šių tipų bruožus bei tarpusavio ryšius;

4) išskirti nuo konteksto priklausomus ir su vidinėmis dialogo charakteristikomis susijusius dialogo raidos veiksnius;

5) nustatyti ir suformuluoti, kuo specifinė moterų dramos dialogo raida.

Darbo struktūra

Darbą sudaro devyni skyriai. I skyriuje pateikiamas įvadas, II skyriuje pristatomos teorinės tyrimo prielaidos. Pirmiausia jas pagrindžia bendriausios dialogo apibrėžtys, išryškinančios intersubjektyvų dialogo pobūdį. Šis aspektas aptariamas pirmame poskyryje pristatant Martino Buberio dialogo filosofiją bei Michailo Bachtino dialogiškumo sampratą. Antras poskyris skirtas dramos dialogo charakteristikai: išskiriama specifinė semantinė dialogo struktūra, jo

kumuliacinis ir veiksminis pobūdis, aptariamas imanentinis dramos dialektiškumas bei jo santykis su monologiškumu. Trečiajame poskyryje pristatoma teatrinė komunikacija bei jos poveikis dramos dialogui (dėmesys čia skiriamas tiesioginį ryšį su žiūrovais įsteigiančioms ir palaikančioms konvencijoms, dramos teksto lygmenų tarpusavio santykiui). Ketvirtasis poskyris skirtas teoriškai apibūdinti dialogo ir jo užtekstinės tikrovės ryšius; čia remiamasi kritikos recepcijos teorine mintimi, suformuluojama tyrime taikoma raidos samprata.

Lietuvių moterų dramaturgija gausiausia laikotarpiu, kuriuo formuojasi tiek specifinė teatro meninė komunikacija, tiek pati dramaturgija, kaip specifinė literatūros rūšis, todėl svarbu išsamiai pristatyti, kas veikė besiformuojantį dramos dialogą. III skyrius skirtas apibūdinti XIX a. pab. – XX a. pr. teatrinę kultūrą – lietuviškųjų vakarų sąjūdį, kurių metu kuriama teatro meninė komunikacija naudojosi tuo laikotarpiu egzistavusiomis atlikimo situacijomis bei su Apšvietos ir didaktikos tradicijomis siejamomis ugdomosiomis, auklėjamosiomis teatro vakarų organizatorių paskatomis. Šie du teatro pradai, vienas siejamas su orientacija į valstiečių publikos lūkesčių horizontą, kitas susijęs su organizaciniu-idėjiniu šio teatro pobūdžiu, darbe išskirti remiantis Balio Sruogos metaforišku lietuviškųjų vakarų apibūdinimu, kaip „juodžemiškumo“ ir „universitetiškumo“ sąjunga. Antrajame poskyryje pristatoma įvairias teatrinės tradicijas vienijusi teatrinė moterų veikla.

IV skyriuje pereinama prie dramos dialogo analizės. Čia aptariamas besiformuojančio dramos dialogo laikotarpis (XIX a. pab. – XX a. pr.), išskirti keli heterogeniški, įvairias įtakas patiriantys dramos dialogo tipai, realizuojami žanriškai negrynuose kūrinuose: tai didaktinės prozos veikiamas „atsakymo“ dialogo tipas, realizuotas Uršulės Gurkliūtės ir kitų JAV dramaturgių dialoguose; nuo teatralizuotų papročių priklausomas apeiginis dialogo tipas (pasitaikantis Didžiulienės-Žmonos, Žemaitės kūryboje); dialogo-žaidimo tipas (dažnas Didžiulienės-Žmonos, Čiurlionienės-Kymantaitės kūryboje) ir deklamacinis monologas, kaip besiformuojančio dramos dialogo tipas (Žemaitės, Čiurlionienės-Kymantaitės kūriniai).

V skyriuje pristatomas pirmas visavertis dramos dialogo tipas – didaktinis komiškas dialogas, išskiriamas jo susiformavimo ir dominavimo laikotarpis: XIX a. pab. – XX a. pirmasis dešimtmetis. Ryškiausiai jis atsiskleidžia Žemaitės, Dviejų Moterų, Didžiulienės-Žmonos, Šatrijos Raganos, Čiurlionienės-Kymantaitės kūryboje. Dialogas aptariamas pristatant su didaktine proza vis dar siejamo didaktiškumo ir naujos dialogo charakteristikos – komiškumo – jungtį, specifiskėjančią teatrinės komunikacijos situaciją, išreiškiamą pjesės pjesėje konvencija. Trečiasis skyriaus poskyris skirtas aptarti šio dialogo tipo kuriamą personažę, veikiamą tradicijoje įsitvirtinusių moteriškumo reprezentacijų.

VI skyrius skirtas publicistiniam melodraminiam dialogo tipui aptarti (XX a. pirmas ir antras dešimtmečiai). Skyriuje analizuojami Didžiulienės-Žmonos, Dviejų Moterų, Petkevičaitės-Bitės, Vaitavičiūtės-Januškevičienės-Laimos, Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės, Čiurlionienės-Kymantaitės kūriniai. Apibūdinama, kaip artikuliuojama vidinė dialogo komunikacinė plotmė, išskiriamas specifinis šio dialogo tipo audiovizualinis pobūdis bei kintantys personažės kūrimo principai.

VII skyriuje pristatoma dramos dialogo raida XX a. trečiu – šeštu dešimtmečiais. Šiuo laikotarpiu moterų sceniniuose kūrinuose kartojami jau išskirti dialogo tipai. Ryškiausiai ši tendencija atsiskleidžia Jūros Avižienytės, Juozapinos Rakauskaitės, Vandos Dausinaitės-Varnienės, Pranės Petruilytės kūrinuose. Tokiame kartotės kontekste išsiskiria Čiurlionienės-Kymantaitės dramos kūriniai, perteikiantys naują didaktinio komiškojo dialogo tipo kokybę bei poetinio dialogo formavimąsi.

VIII skyriuje pateiktos tyrimo išvados, IX-ajame pristatytos tyrime vartotos santrumpos, šaltiniai, kritinė ir teorinė literatūra.

Disertacijos priede pateikta lietuvių moterų dramaturgijos bibliografija (1900–1956). Ji dalijama į dvi dalis: gausesnę sudaro atskiromis knygomis, rinkiniuose, *Raštuose* ir spaudoje tiriamuoju laikotarpiu publikuoti kūriniai. Čia įtraukti visi, kad ir pasikartojančių kūrinių, publikacijų faktai. Antroje bibliografijos dalyje pateikti paveldo institucijose saugomi nepublikuoti

moterų draminiai kūriniai (iš Vilniaus universiteto bibliotekos ir Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekų rankraštyų, Sankt Peterburgo valstybinės teatro bibliotekos Cenzūros fondo bei Lietuvos literatūros ir meno archyvo).

Ginamieji teiginiai:

1) Moterų dramaturgija gausiausia ir įvairiausia pirmoje tyrimo laikotarpio pusėje, periodu, kai dramos dialogas formuojasi kaip specifinis diskursas. Antroje tyrimo pusėje moterų dramaturgija nebe tokia gausi, mažėja ir jos dialogo savitumas.

2) Visapusiškai išanalizuoti dramos dialogo raidą įmanoma tik atsižvelgus į specifinius jo bruožus, ryškėjančius vidinėje ir išorinėje komunikacinėse plotmėse, bei į scenoje atliekamo dramos dialogo santykį su publikos sociokultūriniu kontekstu.

3) Moterų dramos dialogas formavosi XIX a. pab. – XX a. pr. veikiamas dvejopos įtakos: literatūrinės tradicijos (didaktinės ir realistinės prozos) bei to meto atlikimo situacijų (skaitymo garsiai; tautosakinių žanrų; teatralizuotų papročių bei žaidimų).

4) Antroje tyrimo pusėje dramos dialogo raidos nebeskatina teatrinė atlikimo situacija, todėl dramos dialogas lieka kartoti ankstesnių tipų charakteristikas; nauji dramos dialogo raidos poslinkiai (poetinio dramos dialogo formavimasis) ryškiausi vidinėje komunikacinėje dialogo plotmėje.

5) Dramos dialogo raida pasižymi specifiniu turinio ir formos santykiu: inovacijos pirmiausia pasireiškia idėjinėje-teminėje plotmėje, o estetinis jų apipavidalinimas priklauso nuo dominuojančių konkretaus laikotarpio estetiškų principų.

6) Dramos dialogas vystosi plėtodamas dialektiškumą, kuris iš pradžių artikuliuojamas vien vidinėje ar išorinėje komunikacinėje plotmėje, o vėliau užmezgamas ir tarp šių plotmių.

Darbo teiginių patvirtinimas. Mokslo straipsniai disertacijos tema:

1. „Dviejų Moterų *Velnius spąstuose* ir lietuviško teatro genezė“, *Gimtasai kraštas*, Nr. 12, 2017, p. 33–39.

2. „Viešų lietuviškųjų vakarų repertuaro cenzūra XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Rusijos imperijoje“, *Colloquia*, Nr. 34, 2015, p. 37–59.

3. „Modernėjanti lietuvių dramaturgija. Dviejų Moterų kūryba“, *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai. Straipsnių rinkinys*, sud. Ramunė Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 51–74.

Mokslinėse konferencijose skaityti pranešimai ir viešos paskaitos disertacijos tema:

1. „Draminė Šatrijos Raganos kūryba“, mokslinis seminaras-minėjimas, skirtas Šatrijos Raganos 140 m. jubiliejui „Laiškai Marijai“, Užvenčio kraštotyros muziejus, Užventis, 2017 m. kovo 30 d.

2. „Dviejų Moterų *Velnius spąstuose* – komedija kaimo ar dvaro teatrui?“, mokslinė konferencija „Bajorai von Goesai, Medvilionių dvaras ir epocha“, Jonišio kultūros centras, Joniškis, 2016 m. lapkričio 12 d.

3. „Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės komedija *Jaunikai*“, mokslinė konferencija „Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė – 130 gyvos istorijos metų“, Kauno istorinė prezidentūra, Kaunas, 2016 m. rugsėjo 30 d.

4. „Vertimas ankstyvojoje lietuvių dramaturgijoje. Onos Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės melodramos“, tarptautinė mokslinė konferencija „Kultūrų tiltai ir patiltės“, Lietuvos lyginamosios literatūros asociacija, Lietuvos edukologijos universitetas, Vilnius, 2016 m. rugsėjo 23–24 d.

5. „Цензура литовской драматургии в Российской империи конца XIX – начала XX века“, tarptautinė mokslinė konferencija „НА ВОЛОСКЕ СУДЬБА ТВОЯ... История и современное состояние литературы на языках малочисленных народов“, Rusijos Nacionalinė biblioteka ir Sankt Peterburgo universitetas, Sankt Peterburgas, 2015 m. lapkričio 13–14 d.

6. „Lietuviškųjų vakarų kontekstas – cenzūra Rusijos imperijoje“, mokslinė konferencija „Doktorantų AGORA: Kontekstų pinklės“, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, VU Filologijos fakulteto A. J. Greimo semiotikos ir literatūros teorijos centras, VU Filologijos fakulteto Lietuvių literatūros katedra, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2015 m. gegužės 29 d.

7. „Vedybos ankstyvojoje lietuvių dramaturgijoje. Moterų žvilgsnis“, mokslinė konferencija „Moterys tautinio atgimimo istorijoje: Liudvikai Malinauskaitei-Šliūpienei 150“, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2014 m. gruodžio 16 d.

8. „Populiariausios Žemaitės komedijos“, Penktieji Žemaitės skaitymai, Kelmės rajono savivaldybės Žemaitės viešoji biblioteka, Kelmė, 2014 m. birželio 4 d.

9. „Liudvikos Didžiulienės-Žmonos teatras“, akademinis vasaros seminaras „Literatūros salos VIII“, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, VU Lietuvių literatūros katedra, Andrioniškis, 2013 m. liepos 17–19 d.

10. „Nuo bajoriškojo prie publicistinio teatro. Teatras XIX a. pabaigos – XX a. pradžios inteligentų veikloje“, mokslinė konferencija „Gabrielė Petkevičaitė-Bitė: privatūs ir vieši kultūrinio gyvenimo modeliai“, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2011 m. kovo 18 d.

II. TEORINĖS TYRIMO PRIELAIIDOS

Aptariant teorinius dramos dialogo tyrimo principus, išeties tašku laikomas dramos dialogo savitumas, bet prieš pereinant prie jo, reikia nors kelis žodžius skirti dialogui bendresne prasme. Neaprepiama kiekiu ir įvairumu dialogo problematika neišvengiamai veikia dramos dialogo sampratą, reikalaujama nors kelių šiam darbui aktualių akcentų. Dialogas yra žmogaus egzistencijos pamatas – esame tik kartu su *kitu*, gyvename tik dalyvaudami pokalbyje. Tad nekeista, kad dialogo forma pasirodo jau Vakarų kultūros ištakose: dialogas Antikoje atsirado kaip literatūros žanras, įsitvirtino kaip viena populiariausių filosofinio svarstymo formų, Viduramžiais perimta ir pritaikyta mokymo tikslams. Dialogui, kaip meninės kalbos pavidalui ar paveikiam retorikos instrumentui, nemažai dėmesio skirta poetikos ir retorikos vadovėliuose, tačiau dažnai pabrėžiama, kad XX šimtmetis yra dialogo amžius *par excellence*. Šiuo laikotarpiu aktualūs pasidarė su dialogo situacija ar jo struktūromis susiję klausimai: mąstoma apie dialogo reikšmę, pokalbio vidinę struktūrą, jo komunikacinius aspektus ar etinę dialogo dalyvių laikyseną, galiausiai dialoginis pažinimas suvokiamas kaip žmogaus buvimo būdas³¹. „Nuo XX a. pradžios dialogas tampa viena svarbiausių humanistikos problemų, iškytančių filosofijos ir literatūrologijos sankryžoje“³². Panašiu metu talpi dialogiškumo samprata atskleidžiama filosofijoje (Martinus Buberis) ir literatūrologijoje (Michailas Bachtinas).

Disertaciniam tyrimui svarbus dialogo *intersubjektyvumo* aspektas, apimantis santykio su kitu ir savimi problematiką. Buberio ir Bachtino dialogiškumo sampratos dramos dialogo suvokimui aktualios ir dėl to, kad formuojantis tiek vieno, tiek kito teorinei minčiai drama ir teatras suteikė mažesnę ar ryškesnę impulsą. Akivaizdesnis teatro ir Buberio dialogo filosofijos ryšys. Buberio domėjimasis teatru yra tiesiogiai susijęs su jo interesu kalbai kaip ištariamai, santykį perteikiančiai šnekai: pagrindinės jo

³¹ Lina Klusaitė, *op. cit.*, p. 17–18.

³² Viktorija Daujotytė, *Tekstas ir kūrinys*, Vilnius: „Kultūros“ leidykla, 1998, p. 230.

dialogo filosofijos idėjos, suformuluotos veikale *Aš ir Tu*, kristalizavosi filosofui apmąstant teatrą, su kurio veikla jis buvo įvairiopa susijęs³³. Studijų metais jauno Buberio dažnai lankomas teatras leido jam pajusti įveiksmintą kalbą – čia ir dabar ištariamą žodį, vėliau tapusį viena pagrindinių jo dialogo filosofijos koncepcijų:

Kai toli apačioje prieš mano akis pakildavo užuolaida, ir galėjau išvysti čia ir dabar vykstantį dramatinį agoną, realiausiu įmanomu būdu išgirsdavau „tinkamai“ ištartą žmogišką žodį. Šneka pirmą kartą čia, šiame fikciniame pasaulyje, įgavo savo tikrąją reikšmę³⁴.

Drauge su Maurice'u Friedmanu galima teigti, jog teatras nušvietė Buberiui žmogiškosios egzistencijos esmę ir tapo vienu iš kelių, nuvedusių jį iki ištariamo, gyvo žodžio, kaip žmogiškosios būties principo, sampratos³⁵. Drama ir ją įveiksminantis teatras dialoge akcentuoja ir išryškina svarbiausius dialogo kaip (ne)verbalinės komunikacijos aspektus, svarbius analizuojant dramos dialogą. Bachtino santykis su teatru ir drama iš pirmo žvilgsnio visiškai priešingas – dvibalsiškumo sampratos dramaturgijai jis netaikė ir neigė šios literatūros rūšies dvibalsio žodžio galimybes. Tačiau ir jo pasiūlyta teorinė dvibalsiškumo apibrėžtis prisideda prie adekvataus dramos dialogo suvokimo.

II.1. Dialogo intersubjektyvumas

Buberis išskiria ir supriešina monologiškos Vakarų tradicijos mąstančio subjekto santykį su pasauliu bei dialogo pilnatvę. Jo dialogo filosofijoje susitelkiama ne į mąstantį *Aš*, o į „tarp“ sferą, apimančią pokalbyje dalyvaujančius asmenis. Pasak filosofo, egzistuoja atskiros pamatinių žodžių poros (jas šiame darbe laikau intersubjektyvumo modeliais): dialogiškasis *Aš-Tu* ir objektiškasis *Aš-Tai*. Jis griežtai atskiria šiais ryšiais pagrįstus santykius. *Tai* pasaulis yra patiriamas ir suprantamas kaip atsietas nuo asmens objektas. *Aš* ir *Tai* sieja monologinio pobūdžio ryšys, kuriuo pagrįsta graikiškoji Vakarų

³³ 1912–1920 m. Buberis buvo eksperimentinio teatro patarėjas ir direktorius Drezdene ir Diuseldorfe, pats yra parašęs mistinę pjesę *Elijas*.

³⁴ *Martin Buber and the Theatre: Including Martin Buber's „mystery play“ Elijah*, edited and translated by Maurice Friedman, New York: Funk & Wagnalls, 1969, p. 3–4.

³⁵ *Ibid.*, p. 4.

mąstymo pamatą sudaranti tradicija. Alternatyva jam yra dialogiškas santykis, Buberio įvardytas pamatine žodžių pora *Aš-Tu*. Išgyvenant šį dialoginį ryšį pasaulis yra vis iš naujo pajuntamas susitikimas: nebelieka perregimų, aiškių struktūrų, objektų, daiktų ribos nuolat kinta, bet atsiranda *Aš* persmelkianti visumos nuojauta. Svarbu ir tai, kad pats save subjektas suvokia tik šių dvejopų santykių kontekste: „Nėra jokio *Aš* paties savaime – visuomet yra tik *Aš* iš žodžių poros *Aš-Tu* arba iš žodžių poros *Aš-Tai*“³⁶. Santykio visuotinumą Buberis pagrindžia necivilizuotų genčių kalbos vystymusi. Tokiose kalbose pirmiausia išreiškiamas santykis, ir tik jam egzistuojant išskiriama *Aš* kategorija – sąmonė save suvokia tik per ryšį su kitu: „Žmogus tampa *Aš* tavajame *Tu*“³⁷. Buberio dialogo filosofijos įtaka literatūrologijai suvoktina literatūros hermeneutikos akiratyje, nes nurodo abipusį dialogo narių veiklumą. Remdamasi Roberto Hanso Jausso mintimi, Dalia Jakaitė hermeneutinį suvokimą aiškina kaip *kito* supratimą savo individualybėje, savęs supratimą *kitame*, savasties svetimybėje³⁸. Ši dialogo sampratos tradicija kreipia dramos dialogo tyrėjo dėmesį ir į personažų tarpusavio ryšius, ir į personažo savivoką, išryškėjančią per jo ryšį su kitu veikėju.

Dialogiškam *Aš-Tu* ryšiui Buberis priskiria intensyviai išgyvenamą dabartiškumą (esamybiškumą) bei abipusį veiksmingumą: dialogo santykiais susisaistę dalyviai neišvengiamai veikia vienas kitą: „Santykis yra abipusybė. Manasis *Tu* veikia mane taip, kaip aš veikiu jį“³⁹. Ir priešingai, *Aš-Tai* santykis yra nedialogiškas ir nelygiavertis. Kitame poskyryje aptariami dramos kalbos dialogiškumas ir monologiškumas, pasireiškiantys tam tikra dialogo raiška, yra tiesiogiai susiję su Buberio išskirtais intersubjektyvumo modeliais.

Bachtino teorinė mintis šiam darbui aktuali pora aspektų. Pirmiausia svarbi jo nuostata tirti meninę kalbą konkrečioje kalbos vartojimo situacijoje, kaip gyvą – ištariamą ir girdimą – žodį. Su konkrečiu kalbos vartojimu jis susieja

³⁶ Martin Buber, *Dialogo principas I. Aš ir Tu*, vertė ir įvadą parašė Tomas Sodeika, Vilnius: Katalikų pasaulis, 1998, p. 70.

³⁷ *Ibid.*, p. 98.

³⁸ Dalia Jakaitė, „Literatūros mokslas ir teologija: dialogiško santykio realijos ir krikščioniškos mistinės tradicijos laukas“, *Literatūra*, Nr. 53(1), 2011, p. 9.

³⁹ Martin Buber, *op. cit.*, p. 86.

žodį – pa(si)sakymą, turintį savo autorių ir gyvuojantį tam tikroje būties sferoje, tam tikrame kontekste⁴⁰. Ši žodžio samprata iškart nurodo, jog yra ir klausytojas, adresatas, kuriam pasakymas skiriamas. Tiesioginės kalbos struktūrą turintis dramos dialogas yra skaidri tokio dialogiškumo išraiška.

Kita vertus, Bachtinas dvibalsio žodžio sampratą suformulavo remdamasis ne dramaturgija, o proza, turinčia kitokią komunikacinę struktūrą. Pasak Bachtino, pasakojimo žodis gali turėti dvi kryptis: į kalbos objektą (tai žodžio referentinė funkcija, nustatanti santykį tarp pasakymo ir realybės) ir į kitą žodį – svetimą kalbą (tai yra reaguojanti į kitą pasakymą)⁴¹. Tik į savo objektą nukreiptas žodis yra vienbalsis: jis žino tik pats save ir savo objektą, kuriam stengiasi būti maksimaliai adekvatus⁴². Kai į pasakotojo kalbą įtraukiama tiesioginė veikėjų kalba, šios dvi prasminės plotmės neišvengiamai susisieja dialogiškais santykiais: veikėjo kalba matoma platesnės prasminės instancijos kontekste. O vien tiesioginė veikėjų kalba (iš tokios sudaryta didžioji dalis dramos teksto) Bachtino aiškinama kaip monologiška, nes dramaturgijoje nepasirodo pasakotojas, galintis pateikti kitą prasminį lygmenį, į kurį personažo pasakymas galėtų reaguoti. Taip, jo nuomone, išlaikomas monologinis dramos kontekstas – dramos veikėjų pasakymai skleidžiasi vienoje plotmėje kaip objektiniai, pavaizduoti, žodžiai:

Veikėjai dialogiškai susieina vieningame autoriaus, režisieriaus, žiūrovo akiratyje ir aiškiam iš vieno gabalo susidedančio pasaulio fone. Draminio veiksmo, išsprendžiančio visas dialogines priešpriešas, koncepcija yra grynai monologinė. Tikras daugiaplaniškumas sugriautų dramą, nes draminis veiksmas, besiremiantis pasaulio vienove, nebegalėtų to daugiaplaniškumo suvienyti ir išspręsti. Dramoje neįmanomas vientisų akiračių jungimas į virš jų esančią vienovę, nes dramos struktūra neduoda pagrindo tokiai vienovei⁴³.

Šitaip teigdamas, Bachtinas neatsižvelgia į heterogenišką dramaturgijos meninės komunikacijos struktūrą, lemiamą teatrinės situacijos ir užtikrinančią draminio diskurso dialektiškumą, kurį ir sieju su Bachtino dvibalsiškumu.

⁴⁰ Michail Bachtin, *Dostojevskio poetikos problemos*, iš rusų kalbos vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 217.

⁴¹ *Ibid.*, p. 218.

⁴² *Ibid.*, p. 221.

⁴³ *Ibid.*, p. 24.

Dramos pasaulio prasmės dialektiškumą palaiko komunikacinė dramos dialogo struktūra, savita tuo, jog skleidžiasi kaip dvigubas intersubjektyvumas, kaip nukreiptumas į dvigubą, vidinį ir išorinį, adresatus. Dramos dialogas perteikia personažų tarpusavio ryšį (artikuliuoja vidinę komunikacinę plotmę) bei spektaklio vyksmo ir publikos ryšį (artikuliuoja išorinę komunikacinę plotmę). Vaidinant spektaklį, tuo pačiu metu vyksta bent dvi tiesioginės komunikacijos: dramos personažai bendrauja tarpusavyje, tačiau tuo pačiu metu jų komunikacija yra stebima publikos, ir, svarbiausia, neretai šių dviejų komunikacijų plotmės persidengia – personažas gali kreiptis tiesiogiai į publiką⁴⁴. Vidinė ir išorinė dramos dialogo komunikacinės plotmės, manyčiau, ir vertintinos kaip skirtingos prasminės instancijos, komplikuojančios monologišką prasmės skleidimąsi. Konkretus šių komunikacinių plotmių persidengimo pavyzdys yra *replikų į šalį, à parte* (angl. *asides*, pranc. *aparté*, rus. *anapm*) konvencija. Tai personažo replika, skirta tiesiogiai publikai ir negirdima kitų personažų, paprastai pažymima nurodymu *į šalį*. Sakydamas repliką į šalį, veikėjas (ne vien aktorius!) kreipiasi tiesiai į publiką (ar skaitytoją), nutraukdamas dramatinę situaciją ir sudvejindamas dramatinio diskurso vienybę. Taip scenos pasakymai ne tik perteikia fikcinio pasaulio įvykių seką, tačiau replikos į šalį teatrinę signifikantą nuo jos atskiria, funkcionuodamos ir kaip atogrąža į kitą prasminę plotmę⁴⁵. Todėl dramos dialogas ne tik perteikia įvykių seką, bet ir artikuliuoja tam tikrą požiūrį į juos, kurdamas kitą prasminę plotmę, kuri pjesės tekste net vizualiai išskirta (sceninės nuorodos rašomos kursyvu ar skliausteliuose). Šį antrinį dramos teksto komponentą Anne Ubersfeld tiesiogiai sieja su autorinės prasmės instancija⁴⁶. Be to, dramos tyrinėtojai pažymi, kad analizuodamas prozos

⁴⁴ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 2–5.

⁴⁵ Peter Womack, *Dialogue*, London, New York: Routledge, 2011, p. 103–104.

⁴⁶ „Pagrindinis kalbinis skirtumas tarp dialogo ir sceninių nuorodų yra pasakymo subjektas, implikuojantis klausimą, kas kalba. Dialoge susiduriame su popieriniu / sukurtu tvariniu (atskiru nuo autoriaus), kurį vadiname personažu. Sceninėse nuorodose kaip tik autorius: a) išvardija veikėjus, visada nurodo, kas turi prabilti, kiekvienam personažui nurodo vietą, iš kurios jis kalba ir būna diskurse, taip pat b) pateikia dialogui nepriklausančias atskiras nuorodas, paaiškinančias veikėjo gestus ir veiksmus.“ Žr.: Anne Ubersfeld, *Reading Theatre*,

kūrinius ir į centrą iškeldamas romano žanrą, tuo pačiu metu marginalizuodamas dramą, Bachtinas kaip tik labiausiai remiasi dramos teorija ir prozai priskiria charakteristikas, kurios būdingos dramaturgijai. Anot Jennifer Wise, Bachtinas pasiūlo tikrą romano žanro teorinę apoteozę: romanas inkorporuoja ir prieš skaitytojo akis besiskleidžiantį esamąjį laiką, ir decentralizuojančią karnavalo dvasią, ir dialogišką prasmės steigimą⁴⁷.

Dramaturgijoje Bachtino nusakytas dialogiškumas skleidžiasi ir tiesiogiai tais atvejais, kai būtino dramaturgijai dialektiškumo nepalaiko jau nusakyta meninės komunikacijos struktūra, kai tekste nėra išskirtas ar numanomas vidinis ir išorinis dialogo adresatai. Tai akivaizdu sceninio monologo atveju, kai personažo pasakymai yra nukreipti į publiką ir prisiima įvairiopą santykį su kitu žodžiu. Tokiais atvejais, matysime, dialogo replikos dialogizuojamos „iš vidaus“, tai yra dialogiškas susidūrimas pereina į kalbos vidų, į subtiliausius struktūrinius ir stilistinius kalbos elementus. Štai kodėl šiame darbe analizuojant deklamacinius monologus aktuali Bachtino atliekama Dostojevskio personažų išpažintinių monologų analizė: nepalaikomas aiškios komunikacinės struktūros, sceninis monologas tampa pačiu tikriausiu vidiniu dialogu, Bachtino dar vadinamu mikrodialogu, pabrėžiant subtilų, į pačius kalbos atomus persismelkusį dialektiškumą⁴⁸. Dramos dialogo replika visuomet yra „žodis su atodaira“: „Veikėjo požiūris į save neatsiejamas nuo jo santykio su kitu. Savęs suvokimas visą laiką jaučiasi esąs to, kaip jį suvokia kitas, fone, „aš sau“ yra „aš kitam“ fone. Todėl veikėjo žodis apie save formuluojamas jaučiant nuolatinį svetimo žodžio apie jį poveikį“⁴⁹. Dėstymo dalyse bus pristatyta, kaip dramos dialogas vystysis gausindamas šios atodairos kryptis ir galimybes, didindamas savo dialektiškos reikšmės perteikimo formas.

translated by Frank Collins, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999, p. 9.

⁴⁷ Žr. daugiau: Jennifer Wise, „Marginalizing Drama: Bakhtin’s Theory of Genre“, *Essays in Theatre*, Vol. 8, Nr. 1, 1989, p. 15–22.

⁴⁸ Michail Bachtin, *op. cit.*, p. 301.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 245.

II.2. Dramos dialogo specifika

Dramos dialogas – klasikinio dramos modelio kalbos pagrindas, drauge su monologais sudarantis pirminį (ar pagrindinį) dramos teksto komponentą – veikėjų ištariamus žodžius. Paprastai dramos dialogas tipologizuojamas atsižvelgiant į komunikuojančių veikėjų skaičių (dažniausiai jų du, bet nebūtinai) ir kontakto pobūdį. Savita dialogo atmaina yra polilògas – toks personažų pokalbį išreiškiantis dialogas, kuriame kalba daugiau nei du veikėjai. Dar viena dialogo rūšis – teichoskopija (gr. *teichoskopia* – „matymas per sieną“) – yra dramaturgijoje pasitelkiama epinė technika – toks dialogas, kai personažas aprašo veiksmą, vykstantį tuo pačiu metu, kaip kad jis kalba, ir matomą tik jam, taip suteikdamas žiūrovui iliuziją, kad tai jis pats patiria nematomą dalyką⁵⁰.

Šiame darbe dramos dialogo savybės pristatomos atsižvelgiant į dvilypę dramaturgijos prigimtį: dramos tekstas yra sykiu ir savarankiškas literatūros kūrinys, ir teatrinės realizacijos objektas, dėl savo ambivalentiškumo atsiduriantis ir literatūros mokslo, ir teatrologijos lauke. Todėl sutinkama su nuomone, kad

Nesibaigiantis ginčas dėl dramos prigimties, ar tai literatūros žanras, ar teatro kūrinys, yra visiškai nevaisingas. Vienas aspektas nepaneigia kito. Drama yra literatūros kūrinys su jam būdingomis savybėmis; užtenka dramą perskaityti, kad patektum į publikos sąmonę. Tuo pačiu metu drama yra ir tekstas, kuris gali būti ir dažniausiai yra naudojamas kaip teatro vaidinimo žodinis komponentas⁵¹.

Galbūt didžiausio dėmesio dialogas, kaip savitas ir teatro, ir literatūros laukui priklausantis fenomenas, susilaukė iš semiotikos, sureikšminusios komunikacinius jo aspektus. Kaip vienas svarbiausių semiotikos nuopelnų teatrologijai įvardijamas jos siekis sukurti visaapimančią teoriją, kurioje nebeliktų prieštaravimų tarp dramos ir spektaklio tekstų, vaidinimo metu

⁵⁰ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, translated by Christine Shantz, foreword by Marvin Carlson, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1998, p. 381.

⁵¹ J. Veltruský, „Dramatic Text as a Component of Theater“, in: *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, edited by L. Matejka and J. R. Titunic, Cambridge: MIT Press, 1976, p. 95.

sudarančių nedalomą visumą⁵². Keiras Elamas pabrėžia, jog parašyto ir vaidinamo tekstų santykis nepasižymi skaidriu lingvistinio teksto pirmumu ir spektaklio, kaip jo realizavimo, antraeiliskumu, o greičiau abipusiu poveikiu: ir dramos, ir spektaklio tekste yra vienas kito pėdsakų, nes vaidinimas pasinaudoja tais dramos aspektais, kuriuos atlikėjai pasirenka perteikti kitais meninės kalbos kodais, o kiekvienas rašomas dramos teksto žodis yra skirtas tam tikram vaidinimo modeliui⁵³. Taip aktualizuojama dvilypė dialogo prigimtis: kaip literatūros kūrinio personažo replika jis gali būti analizuojamas ir dramos teksto, ir sceninio pastatymo kontekste, kur ištartas aktorius tampa vienu iš spektaklio reikšminės struktūros ženklų. Savaiame suprantama, kad norint tinkamai realizuoti dramos dialogą, aktoriams nepakanka tik garsiai perskaityti savo vaidmenis – dramos dialogo kalbą spektaklyje papildo įvairi nekalbinė medžiaga. Remdamasis Tadeuszu Kowzanu, Umberto Eco sumini net trylika skirtingų scenoje pateikiamos prasminės sistemos ženklų, kurie žiūrovą užplūsta vos uždangai pakilus ir turi būti jo analizuojami tuo pačiu metu. Žodžius čia papildo balso intonacijos, veido išraiškos, gestai, kūno judesiai, grimas, šukuosenos, kostiumai, butaforija, scenovaizdis, apšvietimas, muzika ir triukšmas⁵⁴. Svarbu pažymėti, jog kai kurie tik teatrinėje situacijoje išbaigiami dialogo bruožai yra nurodyti kalbiniame jo audinyje.

Ryškesniausia dramos dialogo savybė yra lingvistinė jo forma – tiesioginė kalba, maksimaliai priartinanti dramos diskursą prie šnekos, nors dialogo ryšys su kasdiene kalba nėra tiesioginis. Semdamasi raiškos galimybių iš kasdienės kalbos, dramos kalba imituoja šneką, tačiau su ja nesutampa. Prisiminus griežtai reglamentuotą Antikos dramaturgijos eilių stilistiką ar eiliuotą Renesanso dramą dramaturgijos polinkis imituoti kasdienę šneką suvoktinas ne kaip absoliutus, o tam tikro laikotarpio požymis. Todėl, pasak Peterio Womacko, dramos teksto neįmanoma analizuoti tarsi kasdienio pokalbio

⁵² Nomedė Šatkauskienė, *Dramos teksto sklaidos ypatumai: teorinių paradigimų kaita ir jų analizė. Daktaro disertacija* [rankraštis], Kaunas, 2002, LNB RS, sign.: F132-2328, l. 20–21.

⁵³ Keir Elam, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁴ Eco nurodo, kad jo pateiktas sąrašas – nebaigtinis. Umberto Eco, „Semiotics of Theatrical Performance“, *The Drama Review*, Vol. 21, Nr. 1, 1977, p. 108.

transkripcijos: net ir natūraliausiai skambantis pjesės personažų pašnekesys parašytas pagal meninio dramos pasaulio reikalavimus. Palyginus struktūrinius kasdienės šnekos ir dramos dialogo požymius, paaiškėtų, kad dramos dialogas pasižymi didesniu teminiu vieningumu, turi daugiau prasminių nuorodų, personažų keitimasis kalbėtojo ir klausytojo vaidmenimis daug tvarkingesnis ir panašiai⁵⁵. Todėl šiame poskyryje svarbu išskirti dramos dialogo charakteristikas, kurios tolimesnei analizei suteiks tyrimo aspektus.

II.2.1. Semantinės struktūros organizacija

Čekų struktūralistas Janas Mukařovský'is nurodo tris svarbiausias dialogo, kaip lingvistinio fenomeno, savybes: pirmiausia, dialogas – tai kalbos forma, jungianti du ar daugiau dalyvių, kurie komunikuoja paeiliui kalbėdami ir klausydamiesi – keisdamiesi replikomis⁵⁶. Rėplika – frazė, po kurios prabyla kitas veikėjas arba scenoje prasideda koks nors veiksmas. Minimaliu dialogo vienetu lingvistai laiko bent dviejų susijusių replikų (stimulo ir reakcijos) porą. Tokios pozicijos laikomasi ir šiame tyrime: dažnai pakanka replikų poros, kad remiantis jų stilistika, struktūra, kuriamu intersubjektyvumo modeliu dialogą būtų galima priskirti vienam ar kitam tipui. Dialogo tiesioginės kalbos struktūra perteikia diskurso intersubjektyvumą, o laikinį diskurso būvį bei šios charakteristikos lemiamą referentinį situaciškumą atitinka antroji Mukařovský'io išskirta dialogo savybė: jis vyksta konkrečioje, realioje situacijoje (čia ir dabar) bei šios tiesioginės aplinkos yra veikiamas. Dialogo kalbą perteikia šią diskurso charakteristiką gausiomis deiktinėmis nuorodomis. Trečioji dialogo savybė yra lemta vidinės semantinės struktūros: jis visada pateikia dvi ar daugiau besikaitaliojančių ir viena į kitą besiskverbiančių, viena kitą keičiančių perspektyvų. Perspektyva apibrėžiama kaip tam tikra kalbančiojo orientacija, žiūros taškas, pagrįsta komunikacijos dalyvių išankstiniu žinojimu bei lemianti, kaip kas nors yra suvokiama, savo ruožtu, daranti įtaką replikai. Dialogą vienija ta pati tema, tačiau kalbančiojo ir

⁵⁵ Peter Womack, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁶ Jan Mukařovský, *op. cit.*, p. 86.

klausančiojo požiūris į šią temą, jos vertinimas skirsis. Šiuo požiūriu dialogas yra daugiaplanis – priešingai monologui, kuris plėtoja vieną perspektyvą⁵⁷. Daugybines dramatinio dialogo perspektyvas perteikia dažniausiai su replikos ribomis sutampantys Mukařovský'io nurodyti semantiniai modalumai, išreiškiami skirtinga personažų intonacija, leksinėmis opozicijomis, tonu ir panašiai. Kuo greičiau personažų replikos keičia viena kitą (kaip kad stichomitijos⁵⁸ atveju), tuo didesnė kuriama įtampa, nes nuolat kinta kalbančiųjų perspektyvos. Nors disertacijoje analizuojamiems dramos kūriniais toks griežtas dialogo struktūros reglamentavimas neaktualus, stichomitija vis tiek išlieka dialogo simetrijos paradigma⁵⁹, o (a)simetrija yra viena pirmųjų į akis krentančių dialogo struktūrinių ypatybių: jau vien vizualus teksto išdėstymas lape ar pokalbis scenoje (net nesuprantant kalbos!) perteikia personažų tarpusavio ryšį – lygiaverčius santykius, siekį dominuoti ar įtikinti. Alternatyvių perspektyvų dinamika yra labai svarbi dramatinio dialogo ypatybė: besikaitaliodamos perspektyvos sukuria ryškias vertybines pozicijas, palaikančias ir plėtojančias dramai reikalingą konfliktą. Dažnai dramai skirtuose teoriniuose darbuose pabrėžiamas kaip tik šis konfliktinis dramatinio dialogo aspektas:

Draminis dialogas nėra paprastas pasidalijimas nuomonėmis viena ar kita apibrėžta tema, – tai visada vienoks ar kitoks susidūrimas, kova, kurioje pašnekovai egzistuoja kaip konfrontuojančios pusės, pokalbiu norį viena antrą paveikti, įtikinti, nugalėti⁶⁰.

Dramos dialogas – tai ginčas⁶¹.

Dialogą Mukařovský'is laiko tokia semantine struktūra, kuri pasižymi maksimaliai išnaudojama semantinių modalumų galimybe. Ši dramaturgijos, kaip specifinės literatūros rūšies, charakteristika pabrėžta dar Aristotelio:

⁵⁷ *Ibid.*, p. 86–88.

⁵⁸ Pagal struktūrinius dramos dialogo požymius, tai yra kokio ilgumo replikomis keičiasi veikėjai, yra skiriamos Antikoje nusistovėjusios šios dramatinio dialogo rūšys: *stichomitija* – kai veikėjai kalba vienos eilutės frazėmis; *distichomitija* – kai veikėjai kalba dviejų eilučių frazėmis; *hemistichomitija* ar *antilabė* – kai veikėjai kalba po pusę eilutės. Žr.: Dalia Dilytė, „Stichomitija lietuvių dramose“, *Literatūra*, Nr. 46(3), 2004, p. 108.

⁵⁹ Andrew K. Kennedy, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰ *Literatūros teorijos apybraiža*, p. 312.

⁶¹ Vanda Zaborskaitė, *op. cit.*, p. 177.

nurodydamas pagrindinį tragedijos sudėtinį elementą, „tragedijos pagrindą ir tartum sielą“ fabulą, jis teigia: „[...] tragedijoje svarbiausias šaltinis žiūrovo dvasiai slypi fabulos dalyse, būtent peripetijose [likimo pasikeitimuose] ir atpažinimuose“⁶². Todėl sugretinus lingvistines dialogo charakteristikas ir dramos kūrinio ypatybes galima teigti, jog peripetijos, „veiksmo pasikeitimo visai priešinga kryptimi“⁶³, galimybė latentiskai egzistuoja jau pačioje dialogo kalbinės formos organizacijoje, tad dramatinio dialogo analizė turėtų perteikti ir dramos peripetijos vystymąsi – semantinio modalumo dinamika užprogramuota kalbos formoje.

Aptardamas dramatinį dialogą, Womackas nurodo, kad jam įdomiausias dialogo aspektas yra „[...] nenuspėjama semantinė energija, generuojama pačios [kalbančiųjų – B. A.] sąveikos“⁶⁴. Dramatinio dialogo semantinė struktūra lemia, kad pokalbyje susiduriant skirtingoms pokalbio dalyvių perspektyvoms perteikiamas vertybinis konfliktas, sukuriantis galimybę atsirasti naujai bendrai vertei. Dialoginės kalbos organizavimas lemia, kad santykis su kitokia perspektyva neišvengiamas, tad bendra reikšmė randasi ne kaip monologiška, o dialektiškai veikiama kitokios alternatyvos⁶⁵. Viena kitą keičiančios, paeiliui mažiausiai dviejų personažų iš skirtingų perspektyvų sakomos replikos kuria bendrą temą, kuri klasikinio modelio dramos kūrinyje išryškėja išsprendus koliziją. Tad dramatinis dialogas vertintinas kaip bendros prasmės kūrimo procesas, tuo pačiu metu keičiantis dialogo dalyvių perspektyvas, pasižymintis transformacine galia, naudojama kurti personažui, keisti dialoge dalyvaujančio veikėjo vertybinę poziciją.

II.2.2. Kumuliacinis ir veiksminis pobūdis

Dėl specifinės dramos diskurso struktūros (tiesioginės kalbos) ir kondensuoto jos pobūdžio (laikas, per kurį scenoje turi įvykti tam tikras

⁶² Aristotelis, „Poetika“, *Literatūros poetika ir estetika*, I dalis, sud. Vanda Zaborskaitė, Vilnius: Vaga, 1978, p. 43.

⁶³ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁴ Peter Womack, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁵ Vimala Herman, *op. cit.*, p. 2.

veiksmas, yra ribotas), dramos dialogo funkcijos yra itin gausios, nes daugiafunkcinė yra ir dramos kalba⁶⁶. Pasak Manfredo Pfisterio, be *referentinės (informatyviosios)*, ypač dominuojančios dramos ekspozicijoje, dramos kalba dar turi *ekspresyviąją (raiškiają)* funkciją, pirmiausia pasitelkiamą personažui kurti, *apeliatyvinę* arba *valdomąją*, perteikiančią personažų tarpusavio santykį, taip pat suponuojančią, kad pokalbyje dalyvaujančių personažų ryšys būna persmelktas galios santykių. Pfisteris išskiria dar ir *fatinę (socialinę)* funkciją, skirtą pokalbiui tarp kalbančiųjų užmegzti ir palaikyti, *metalingvistinę* – kai kalba tampa pokalbio objektu, *poetinę* funkciją, dėl kurios dramos kalba yra keičiama pagal tam tikrus „poetiškumo“, „literatūriškumo“ kodus. Savaime suprantama, kad išskirtos kalbos funkcijos yra aktualizuojamos ne vien dramaturgijoje, tačiau visuotinai sutariama dėl svarbios dramos dialogo ypatybės – jis perteikia daugiau informacijos nei kitų literatūros žanrų tekstas arba natūralus pokalbis⁶⁷.

Dramos dialogas yra vienas greičiausiai pastebimų, prieinamiausias dramos elementas, tačiau jis perteikia ir kitus, abstraktesnius šios literatūros rūšies poetikos akcentus: fabulą, charakterius, temas ir panašiai⁶⁸. Tą pabrėžia ir Andrew K. Kennedy, kaip vieną svarbiausių dramatinio dialogo požymių išskyręs kumuliacinį (angl. *cumulative*), „kaupiamąjį“ jo pobūdį. Terminas yra susijęs su dramos tyrinėtojų pabrėžiamu dramaturgijos kalbos daugiafunkciškumu bei nurodo, jog konkrečiu dramos veikėjų pokalbiu perteikiama dramos prasminė visuma: laipsniškai vystomas veiksmas, perteikiamas visas motyvų, santykių tinklas, subtiliai užsiminama apie dalykus, kurie toliau kūrinyje bus plėtojami⁶⁹. Šiame tyrime siekiama nustatyti, kaip dramos dialogas susiformuoja ir plėtojasi, todėl kumuliacinis dialogo pobūdis išskiriamas ir akcentuojamas kaip viena svarbiausių dramos dialogo charakteristikų – jos atsiradimas nurodys, kad dramaturgija tapo savarankiška, atsiskyrė nuo kitų jai įtaką dariusių diskursų.

⁶⁶ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 105–118.

⁶⁷ J. L. Styan, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁸ Vimala Herman, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁹ Andrew K. Kennedy, *op. cit.*, p. 10.

Su kumuliaciniu dramos dialogo pobūdžiu susijusi dar viena svarbi jo savybė – veiksmingumas. Dramos dialogas – ne tik interaktyvus aktorių pasikeitimas replikomis, jiems paeiliui prisiimant adresanto ir adresato vaidmenį, bet ir jų veiksmo išraiška. Dialoginė kalba ne tik deiktiškai *perteikia* veiksmą, o jį *įsteigia*⁷⁰. Matyt, tiksliausiai dramatinio veiksmo pasireiškimą per dramos dialogą yra apibūdinusi Česnulevičiūtė:

Draminis veiksmas – tai personažų poelgių ir santykių raida, sukelta ir skatinama skirtingų interesų bei tikslų (išorinis veiksmas), o kartu – tų personažų minčių, aistrų, ir jausmų dinamika, tai yra intelektinis ir emocinis jų reagavimas į aplinką, kitus žmones ir savo pačių poelgius (vidinis veiksmas)⁷¹.

Draminis veiksmas kanoninio modelio dramaturgijoje yra kryptingas ir tikslingas, jis kuriamas per personažų tarpusavio santykių kaitą bei pačių veikėjų kismą, kurią *perteikia* jų sąveika. Būtent dramos dialogo kalbinė struktūra, į vieną teminę plotmę sujungianti skirtingas personažų perspektyvas, užtikrina dramatinio veiksmo dialektiką: jis vystosi kaip prieštaravimų susidūrimas, nuolatinis jų jungimasis ir kitimas, *perteikiamas* ne nutolinančiu aprašymu, o maksimaliu priartinimu per čia ir dabar tiesiogiai prieš žiūrovų akis vykstančią komunikaciją⁷².

II.2.3. Lingvistinės ir nelingvistinės medžiagos derinimas

Jau minėtą dramos ambivalenciją, padėtį tarp literatūros ir teatro, struktūriškai dramos tekste išreiškia du teksto komponentai: pirminiu, pagrindiniu laikoma tiesioginė veikėjų ištariama kalba, o ją papildo antrinis, „tarnybinis“, dramos teksto lygmuo. Tai sceninės nuorodos – autoriaus, rečiau režisieriaus, pastabos, detalizuojančios, kaip kūrinį reikėtų suvaidinti scenoje, dar vadinamos *remárkomis* (pranc. *remarque* – pastaba)⁷³. Nuo Aristotelio *Poetikos* įsitvirtinusi analitinė laikysena dramos analizėje į dėmesio centrą

⁷⁰ Keir Elam, *op. cit.*, p. 96.

⁷¹ Petronėlė Česnulevičiūtė, *op. cit.*, p. 18.

⁷² *Ibid.*, p. 98–99.

⁷³ Kai kuriose kalbose sceninėms nuorodoms apibūdinti įsitvirtino graikiškas terminas *didaskalija* (gr. *didascalía* – instrukcija, nuoroda), pavyzdžiui, prancūzų *didascalie*, ispanų *didascalía*. Lietuviškoje tradicijoje, regis, labiau prigijo *remarkos* terminas.

iškėlė literatūrinį dramos teksto nagrinėjimą: „[...] iš tikrųjų tragedijos poveikis išlieka ir be pastatymo bei aktorių“⁷⁴, tačiau nuo XX a. pradžios atsiradus teatrologijai drama imta laikyti sinestetiniu menu, verbalinę kalbą jungiančiu su vizualiais ir akustiniais kodais⁷⁵. Net jeigu šie kodai „įdarbinami“ tik pastačius dramą scenoje, jie neišvengiamai keičia dramos dialogo lingvistinę struktūrą.

Remarkų ir dialogo santykiai varijuoja priklausomai nuo istorinio laikotarpio. Sceninės nuorodos antikinėje dramaturgijoje retos, nes dažnai kūrinio autorius ir režisierius būdavo tas pats asmuo. Remarkų funkciją čia atlieka šokantis ir dainuojantis choras, komentuojantis įvykius scenoje, pateikiantis papildomą, įvadinę informaciją ir panašiai, tad remarkos atsiradimą dramos tekste galima sieti su choro reikšmės mažėjimu ir galutiniu jo atsisakymu. Kitas šio proceso aspektas – dramos dialogo reikšmės didėjimas. Antikinėje Graikijoje tragedijai vystantis iš ditirambų, iš choro giedotojų pirmiausia buvo atskirtas choro vadovas (korifėjas), vėliau – pirmasis, dar vėliau – ir antrasis aktorius, „atsakinėję“ chorui (originalus graikiškas žodis „aktorius“ iš pradžių reiškė „atsakinėtojas“)⁷⁶. Nors ši raida perteikia didėjančią dialogo svarbą, antikinė dramaturgija dramatinio veiksmo dar netapatina su personažų tarpusavio sąveika, išreikšta draminiu dialogu: personažai dažniau kreipiasi į chorą ar publiką nei į vienas kitą, o choras pateikia visą informaciją, reikalingą jų pokalbiui suprasti.

Renesanse dramos dialogui tapus pagrindiniu dramaturgijos elementu⁷⁷, nebelieka ir pasakotojo instancijos (choro), ji redukuojama iki remarkų, be to, pasakotojo funkciją iš dalies atlieka kai kurie personažai, perteikiantys žiūrovui reikiamą informaciją. Susiformuoja ir įsitvirtina tradicinės dramos kanonus atitinkančios sceninių nuorodų funkcijos: perteikti laiko ir vietos nuorodas, suteikti prasmę replikoms, nurodyti, kaip personažų pasakymus artikuliuoti ir

⁷⁴ Aristotelis, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁵ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 7.

⁷⁶ Andrew K. Kennedy, *op. cit.*, p. 3, 32.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

derinti su vaidyba⁷⁸, kitaip sakant, išbaigti čia iš dabar besiskleidžiančią tiesioginę dialogo kalbą, papildyti jos deiksines nuorodas, padėti ją adekvačiai suprasti. Tai būtinoji (privalomoji, tarnybinė) remarka. Šis „tradicinis“ sceninių nuorodų vaidmuo disertacijoje aktualiausias, nors reikia pažymėti, kad vėliau kurtoje lietuvių dramaturgijoje „pirminio“ (dialogo) ir „antrinio“ (sceninių nuorodų) dramos teksto komponentų santykis komplikuojamas, kaip kad analizuodama Kosto Ostrausko dramaturgiją pademonstravo Neringa Klišienė⁷⁹. „Tarnybines“ remarkų funkcijas iliustruoja Shakespeare'o tragedijos *Hamletas* personažo Polonijaus sušukimas, kurio neįmanoma suprasti be prieš tai pateiktos remarkos: „Nuimkit *šitą* nuo *tų*, jei bus kitaip!“⁸⁰

Nors remarkos, kaip ir dialogas, yra dramos teksto dalis, jos perteikia nekalbinę informaciją. Sceninės nuorodos tiesioginę personažų kalbą papildo paralingvistine (susijusia su kalbančiųjų kalbos garsumu, balso moduliacijomis, diapazonu, pauzėmis) ir proksemine (nurodančia personažų padėtį erdvėje) informacija, apibūdina nekalbinį veikėjų elgesį (jų mimikos moduliacijas, gestus). Nekalbinį remarkomis perteikiamos informacijos pobūdį nurodo ir faktas, kad pastačius dramą scenoje, jos neištariamoms kaip personažo replika, o perteikiamoms kitais teatriniais ženklais. Nuo šių būtinųjų ar sceninių remarkų skiriasi Česnulevičiūtės dar išskiriama literatūrinė (kitur dar vadinama autorine) remarka – ji ryškiai subjektyvizuota, savo stilistika ir struktūra primena epinio pasakojimo intarpą, kuriame pateikiamos autoriaus akcentuojamos detalės, charakterizuojamas personažas, perteikiama jo vidinė būseną⁸¹.

Šiam tyrimui aktualus Erikos Fischer-Lichte aprašytas įvairuojantis dialogo replikų bei remarkų santykis. Mokslininkė dialogą laiko iš kalbinių ir nekalbinių ženklų sudaryta prasmine sistema, specifiniu būdu kuriančia tam

⁷⁸ Neringa Klišienė, „Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba teatrinės konvencijos laužymas“, *Literatūra*, Nr. 56(1), 2014, p. 83.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 81–96.

⁸⁰ Visa citata: „POLONIJUS *rodydamas į savo galvą ir pečius*. Nuimkit šią nuo tų, jei bus kitaip.“ W. Shakespeare, *Hamletas, Danijos princas: tragedija*, vertė Alfonsas Nyka-Niliūnas, Chicago [Ill.]: Šviesa-Santara, 1964, p. 59.

⁸¹ Petronėlė Česnulevičiūtė, *op. cit.*, p. 158–161.

tikrą reikšmę. Priklausomai nuo to, kurie – lingvistiniai ar nelingvistiniai – ženklai jame dominuoja, ji išskiria literatūrinį ir teatrinį dramos dialogus kaip tam tikras reikšmės kūrimo galimybes. Literatūrinį dramos dialogą mokslininkė aprašo kaip reikšminę struktūrą, kurioje vyrauja rašytinės arba sakytinės kalbos bruožai, savo ruožtu teatrinis dramos dialogas linksta į verbalinių ar neverbalinių kodų dominavimą:

1. Literatūrinis dramos dialogas:

I. dominuoja rašytinės kalbos savybės

II. dominuoja sakytinės kalbos savybės

2. Teatrinis dramos dialogas:

I. vaidinant dominuoja kalba

II. vaidinant dominuoja nekalbiniai ženklai⁸².

Šiam darbui svarbi ne tiek pateikta dialogo tipologizacija ar teatrinio dialogo bruožai (nes dramos dialogo raida pristatoma kaip literatūros diskurso plėtotė, kad ir atsižvelgiama į pastatymo situaciją), daug vertingesnės yra Fischer-Lichte pateiktos literatūrinio dialogo schemos charakteristikos. Draminiame dialoge, kuriame dominuoja rašytinės kalbos ypatybės, beveik nėra deiktinių nuorodų į konkrečią dialogo situaciją: tokio dialogo kalboje nedaug pirmojo ir antrojo asmens įvardžių ir veiksmažodžio formų, o jeigu ir nurodoma „tu“, šis įvardis dažniausiai būna universalus ar vartojamas kaip apostrofa⁸³. Tokiame dialoge neveikia ar mažai veikia kalbėjimo paeiliui (angl. *turn-taking*) schema: žodžius, paskirstytus keliems personažams, galima „įdėti“ į vieno veikėjo lūpas. Toks dialogas beveik neturi pokalbiui būdingų savybių, išblėsęs jo situacinis referentiškumas. Visa jam suprasti reikalinga informacija yra išreikšta personažų kalba, jos nereikia papildyti ekstralingvistine informacija, todėl ir remarkų tokiame kūrinyje arba nėra, arba jos minimalios.

Draminis dialogas, kuriame dominuoja sakytinės kalbos ypatybės, bando sukurti įspūdį, kad dialogas yra tiesioginė komunikacija, bei imituoja

⁸² Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 139.

⁸³ Apostrofą (gr. *apostrophos* – atsigrėžimas) – stilistinė figūra, retorinis kreipinys į daiktą, abstrakciją, mirusį ar nesantį žmogų, su kuriuo iš tikrųjų negalima kalbėtis.

šnekamąją kalbą (jame dažnos kasdienei šneikai būdingos eliptinės konstrukcijos, nutylėjimai). Kuo intensyviau imituojama šnekamoji kalba, tuo daugėja remarkų, nes šis teksto lygmuo kaip tik ir artikuliuoja nelingvistinius, scenoje perteikiamus kodus. Ryški kalbėjimo paeiliui schema: dažnas pirmojo ir antrojo asmenų įvardžių ir veiksmažodžio formų vartojimas, daug klausiamųjų žodžių bei opozicijų, pašnekovų raiška individualizuota.

Nors sceninės nuorodos ir dialogas pasižymi įvairiais santykiais, šie dramos teksto lygmenys visuomet susiję, todėl analizuojant dramos dialogą, būtina atsižvelgti ir į antrinį dramos teksto komponentą.

II.2.4. Monologiškumas ir dialogiškumas

Draminis monologas paprastai išskiriamas remiantis jo opozicija dialogui, atsižvelgiant pirmiausia į situacinį bei struktūrinį personažo kalbos pobūdį. Monologu tradiciškai laikoma dramaturgijos kalbos forma, kai kalba vienas personažas, o jo replika dėl ilgumo ir savarankiškumo virsta tiradà (pranc. *tirade* < it. *tirata* < *tirare* – traukti, tempti) – ilgu, savarankišku pasakymu. Tačiau šis opoziciškas dialogo ir monologo išskyrimas neužtektinas, veikiau dramos dialogai ir monologai išsidėsto tarp dviejų dramatinės kalbos organizavimo polių – dialogiškumo ir monologiškumo. Mukařovský'is nurodo, kad šias dvi kalbinių pasakymų savybes sieja dinaminis poliariškumas, nes toje pačioje replikoje yra ir dialogiškumo, ir monologiškumo apraiškų, konkuruojančių tarpusavyje:

[...] monologiškumas ir dialogiškumas – dvi kokybės, neatsiejamai ir vienu metu egzistuojančios psichiniame veiksmo, iš kurio atsiranda kalbinis pasakymas, todėl monologo ir dialogo negalima laikyti dviem atskiromis hierarchiškai susijusiomis kalbinėmis formomis, tai veikiau dvi tarpusavyje nuolat dėl dominavimo besikaunančios jėgos, o ši kova pasireiškia jau paties pasakymo viduje⁸⁴.

Tad idealus „dialogiškas dialogas“, kurio apibrėžimą remdamasis Mukařovský'iu suformuluoja Pfisteris, yra tik viena iš galimybių, klasikinės, konfliktu paremtos dramos modelio siekiamybė:

⁸⁴ Jan Mukařovský, *op. cit.*, p. 85, 102.

[...] ideali ‚dialogiško dialogo‘ forma yra nepertraukiama dvikryptė komunikacija tarp dviejų ar daugiau figūrų, kurios reprezentuoja poliarinę opoziciją ir kurių tarpusavio santykiai labai įtempti. Dėl to šios figūros kalbėdamosi nuolat kreipiasi viena į kitą, ir, kadangi yra vienodo statuso, kalbėdamos gali bet kuriuo metu viena kitą nutraukti. Tai taip pat reiškia, kad jų pasakymai yra vienodo ilgio⁸⁵.

Šiame darbe laikomasi nuostatos, jog dramos kalbos formos išsidėsto tarp dialogiškumo, kuriam būdingas intersubjektyvus aš-tu ryšys, kintančios kalbančiųjų perspektyvos, ryški semantinių modalumų dinamika, ir monologiškumo, kurio savybėms priskiriama viena, nekintanti perspektyva, dažniausia kalbinė raiška – dramatinis monologas, tačiau ir monologiškas dialogas. Todėl tiesioginės kalbos struktūra darbe laikoma viena, bet ne vienintele, dialogo įsteigimo prielaida. Analizuojamuose kūriniuose pasitaiko ilgesnių ar trumpesnių tiradų, kurios dėl savo stilistinės, struktūrinės raiškos, perteikiamos polemikos ir dialektinių semantinių modalumų susikirtimų yra laikomos atskiru dramos dialogo tipu. Čia pravartu prisiminti Viktorijos Daujotytės perspėjimą, kad „dialogiškumas, pamatinė sukurtos kalbos savybė, nėra tik kalba, nors jutimiškai susiduriame tik su kalba“⁸⁶. Mokslininkė pateikia tiesioginės menamosios kalbos pavyzdį, kuomet kalba dialogą paslepia, bet nepanaikina⁸⁷. Tiesioginės menamosios kalbos pavyzdį perkėlus į dramaturgijos kontekstą, norisi pabrėžti sceninio monologo dialogiškumą, apie kurį jau užsiminiau pristatydamą Bachtino dvibalsio žodžio veikimą dramaturgijoje. Suprobleminus monologo ir dialogo santykius bei atsižvelgus į premisą, kuria darbe vadovujamasi – kad dramaturgija iš esmės dialektiškas diskursas – atsiranda galimybė aptarti alternatyvias dialogiško monologo bei monologiško dialogo formas. Šiuo aspektu monologo artikuliacija dramos dialogo raidai darosi tokia pati svarbi kaip ir sceninių nuorodų raiška.

Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimuose netaikoma monologo tipologija, būdinga dramai skiriamiems anglų ir amerikiečių teoriniams darbams. Remiantis situaciniu ir struktūriniu kriterijais, monologu juose laikomas toks vieno

⁸⁵ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁶ Viktorija Daujotytė, *op. cit.*, p. 231.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 229.

personažo kalbėjimas, kuris yra nukreiptas į kitą (esantį scenoje ar aiškiai numanomą) ir pasižymi pasakymo ilgumu ir santykinu savarankiškumu, tuo tarpu monologas, išsakomas aktorius, kuris scenoje yra vienas arba veikia tarytum būtų vienas, ir sąmoningai nesikreipia į kitą personažą, yra vadinamas solilokviumu (angl. *soliloquy*, pranc. *soliloque*, rus. солилоквий)⁸⁸. Solilokviumo terminą pradėjo vartoti Aurelijus Augustinas, sudaręs jį pagal analogiją graikų sąvokai *monologia* (lot. *solus* – vienas + *loquor* – kalbėti). Lietuvių literatūrologijoje susiklostė kitokia solilokviumo termino vartosena. Šia sąvoka pavadinta prozos pasakojimo konvencija – vidinis monologas, perteikiantis autentišką veikėjo vidinę kalbą. Tyrimui svarbus prozos vidinio monologo tyrėjų išskiriamas esminis solilokviumo dialogiškumas. Sąmonės srauto, kaip prozos pasakojimo konvencijos, pradininku laikomas prancūzų rašytojas Édouard’as Dujardinas pačiame psichiniame žmogaus išsiskyrimo momente egzistuojantį dvilypumą irgi siejo su iš esmės dialogišku draminiu monologu⁸⁹. Minėtina ir Aleksandro Krasnovo pastaba, esą prozos vidinis monologas dvilypis, nes dvilypis vidinio monologo subjektas – jo adresatas ir adresantas – ta pati figūra⁹⁰. Nekeliant painiavos tyrime dramatos kalbos forma, anglų kalba įvardinama *soliloquy*, tyrime vadinama monologu, o solilokviumo terminas vartojamas pagal lietuvių literatūrologijoje susiklosčiusią tradiciją – vidiniam personažo monologui įvardinti.

Monologus tipologizuojant pagal jų nukreiptumą, dramaturgijai imanentiškai būdingas dialogiškumas skleisis skirtingais būdais, priklausomai nuo adresato, į kurį dramatos kalba bus nukreipta⁹¹. Tyrime pasinaudojama

⁸⁸ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 127.

⁸⁹ Jan Mukařovský, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁰ Daugiau žr.: Aleksandras Krasnovas, *Vidinio monologo proza*, Vilnius: Vaga, 1983, p. 5–9, 25–30, 33. Vidinį monologą prozoje tyrinėję mokslininkai dažnai pabrėžia jo nukreiptumą į adresatą, kad ir formalų. Vytautas Galinis, „Vidinio monologo tipai lietuvių romane“, in: *Socialistinis realizmas ir šiuolaikiniai meniniai ieškojimai*, redagavo Vytautas Galinis, Vilnius: Vaga, 1981, p. 186, 187–189.

⁹¹ Todėl nepriimtinas Gabrielės Labanauskaitės siūlymas monologus skirstyti į neadresuotuosius monologus (kai kalbančiojo ištara skirta pačiam sau) ir adresuotuosius monologus (kurio adresatas yra aiškus arba nesunkiai numanomas). Pasiūlyta skirtis nepriimtina dėl tyrimo nuostatos dramatos diskursą laikyti iš esmės dialektišku. Žr.: Gabrielė Labanauskaitė, *Naratyvo konstravimo principai šiuolaikinėje dramaturgijoje. Daktaro disertacija*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013, p. 92.

Jameso Hirsho pasiūlyta dramos monologų klasifikacija. Pristatęs išsamią sceninio monologo istorinę apžvalgą, Shakespeare'o dramaturgijos monologus jis klasifikuoja pagal adresatus ir siūlo tris jų tipus:

1) *kalba, skirta publikai*: personažas (o ne tik aktorius) sąmoningai kreipiasi į žiūrovus;

2) *kalba, skirta sau*: personažas kreipiasi tik į save;

3) *vidinis monologas (solilokviumas)*: aktoriaus tariami žodžiai perteikia ne personažo kalbą, o personažo mąstymo procesą, minčių seką.

Hirshas nurodo, kad adresato pasirinkimu pagrįsta tipologija – ne vien techninė, nes adresatas daro didelę įtaką personažo kalbos organizavimui⁹². Pirmojo monologo atveju fiktyvus personažo pasaulis ir žiūrovų realybė persidengia – veikėjas žino, kad kreipiasi į žiūrovus. Tokiu monologu personažas dažnai siekia publiką paveikti, įtikinti savo pozicija, prisiimta kitų veikėjų ar dramatinėse įvykių atžvilgiu, tad šis monologas labiau pasakojimo, o ne dramos technika: vietoje to, kad personažai būtų parodyti veikiantys, jie pasakoja. Sau pačiam skirtas monologas atskleidžia vidinę personažo būseną. Tam, kad ji išliktų dramatiška, dažnai pasinaudojama apostrofa (ir priešingai, šios stilistinės figūros kreipiantis į publiką labai retos, nes yra aiškiai išreikštas adresatas). Pasitelkiama apostrofa lemia, kad personažo kalba panašėja į vieną numanomą dramatinę sąveiką su kitu veikėju (ginčo, meilininimo ir taip toliau) išraišką⁹³. Šis monologo tipas gali būti išgirstas slapta besiklausančių kitų personažų – tai dažna struktūra, pasitaikanti ir šiame darbe analizuojamose moterų dramose. Vidinis monologas ar solilokviumas, kurio atsiradimą Hirshas datuoja tik XVII a. pab., priešingai, kitų personažų negali būti išgirstas. Aktoriaus ištariami žodžiai reprezentuoja ne personažo ištariamus žodžius, o jo galvoje esančias mintis, tarsi žiūrovui būtų prieinamas jo sąmonės turinys⁹⁴. Analizuojamuose tekstuose dažni pirmojo ir antrojo tipo monologai, kurių adresatai yra atitinkamai išorinėje (kai kreipiamasi į publiką) arba vidinėje komunikacinėje plotmėje (kai kreipiamasi į save), o solilokviumas pasitaiko

⁹² James Hirsh, *op. cit.*, p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 14–15.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 15–16.

retai. Ten, kur pereinama į vidinę, personažo minčių, plotmę, dialogiškas diskursas paprastai išreiškiamas formaliu vidiniu dialogu. Taigi dialogo ir monologo skirtis yra problemiška; analizuojant dramos dialogo raidą ji verčia atsižvelgti į verbalinę struktūrą bei kitus diskurso raiškos aspektus, tai yra klausti, kokios svarbiausios dramos dialektiškumo įsteigimo ir palaikymo priemonės.

II.3. Teatro komunikacinė struktūra

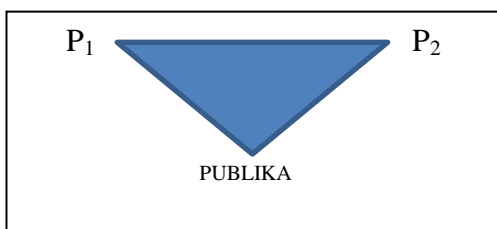
Jau minėtą ambivalentišką dramos teksto padėtį tarp literatūros ir teatro išreiškia vidinės ir išorinės dialogo komunikacinių plotmių sąveika, mat dramos dialogą ne mažiau nei literatūrinės dramaturgijos konvencijos veikia ir jo tiesioginė paskirtis – atlikimas spektaklyje. Draminio diskurso konvencijos (prologas, epilogas, replikos į šalį) veikėjams ir publikai suteikia galimybę komunikuoti tiesiogiai⁹⁵. Šių konvencijų funkcijos sietinos su išorine dialogo komunikacine plotme: per jas dramos tekstas pasižymi teatine specifika, perteikia vadinamąsias performatyvumo matricas, susijusias su teksto paskirtimi būti suvaidintam, kita vertus, dramos dialogas turi tarpus, kuriuos užpildo tik spektaklyje neverbaliniais ženklais perduodama informacija⁹⁶. Tad šiame poskyryje svarbu išskirti svarbiausius teatro komunikacijos elementus bei aprašyti jos veikimą.

Dvigubą dramos dialogo komunikaciją omenyje turėjo Andrew K. Kennedy, teigdamas, kad net ir pati paprasčiausia draminio dialogo komunikacinė diagrama yra ne tiesė, o trikampis. Fikciniai veikėjai, toliau pateiktoje diagramoje pažymėti P₁ ir P₂, kalba tarpusavyje, tačiau jų dialogas skirtas žiūrovui: pastarasis yra draminio diskurso vyksmo akstinas bei aktorių partneris – nebylus, tačiau aktyviai dalyvaujantis spektaklyje⁹⁷:

⁹⁵ Keir Elam, *op. cit.*, p. 23.

⁹⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 8, 10.

⁹⁷ Andrew K. Kennedy, *op. cit.*, p. 11.



Todėl, kaip nurodo ir Deirdre Burton, publika keičia P_1 ir P_2 tarpusavio sąveiką, daro jai įtaką. Ir P_1 , ir P_2 palaiko ryšį tiek su kitu ant scenos esančiu aktoriumi, tiek su žiūrovu⁹⁸. Personažas kuriamas sąmoningai atsižvelgus į šį dvigubą adresatą: į tą, su kuriuo jis kalba, ir į tą, kuris jį kalbančių klauso.

Teatro publikos svarbą ir keblumus apibūdinant jos atliekamą vaidmenį gerai pristato dvi Peterio Brooko citatos: „Galime paimti bet kurią tuščią erdvę ir pavadinti ją tiesiog scena. Per šią erdvę eina žmogus, kažkas kitas jį stebi – tiek ir tereikia, kad prasidėtų teatro vyksmas“⁹⁹. Nepaisant akivaizdaus žiūrovo būtinumo, „[...] sunku suprasti, kas iš tiesų yra žiūrovas: jis sėdi greta ir kartu jo čia nėra, jis ignoruojamas ir kartu reikalingas. Aktorius niekada nieko nedaro žiūrovui, tačiau visa jo vaidyba skirta jam. Tas, kas žiūri į aktorį – tai partneris, *kurį reikia užmiršti ir kartu nuolat turėti galvoje*.“ [išskirta mano – B. A.]¹⁰⁰.

Teatro publikos bei spektaklio ryšiu itin susidomėta XX šimtmečiu. Šio amžiaus teatro praktikos (istorinis avangardizmas amžiaus pradžioje, performansai pradėdant septintuoju dešimtmečiu) ir teoriniai bandymai akcentuoja ir tiria spektaklio ir žiūrovų ryšį. Prielaida suvokti teatro publikos recepciją kaip specifinę atsirado XX a. pr. gimus teatrologijai, kai teatras ilgainiui nustotas vertinti kaip literatūros mokslo objektas. Per vieną šimtmetį hiperpasyvia publika laikyti žiūrovai, atliekantys patį minimaliausią veiksmą, kokį begalima įsivaizduoti, – tik žiūrintys¹⁰¹, imti vertinti kaip publika, kartu su

⁹⁸ Deirdre Burton, *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*, London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 172.

⁹⁹ Peter Brook, *Tuščia erdvė*, iš anglų kalbos vertė Leonas Judelevičius, Vilnius: Scena, 1992, p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰¹ Tokią publikos funkciją nurodo José Ortega y Gassetas: *Idem, Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sudarė Antanas Andrijauskas, iš ispanų kalbos vertė Rūta Samuolytė, Vilnius: ALK, Vaga, 1999, p. 394. XIX a. imtas naudoti dujinis apšvietimas žiūrovą visiškai paskandina

aktoriais kuriančia bendrą tekstą¹⁰². Publikos funkcija, kaip specializuotų teatrologinių tyrimų problema, iškilo XX a. septintajame dešimtmetyje. Teatrologų žvilgsnį į žiūrovą nukreipė skaitytoją aktualizavusios recepcinės kritikos teorijos, impulsą suteikė kino ir televizijos studijos. Reikšmės turėjo ir maždaug minėtu dešimtmečiu Amerikoje išpopuliarėjusios performanso teorijos bei vadinamasis performatyvumo lūžis, kai vis dažniau pabrėžtas spektaklio atlikimo aspektas¹⁰³.

Su dėmesiu teatro publikai susijęs ir teoretikų domėjimasis pačia teatine situacija, kaip tam tikros meninės komunikacijos būdu. Interesas tirti specifinę reikšmės sukūrimo ir perdavimo sistemą kilo teatro semiotikams, paveiktiems ir recepcijos kritikos teorijos, dėmesį atkreipusios į įvairius teksto recepcijos aspektus. Semiotiniam požiūriui svarbu, kaip reikšmė yra kuriama ir komunicuojama per užkoduojamų ir dekoduojamų ženklų sistemas – dramos dialogas imtas nagrinėti kaip meno komunikacinės grandinės sudėtinė dalis¹⁰⁴.

Teatro meninė komunikacija neišvengiamai remiasi bendriausiu komunikacijos suvokimu, kurį Johnas Fiske apibrėžia kaip socialinę sąveiką per pranešimus¹⁰⁵. Nors teatro kontekste vienu metu galima išskirti daug komunikavimo aspektų¹⁰⁶, šiame darbe apsiribojama ryšiu tarp meninio

tamsoje, paversdamas jį prieš raktą skylutę tyliai sėdinčiu pasyviu stebėtoju (žr. daugiau: Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Bréal: Éditions Bréal, 2002, p. 22–33). Visą XIX šimtmetį žiūrovas „disciplinuotas“: publika mokyta elgtis „padoriai“, jai grasinta bandomis už netinkamą elgesį (plepėjimą, valgymą, triukšmavimą spektaklio metu), scena ir salė atskirtos pakabinus uždangą. Siekiama atriboti ne tik žiūrovą nuo atlikėjų, tačiau ir žiūrovus tarpusavyje, kad kitų salėje sėdinčių asmenų elgesys netrukdytų vidinėms žiūrovo reakcijoms, pirmiausia jo įsijautimui į ant scenos vykstantį veiksma, kad jis visiškai susitapatintų su scenos reginiu (Erika Fisher-Lichte, *Performatyvumo estetika*, iš vokiečių kalbos vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013, p. 62).

¹⁰² Hans-Thies Lehmann, *Postdraminis teatras*, iš vokiečių kalbos vertė Jūratė Pieslytė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, p. 22.

¹⁰³ Nomedė Šatkauskienė, *op. cit.*, l. 93.

¹⁰⁴ *Ibid.*, l. 99. Lietuvių teatrologijoje daugiausia aktualizuotas (post)struktūralistų požiūris į teatro komunikacinę sistemą, žr.: Eadem, „Komunikacinė dramos sklaida ir jo socialumas“, *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, Nr. 1 (9), 2002, p. 88–96; Dovilė Zavedskaitė, „Teatrinės komunikacijos kontūrai“, *Menotyra*, t. 19, Nr. 2, 2012, p. 149–156; Ramunė Marcinkevičiūtė, „Teatras kaip komunikacijos sistema“, *Menotyra*, Nr. 4(33), 2003, p. 29–34.

¹⁰⁵ John Fiske, *Įvadas į komunikacijos studijas*, iš anglų kalbos vertė Vilija Gudonienė, Elena Macevičiūtė, Vilnius: ALK / Baltos lankos, 1998, p. 16.

¹⁰⁶ Pavyzdžiui, Wilfriedas Passowas išskiria net penkis aspektus, kuriais turėtų būti analizuojama teatrinė komunikacija. Recepcijos tyrimuose tradiciškai daugiausia dėmesio yra

vyksmo – spektaklyje atliekamo dramos dialogo – bei jį stebinčios publikos, konkrečiai disertacijoje remiamasi Elamo teatrinės komunikacijos modeliu. Teatro komunikaciją jis aprašo pasiremdamas Umberto Eco elementariuoju komunikacijos modeliu, perteikiančiu esminę šio proceso sandarą: siuntėjas (ar siųstuvas) tam tikru kanalu siunčia gavėjui signalą, iš kurio gavėjas suformuluoja pranešimą. Informacijos perdavimą įmanomą padaro siuntėjui bei gavėjui bendri kodai, kuriais jie vadovaujasi signalus susiedami su tam tikra reikšme. Elamo teatro komunikacijos centre – dramatis kontekstas, fikcinis drama kuriamas pasaulis, šiame tyrime tapatinamas su vidine dialogo komunikacine plotme – dramos dialogu perteikiamu personažų ryšiu. Dramatis kontekstas užkoduojamas ir perduodamas žiūrovui teatriniais ženklais. Pastaruosius sudaro per tam tikrus kanalus tarpininkų (aktorių, rekvizito, scenografijos) žiūrovui siunčiami signalai (gestai, judesiai, garsai), kuriuos dekodavusi publika paverčia prasmingais pranešimais¹⁰⁷.

Elamas pabrėžia teatro komunikacinės struktūros savitumą. Nors ir kartodama įprastą komunikacinę grandinę, teatrinė komunikacija pasižymi heterogeniškų ženklų tankumu, tai yra vietoje vieno signalo teatrinėje komunikacijoje perduodamas visas jų pluoštas, kurį gavėjas (žiūrovas) integruoja į prasmingą reikšmių sistemą. Kita svarbi teatrinės komunikacijos savybė – ženklų netolydumas, pasireiškiantis tuo, jog vienu kuriuo nors kanalu perduodami ženklai nutrūksta, tada vėl yra siunčiami (pavyzdžiui, nutyla ir vėl pasigirsta muzika, nušvinta ir vėl užgesinamos šviesos ir panašiai).

Sudėtingą komunikacinį procesą (teatriniai ženklai heterogeniški, perduodami netolydžiai) užtikrina vidinę ir išorinę komunikacines plotmes sujungiantys kodai. Pastaruosius Elamas aiškina pasiremdamas komunikacijos teorijose suformuluota samprata: tai organizuotų ženklų sistemos,

sulaukusi fizinę žiūrovų sąveiką su aktoriais, o Passowas papildo ją kitais aspektais, išskirdamas skirtingus dialoginio ryšio lygmenis: tai sceninė sąveika meniniame (fikciniame) pasaulyje tarp personažų; žiūrovų sąveika su fikcinio pasaulio personažais; fizinė sąveika tarp aktorių, perteikiančių meninį pasaulį; fizinė žiūrovų sąveika su aktoriais; fizinė sąveika tarp žiūrovų. Žr. daugiau: Wilfried Passow, „The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art“, *Poetics Today*, Nr. 2:3, 1981, p. 240.

¹⁰⁷ Keir Elam, *op. cit.*, p. 20–59.

paklūstančios taisyklėms, kurias pripažįsta visi kodą vartojančios bendruomenės nariai¹⁰⁸. Tad kodą teatrinėje komunikacijoje reikėtų suprasti kaip tarpusavyje derančių taisyklių rinkinį, įforminantį ženklo žyminio ir žymiklio tarpusavio ryšius, kitaip sakant, konkrečiai išraiškai suteikiantį tam tikrą prasminį turinį. Spektaklio kūrėjai ir jo žiūrovai naudojami (bent iš dalies) tais pačiais kodais, leidžiančiais užkoduoti ir dekoduoti siunčiamus ženklus. Elamo komunikaciniame teatro modelyje sureikšmintas žiūrovo vaidmuo savo ruožtu yra pagrįstas preliminariai žinomo kultūrinio konteksto ir specifinių dramos ir teatro taisyklių sąveika: „Žiūrovas interpretuoja šį [teatro] pranešimų kompleksą – kalbą, gestus, scenų seką ir taip toliau – kaip integruotą tekstą, *naudodamasis savo žinioje turimais teatriniais, dramatiniais ir kultūriniais kodais*“¹⁰⁹. Teatras yra socialinio gyvenimo dalis, todėl „[...] negalime nesivadovauti bendresnių kultūrinių, ideologinių, etinių ir epistemologinių principų sistema, kurią taikome vykdydami savo neteatrines veiklas. Priešingai, spektaklis neišvengiamai apeliuoja į mūsų bendrąjį pasaulio suvokimą“¹¹⁰, o socialinė aplinka veikia suteikdama žiūrovui įrankius spektakliui suvokti. Būdamas įvairiai susijęs su visuomene (nuo spektaklių visuomeninio pobūdžio ir valstybinio finansavimo iki bendros recepcijos), teatras yra „realios socialinės-simbolinės praktikos sritis“¹¹¹. Jo socialumą labiausiai lemia kolektyvinė recepcija – bet koks žmonių susibūrimas kuria ir socialines aplinkybes:

[...] kiekvienas atlikimas visada yra socialinis įvykis: čia deramasi dėl dalyvių padėties ir santykių arba jie tiesiog nustatomi, taigi susiduriama su galios santykiais, kad ir kaip maskuojamais. *Atlikimas neatsiejamai supina estetinius ir socialinius arba politinius veiksnius*. Tokia sampyna atsiranda anaip tol ne dėl politinio spektaklio siužeto ar juo skelbiamos politinės programos. Ją sukuria ir užtikrina kūniškas buvimas drauge. [Išskirta cituojant – B. A.]¹¹²

Teatro meno socialumą patvirtina ir jam, kaip itin paveikiam viešosios komunikacijos kanalui, visą disertacijoje tiriamą laikotarpį išlikęs politikų

¹⁰⁸ John Fiske, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁹ Keir Elam, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹¹¹ Hans-Thies Lehman, *op. cit.*, p. 24–25.

¹¹² Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, p. 70.

dėmesys. XIX šimtmečio Europoje formuojantis tautinėms valstybėms teatru naudotasi kaip bendros tapatybės kūrimo ir įtvirtinimo įrankiu, su šia teatro funkcija susijusi ir visą XIX a. daugelyje Europos valstybių veikusi teatro cenzūra¹¹³. Tarpukario Lietuvos kultūros politiką analizavę tyrimai irgi patvirtina, jog valdžia visą laiką išliko dėmesinga valstybiniam teatrui¹¹⁴.

Nors spektaklio suvokimas pagrįstas kultūrinėmis ir socialinėmis visuomenės normomis, ateidami į teatrą ir sutikdami dalyvauti atlikėjų-žiūrovų sandoryje, iškart taikome ir *teatrinis* bei *draminis* subkodus – antrinių taisyklių rinkinius, būdingus dramai ir teatrui. Draminių subkodų pavyzdys yra replika į šalį, informacinis monologas, tragiška peripetija ar santuoka romantinės komedijos pabaigoje; teatrinis subkodas – specifinis architektūrinis erdvės sutvarkymas, spektaklio laiko ribas pažymintis užuolaidos pakilimas ir nusileidimas, grimas ar balso moduliacijos¹¹⁵.

Žiūrovų turimų kodų ir teatre „įdarbinamų“ subkodų ryšys abipusis, kaip kad nurodė ir Patrice’as Pavis: viena vertus, dėl teatrinis ir draminis subkodų veikimo spektaklio negalima laikyti paprastu socialinių, politinių ar ekonominių visuomenės procesų atspindžiu, antra vertus, nuo savo žiūrovo konteksto jie yra neatsiejami:

Turėtume atsisakyti *parole*, tai yra teatro mene, konkrečioje jo realizacijoje – spektaklyje – matyti visiškai laisvą, individualų autoriaus ar režisieriaus naudojimąsi ideologiniais, estetiniais ir teatriniais kodais. Pavyzdžiui, analizuodami personažų dialogą galime pabandyti nustatyti, kaip jis yra veikiamas tam tikros ideologijos diskurso formacijų ar konkretaus istorinio laikotarpio, taip sakant, patalpindami vadinamąjį „laisvą“ veikėjų diskursą į istorinių determinantų rėmą. Teatrinio diskurso analizė gali pasisemti įkvėpimo iš labai detalių studijų apie socialines visuomenės struktūras ir jų įforminimą¹¹⁶.

¹¹³ Daugiau apie teatro cenzūros veikimą mėgėjiško lietuvių teatro laikotarpiu žr.: Birutė Avižinienė, „Viešų lietuviškųjų vakarų repertuaro cenzūra XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Rusijos imperijoje“, *Colloquia*, Nr. 34, 2015, p. 37–59.

¹¹⁴ Valstybės teatrui negailėta finansavimo, jo mastą nurodo kad ir toks faktas, jog 1931 m. Valstybės teatro biudžeto išlaidos viršijo Užsienio reikalų ministerijos išlaidas. Žr.: Dangiras Mačiulis, *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2005, p. 56–57.

¹¹⁵ Keir Elam, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁶ Patrice Pavis, *Language of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 27.

Dramos dialogas ankstyviausiuose darbe analizuojamuose moterų kūrinuose yra dar besiformuojantis diskursas, panašiai kaip ir mėgėjiškas lietuvių teatras – autentiška lietuvių teatro meninė komunikacija – dar tik kuriasi, pasinaudodamas bendru publikos suvokimu ir įsivaizdavimu, koks yra ar turėtų būti teatras. Tačiau tik užgimę lietuviškieji vakarai jau pasiūlo ir savitus meninės komunikacijos veikimą įforminančius subkodus. Žiūrovų preliminarus žinojimo, bendrųjų jų vertinime pasitelkiamų kodų, ir jiems spektaklio siūlomų subkodų žaismas analizuojant dramos dialogo raidą yra esminis. Intriguojantis santykis tarp dramos dialogo rėmimosi publikos lūkesčiais bei jo siūlomų naujų, su teatro ir dramaturgijos estetika susijusių, poetikos formų ir apibrėžia dialogo raidos poslinkius.

II.4. Raidos samprata

Spektaklį stebinčio žiūrovo bei istorinio konteksto vaidmuo tyrime aktualizuotas pasitelkus Hanso Roberto Jausso lūkesčių horizonto sampratą. Iš Hanso Georgo Gadamerio perimtą lūkesčių horizonto sąvoką Jaussas pakoregavo, akcentą nuo autoriaus biografinių ir kūrinio genetinių tyrimų perkeldamas prie kūrinio suvokimo ir skaitymo istorinės analizės¹¹⁷. Lūkesčių horizontas – tai skaitytojo turimų išankstinių įsitikinimų ir vertinimų sistema, „[...] kuri susiformuoja kūrinio atsiradimo istoriniu momentu iš išankstinio žinojimo apie žanrą, iš anksčiau žinomų kūrinių formos ir tematikos bei iš poetinės bei praktinės kalbos konfrontacijos“¹¹⁸. Kūrinys, anot Jausso, negali būti visiška naujovė – jis parašomas tam tikrame kontekste ir pažadina prisiminimą apie jau skaitytus kūrinius, taip pat yra skaitomas pagal tam tikras egzistuojančias žanro taisykles ar normas. Pasak mokslininko, distancijai tarp

¹¹⁷ Aušra Jurgutienė, „Fenomenologinis, hermeneutinis ir recepcinis teksto interpretavimas“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, sudarymas ir pratarmė Aušros Jurgutienės, Vilnius, 2006, p. 55.

¹¹⁸ Hans Robert Jauss, „Literatūros istorija kaip literatūros mokslo provokacija“, vertė Liucija Citavičiūtė, in: *Literatūros istorija ir jos kūrėjai: senoji Lietuvos literatūra*, 17 knyga, sudarė Sigitas Narbutas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004, p. 214–215.

lūkesčių horizonto ir kūrinio trumpėjant, kūrinys artėja prie „kulinarinio“ arba pramoginio žanro: „Pastaroji suvokimo estetika nereikalauja horizonto pasikeitimo, ji tikrai išpildo tuos lūkesčius, kuriuos kelia vyraujančio skonio mada, ir tai visiškai patenkina ribotus poreikius, dar kartą patvirtina pažįstamus pojūčius“¹¹⁹. Ir priešingai, skaitytojų lūkesčius griaunančią estetinę distanciją Jaussas sieja su meniškai vertingais literatūros kūriniais.

Adresato svarbą mokslininkas aktualizuoja tyrinėdamas istorinius skaitytojų vertinimo pokyčius. Pereinant į dramos tyrimus ir skaitytojo figūrą pakeičiant žiūrovu, adresato funkcija dar aktualesnė, mat spektaklio suvokimą neabejotinai veikia tai, kad ir pats estetiškas aktas (vaidinimas), ir jo recepcijos branduolys (fizinis buvimas žiūrint spektaklį) vyksta vienu laiku toje pačioje erdvėje. Jeigu spektaklio ir publikos horizontai bus pernelyg nutolę, meninė komunikacija tiesiog neįvyks, nes žiūrovai nesusirinks. Pabrėžtiną XIX a. pab. – XX a. pr. dramatinės literatūros orientaciją į adresatų lūkesčius patvirtina skirtingais „registrais“ rašoma Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės kūryba. Nors devynias dešimtąsias lietuvių literatūros kritikos studijoje *Lietuva* (1910) rašytoja įvardino kaip „liaudžiai skaitymėlius“¹²⁰, nors šioje studijoje nurodė ir „grynosios“, modernistinės literatūros kūrimo kryptis, pačios dramaturgės ankstyvieji scenos veikalai (komedija *Jaunikiai* (parašyta 1911 ar 1912), vaizdelis *Kalinys* (1911)) priklauso jos kritikuotai populiariajai literatūrai.

Įvairių teorinių mokyklų kontekste vis kitaip apibrėžiamą publikos vaidmenį teatrinėje komunikacijoje analizuojanti Susan Bennett dramos teksto socialumą radikaliai sureiškina. Šiam tyrimui svarbi jos pastaba, jog su spektaklio vaidinimu vienlaikė jo recepcija vertinant platesniame kultūros kontekste yra dvikryptė. Kultūros sistemos, individualūs lūkesčių horizontai ir įsitvirtinusios teatrinės konvencijos drauge įgalina konkretaus spektaklio interpretavimo procesą, tačiau tuo pačiu metu tiesioginė spektaklio patirtis grįžta žiūrovui, veikdama jo lūkesčių horizontą, įtvirtindama ar versdama suabejoti

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹²⁰ Sofija Čiurlionienė (Kymantaitė), *Lietuvoje (kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją)*, Vilnius: Juozapo Zavadzkiego spaustuve, 1910, p. 40.

konvencijomis, kartais net veikdama kultūros ribas¹²¹. Teatro meninė komunikacija iš dalies grindžiama socialinio pasaulio konvencijomis, tačiau turi galią šį pasaulį transformuoti. Šis požiūris tiesiogiai susijęs su Elamo teatro komunikacijos kultūrinių kodų bei draminių ir teatrinių subkodų žaisme bei Jausso pastabomis apie meno kūrinio keičiamą skaitytojų lūkesčių horizontą. Vis kitaip nusakomas konteksto ir meninio pasaulio ryšys (o ir vienam, ir kitam dramos dialogas priklauso – vienu atveju vaidinamas teatre, o kitu atveju būdamas literatūros rūšies – dramaturgijos – elementas) yra dialogo raidos akstinas.

Šiuo dvilypumu pasiremiamą Erikos Fischer-Lichte *Europos dramos ir teatro istorijoje* (1990). Teatro ir dramos istoriją mokslininkė vertina kaip tapatybės raidos istoriją, laikydama teatrą liminalia erdve, suteikiančia galimybę individo statusui pasikeisti. Teatras suteikia progą pamatyti save kaip kitą: aktorius tampa magišku veidrodžiu, kuriame žiūrovas išvysta pats save kaip kitą, o kitą – kaip patį save¹²². Refleksyvumo aspektą tyrėja papildo: kad ir būdama suspenduota nuo tikrojo, „realiojo“ gyvenimo, teatrinė situacija nėra vien nekaltas užsimiršimas ir pramoga. Fischer-Lichte teigia, kad

Teatras retai kada pasitenkina tik atspindėdamas socialinę tikrovę. Daug labiau jį reikia suvokti kaip socialinės tikrovės dalį, integruojantį jos elementą, skatinantį socialinę tvarką ryžtingai keisti nuolat ją dinamizuojant, pavyzdžiui, kritikuojant esamą įsitvirtinusių tapatybės konceptą, siūlant alternatyvas, net inicijuojant jas¹²³.

Todėl savaip prasmingas tampa Konstantino Sirvydo pirmame lietuvių kalbos žodyne pasiūlytas neįsitvirtinęs žodžio „teatras“ atitikmuo – *stebuklynė*¹²⁴. XIX a. pab. – XX a. pr. lietuviškoje spaudoje, rašančioje apie „iszrodymą ant teatro grindžių“¹²⁵, teatro vyksmas dažnai pabrėžiamas kaip nepaprastas, nuostabus,

¹²¹ Susan Bennett, *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London, New York: Routledge, 2013, p. 207.

¹²² Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre*, translated by Jo Riley, London and New York: Routledge, 2002, p. 2.

¹²³ *Ibid.*, p. 5.

¹²⁴ Kęstutis Nastopka, *Lietuvių ir latvių literatūrų ryšiai*, Vilnius: Vaga, 1971, p. 39; Konstantinas Sirvydas, *Pirmasis lietuvių kalbos žodynas. Dictionarium trium linguarum*, Vilnius: „Mokslas“, 1979, p. 850.

¹²⁵ Taip apibūdintas Rygoje įsikūrusios draugijos *Aušra* spektaklis 1883 m. *Aušroje*: „Kliubas turi savo biblijotėką (knygynę) lietuviszką. Nesenei davęs lietuviszką spektaklį

stebinantis dalykas (šias *stebuklo* reikšmes pateikia ir dabartinis lietuvių kalbos žodynas). Terminas, išreiškiantis vizualų teatro pobūdį ir jo lemiamą poveikumą, disertacijoje aktualus ir kaip transformacinę – stebuklingą – galią turintis diskursas.

Ankstyvojo lietuvių teatro tyrimuose itin aktualizuotas socialinis-politinis meninės komunikacijos aspektas. Jau ankstyviausiuose lietuviškiesiems vakarams skirtuose tyrimuose šis laikotarpis suvoktas kaip svarbi lietuvių tautinio judėjimo dalis, politiškai drąsus pasipriešinimas tautinės kultūros slopinimui, pabrėžiant politinę-socialinę susibūrimų reikšmę: „Lietuvių veikėjų tikslas buvo kelti lietuvių kalbos garbę ir visais galimais būdais traukti tautiečius į krūvą, kad artimiau tarpusavy susipažintų, pasidalintų mintimis“¹²⁶. Politinė-socialinė šių vakarų reikšmė išties milžiniška, kaip kad trumpai nusakė Vaižgantas: „Komedijos pastatymas draudžiamu metu visai nebuvo komedija, bet gerai sugalvota strategija rimtame žygyje dėl laisvės. Jog ji davė geriausių vaisių, liudija 1904 m. manifestas“¹²⁷. Edgaras Klivis lietuviškųjų vakarų fenomeną panašiai vertina kaip svarbią politinę kampaniją, skirtą skleisti naują kultūrinę tapatybę, kuriančią naujoviškus komunikacijos būdus bei bendruomenės jausmus¹²⁸. Reikėtų sutikti su Mykolu Biržiška, ankstyvąjį teatrą vadinusiu „užsitarnavusia visuomenine įstaiga“, atstojusia klubus, teikusia progą pasimatyti, pasitarti¹²⁹. Panašią teatro ir dramaturgijos socialinę ir politinę funkciją atskleidžia ir to laikotarpio viso regiono teatro judėjimui

(iszrodymą ant teatro grindžiu) su dideliu pasivedimu.“ Žr.: „Swetur“, *Auszra*, Nr. 3, 1883, p. 86.

¹²⁶ Julius Būtėnas, *Lietuvių teatras Vilniuje 1900–1918*, Kaunas: Spaudos fondas, 1940, p. 16.

¹²⁷ Doc. J. Tumas, „Lietuvių kultūros centrai“, *Lietuvos aidas*, Nr. 76, 1928-05-04, p. 4.

¹²⁸ Spauda ir spektaklis ranka rankon dirbo, skleisdami informaciją apie politinius pasikeitimus ir pristatydami naują nacijos įvaizdį. Žr. daugiau: Edgaras Klivis, „Staging the Nation: the Case of Lithuanian Fin de Siècle Theatre Productions in Foreign Industrial Centers“, *METHIS. STUDIA HUMANIORA ESTONICA*, 2009, Vol. 2, Nr. 3, p. 121. Internetinė prieiga: <http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/495/486> (žiūrėta 2016-02-09).

¹²⁹ Mykolas Biržiška, „1895–1910 m. lietuvių teatro repertuaro skaitmenys“, *Iš mūsų kultūros ir literatūros istorijos*, II knyga, Kaunas: VDU Humanitarinių mokslų fakulteto leidinys, 1938, p. 215.

skirti tyrimai¹³⁰. „Lietuviškųjų vakarų analizei turėtų būti taikomi visai kiti, socialiniai-politiniai, o ne meniniai kriterijai“, nusako Irena Aleksaitė kryptį, kuria pasuko ankstyvajam lietuvių teatrui skirti tyrimai¹³¹. Pabrėžus visuomeninę lietuviškųjų vakarų reikšmę, vartojant Elamo teatro komunikacijos terminus – sureikšminus bendrųjų su kitomis publikos veiklomis susijusių kodų veikimą, paprastai neanalizuojami estetiniai teatro ir vaidintų veikalų bruožai (kuriuos iš dalies noriu tapatinti su teatriniais ir dramatiniais subkodais), nes vertinant ankstyvuosius scenos meno bandymus politiniu aspektu, jie suvokiami ne kaip „[...] estetiškos komunikacijos erdvė, bet lietuvių ir tautinių idėjų propagandos erdvė“¹³². Taip iš tyrėjų dėmesio išsprūsta šio teatro ir jam skirtos dramaturgijos estetiškos logika, paprastai pastebimas tik lietuvių teatro ir jam rašomos dramos anachronistinis pobūdis¹³³ bei paradoksalus ankstyvųjų lietuviškų spektaklių idėjinio konteksto ir meninio turinio neadekvatumas:

Kaitrias patriotines emocijas kursčiusių slaptų lietuviškųjų vakarų repertuaro pagrindą sudarė anaipol ne patriotiniai veikalai, o iš lenkų kalbos išverstos paprastutės socialinės-buitinės komedijos ir XIX–XX a. paribyje pradėtos kurti trumputės lietuviškos komedijėlės ar komiškos scenelės, pašėpusios įvairias to laiko lietuvių ydas¹³⁴.

Ši metodologinė laikysena disertaciniam tyrimui nepakankama. Tikslas analizuoti moterų dramose, kurių didžioji dalis parašyta lietuviškiesiems vakarams, kuriamą dialogą tyrėjo dėmesį kaip tik kreipia į estetiškos teksto logiką, o ją suvokti padeda aktualizuotas to meto teatro meninės komunikacijos

¹³⁰ Anette Storli Anderson, Jon Nygaard, „*Naród Sobie – Theatre as the Nation in Itself. Three Case Studies of Theatre and National Emotions*“, *Nordic Theatre Studies*, Vol. 21, 2009, p. 40–50; S. E. Wilmer, „The Development of National Theatres in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries“, in: *National Theatres in a Changing Europe*, edited by S. E. Wilmer, Basingstoke; New York [N.Y.]: Palgrave Macmillan, 2008, p. 9–20.

¹³¹ Irena Aleksaitė, „Lietuvių teatro istorija šiandien. Kai kurios metodologinės problemos“, *Menotyra*, Nr. 4(33), 2003, p. 5.

¹³² Šarūnė Trinkūnaitė, „Mėgėjų teatro sąjūdis XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje“, *Lietuvos teatras. Trumpa istorija*, sud. Rasa Vasinauskaitė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009, p. 38.

¹³³ Tipiškai šį lietuvių teatro etapą apibūdina Reda Pabarčienė: „[Lietuvių teatras – B. A.], užgimęs tik XIX amžiaus pabaigoje, buvo epigoniškas, konservatyvus ir gyvavo žemesniame estetiškos raidos etape nei literatūra, o jo vaidmuo visuomenėje gerokai pranoko jame statomų veikalų vaidmenį literatūroje.“ Žr.: Reda Pabarčienė, *Petro Vaičiūno pasaulis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 12.

¹³⁴ Šarūnė Trinkūnaitė, *op. cit.*, p. 38.

kontekstas: draminiai ir teatriniai subkodai, apčiuopiami dialogo poetikoje, išryškėja tik bendrųjų kultūrinių kodų kontekste. Taip žiūrovų lūkesčių horizonto samprata tyrime susiejama su meninės teatro komunikacijos kodų koncepcija. Laikomasi nuomonės, kad mėgėjiškas lietuvių teatras, kaip specifinė meninė ir socialinė praktika, naudojosi tais kultūrinės komunikacijos būdais, kurie jau egzistavo to meto visuomenėje ir žiūrovų buvo atpažįstami. Kitaip sakant, žiūrovo stebimas spektaklis suvokiamas neatsiejamai nuo to, kas jam yra teatras – nuo bendrųjų tuo laikotarpiu galiojančių teatriškumo sampratų. Tyrime keliami hipotezė, jog ankstyvasis dramos dialogas kurtas kaip vyraujančių žiūrovų lūkesčių patvirtintojas, bet iškart neišvengiamai šiuos lūkesčius papildė ir keičia. Gausėjant draminių ir teatrinų subkodų, specifiskai dramatiška darosi ir dialogo poetika.

Baigiant pastabas apie dialogo raidos sampratą, dar reikėtų prisiminti Vosylius Sezemano apibūdintą meno stilių pažangos pobūdį, nes tai, kas filosofo taikoma meno stilių kaitai, iš esmės būdinga ir dialogo tipų tarpusavio santykiams. Pasak Sezemano, tam tikras meno stilius turi savo ypatingas dominantes: struktūrinius elementus, komponavimo principus, sprendžia konkrečių istorinių aplinkybių jam paskirtus specifinius uždavinius¹³⁵. Svarbu tai, kad „[...] meno istorijoje nėra pažangos ta prasme, kad kiekvienas naujas stilius reiškia naują žingsnį priekin ir turi didesnę vertę už pirmiau einančius. Naujame stiliuje realizuojamos naujos savarankiškos estetiškos potencijos, kurios jokia būdu nepanaikina kitų stilių vertės ir reikšmės“¹³⁶. Tas pats pasakytina apie dramos dialogo tipų tarpusavio ryšį: kintantys dialogo tipai nurodo naujų dialogo poetikos bruožų atsiradimą, jokia būdu nepaneigiančių prieš tai buvusių dialogo tipų, o plėtojančių meninio dramos diskurso raiškos galimybes.

¹³⁵ V. Sezemanas, *Estetika*, Vilnius: „Mintis“, 1970, p. 209.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 210.

III. TEATRINĖ XIX AMŽIAUS PABAIGOS – XX AMŽIAUS PRADŽIOS KULTŪRA

Nors teatro tradicijos Lietuvoje turi gerokai gilesnes šaknis, būtent XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje išsigalėjusiam lietuvių mėgėjiškam teatrui galima pritaikyti jo visuotinumą pabrėžiančią sentenciją – *Totus mundus agit histrionem*, visas pasaulis – scena. XIX a. paskutiniu dešimtmečiu atsiradęs mėgėjiškas lietuvių teatras po 1904 m. išigali, apimdamas įvairius visuomenės sluoksnius – vaidina bemaž visa Lietuva. Dėmesys tyrimo periodo pirmosios pusės kontekstui būtinas dar ir dėl to, kad būtent tada moterys sukūrė didžiąją dalį šiame darbe tyrinėjamos dramaturgijos. Dramos dialogo raidos aspektu tai įdomus laikotarpis, kuriuo šis literatūros kalbos modusas susiformuoja, veikiamas skirtingų įtakų.

Amžių sąvartos teatralų prisiminimai, laikraščių korespondencijos patvirtina, jog iš pradžių teatro komunikacija neveikė sklandžiai – lietuviškųjų vakarų žiūrovai spektaklį ne visada suvokė kaip atskirą, savitą meninės komunikacijos būdą. Tą rodo publikos negebėjimas pagal teatro sąlygiškumo reikalavimus interpretuoti iš scenos siunčiamų ženklų. Antano Rucevičiaus prisiminimuose užfiksuota, kad 1901 m. vaidinimą stebintys žmonės reagoja į scenos vyksmą kaip į tikrovę¹³⁷.

¹³⁷ „Šį vaidinimą štai kuo galiu pažymėti. [...] Kada Bekampiai pasislepia, o scenoje pasilieka tik vienas piemenukas, staiga scenon pamaži įeina du vyru: jaunas ir senyvas jau žilas žmogus (mat, Antanas su piršliu). Jaunesnysis laiko rankoje botagą. Įėję pagarbina ir nedrąsiai žvalgosi, tarytum, ne ten pakliuvę kur reikėjo. Dar jaunesnysis priduria: ‚Tai tu sakyki: tai gal mes nepataikėme?‘ Senesnysis atsako: ‚Na, kad mes pas dvejus klausėmės ir abu čia parodė, – tai čia.‘ Sulig šitais žodžiais vienas žmogus publikoje pašoka ir smarkiai iriasi per žmones prie scenos. Netoli scenos staiga sustoja ir užraudonavęs, vėl atgal sugrįžta. Vėliau sužinojau, jog tam žmogui pasirodė, kad tikrai gal kokie vestuvinkai, nieko nežinodami apie vaidinimą, ne pro tas duris įėjo gryčion ir atsidūrė scenoje. Jisai, mat, bėgęs jų perspėti.“ Antanas Rucevičius, *Sunkiaisiais Laikais. (Iš mano atsiminimų)*, Tilžė: [s. n.], 1920, p. 51–52. Kitame prisiminimų epizode ūkininko, suteikęs vietą vaidinti, tėvas pasipiktino *Amerikos pirtyje* aktorių pastabomis apie esą prastus jo (iš tiesų – Bekampių) trobesius: „Per vaidinimą senelis taip pat nenurimo. Pamatęs Vincą su Antanu scenoje begeriančius alų, sušuko: ‚Ką čia! Jiedu ten alų geria, o mes turime čia stovėti ir žiūrėti!‘ Du kunigu, buvusių tame vakare, vos įstengė nuraminti senelį. Labiausiai senelis pasipiktino Antanu ir piršliu, kuomet juodu, atvykusiu į Bekampius, ėmė pro langą žvalgytis ir peikti visa, kas tik kieme matėsi. Senis sušuko: ‚Ką? mano tvoros suirusios, trobos supuvusios?! Paimsiu jiems kačergą!! [...] Žinoma, sunku buvo įtikinti senis, kad tai ne apie jo trobas

Lietuvių teatrologai, regis, nekvestionavo tyrimui aktualios teatre pasireiškiančios kultūrinių tradicijų sąveikos, priešingai, ji tyrimuose dažnai pažymima. Vanda Zaborskaitė nurodė galimą mokyklinio jėzuitų teatro įtaką liaudies vaidybinėms tradicijoms¹³⁸, teatralizuotų kalendorinių švenčių, apeigų, bajoriško teatro įtakas ankstyvajam lietuvių teatrui ir dramai išvardijo Vytautas Maknys ir Jonas Lankutis¹³⁹, detaliai liaudies vaidybos formas ir jų įtaką mėgėjiškam lietuvių teatrui aptarė Stasys Skrodenis¹⁴⁰. Analizuodama Vilniaus miesto teatrą, įvairias teatrines tradicijas, galėjusias būti pažįstamas XIX a. žiūrovui, pristatė Vida Bakutytė¹⁴¹, tradicijų sąveiką aktualizavo Aušra Martišiūtė, ieškojusi ne tik bendrų Lietuvos teatro kultūros tęstinumą liudijančių tendencijų, bet ir konkrečių sąlyčio taškų Aleksandro Fromo-Gužučio kūryboje¹⁴². Skirtingiems teatro laikotarpiams skirti tyrimai išryškina bendrą teatro meno polinkį į savo raiškos formas įtraukti ir transformuoti jau egzistuojančias teatrines kultūros tradicijas. Balys Sruoga apibrėžė šią tendenciją kaip *kultūrinių pergyvenimų dėsnį*:

Teatro kūryboje gal ryškiau negu kur kitur pasireiškia vadinamasai kultūrinių pergyvenimų dėsnis: tas ar kitas veiksnys, kartą įėjęs į dvasinės veiklos reikimąsi, nedingsta be pėdsakų; gali jisai pasilikti toliau savaime egzistuojęs, gali jisai iš apčiuopiamumo išnykdamas pašaukti kitus reiškinius, jaučiamas juose kaip sudėtinė dalis ar net visai nejaučiamas, – gali jis pagaliau reikštis tik naujos veiklos reikinius lyg

kalbama: juk artistai žiūrėjo pro jo gryčios tikrąjį langą...“ *Ibid.*, p. 54–55. Dar 1912 m., kai teatro sąjūdis jau buvo gerokai išplitęs, šviečiamajoje knygoje apie teatrą, skyrelyje, skirtame publikai („Kaip žiūrėti į lošėjus?“), žiūrovus dar reikėjo persergėti: „[...] žiūrėtojas turi atsiminti, kad teatras yra tik parodymas gyvenimo ir matant scenoje, kaip vyras muša savo pačią, nereikia rėkti, kaip vienas žmogelis rėkė viename mūsų teatre: „Papjaut tą rupužę, ką jis tur moterų daužyt!““ Žr.: Juozas Baltrušaitis, *Teatras žmonijos gyvenime. Jo Istorija, Uždaviniai ir Vertybė*, Pittsburgh, Pa.: Leidėjai broliai Baltrušaičiai, 1912, p. 53.

¹³⁸ Vanda Zaborskaitė, *Prie Lietuvos teatro ištakų. XVI–XVIII a. mokyklinis teatras*, Vilnius: „Mokslas“, 1981, p.14, 17–172.

¹³⁹ Jonas Lankutis, *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, p. 24–25, 29; Vytautas Maknys, *Lietuvių teatro raidos bruožai*, p. 13–28.

¹⁴⁰ Stasys Skrodenis, „... Gimė teatras“, *Kultūros barai*, Nr. 1, 1965, p. 26–29; Idem, „Liaudies dramos užuomazgos lietuvių kalendorinėse apeigose“, *LTSR Mokslų Akademijos darbai*, serija A, 2(21), 1966, p. 285–297; Idem, „Etnografiniai spektakliai“, *Muzika ir teatras*, 1967, p. 69–77; Idem, „Tautosakos atėjimas į sceną ,lietuviškų vakarų‘ gadynėje“, *Liaudies kūryba*, t. 3, Vilnius, 1992, p. 107–116.

¹⁴¹ Vida Bakutytė, *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu, 1785–1915*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011, p. 9–19, 21–22.

¹⁴² Aušra Martišiūtė, *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, p. 15–55; Eadem, *Žemaičių bajorų teatro dramaturgija: Aleksandro Fromo-Gužučio kūryba*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.

nesąmoningai nuspalvindamas. Šių pastarųjų praeities pasireiškimų gal daugiausia suvokiama mūsų teatro raidoje¹⁴³.

Tad lietuviškųjų vakarų teatras vertintinas kaip perimantis ir perkuriantis egzistuojančias to meto kultūros teatrines tradicijas. Gaila, kad tą konstatavus atsiduriama metodologinėje aklavietėje: sunku nustatyti per gerą šimtmetį nutolusias atliekamojo meno formas, juolab brėžti jų istorinius tarpusavio ryšius. Čia reikėtų prisiminti teatrologės Erikos Fischer-Lichte pabrėžiamą intensyvų tarpusavio ryšį tarp Vakarų dramos teatro atlikimo situacijos ir jai skirtą teksto¹⁴⁴. Dramos dialogas, kaip savita dramaturgijos kalbos forma, kuriasi atsižvelgdamas į atlikimo situaciją. Todėl iki galo neišsikristalizavusios, mėgėjiškos atlikimo situacijos formos, lietuviškųjų vakarų aktorių vaidyba yra atliepiama ir aiškėja iš dramos kalbos heterogeniškumo. Ir atvirkščiai, analizuojant dramos dialogo susiformavimą svarbu apčiuopti teatriškumo apraiškas to meto žiūrovo gyvenime, nustatyti, kokiomis kultūrinėmis tradicijomis, susijusiomis su teatriškumu, kad ir nesąmoningai, vadovavosi ankstyvieji lietuvių teatralai bei žiūrovai. Alfredo Staumano tyrimas apie ankstyvosios latvių dramaturgijos atogrąžą į XIX a. antros pusės liaudies kūrybos tradicijas¹⁴⁵ patvirtina, jog besiformuojanti teatro meninė komunikacija turėjo remtis to meto publikai atpažįstamomis raiškos formomis. Gal todėl, kalbėdamas apie lietuvių mėgėjiško teatro podirvį, Sruoga pabrėžia, jog sunku nustatyti konkrečias sąsajas tarp diletantiško mėgėjų vaidinimo ir jėzuitų mokyklinio ar Lietuvos dvaruose veikusio lenkiško namų teatro formų¹⁴⁶, bet nepaisant konkrečių sąsajų trūkumo, išskiria

¹⁴³ Balys Sruoga, „Mūsų teatro raida“, in: Idem, *Apie tiesą ir sceną. Straipsniai apie teatrą*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Scena, 1994, p. 223.

¹⁴⁴ Erika Fischer-Lichte, *op. cit.*, 2002, p. 4–5.

¹⁴⁵ Mokslininko teigimu, iš vokiečių ar rusų kalbų verstų pjesių dirbtinis dialogas atgijo tada, kai latvių dramaturgai ėmė naudotis liaudies dainų struktūrinėmis formomis: Alfredo Staumanis, „Latvian Theatre: a Synthesis of Ritual and National Awakening“, *Journal of Baltic Studies*, Vol. III, Nr. ¾, 1972, p. 182.

¹⁴⁶ „Lietuviškų vakarų“ teatras gimė tarytum našlaitis, iš lietuviškosios praeities ne tik jokio kraičio, net jokio paviržio neatsinešdamas. Kadais Lietuvoje egzistavęs jėzuitų globojamas tipingas mokyklinis teatras, lietuviškų vakarų teatru jokių palaikų nepaliko. Negalima būtų pasakyti, kad jam įtakos turėjo šen bei ten Lietuvos dvaruose pasireiškęs lenkų mėgėjiškas teatras, – bet iki šiol tai nė nebandyta įrodyti. Mūsų tautinių apeigų („liaudies“ ar

„lietuvio vaidintojo psichiką“ – veik nesąmoningą supratimą, kas yra ir koks turėtų būti teatras. Ši lietuviškųjų vakarų dalyvių ir žiūrovų akiratį jis konkrečiai apibrėžia apibūdinamas mėgėjišką teatrą kaip *juodžemiškumo* ir *universitetiškumo* sąjungą:

Sumanytojai, iniciatoriai paprastai buvo įvairūs inteligentai, dažniausia studentai. Jie režisuodavo ir vaidindavo drauge su valstiečiais sodžiuose ir miesteliuose, o didmiesčiuose – drauge su prasčiokais, darbininkais ir amatininkais, sodžiaus ateiviais. Vakaro sumanymas, režisūra, ‚teatras‘, iš dalies net ‚vaidyba‘ buvo iš civilizacijos, iš ‚universitetinės srities‘, – sumanymo realizuotojai, aktoriai su savo psichine struktūra, su savo palinkimais ir supratimais – grynai juodžemiškasis pradai¹⁴⁷.

Talpios Sruogos metaforos perteikia lietuviškųjų vakarų esmę, bet norint jomis pasinaudoti kaip analitiniu įrankiu nurodytus pradus reikia konkretinti. „Juodžemiškasis“ teatrinės komunikacijos dėmuo nurodo žiūrovus, į kurių lūkesčių horizontą orientuotasi, stengiantis teatrinę vyksmą priartinti prie adresato suvokimo galimybių. „Universitetiškumas“ ar „civilizacijos“ pradai, tai yra organizacinės-idėjinės paskatos, dėmesį kreipia į vakaro organizatorius bei šiai meninei komunikacijai keliamas funkcijas. Šiuo aspektu svarbu analizuoti, kaip teatru (o šiame tyrime sakytume: ir teatro situacijai rašomu draminiu dialogu) yra įgyvendinami didaktiniai, ugdomieji, siekiai. Tad Sruogos nurodyti orientaciniai lietuvių mėgėjiško teatro pradai suteikia struktūrą aptarti įtakas, kurios veikė besiformuojantį mėgėjišką lietuvių teatrą ir dramos dialogą. Kadangi Lietuvos XIX a. profesionalaus teatro istorija yra daugiau ar mažiau nušviesta¹⁴⁸, šiame skyriuje orientuojamasi į mėgėjiškame teatre per atlikėjus ir žiūrovus galėjusias skleisti jiems įprastas teatriškumo formas. „Juodžemiškumas“ tyrime siejamas su mėgėjiško lietuvių teatro publikos akiračiu, pirmiausia liaudiško teatro formomis, išsidėstančiomis nuo teatralizuotų pasilinksminimų iki kalendorinių ir šeimos apeigų. Sruogos

‚tautosakiško‘ teatro) įtaka buvo labai silpna, pasireiškusi protarpiais kai kurių apeigų scenon įvedimu bei lietuviškuose šokiuose ir žaidimuose, vykusiųose mėgėjiškoje scenoje bei žiūrovų salėje spektakliui pasibaigus“, Balys Sruoga, *op. cit.*, p. 225.

¹⁴⁷ Balys Sruoga, *Lietuvių teatras Peterburge, 1892–1912: lietuvių teatro istorijai medžiaga*, Kaunas, 1930, p. 11.

¹⁴⁸ Vida Bakutytė, *op. cit.*; Helmutas Šabasevičius, „Gyvieji paveikslai Lietuvoje“, *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, Vilnius: LKMI, 1999, p. 308–335. Šimtmetis trumpai pristatytas Lietuvos teatro istorijoje: *Lietuvos teatras. Trumpa istorija*, 2009, p. 8–34.

nurodyta „universitetiškumo pradžiodala“ dėmesį kreipia į tas atlikimo situacijas, kurios XIX a. antroje pusėje būdavo pasitelkiamos didaktiniams tikslams pasiekti: tai kolektyvinio skaitymo garsiai situacija, prie besiformuojančio dramos diskurso priartinanti didaktinės prozos tradiciją. Pasirinktas lietuviško mėgėjiško teatro podirvio, jam darytų įtakų, aspektas vertingas dar ir todėl, jog lietuvių teatro genezė, jo kilmė ir giluminės šaknys vis dar laikomos, kaip nurodė Irena Aleksaitė, pačia silpniausia lietuvių teatro istorijos grandimi¹⁴⁹. Antrajame šio skyriaus poskyryje aptariama dramaturgių vykdyta teatrinė veikla – konkretus teatrui darytų įtakų pasireiškimo pavyzdys.

3.1. XIX amžiaus pabaigos – XX amžiaus pradžios mėgėjiškas lietuvių teatras

Lietuviškieji vakarai – lietuviškos spaudos lotyniškais rašmenimis draudimo laikotarpiu kilęs ir maždaug tris dešimtmečius trukęs masinis lietuvių scenos mėgėjų sąjūdis, apėmęs etnografinę okupuotos Lietuvos teritoriją bei lietuvių kolonijas didžiuosiuose Rusijos imperijos miestuose Sankt Peterburge, Maskvoje, Rygoje, taip pat Jungtinėse Amerikos Valstijose ir Prūsų Lietuvoje. Sruoga pirmuoju viešu lietuvišku vaidinimu laiko 1895 m. kovo 31 d. Petrapilyje *Labdaringosios Petrapilio lietuvių bei žemaičių draugijos* pastatytą lenkų autoriaus Józefo Blizińskiego komediją *Žentas dėl parodos*¹⁵⁰, nors įsitvirtino kita data – pirmas Jono Šliūpo nesėkmingas bandymas organizuoti vaidinimą JAV datuojamas jau 1885 m.¹⁵¹. Anksčiausiai paminėtas Rygos lietuvių vaidinimo faktas *Aušros* korespondencijose yra dar iš 1883 m.¹⁵².

¹⁴⁹ Irena Aleksaitė, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁰ Balys Sruoga, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵¹ Bronius Vaškelis, „Lietuvių teatro JAV pirmasis dešimtmetis 1889–1898“, *Metmenys*, Nr. 40, 1980, p. 121.

¹⁵² „Ringoje gyvena apie 10000 kataliku, tarp kuriu didesnė dalis Lietuviū, kurie uždėjo sav kliubą (surinkimą) vadinamą „Ausra“ dėl priderincziôs zabovôs tarp savuoju. Surinkimuse yra kalbama lietuviszka, nors per seną įprotį ir lenkiszka kalba girdėti; tai pareina isz to, kad daugumas kliubo draugū nežino, kas jie esą, Lietuvei ar Lenkai. Kliubas turi savo biblijotėką (knyginyczią) lietuviszka. *Nesenei davęs lietuviszka spektaklį (iszrodymą ant teatro grindziū) su dideliu pasivedimu.*“ [išskirta cituojant – B. A.], žr.: „Isz Lietuvôs“, *Ausra*, Nr. 4, 1883, p. 116. Ankstyvas vaidinimas Rygoje aiškintinas pirmiausia aplinkos įtaka, mat latvių teatrinė

Ankstyviausi slapti vakarai etnografinės Lietuvos teritorijoje siejami su kunigo Jono Katelės veikla Panemunėlyje – pirmasis žinomas slaptas vaidinimas suvaidintas 1893 m. (atlikta Vaižganto komedija *Nepadėjus – nēr ko kasti*)¹⁵³, nors žinios apie Liudvikos Didžiulienės-Žmonos teatrinę veiklą siekia net 1877 m., kai ji Kupiškio apylinkių dvarininko Karpuškos namuose ketino statyti lietuvišką operetę *Piršlės ir veselijos*. Profesionalaus lietuvių teatro pradžia dabartiniuose tyrimuose perkeliama į 1920 m., jo pradžia laikant tais metais suvaidintą spektaklį – Juozo Vaičkaus surežisuotas Hermanno Sudermanno *Jonines*¹⁵⁴.

Kad ir kaip įvairuotų ankstyvojo lietuvių teatro laikotarpio datos, svarbu pabrėžti, jog didžiausią pakilimą šis mėgėjų sąjūdis pasiekė amžių sąvartoje – paskutinįjį XIX a. ir pirmąjį XX a. dešimtmečiais, organizacinį vakarų darbą perėmus kultūros draugijoms. Kitas charakteringas lietuviškųjų vakarų bruožas – iš pradžių jie buvo slapti (XIX šimtmeetyje etnografinėje Lietuvoje vienintelė viešai suvaidinta buvo 1899 m. Palangoje pastatyta Keturakio komedija *Amerika pirtyje*), o 1904 m. atgavus spaudą – kad ir varžomi carinės cenzūros, bet jau leidžiami vaidinti viešai.

3.1.1. „Juodžemiškumas“: liaudies teatriškumo samprata

Dauguma teatro tyrinėtojų minimaliausią teatrinę situaciją apibrėžia kaip sceninės transformacijos, vaizdingo veiksmo ir žiūrovo triadą¹⁵⁵. Erico Bentley teatrinės situacijos apibrėžimas vaizdžiai sujungia visus tris elementus: „A vaidina B C akivaizdoje“¹⁵⁶. Sruogos išskirtas juodžemiškasis lietuviškųjų vakarų dėmuo skatina ieškoti šio teatro ryšių su fragmentiškomis, bet

veikla gerokai ankstyvesnė (Rygos latvių teatras įkurtas 1886 m.). Žr.: Kęstutis Nastopka, *op. cit.*, p. 197; Stasys Skrodenis, „Iš lietuvių ir latvių teatrinė ryšių“, *Literatūra*, nr. XV(1), 1973, p. 149.

¹⁵³ Vytautas Bičiūnas, *Kun. Jonas Katelė ir jo laikai. 1831–1908*, Kaunas: „Meno“ spaustuvė, 1934, p. 232.

¹⁵⁴ *Lietuvos teatras. Trumpa istorija*, p. 52.

¹⁵⁵ Vytautas Maknys, *op. cit.*, p. 9–10; Stasys Skrodenis, *Folkloras ir gyvenimas. Straipsnių rinkinys*, Vilnius: VPU leidykla, 2010, p. 45.

¹⁵⁶ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 150.

ryškiomis lietuvių liaudies teatro ir dramos užuomazgomis (vaidybinėmis scenelėmis, dramatiniais žaidimais, kalendorinių ir šeimyninių apeigų tautosaka, ypač Užgavėnių, Kalėdų persirengėlių vaikščiojimais ir vestuvių papročiais). Teatro ir ritualo genetinis ryšys – nekvestionuotinas, efektyviausia ir reikšmingiausia ritualų technika yra laikomas daug formų turintis teatralizavimas¹⁵⁷. Šias dvasinės veiklos sritis, dabar mums prieinamas pirmiausia raštu užfiksuotais tekstais, labiausiai suartina atlikimo situacija. Analitinė perspektyva, siejanti tautosaką ir teatrą, tai yra pačiame folklore pabrėžianti atlikimo momentą, yra nesena¹⁵⁸, nepaisant to, kad „tautosaka, kaip rodo šio žodžio antrasis dėmuo, priklauso laikiniams, vyksmo menams. Joje atlikimo momentas yra dargi reikšmingesnis negu vadinamojo profesionaliojo meno atveju, nes tautosakoje nėra stabilios, nei mechaniskai ar elektroniškai fiksuotos versijos, nei kalbiniu ar muzikiniu raštu užrašytos ‚instrukcijos‘, kaip konkretus kūrinys turi būti atliekamas“¹⁵⁹.

Tyrinėtojai sutinka, kad pirmieji lietuviški mėgėjiški spektakliai buvo itin veikiami liaudies papročių bei pasilinksminimų tradicijų. Kuriamus personažus savamoksliai aktoriai „[...] interpretavo vadovaudamiesi tais pačiais principais, kaip ir apeiginiuose ir neapeiginiuose liaudies vaidinimuose. Publika juos suprato, kadangi ji pati buvo išaugusi, veikiami tų liaudiškų tradicijų, ir jų estetiniai principai buvo jos pačios sukurti“¹⁶⁰. Įdomu, kad liaudies etnografinio vaidinimo tradicija pasitelkiama ir to meto dramaturgijoje, žiūrovui suprantama kalba aiškinančioje teatro savitumą. Šatrijos Raganos komedijoje vaikams *Nepasisekė Marytei* (1906) lietuvišką vaidinimą mamos vardynoms norinti surengti Stepunė taip paaiškina vaidinimą potencialiai aktorei – „sodžiaus mergaitei“ Barbutei:

¹⁵⁷ Inga Vidugirytė, *Juoko kultūra. Studijų knyga*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012, p. 21.

¹⁵⁸ Lina Būgienė nurodo, jog folkloristai susidomėjo atlikimo situacija tik XX a. pab. Žr.: Eadem, „Sakmių tradicija ir individualus pasakotojo repertuaras“, *Tautosakos darbai*, Nr. XXII (XXIX), 2005, p. 59.

¹⁵⁹ Živilė Ramoškaitė, „Daina ir atlikimas: santykio variantai“, *Tautosakos darbai*, t. XXII (XXIX), 2005, p. 125.

¹⁶⁰ Stasys Skrodenis, *op. cit.*, p. 132.

STEPUNĖ

Ak, ką čia tau ta Marytė prikalbėjo! Turbūt, nesupratai, Barbele? Nėra čia ko bijoti. Ar matei kaip žydai ant Užgavėnių persirėdo? Ir mes apsirėdysime, tiktai ne žydais, ir kalbėsime juokus, kaip ten knygytėje skaitei, ar atmeni „Amerika pirtyje“?¹⁶¹

Dar vieną argumentą, kad teatro scena ir liaudiškos teatrinės tradicijos nebuvo nutolusios, pateikia faktas, kad Vilniuje populiarios liaudiškos Trijų karalių tradicijos (trys dainingi vyrai persirengdavę ir per Trijų Karalių šventę vaikščiodavę po namus) dalyviai 1905 m. atsitiktinai pateko į miesto teatro sceną. Miesto salėje vykstant tarptautiniam (lietuvių, žydų, gudų, lenkų) vakarui, į programą buvo įrašyti ir lenkiški „Trys karaliai“, kuriuos atsitiktinai pakeitė gatvėse tuo metu vaikščioję lietuviai, mat susipainiojęs žandaras, prisakytas ant scenos pristatyti lenkų persirengėlius, susimaišęs atsivedė lietuvius¹⁶². Komiškas Vilniaus teatralų veiklos epizodas demonstruoja, kaip sunku kartais apčiuopti ribą tarp teatriškos liaudies tradicijos ir teatro *propria* (taip disertacijoje vadinamas klasikinio modelio Vakarų dramos teatras).

Turtingas rusų liaudies dramos ir teatro formas analizavusi Elizabeth A. Warner nurodo, kad liaudies teatriškumo apraiškos įgauna impulsą vystytis teatro *propria* link, kai atliekamos apeigos praranda savo pirminę reikšmę, ir šią „tuštumą“ ilgainiui ima užpildyti teatriškumo estetiškos apraiškos: atsiranda galimybė improvizuoti, ir ritualiniai intarpai ilgainiui imami vertinti kaip

¹⁶¹ Šatrijos Ragana, *Nepasisekė Marytei. Komedijėlė dviejuose aktuose*, Seinai: „Šaltinio“ redakcija, 1906, p. 14. Toliau pirmą kartą minint analizuojamą kūrinį, skliausteliuose pateikiamos sukūrimo (jeigu žinoma) ir pirmosios publikacijos datos. Jeigu skliausteliuose pateikiama tik viena data be tikslinančios nurodos, ji pažymi pirmojo publikavimo metus. Išsami kūrinio bibliografija pateikiama išnašoje pirmą kartą jį cituojant, cituojant antrą kartą ir toliau skliausteliuose nurodomas tik išnašoje jau apibūdinto šaltinio puslapis.

¹⁶² Julius Būtėnas, *op. cit.*, p. 10–11. Šis pasirodymas lietuvių tautiniam judėjimui buvo svarbus faktas – tai patvirtina trijų karalių fotografija, išspausdinta 1905 m. *Lietuvių laikraštyje*. Korespondencijoje prie nuotraukos minimas liaudiškos tradicijos perkūrimas (paradoksaliai pabrėžiamas pagoniškas krikščioniškos tradicijos įkvėptų persirengėlių vaikštynių pradai ir tautinio judėjimo kontekste aktuali karalių laikysena): „Vienas pasirėdęs «Krive-Krivaičių» ilgais drabužiais, ilga baržda, didele kepure su krivule rankoje, sako bylas. primindamas svietai senovės tykėjimo laikus, iškalbinėdamas, kad nėra dabar tarp lietuvių tvarkos, vienybės, kad jis iš grabo turėjęs atsikelti, kad prie vienybės ir tvarkos privestų“. Žr.: M. Dovoina-Sylvestravičė, „Prie paveikslų «Trijų Karalių grupą» Vilniuje“, *Lietuvių laikraštis*, Nr. 5, 1905 m. sausio 6 (19) d., p. 60.

ornamentas – ritualines formas pakeičia estetika ir dramatiškumas¹⁶³. Daugeliu bruožų liaudiškų pasilinksminimų formos ir mėgėjų vaidinimai panašūs: ryški orientacija į išorinį, šaržuotą komizmą, aktyvus publikos dalyvavimas teatriniam veiksme bei su kasdiene erdve iš dalies sutampanti teatro scena¹⁶⁴. Kaip tik ankstyvojo lietuvių teatro žiūrovų šaržuoto komizmo lūkesčius kritikuoja Antanas Kaupas, laikydamas juos publikos nepasirengimu: „Jie [žiūrovai – B. A.] eina į teatrą ieškoti ne pasimokinimo, ne pakėlimo savo geresnių ir doresnių jausmų, bet vien tik daiktų, kurie galėtų juos pajuokinti. *Jei tokių daiktų neranda, tai kelia ant juokų geriausias scenas*“¹⁶⁵ [išskirta cituojant – B. A.]. Svarbi Kaupo pastaba, kad intuityviai pajausdama svarbiausius vaidinimo momentus, publika iš jų pirmiausia tikėdavosi komiško efekto. Recenzuodama 1912 m. pastatytą Liudo Giros tragediją *Kerštas*, Čiurlionienė-Kymantaitė panašiai, tik ironiška tonacija, komentuoja su komizmu susijusius publikos lūkesčius:

Nuo širdies suskamba Lėlos paniekinto kupriaus aimana, bet didesnei publikos daliai yra čia proga pasijuokti, kaip lygiai tai pačiai publikos daliai linksma be galo žiūrėti į pablūdusią motiną. Mano kaimynas žvalgos nepatenkintas.

– Neišmanėliai, – sako.

Raminu jį šitaip:

– Čia juk lietuvių susirinkimas, palaikoma tradicija, pereik tamsta visus kaimus ir paklausk piemenų, kas jiems juokingiausia, tai, be abejo, pasakys, kad bepročiai ir kupriai, ypatingai – nelaimingi kupriai¹⁶⁶.

Liaudies teatro tradicijų įtaka galima laikyti ir vestuvių siužeto vyravimą ankstyvojoje lietuvių dramaturgijoje. Vestuvinės apeigos yra paprastai nurodomos, kai bandoma apibūdinti ryškiausias liaudies teatro formas. Pavyzdžiui, Balys Buračas teigia, kad „[...] dalinai liaudies vaidybą pavaduodavo gražios senovės vestuvių apeigos, kuriose kartais būdavo dar

¹⁶³ Elizabeth A. Warner, *The Russian Folk Theatre*, The Hague, Paris: Mouton, 1977, p. 44. Skrodenio tyrimai patvirtina tą pačią slinktį buvus ir lietuvių liaudies dramos užuomazgose, plg.: Stasys Skrodenis, *Folkloras ir gyvenimas...*, p. 129.

¹⁶⁴ Žr. plačiau: Stasys Skrodenis, *op. cit.*, p. 115–133; Idem, *Folkloras ir folklorizmas*, p. 26–67.

¹⁶⁵ Žr.: K. A. K. [Antanas Kaupas], *Pergyventos Valandos (Karvojaus laišakai)*, Shenandoah [Pa.]: Lėšomis Lietuvių katalikų tiesos draugijos ir lietuviškų kunigų Amerikoje, 1906, p. 25.

¹⁶⁶ S. Čiurlionienė, „Keli patėmijimai ‚Kerštą‘ pamačius“, *Viltis*, Nr. 131 (766), 1912 m. lapkričio 4 d., p. 4.

įpinama ir kitokios vaidybos, kuri su vestuvinėmis apeigomis neturėjo nieko bendro“¹⁶⁷. Lietuviškųjų vakarų dalyvis Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis lietuvių teatro istoriją pradeda kaip tik nuo vestuvinių papročių teatro¹⁶⁸. Antano Juškos 1880 m. išleistoje etnografinėje medžiagoje *Svotbinė rėda* vedybos yra didelė papročių, elgsenos normų ir ritualų sistema, turtinga to meto kaime gyvų teatralizuotų apeigų¹⁶⁹.

Svarbi liaudiškųjų teatro formų įtaka ankstyvajam teatrui – aktyvus publikos dalyvavimas. Įdomu, kad liaudies dramoje ryšys su publika apskritai dažnai nustelbia personažų intersubjektyvumą: liaudies teatro formose dominuoja išorinė komunikacinė teatro plotmė. Pavyzdžiui, rusų liaudies teatre prieš publiką išsirikiavę liaudies dramos aktoriai sakydami savo žodžius vienas kitam, net nežiūrėdavo į kits kitą, o nusilenkę žengtelėdavo žingsnį į priekį ir skirdavo žodžius publikai¹⁷⁰. Dominuojanti išorinė komunikacinė plotmė lemia, kad lietuviškuosiuose vakaruose buvo itin populiarios deklamacijos ir bendros aktorių ir publikos dainos. Toliau bus pademonstruota, kad ankstyvosios dramos dialogui tiesioginis, pabrėžiamas publikos ir aktoriaus ryšys daro ryškiają įtaką: apeiginio dialogo tipas iš dalies ir sutampa su papročiais ar apeigos formomis. Lietuvių mėgėjų teatras sutelkė folklore

¹⁶⁷ Balys Buračas, „Mūsų sodžiaus vaidyba“, *Romuva*, Nr. 4–5, 1937, p. 118. Beje, kaip tik vestuvių ritualus ir rusų liaudies teatre Warner laiko ryškiausiu, geriausiai išlikusiu liaudiško teatro pavyzdžiu: Eadem, *op. cit.*, p. 42–43.

¹⁶⁸ Žemkalnis, „Žvilgsnis į mūsų teatro istoriją“, *Metraštis-almanachas „Šviturys“... su kalendorium 1912 m.*, Vilnius: Jono Rinkevičiaus išleidimas, 1911, p. 143.

¹⁶⁹ *Svotbinė rėda, surašyta par Antaną Juškevičę 1870 metais*, Kazanė: Kazanės imperatoriškasis universitetas, 1880. Antanas Jakštas laiške Liudui Girai (1909) išsamiai nusakė teatralizuotą šių papročių pobūdį: „Rinkdamas medžiagą perskaičiau dar sykį jo [Antano Juškos – B. A.] ‚Svotbinę rėdą‘. Štai ką joje radau: senovinis svotbinis ritualas susideda iš 57 atskirų dalių bei apeigų; josena įeina ne tik įvairios dainos, bet ir prakalbos. Be to, šalip tų apeigų buvo vartojamos vestuvėse pasilinksminimui 34 ‚veselijos štukos‘ arba žaislai. Galop žymią vietą užimdavę vestuvėse įvairūs tautiški šokiai, kurių Juškevičius paduoda 23! Tie paduoti ‚svotbinėj rėdoj‘ dalykai parodo, jog vestuvės, tas poetiškiausias žmogaus gyvenime atsitikimas, pas lietuvius mokėta senovėj įvairiais mūsų tautiškos dailės žiedeliais pagražinti ir pajvairinti. Per tai kiekvienos vestuvės, nenustodamos charakterio šeimyniškos iškilmės, virsdavo pas lietuvius į visuomenės (kaimo) šventę. Visi jas lankė, visi jų laukė, visi beveik joje dalyvavo, visi savotiškai linksminos ir gėrėjos. Nes mūsų senovinę svotbą, trumpai sakant, galima definijuoti kaipo: rimta drama + komedija + koncertas + baletas + cirkas + puota.“ *Lietuvių rašytojai laiškuose ir atsiminimuose*, t. XX, redakcinė kolegija: K. Doveika... [et al.], Vilnius: Vaga, 1987, p. 115.

¹⁷⁰ Daugiau apie tiesioginio aktorių ir publikos ryšio aktualizavimą žr.: Elizabeth A. Warner, *op. cit.*, p. 223–227.

paprastai atskirai egzistuojančius teatrinius elementus į specifinę teatrinę komunikacinę sistemą, o svarbiausia, apeiginį ar pramoginį tokių liaudiškojo teatriškumo apraiškų tikslą pakeitė meninio, estetinio objekto vaizdavimu.

3.1.2. „Universitetiškumas“: organizacinis-idėjinis pobūdis

Su Sruogos išskirtu *universitetiškumu* tyrime siejama dar iš Apšvietos epochos ateinanti paskata ugdyti, šviesti savo adresatą. Su šia meninio diskurso funkcija susijęs XIX amžiui būdingas oralinės literatūrinės komunikacijos būdas – skaitymas garsiai ir kolektyvinis klausymasis, iš dalies sutampantis su vaidinimo situacija. Manau, kad skaitymas garsiai yra viena iš kultūrinės veiklos formų, dariusių įtaką besiformuojančiai teatro komunikacijai. „XIX amžiaus literatūra neįmanoma be balso“, trumpai apibūdino literatūros funkcionavimo bendruomenėje būdą šiuo šimtmečiu Tomas Andriukonis¹⁷¹. Balsą reikšmingu literatūros perteikėju šiuo laikotarpiu laiko ir didaktinės XIX a. prozos tyrinėtoja Džiuljeta Maskuliūnienė. Analizuodama didaktinę prozą, ji išskiria dvejopą šios literatūros adresatą: mokantį skaityti ir galintį klausytis skaitančiojo¹⁷². Mokslininkė nurodo, kad ši teksto adresatų skirtis apima ir vaikus, nors atsižvelgus į XIX a. archajiškos, didžia dalimi valstietiškos lietuviškų gubernijų visuomenės raštingumą, ir suaugusiųjų skirstymas į (ne)mokančius skaityti atrodo įtikinamas¹⁷³. Nemažai skaitymo garsiai liudijimų užfiksuota prisiminimuose, to meto spaudoje ar literatūroje. Neabejotina, kad literatūros, garsiai skaitomos besiklausančiai bendruomenei, recepcinė situacija yra pažįstama, įprasta dramą XIX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais pradėjusioms rašyti dramaturgėms. Skaitymo garsiai situacija,

¹⁷¹ Tomas Andriukonis, *Originalieji Antano Baranausko tekstai (1853–1863 m.) – rašymo istorija. Daktaro disertacija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013, p. 38.

¹⁷² Džiuljeta Maskuliūnienė, *XIX a. lietuvių didaktinė proza: adresatas ir tekstas*, Šiauliai: VšĮ Šiaulių universiteto leidykla, 2005, p. 24.

¹⁷³ Remiantis 1897 m. Visuotinio gyventojų surašymo duomenimis, Kauno gubernijos bendrasis gyventojų raštingumo lygis buvo 55,7 %, Vilniaus – tik 34,7 %. Žr. daugiau: Olga Mastianica, „Lietuvos visuomenės profesionalėjimo kryptys (pagal 1897 m. Rusijos imperijos visuotinį gyventojų surašymą)“, *Lituanistica*, T. 60, Nr. 4 (98), 2014, p. 227.

kaip inteligentų kultūrinio bendravimo forma, aprašyta 1898 m. Žemaitės laiške Povilui Višinskiui¹⁷⁴, Vilkutaičių komedija *Amerika pirtyje* pirmą kartą atlikta perskaitant 1894 m. Mintaujoje, kur pas Jablonskius jos rankraštį atsivežė Vincas Kudirka. 1910 m. nežinomo studento liudijime apie jo garsiai skaitomas knygas valstiečiams pabrėžiamas taikomas tokios lektūros pobūdis¹⁷⁵.

Skaitymas balsiai ir kolektyvinis klausymasis iš dalies sutampa su teatrinės komunikacijos situacija: abiem atvejais meninis pranešimas priimamas kolektyviai ir yra interpretuojamas tuo pačiu metu, kaip ir vyksta. Darytina išvada, jog skaitymas garsiai jau įvesdino adresatą į kolektyvinį meninio vyksmo suvokimą, mokydamas klausytoją elgtis taip, kaip reikalaujama teatrinės komunikacijos situacijoje: „[...] prisiimti pasyvią laikyseną per spektaklį, tačiau aktyviai dekoduoti ženklų sistemas, kurios jiems ‚pasiunčiamos‘ per vaidinimą“¹⁷⁶.

Lietuvių dramaturgijos tyrinėtojai dažnai cituoja Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio prisiminimą, esą Petro Vileišio apysaką *Jons ir Anutė* sodžiuose jaunimas „mėgindavo parodyti asmenyse“¹⁷⁷. Skaitymą garsiai ir „parodymą asmenyse“ skiria sunkiai apčiuopiamas vaizdingo veiksmo (ne)buvimas, kitaip sakant, skaitymo garsiai situacija gali virsti teatine komunikacija, kai kolektyviniam klausytojui garsiai skaitantis asmuo balso moduliacija, mimika, laikysena ima kurti vaidmenį. Skaitantysis virsta atlikėju, aktoriumi, o klausytojas – žiūrovu, vaizduotėje reginčiu skaitančiojo aktoriškumo kuriamą vaidmenį. Petkevičaitės-Bitės prisiminimuose minima, jog Žemaitė labai

¹⁷⁴ 1898-01-18 Žemaitės laiškas Višinskiui, Žemaitė, *Raštai*, t. VI, redakcinė komisija: K. Korsakas (pirm.), A. Venclova, J. Žiugžda, Vilnius: Valstybinės grožinės literatūros leidykla, 1957, p. 53.

¹⁷⁵ „Netaip senai teko man viešėti viename kaime. Dažniausiai tan kieman, kuriame apsibūnu, prisirenka vakarais senių ir taip jau pagyvenusių ūkininkų paplepėtų ir papypkiuotų. [...] Kai kuomet paskaitydavau jiems ar laikraštį, ar kokią knygutę. [...] Mėgo jie klausyti praktikos visų rūšių žinias, bet iš tų labiausiai patikdavo tos, kurios buvo įstabios dėl savo naujumo, apie kurias seniau manyte nenumanė, žinote nežinojo, pavyzdžiui: kaip suklijuoti ceplį (?), kaip geriau ir pigiau nudažyti miltus... ir t. t. Patikdavo jiems ir suprantamai parašyti straipsniai iš medicinos, gamtos, istorijos, ir kt... [...]“, žr.: A. Brr..., „Mūsų sodžius“, *Aušrinė*, Nr. 4, 1910 m. liepos 7 (20) d., p. 35–36.

¹⁷⁶ Susan Bennett, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷⁷ Žemkalnis, *op. cit.*, p. 143.

įtaigiai skaitydavusi savo kūrinį: „Reikia žinoti Žemaitę mokėjus nepaprastai aiškiai ir gražiai skaityti. Ypač pasikalbėjimus vaidindavo, mainydama balsą, kalbėjimo būdą, net mimiką“¹⁷⁸. Keltinas klausimas, ar Žemaitės skaitymo nevertėtų suvokti kaip teatriško atlikimo? Juolab iškalbingas ir Žymantienės vyriausios dukters prisiminimas apie motinos kūrybos pradžia, patvirtinantis, kad būsimoji dramaturgė pati modeliavo skaitymo garsiai situaciją:

Dar prieš parašydama pirmąjį savo kūrinį, [Žemaitė] jau rašė monologus, kuriuose išjuokdavo kokią nors žmonių ydą. Daug rašydavo jaunimui, moterims. Bardavo vyrus už girtuokliavimą, žmonių mušimą, merginų suvedžiojimą, vedybas dėl turto ir pan. Tokį savo rašinį kur nors pamesdavo, o radęs jį, atbėgdavo pas ją, kad paskaitytų. Jeigu kur vykdavo kokia kur sueiga (kunigą atveždavo pas ligonį, jaunimas suruošdavo vakarėlį), ji susirinkusiems paskaitydavo. Tie stebėdavosi, iš kur galėjo rašęs visa žinoti ir apie juos pačius parašyti¹⁷⁹.

Šie pavyzdžiai leidžia manyti, kad literatūrinės kūrybos Žemaitė ėmėsi nesąmoningai remdamasi tuo metu įprastomis oralinės literatūrinės komunikacijos formomis. O jos priartino literatūrinio teksto funkcionavimą prie teatro situacijos, kaip kad patvirtina ir Violetos Kelertienės pastaba, jog Žemaitės prozos rankraščiuose yra girdima pasakotoja, kurią rašytojos redaktoriai eliminavo, panaikindami ir unikalią Žemaitės poziciją tarp šnekamosios kalbos, žodinės liaudies tradicijos, ir besiformuojančios literatūrinės kalbos¹⁸⁰.

Šiam tyrimui aktualu, kad garsiai skaityti naudingos turinio knygos drauge besiklausantiems klausytojams pasirenkama ne vien dėl objektyvių priežasčių (palyginti nedidelio valstiečių raštingumo). Maskuliūnienė šiai oralinei meninei komunikacijai priskiria ir specifinį tikslą, tai yra bendro, kolektyvinio kūrinio išgyvenimo, klausytojams leidžiančio maksimaliai įsijausti į fiktyvią meninio pasaulio realybę, galimybę. Su meninės tikrovės reprezentacijos išskirtinumu sieja ir mokslininkės nurodytas ypatingas kolektyvinio skaitymo

¹⁷⁸ Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, *Raštai*, t. I, p. 479. Panašiai Meilė Lukšienė prisimena labai išraiškingai monologus gebėjusią skaityti Sofiją Čiurlionienė-Kymantaitę: Meilė Lukšienė, *op. cit.*, p. 490.

¹⁷⁹ *Žemaitė: archyvinė medžiaga, atsiminimai, straipsniai*, redakcinė kolegija: K. Doveika (ats. redaktorius)... [et al.], Vilnius: Vaga, 1972, p. 178.

¹⁸⁰ Violeta Kelertienė, *Kita vertus... Straipsniai apie lietuvių literatūrą*, Vilnius: Baltos lankos, 2006, p. 25–27.

laikas – ši veikla siejama su šventadieniu, laisvalaikiu¹⁸¹. Vladas Sirutavičius nurodo, kad paprastai aiškinant laisvalaikio „išradimą“ modernėjančiose XIX a. visuomenėse, konstatuojama, jog veiklas laisvu nuo darbo metu stengtasi derinti su įvairių moralinių įsipareigojimų vykdymu¹⁸². Laisvalaikis turėjo būti naudojamas ne vien pasilinksinti, bet ir tobulinti charakterį, auklėti, o šiam tikslui ypač gerai turėjo pasitarnauti garsus skaitymas ar muzikavimas šeimoje. Svarbu paminėti ir tai, kad Motiejus Valančius tarp priimtinausių laisvalaikio praleidimo formų (žaidimų, pasivaikščiojimų) mini ir teatralizuotus reginius¹⁸³. Todėl skaitymas garsiai siejamas su ugdymo, mokymo, švietimo tikslais. Kaip tik tokiai naudingai veiklai kaimiečių sueigas nori panaudoti 1895 m. straipsnio autorius, nurodęs, jog didžiausia to meto kaimo pasilinksminimų problema – moralinis pakrikimas:

[...] jai prie tokio szokio kaip Lietuvoje, (suktinio), prisideda pustamsė ir muzika, fantazija tur imti smarkei veikti. O cze da prisideda tokia artenybė kitos lytės, su kuria vienu kvapu kvėpūja, viens kito szilumą jaučia. Žinoma kad nevieno szirdis kaip matai pasidaro sklidina visokių jausmų, netrukus jie iszsilieja laukan par dainą, kurios erotizmas ir tūs sujudina, ką ikitol buvo spyrėsi. Sakau, tarp tokių aplinkybių nesusilaikytų nė smarkiausias asketas, kurs par kelias deszintis metų visaip vargino savo kūną, o ką kalbėti apie jaunikaitį, kuris rupinasi tik geidulius numaldyti!¹⁸⁴

Autorius siūlo ydingas gūžynes keisti „sukultūrinta“, reglamentuota sueigų forma – kolektyviniu skaitymu ir tinkamais pasilinksminimais, kad pastaroji veikla „užimtų protą, idant nebutų kada mislyti apie niekus, ir antra, szvelnintų szirdį“¹⁸⁵. Integruotą intelekto ir jausmų ugdymą autorius reziumuodamas priskiria teatro veiklos laukui: „Ką miestiečiams teatras, tą kaimiečiams sueigos tur dūti“¹⁸⁶. Ugdomoji, auklėjamoji ankstyvojo teatro funkcija ryški, ji

¹⁸¹ Džiuljeta Maskuliūnienė, *op. cit.*, p. 30–31.

¹⁸² Vladas Sirutavičius, „Laisvalaikis XIX a. Lietuvos kultūroje“, in: *Praeities baruose. Skiriama akademikui Vytautui Merkiui 70-ies metų jubiliejaus proga*, redakcinė kolegija: Antanas Tyla (pirmininkas)... [et al.], Vilnius: Žara, 1999, p. 225–226.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁴ Be. A., „Keli žodžiai apie kaimiečių sueigas“, *Žemaičių ir Lietuvos apžvalga*, Nr. 24, 1895–12–15, p. 186.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 188.

dažnai nurodoma XX a. pirmo dešimtmečio spaudoje¹⁸⁷. 1909 m. į Rygos artistus kreipdamasis Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis irgi pabrėžia ugdomuosius teatro uždavinius. Kiek ilgesnė jo straipsnio ištrauka pristato charakteringą to meto teatro poziciją:

Kas vienas iš mūsų supranta aiškiai dailos galybę: ji ne tikt užganėdina mūsų estetiškuosius skonius ir norus, bet galima pasakyti, kad ji yra gyvenimo mokykla, kuri aiškiai veiksmu nurodo gerasias ir blogiasias gyvenimo puses, išaukštindama pirmąsias ir pašiepdama antrąsias. Labiausiai ji turi būti svarbi mums, lietuviams, tarpe kurių dar tiek daug nemokančių skaityti; kiti kad ir mokėtų skaityti, bet vėl vargas; tai knygos neranda geros, tai atradęs jos nesupranta, tai laiko nėra, užtektinai, skaityti, tai noro trūksta, tai pinigų nėra nusipirkti... Vissai kas kita su teatru. Ten kiekvienas, ir mokąs ir nemokąs skaityti, aiškiai girdi, mato ir supranta: apie ką kalbama, kas peikiama, kas giriama. Teatro nauda aiški [...]. Negana prajuokdinti publiką ir vien pralinksminti ją: artistai – ne kokie juokdariai-vėjavaikiai; reikia stengtis taip išpildyti savo rolę, kad kasvieną užgaut už širdies, kad publika pamatytų ir atjaustų ant scenos savo ydas ir idealus, kad pasibiaurėtų pirmomis ir trokštų antrųjų, kad pati išjuoktų ir kur reikia net apverktų savo klaidas...¹⁸⁸

Norisi pabrėžti citatoje ryškėjančią didaktinę teatro paskirtį ir nurodomą didelį teatrinės komunikacijos prieinamumą ir poveikumą. Girdimas ir matomas spektaklis užgauna nemokančio skaityti žiūrovo širdį ir priverčia scenos vaizdą pritaikyti savo paties gyvenime. Vaižgantas šį teatro kaip gyvenimo mokyklos aspektą apibūdina kaip emocinį teatro komunikacijos poveikumą, mokymą per jausmus: „Tokie [patiriami stebint spektaklį – B. A.] szirdies jausmai labai szlovingi, minksztina szirdį, kreipia prie teisybės ir mielaszirdystės, vienu žodžiu sakant žmogų dailina, mokia“¹⁸⁹. Broniaus Vaškėlio teigimu, paskutinių XIX a. dešimtmečių mėgėjiškas lietuvių išeivių teatras JAV buvo savotiška *Biblia pauperum*: „[t]eatras kaip sceninė – emocinė, vaizdinė ir akustinė – komunikacijos priemonė, neišsilavinusiam, vos paskaitančiam žmogui buvo suprantamesnis, efektingesnis ir mažiau pastangų reikalaujantis, kaip kad

¹⁸⁷ „[...] scena gana svarbi jaunuomenės auklėtoja.“ žr.: Baltūsis, „Apie mūsų vakarus“, *Lietuvos žinios*, Nr. 38, 1909-10-14 (27), p. 2; „Teatras – tai mokykla. [...] Scena – tai [...] vieta, iš kurios turime progą auklėti, šviesti taip dar mažai kultūringą lietuvių tautą.“ Žr.: Daba, „Teatro reikaluose“, *Lietuvos žinios*, Nr. 55, 1911-05-14(27), p. 1, 2; Taip pat žr.: Pr. Dailydė, „Mūsų scena ir liaudies apšvietimas“, *Vilniaus žinios*, Nr. 74, 1908-04-01(14), p. 1; Sodiečiai J. Š. ir A. K., „Reikia mums tautiško teatro ir kitų žaislų“, *Vilniaus žinios*, Nr. 185, 1905-07-31, p. 1, ir kt.

¹⁸⁸ M. Šikšnys, „Atviras laiškas į mūsų artistus“, *Rygos garsas*, Nr. 29, 1909 m. spalio 3 (16) d., p. 1.

¹⁸⁹ Vaiszgant, „Apie ‚komediją‘ ir ‚teatrą‘“, *Tėvynės Sargas*, Nr. 8, 1897, p. 27.

laikraštis ar knyga“¹⁹⁰. Lietuvių išeivių bendruomenėje pradėti rengti mėgėjų spektakliai didžia dalimi buvo skirti beraščiams kaimiečiams, Amerikoje tapusiems „kasyklų, liejyklų, skerdyklų, siuvyklų darbininkais“¹⁹¹.

Labiausiai oralinę literatūrinę komunikaciją su užgimstančiu lietuviškuoju teatru sieja funkcija mokyti, šviesti, prusinti savo klausytojus ir žiūrovus. Lietuviškieji vakarai, viena vertus, sietini su liaudiško pasilinksminimo, apeigos ir pramogos kilme, tačiau jiems iškart priskiriamas ir tikslas mokyti(s) ir ugdyti(s). Toliau aptariama moterų teatrinė veikla demonstruoja, kaip šis dvilypumas konkrečiai skleidėsi.

3.2. Moterų teatrinė veikla

Dalyvavimas lietuviškuosiuose vakaruose (ne tik spektaklių žiūrėjimas, bet ir vaidinimas, spektaklių organizavimas, sceninių veikalų rašymas, jų refleksija spaudoje) buvo bendro moterų įsitraukimo į viešą kultūros erdvę dalis ir yra sietinas su visuomenės modernėjimo procesais. Lietuviškųjų vakarų sąjūdis į vertėjų, lietuvintojų gretas įtraukė ir daugybę dabar jau pamirštų kūrėjų: Jadvygą Juškytę¹⁹², Eleną Rucevičienę¹⁹³, Stanislavą Jakševičiūtę-Venclauskienę¹⁹⁴ ir daugelį kitų, kurių vardai neišliko, panašiai kaip

¹⁹⁰ Bronius Vaškelis, *op. cit.*, p. 143–149.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁹² Jadvyga Juškytė (1869–1948), „eilinė kultūros fronto karė“, aktyviai dalyvavo amžių sąvartos kultūriniame ir visuomeniniame gyvenime (kartu su Petkevičaitė-Bite įkūrė *Žiburėlio* draugiją neturtingiems studentams šelpti, vaidino 1899 m. Palangos *Amerika* pirtyje pastatyme). Jos plunksnai priklauso 1912 m. Vilniuje išleisti du iš lenkų kalbos verstų trumpų B. Gorčinskio, L. Rydelio ir kitų nenurodytų autorių pjesių rinkiniai (*Scėnos vaizdeliai*, vertė J. J. [Jadvyga Juškytė], 1912, Vilnius). Daugiau žr.: Birutė Masionienė, „Kultūros veikėja ir pedagogė“, *Kultūros barai*, Nr. 4, 1969, p. 63–64; M. Čilvinaitė, „Iš Jadvygos Juškytės atsiminimų ir rankraščių“, *Mūsų senovė*, t. 2, Nr. 3(8), Kaunas: V. D. Universiteto bibliotekos leidinys, 1938, p. 435–447.

¹⁹³ Aktyvi Vilniaus lietuviškųjų vakarų aktorė Elena Rucevičienė (gim. 1886) labiausiai žinoma dėl sulietuvintos latvių dramaturgo Zenono Parvio komedijos *Smuklė* (*Smuklė: 2 veiksmų drama su epilogu*, pagal Zenoną Parvį sutaisė Elena Rucevičienė, Vilnius: Jonas Rinkevičius, 1913), tačiau ir be šios komedijos nemažai vertė (*Lapkus: trijų veiksmų tragi-komedija*, sulietuvino E. Rucevičienė, Kaune: „Švyturio“ b-vė, 1920; Juozo Baffico *Advokato patarimai: vieno veiksmo komedija*, E. Rucevičienės vertimas, Vilnius: J. Rinkevičiaus ir A. Rucevičiaus bendrovė, 1914).

¹⁹⁴ Pirmoji profesionali aktorė lietuvė Stanislava Jakševičiūtė-Venclauskienė (1874–1958) drauge su Bite režisavo *Amerikos pirtyje* spektaklį, gyvendama Šiauliuose vykdė aktyvią

nesistengta saugoti ir vaidinimams rašytų, paprastai iš rankraščių vaidintų pjesių. Nepaisant to, galima teigti, kad visų disertacijoje analizuojamų moterų kūryba vienaip ar kitaip susijusi su lietuviškųjų vakarų sąjūdžiu. Kadangi šis ankstyviausias teatro etapas yra mėgėjiškas, telkiantis nedideles inteligentų pajėgas, natūralu, jog to meto teatralams teko dirbti visus su draugijų veikla susijusius darbus. Oficialiai įregistravus *Vilniaus kanklių draugiją*, Onai Pleirytei buvo paskirta nupiešti jos emblemą – kankles, „ant kurių pusę nakties pradirbo“: „Čia turi būti visų amatų žmogumi – rašytoju, politiku, dainininku, vaidintoju ir dailininku. Tai ir esame visi viskuo iš karto“¹⁹⁵. Panašiai pažymi ir vienas pirmųjų apie moterų indėlį lietuvių teatre rašęs S. Aukštaitis: „Moterys mūsų prieškariniame mėgėjų teatre nepasitenkino vien tik vaidintojų pareigomis, jos griebėsi ir režisūros ir net antrepenėrės – administratorės darbų“¹⁹⁶.

Ankstyviausiu laikotarpiu labai trūko moterų, galinčių dalyvauti teatro sąjūdyje, kaip, beje, mažai buvo ir apskritai inteligentų (Petkevičaitės-Bitės prisiminimuose aprašyta dramatiška pirmo viešai vaidinto spektaklio „vaidilų“ paieška¹⁹⁷). Itin inteligentčių stoka buvo justi lietuvių kolonijose, kaip patvirtina prisiminimas apie 1902 m. Odesoje susikūrusį lietuvių teatralų būrelį:

Vaidintojų vyrų šiaip taip dar galima buvo rasti: buvo keli studentai ir šiaip susipratusių lietuvių nemažas būrelis, bet su moteriškėmis buvo gyva bėda. Ilgą laiką kolonija neturėjo nė vienos inteligentės lietuvaitės. Ir šiaip susipratusių lietuvių buvo labai maža. Aktyviesiems lietuvių būrelio atstovams tekdavo apibėgioti daug žinomų lietuvių, pasitrankyti įvairiuose miesto užkampiuose ir priemiesčiuose, kol pasisekdavo kurią nors įprašyti imtis vaidinti. Sunku ir įsivaizduoti, kiek reikėjo įdėti darbo, kantrybės ir pasišventimo, kol menkai mokanti skaityti rašytąjį žodį ir dažnai nemačiusi teatro scenos, mergaitė buvo išmokoma šiaip taip tarti ir atminti rolės žodžius ir pripratimą tinkamai laikytis scenoje. Tik tuo galima pateisinti atsitikimai, kada lietuvių vakarėliuose keletą kartų vaidino viena graikė (p-lė Verioti). Ją, kaip inteligentę, lengviau buvo išmokinti tarti

teatro veiklą (ir draugijoje *Varpas*, ir namuose organizuodavo deklamacijas, dainas, spektaklius), užaugino apie 100 našlaičių. Vencauskienės veiklą išsamiai pristatė Leonas Peleckis-Kaktavičius: *Namuose ant Pasadnos ulyčios: dar po dvidešimties metų. Memuarinė eseistika*, Šiauliai: Šiaulių „Aušros“ muziejus, 2009.

¹⁹⁵ „O. Pl. Puidienės-Vaidilutės užrašai. Praeities šešėliai. Dienoraštis“, *Lietuvos žinios*, Nr. 126, 1938 m. birželio 7 d., p. 6.

¹⁹⁶ S. Aukštaitis, „Moteris lietuvių dramos teatre“, *Naujoji Romuva*, Nr. 39, 1936, p. 740.

¹⁹⁷ Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, *op. cit.*, p. 637–643.

nesuprantamus žodžius ir su jais derinti veiksmus scenoje, kaip mokyti beveik beraštę lietuvaitę¹⁹⁸.

Publikos lygį, virš kurio turėjo pakilti dramaturgiją pradėjusios rašyti moterys, pristato fragmentas iš 1910 m. istorijai nežinomos Stanislavos Mišeikienės laiško, skirto Liudvikai Didžiulienei-Žmonai:

Petriburgas

3 gruodzia 1910 m.

[...] Buwom zachętoj ant wakara apiej kuri poni pirmiau buwaj girdiejus, buwa labaj linksma. Honorata su Wirginija prisiszoka tiek kad ant ritojaus negalieja ni ejt i jnstituta, bowa loszims daliwawa Poni Mickiawizcienia ir ponas Witoldas priwirgdie mums biežiurient taj buwa wiejkalielis parstatytas jsz giwianima darbininku kasiklosie. Daugiau szokiej ligi rita labaj linksma buwa¹⁹⁹.

Charakteringa ištrauka aktuali keliais požiūriais: laiką rašo žiūrovė, mini svarbiausias vakaro dalis (šokiai ligi ryto ir sujaudinęs spektaklis apie darbininkų gyvenimą kasyklose)²⁰⁰, fragmentas perteikia ir rašančiosios kalbos lygį; nors ir minimas institutas, kuriame moteris jau turi galimybę mokytis, jos raštingumas dar menkas, o mintis neatsiplėšia nuo tiesioginio įspūdžių fiksavimo.

Žvelgiant į tyrimo autorių gyvenimo istorijas švietimas natūraliai iškyla į dėmesio centrą. Aukščiausias pasiektas dramaturgių išsilavinimo lygis – keli semestrai užsienio universitetuose (Kymantaitė studijavo Krokuvos universitete, Pleirytė turėjo progą trumpai pasimokyti Šveicarijoje, ilgiau, sistemingiau šioje šalyje lavinosi Marija Pečkauskaitė). Aukštasis mokslas pasiekiamas pasidarė tik kartai, gimusiai pačioje XIX a. pab. ar XX a. pr. (Buivydaitei, Didžiulytei-Kazanavičienei). Vyresnės kartos kūrėjos nesistemingą išsilavinimą įgijo namuose (Žemaitė, Žmona), retais atvejais – mergaitėms skirtose mokyklose (Bitė). Olgos Mastianicos tyrimas patvirtina,

¹⁹⁸ D. J. Blynas, „Odesos lietuvių kolonija ir Antanina Vainiūnaitė“, *Lietuvos aidas*, Nr. 237, 1928-11-17, p. 4.

¹⁹⁹ 1910-12-03 Stanislavos Mišeikienės laiškas Liudvikai Didžiulienei, LMAB RS, sign.: F94-13/17, l. 1.

²⁰⁰ Sunku pasakyti, koks kūrinys pastatytas minimame vakare, greičiausiai tai Sruogos nurodytas 1910 m. „šeimyniškame vakare“ vaidintas *Angliakasių apskritį*, spėtina, Marcelio Gerbidono vieno veiksmo drama *Vyresnysis angliakasyš* ar Philippo Langmanno sunkų darbininkų gyvenimą vaizduojanti drama *Baltrus Turazeris*. Šie veikalai cenzūros laikyti itin pavojingais, nes propagavo socialistinę ideologiją; faktą, kad tokios tematikos veikalas buvo suvaidintas, greičiausiai galima paaiškinti „šeimynišku“ (uždaru) vakaro pobūdžiu.

kad iki pačios XIX a. pab. saugant mergaites nuo rusifikuojančio valstybinių mokyklų poveikio dažnai tenkintasi švietimu namie²⁰¹. Su tuo reikia sieti ir faktą, jog beveik visos XIX a. pab. dramaturgiją pradėjusios rašyti moterys buvo bajoraitės ar su dvaru vienaip ar kitaip susijusios, anot Lukšienės, absoliuti išsimokslinusių inteligenčių dauguma XIX a. pab. susijusi su bajorų luomu ir dvaro aplinka²⁰². Kaip tik šios socialinės grupės atstovės namuose galėjo gauti bent kiek didesnę išsilavinimą, leidusį joms įsijungti ir į lietuvių tautinį judėjimą, didžia dalimi kaimo inteligentų veiklos areną. Su dvaro erdve sietinas ir faktas, kad dvaro namų teatre moteris buvo visavertė dalyvė, o kaime į teatralizuotus pasilinksminimus įsitraukė tik XIX a. antroje pusėje, mat kaimo kalendorinėse persirengėlių linksmybėse paprastai dalyvaudavo tik vyrai: „[...] persirenginėdavo daugiausia tik vyrai, o moterys dažnai likdavo nuošalėje. Tai dėsningas reiškinys ir daugelio tautų vaidybos mene. Tik XIX a. ir XX a. pr. lietuvių liaudies vaidinimuose jau dalyvaudavo ir moterys“²⁰³.

Su aristokratų luomu susijusi ir moterų dramaturgijos pradžia: pirmoji draminius kūrinius namų teatrui XVIII šimtmečiuje pradėjo rašyti kunigaikštienė Pranciška Uršulė Višnioviecka-Radvilienė, jos dramatinė kūryba buvo skirta išimtinai asmeniniam, dvaro teatrui. Yra žinoma, kad be 80 eiliuotų kūrinių, daugiau nei 1300 laiškų lenkų ir prancūzų kalbomis Radvilienė parašė bei išvertė ir 16 eiliuotų dramų lenkų kalba, skirtų Nesvyžiaus dvaro teatrui (1746 m. čia šeimyninių iškilmių proga buvo pastatytas pirmasis jos spektaklis)²⁰⁴. Įdomu ir tai, kad XIX amžiuje, kai moteriai dalyvauti kultūros, literatūros lauke buvo nepaprastai sudėtinga, teatras veikė kaip savotiška tarpinė erdvė, panašiai kaip salonas – tai buvo priimtina viešos veiklos arena moteriai. Minėtina Gabrielė Giunterytė-Puzinienė, kurios dramos buvo vaidinamos ne tik dvarų teatruose, bet ir Vilniaus miesto viešajame teatre,

²⁰¹ Olga Mastianica, *Pravėrus namų duris...*, p. 62–73.

²⁰² Meilė Lukšienė, *op. cit.*, p. 421.

²⁰³ Stasys Skrodenis, *Folkloras ir gyvenimas*, p. 131.

²⁰⁴ Aida Ažubalytė, „Nesvyžiaus dvaro ponios raštai artimiesiems ir teatrui“, *Trys baroko saulėlydžio literatai: Pranciška Uršulė Radvilienė, Konstancija Benislavskaja, Juozapas Baka*, parengė Aida Ažubalytė, Brigita Speičytė, Giedrė Šmitienė, Vilnius: VU leidykla, 2003, p. 6.

Marianna Korwell-Morawska, ne tik vaidinusi šiame teatre, tačiau ir du kartus jam vadovavusi, bei kitos vilnietės menininkės²⁰⁵.

Moterų vaidmuo kuriantis mėgėjiškam lietuvių teatrui yra aktualus, nes Sruogos nurodytas *universitetiškąsias*, idėjines-organizacines daugiausia valstiečių kilmės studentų paskatas papildė dvaro kultūros indėliu, naikinančiu monolitišką modernios lietuvių tautos, pagrįstos lietuviškumą išsaugojusia valstietija, sampratą. 1989 m. Daujotytės straipsnyje „Apie ‚seną dvarą‘, bet ne vieną“ išsakyta mintis nurodo pasikeitusią tyrėjų laikyseną: „Šiandien mes vis labiau jaučiame, kad mūsų tiek kraujo netekusiai tautai yra būtina kitaip pažvelgti ir į savo praeitį, į dvarų kultūrą. Ne visi dvarai buvo tik svetimos kalbos ir išnaudojimo lizdas. [...] lietuvių nacionalinio išsivadavimo epochoje ne vienas nutautęs dvarininkas ar jo atžala grįžo prie savo tautos“²⁰⁶. Nors modernios lietuvių tautos koncepcija istorikų darbuose jau suprobleminta²⁰⁷, aktualizuota dvarų kultūra²⁰⁸, analizuota šio socialinio luomo laikysena nacionalinio lietuvių judėjimo atžvilgiu²⁰⁹, dvaro namų teatro ir mėgėjiškų vakarų ryšiai vis dar neaptarti.

Reglamentuojančių taisyklių, kaip kad profesionaliajame mene, daug mažiau varžoma mėgėjiško teatro terpė skatino kūrybišką įvairių teatriškumo tradicijų jungtį (iškalbingas šių tradicijų derinimas užfiksuotas jau ankstyviausioje žinioje apie moterų teatrinę veiklą: Liudvika Nitaitė, nuo kurios lūpų nenueidavo liaudies daina ar pasaka²¹⁰, 1877 m. iš liaudies dainų sudėliojo... operetę). Kaimas ir dvaras to meto visuomenėje nebuvo du atskiri pasauliai, priešingai, didelis bežemių, nusigyvenusių bajorų skaičius (ypač

²⁰⁵ Daugiau žr.: Vida Bakutytė, „Vilnietės scenos menininkės: (kodėl) pamirštos XIX a. žvaigždės“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 68, 2013, p. 11–24.

²⁰⁶ Viktorija Daujotytė, „Apie ‚seną dvarą‘, bet ne vieną...“, *Literatūra ir menas*, Nr. 12(2209), 1989 m. kovo 18 d., p. 4.

²⁰⁷ Minėtina Egidijaus Aleksandravičiaus ir Antano Kulakauskio monografija *Carų valdžioje. Lietuva XIX amžiuje*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.

²⁰⁸ *Dvaras modernėjančioje Lietuvoje. XIX a. antra pusė – XX a. pirmą pusę. Straipsnių rinkinys*, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Dangiras Mačiulis, Vilnius: E. Karpavičiaus leidykla, 2005.

²⁰⁹ Olga Mastianica, *Bajorija lietuvių tautiniame projekte (XIX a. pabaiga – XX a. pradžia)*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2016.

²¹⁰ A. Didžiulytė-Kazanavičienė, „Mano motina“, in: L. Didžiulienė-Žmona, *Atgajėlė*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957, p. 307–312.

Žemaitijoje) lėmė, kad jų socialinė padėtis baigiantis XIX a. panašėjo į prasigyvenusių, turtingesnių valstiečių situaciją²¹¹. Iškalbingas faktas: Liudvikos Nitaitės tėvą, tarnavusį vaitu, įkalbinėjo dukters laimei nusipirkti bajorystės popierius²¹². Galiausiai be jokių geros kilmės įrodymų, vien dėl litvomaniškumo argumento atitekėjusi į Stanislovo Didžiulio Griežionėlių dvarą Nitaitė gavo galimybių toliau ugdytis: čia rado įspūdingą biblioteką, su kurios dydžiu ir turiniu padeda susipažinti carinių valdžios įstaigų 1884 m. sudaryti rastų knygų sąrašai²¹³. Mykolo Biržiškos tvirtinimu, šioji biblioteka buvo turtingiausia spaudos draudimo laikotarpiu ir „[...] šviesuomenei [...] ėjo ne mažiau reikšmingu patriotinio entuziazmo simboliu, negu Vilniaus univ. metu Poškos Baublio muziejus anuometinei žemaičių bajorų šviesuomenei“²¹⁴.

Į viešą kultūros veiklą įsitraukusios dramaturgės jungė kaimo ir dvaro teatrinės kultūros formas. Teatras nebuvo egzotika, kurios reikėjo mokytis, jis egzistavo moterų kasdienybėje. Ankstyviausios lietuvių dramaturgės Eglės-Šliūpienės veiklą tyrinėjusi Vanda Sruogienė yra nurodžiusi, kad Eglė ne tik turėjo progų susipažinti su teatru Mintaujoje, su spektakliais rusų ir latvių kalba mokslo metais; teatras jai turėjo būti žinomas iš namų aplinkos:

Mėgėjų vaidinimai Lietuvos dvaruose buvo labai populiarūs per visą 19-ąją amžių. Ilgais žiemos vakarais jaunimas beveik kiekviename dvare ruošdavo net žinomų autorių dramos veikalų spektaklius, neretai kas iš gabesniųjų parašydavo scenos vaizdelius dienos ar lokalinėmis temomis. Pavyzdžių netrūkdavo, nes Vilniuje buvo teatras, dvarininkai važinėdavo į Peterburgą, Maskvą, Varšuvą, net į užsienius, į Paryžių, kur matydavo

²¹¹ Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, *op. cit.*, p. 197.

²¹² „Čia tėveliam vėl nauja pagunda. Draugai tarnautojai ‚szlachcikai‘ inkalbinėjo nusipirkt ‚slachectwo‘. Tai esą reikalinga labjausiai dukteries laimei. Mergaitė gana daili, mokyta, gal vestų koks bajoras, è gal ir ponelis; bet patyrę ‚jakiego pochodzenia‘, niekas nei gubernante nepanorėsias imt. È čia kaip tik ponas Ka... parduodąs bajorystės popierius užu septynius šimtus rublių.“ Žr.: Liudvika Didžiulienė-Žmona, *op. cit.*, p. 75.

²¹³ Du LMAB rankraštyne saugomi knygų sąrašai pateikia beveik tūkstantį knygų, iš jų keli šimtai – necenzūruoti leidiniai; Didžiulių biblioteką sudarė beveik visa prieinama tuo metu lituanistika, bibliotekoje buvo ir tokia to meto naujiena, kaip 1878 m. Varšuvoje išleistas Gustavo Flobero *Ponios Bovari* lenkiškas vertimas. Žr.: *Каталог книг найденных у землевладелица фальварка Грегжаны, Андонийской волости 5 стана Вилькомирского уезда Ковенской губернии дворянина Станислава Ианова Дыдзюля, 1884, LMAB RS, sign.: F12-568; Список безцензурных книг, рукописей и писем найденных у землевладелица фальварка Грегжаны, Андонийской волости 5 стана Вилькомирского уезда Ковенской губернии дворянина Станислава Ианова Дыдзюля, 1884, LMAB RS, sign.: F12-569.*

²¹⁴ Mykolas Biržika, *Didžiuliai*, Kaunas: Varpas, 1937, p. 4.

geriausius pasaulį pastatymus. Parūpinimas dekoracijų, ypač kostiumų tokiems mėgėjų spektakliams daugiausia priklausė moterų sumanumui. Literatūra besidominti Eglė galėjo būti į teatrinę veiklą įtraukta jei ne savo tėviškėje, tai pas kaimynus²¹⁵.

Minėtini ir Šatrijos Raganos laiške Višinskiui aprašyti gyvieji paveikslai²¹⁶, ši žanrą prisiminimuose apie mokymosi metus Rygoje prisimena ir Čiurlionienė-Kymantaitė²¹⁷. Bajoriškojo, namų teatro tradicijos neabejotinai darė įtaką dramaturgių kūrybai. Net ir suvokiant, kad bajoriškosios kultūros tradicija yra didžiąja dalimi prarasta, jos rekonstrukcija galima bent iš dalies, aprašant išlikusius teatrinės veiklos liudijimus. Dvaro teatras vienu ar kitu aspektu minimas XIX a. Lietuvos dvarams skirtuose tyrimuose, figūruoja amžininkų prisiminimuose²¹⁸, minimas analizuojamoje moterų dramaturgijoje.

Gabrielės Giunterytės-Puzinienės prisiminimuose minimoje tėvų dvaro Dabraulėnuose rekonstrukcijoje buvo numatyta ir didžiulė salė, „[...] kuri užėmė ketvirto aukšto dalį ir buvo skirta baliams arba teatrui“²¹⁹. Teatro ir pokylio suliginimas atskleidžia vieną ryškiausių bajoriško teatro ypatybių: vaidybos menas drauge su Puzinienės prisiminimuose dažnai minimais

²¹⁵ Vanda Daugirdaitė-Sruogienė, *op. cit.*, p. 58.

²¹⁶ „Nedėlioj buvo „žywe obrazy“. [...] dešimtoį adynoj prasidėjo perstatymas. Viskas buvo sodne, mažojoj alėjoj. Pirmas abrozdas buvo *Keturi metų laikai*. Antras – *Tikėjimas, viltis ir meilė*. Potam buvo *Aniolas paskutinio sūdo*, Zosė, baltai apsidariusi, stovėjo po aukšto kryžio, turėjo sparnus sidabrinus, vienoj rankoj turėjo triūbą aukso, vo kitoj knygą. Ant galo apicieras pastatė mums su savo žalnieriais *Vėliavos gynimą*. Kovos lauke guli du negyvi kareiviai, trys gyvi gina vėliavą nuo priešo. Visi buvo puikūs, asabos rodėsi kaip iš marmuro padarytos, taip baltos ir taip „be gyvybės“. Mažne visa Užventė buvo ant perstatymo.“ Žr.: Šatrijos Ragana, *Laiškai*, parengė Janina Žėkaitė, Vilnius: Vaga, 1986, p. 41–42.

²¹⁷ „Atsimenu, buvo ruošiamas mokyklos vakaras. [...] Išrinkta dviejų veiksmų komedijėlė, sugalvotas gyvasis paveikslas „*Polska, powstająca z grobu*“. Išrinkta viena labai graži mergaitė, ta turėjo kilti iš karsto – pančiai guli prie kojų – o pirmam plane grupė įvairių žmonių – ekstazėje – kiti suklupę – jų tarpe aš – su tautiniais rūbais (mamytė jau buvo man išaudus tautinius rūbus).“ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. III, parengė Aleksas Girdenis, Ramutis Karmalavičius, Vilnius: Vaga, 1988, p. 261.

²¹⁸ Viena išsamiausiai dvaro teatrą kaip pramogą aprašė Jolanta Širkaitė: „XIX a. Lietuvos dvariškių menai ir pramogos“, *Menotyra*, Nr. 2(31), 2003, p. 32–38. Minėtinas Dainiaus Rakučio straipsnis „Lietuviškoji dvaro kultūra lietuvių literačių akimis“, *Darbai ir dienos*, t. 28, 2001, p. 111–137. Teatras, kaip ir muzikavimas, mėgėjiška dailė, literatūra ir kitos meniškos pramogos, buvo XIX a. didikų ir bajorų kasdienybės dalis. Išsamiai dvaro gyvenimą šiuo aspektu pristato straipsnių rinkinys *Dvaras modernėjančioje Lietuvoje...*, *op. cit.*

²¹⁹ Gabrielė Giunterytė Puzinienė, *Vilniuje ir Lietuvos dvaruose. 1815–1843 m. dienoraštis*, iš lenkų kalbos vertė Irena Aleksaitė, Vilnius: Regionų kultūrinių iniciatyvų centras, 2005, p. 128.

gyvaisiais paveikslais, loterijomis ar šokių vakarais buvo pirmiausia namų pramoga, skirta rinktinei publikai – šeimos nariams, giminaičiams ar kviestiniams svečiams. Svarbi Jolantos Širkaitės pastaba, jog dvaro kasdienybės pramogos labai pasikeitė po 1863 m. sukilimo ir jį lydėjusių represijų²²⁰. Manychiau, kad kaip tik posukiliminiu laikotarpiu, kuriuo į kultūrinę veiklą įsitraukia ir tyrimo autorės, ima vyrauti ugdomoji, šviečiamoji teatrinių pramogų funkcija. Ji nėra nauja²²¹, bet XIX a. pabaigoje orientuojantis į valstiečių ar vaikų publiką ši teatrinės veiklos paskirtis itin sureikšminama. Ji atitinka ir amžių sąvartoje priimtinausiu laikytą moterų mokytojų, auklėtojų darbą²²². Dramaturgių biografijos patvirtina jas šio vaidmens ėmusis: visos nors kiek prasilavinusios moterys tapdavo savo aplinkos mokytojomis²²³, o Juškytė, Pečkauskaitė ar Čiurlionienė-Kymantaitė pedagogiką pasirinko ir kaip profesiją. Su namų, o randantis švietimo sistemai – su mokyklos teatru yra susijęs ir dramaturgių angažavimasis kurti vaikų pjeses, kurių gausa pasižymi jų dramaturgija. Nitaitės-Didžiulienės-Žmonos teatrinė veikla Mintautoje perteikia, kaip namų teatras pasitelkiamas kaip auklėjamoji veikla:

Dukart per savaitę būdavo literatiški vakarėliai: vienądien didiesiems, antrądien mažiesiems. Buvo paskaitoma jiems kas nors gražaus; kiekvienas turėjo pasakyti savo nuomonę, kas jam tame apsakymėlyje patiko ar nepatiko; dar kartą tą patį paskaičius, kiekvienas turėjo savais žodžiais lietuviškai tai parašyti ir pasrašyti. [...] Ir aš rašau, ė parašius, paskaitau visiem

²²⁰ Jolanta Širkaitė, *op. cit.*, p. 37.

²²¹ Uršulės Radvilienės teatrinė veikla vertinama kaip vienijusi abu, *dulce et utile*, pradus: „Teatrinių veikalų – tragedijų bei komedijų – rašymas [Radvilieni] buvo literatūrinės kūrybos ir eksperimentų forma, kartu – ir galimybė prasiblaškyti, pralinksinti savo artimuosius bei gerų manierų ir kalbos mokykla kunigaikštukams, kurie ne tik žiūrėjo tuos teatrinius veikalus, bet ir patys juose vaidino.“ Žr.: Helmutas Šabasevičius, „Dailininkas ir jo kūrybos vertintojas XVIII a. Lietuvoje. Uršulės Radvilienės komedijos ‚Iš akių gimta meilė‘ studijos“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 14, 1998, p. 102.

²²² Ramunė Bleizgienė, *Moters tapatybės problema XIX a. pabaigos – XX a. pradžios moterų kūryboje. Daktaro disertacija*, Vilnius: Vilniaus universitetas, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009, p. 76.

²²³ „Tik devynerius ar dešimt teturėdama, J. Juškytė jau išmokiusi lietuviškai skaityti ir rašyti savo piemeniuką. Paūgėjusi mokiusi lietuviškai tėvų tarnus ir tarnaites. Vakaraus jie susirinkdavę šeimyninėje, susėsdavę aplink stalą ir mokydavęsi skaityti, rašyti ir aritmetikos.“ Žr.: Marijona Čilvinaitė, „Iš Jadvygos Juškytės atsiminimų ir jos rankraščių“, LMAB RS, sign.: F107-80, l. 10. Grįžusi po mokslų namo Petkevičaitė irgi ėmėsi namų mokytojos darbo: „Tuoj po 1879 Naujųjų Metų griebiaus mokytį be jokio atlyginimo, kas ką panorės. Visokio plauko mokinių mergaičių tuojau prisistatė ir niekuomet nepritrūko.“ Žr.: Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, *op. cit.*, p. 535. Slaptoje Oginskienės įkurtoje mokykloje mokytojavo Ona Pleirytė, jaunesnes mokines, pati dar moksleive būdama, mokė Sofija Kymantaitė.

vaikam, tai ir jiems užėina ūpas ir jie rašo. Parašau dramą ar komediją. Jie tuojau pasrūpina man padaryt malonumo – pavaidina²²⁴.

Į savo kasdienę veiklą teatrą įtraukusi Didžiulienė-Žmona vaidinimų nesiliovė rengusi ir vėliau. 1915 m. išvykusi į Jaltą, šeimininkavo lietuvių sanatorijoje, ir, kaip pažymima tuo metu sanatorijoje gyvenusių ligonių prisiminimuose, ne tik vadovaudavo ekskursijoms po apylinkes, bet ir rašydavo jų vakarams vaizdelius²²⁵.

Ankstyvasis lietuvių teatras suteikė progą ne tik labai paveikiu būdu įsitraukti į svarbiausias to meto diskusijas, bet ir leido kurti fikcinius moteriškumo variantus, aktualius to meto žiūrovėms, telkti ir prusinti pačias moteris. Moters padėties apmąstymas kaip specifinis moterų dramaturgijos akcentas ryškėja moterų dramaturgijoje ir veikloje. Pirmojo pasaulinio karo „tarp sodžiaus vargų“ nublokšta „susipratusi inteligentė“ Petkevičaitė-Bitė dienoraštyje apmąsto liūdną neišsilavinusių, naivių kaimo merginų padėtį, solidarizuojasi su jomis, stengiasi jas gelbėti, kurdama liaudies mokyklą su legaliomis ir naudingomis pramogomis – šokiais, dainomis ir, pabrėžtina, vaidinimais. Bitės dienoraštyje aprašoma situacija, kai pas jos namuose apsistojusius vokiečių kareivius vėlyvais vakarais ima lankytis sodietės merginos. Matydama krinkančią kaimo bendruomenę, suvokdama šių „bemokšlių, beteisių, beturčių“ merginų padėtį, Bitė pasielgia taip, kaip siūlė dar 1895 m. amoralias valstiečių gūžynes kritikavęs autorius – savo sueigoms suteikia kultūringą formą, įkuria suaugusiems kursus, o per pertraukas prie savo akių leidžia šokti, dainuoti ir vaidinti. Dramaturgės dienoraštyje aprašyti keli tokie jos sumanyti legalūs, kultūringi pasilinksminimai, minima, kad su mažaisiais mokiniais ji pastačiusi Vlodo Putvinskio *Nežudyk* (1914), o didesniems pati parašiusi iki šių dienų neišlikusį scenos vaizdelį *Ilgėjimas*²²⁶.

Kitame skyriuje aptariamas dramos dialogo formavimasis visapusiškai atsiskleidžia tik atsižvelgus į heterogenišką XIX a. pab. teatrinės kultūros

²²⁴ Liudvika Didžiulienė-Žmona, *op. cit.*, p. 129–130.

²²⁵ Stasė Gruodienė, *Iš mūsų gyvenimo knygos: atsiminimai apie kompozitorių Juozą Gruodį*, Vilnius: Vaga, 1984, p. 7–8.

²²⁶ Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, *Karo metų dienoraštis*, t. III, sudarytoja Jerutė Vaičekauskienė, Panevėžys: E. Vaičekausko knygyno leidykla, 2008, p. 160, 316.

kraštovaizdį, mat svarbiausios dramaturgijos kalbinės formos išsikristalizavimas tiesiogiai susijęs su atsiradusiu mėgėjišku lietuvių teatru. Savo ruožtu lietuviškųjų vakarų teatras atsirado sintetindamas įvairias teatrines to meto kultūros formas. Tolimesniame skyriuje aptariamų heterogeniškų dramos dialogo tipų charakteristikos šias įtakas atspindi. Ir liaudiškosios, ir dvaro teatrinės kultūros formos sietinos su bendruomenės socialinio gyvenimo apybraižomis: bendruomenės ir šeimos pokyčių įforminimu, pasilinksminimu ir pramoga, žaidimu ir ritualu. Šiuo aspektu teatras iš dalies persikloja su apeigos ir ritualo bei žaidimo sferomis. Kitas teatrinei komunikacijai įtaką daręs veiksnys – didaktinis laikotarpio pobūdis, siekis šviesti, prusinti savo žiūrovą. Lietuviškieji vakarai formavosi iš dalies sutapdami su oraline literatūrine komunikacija, kuri priartina didaktinės prozos įtaką besiformuojančiam dialogui, mat būtent ji dažniausiai funkcionavo to meto bendruomenėje kaip garsiai skaitomas ir kolektyviškai klausomas diskursas.

Moterų sociokultūrinė padėtis *tarp* kaimo ir dvaro kultūrinių erdvių skatina jų teatrinėje veikloje ir dramaturgijoje ieškoti skirtingų teatro tradicijų. Modernėjančioje viešojoje kultūros sferoje moterys atsinešė ir su bajoriškos kasdienybės pramogomis siejamas dvaro namų teatro patirtis, pažįstamas joms buvo ir kaimiško pasilinksminimo teatriškumas. Šias tradicijas perimdamos, pirmiausia jose pabrėžė auklėjamąją, ugdomąją funkciją, atitikusią moteriai tuo laikotarpiu priskiriamą auklėtojos, mokytojos vaidmenį.

IV. BESIFORMUOJANTIS DRAMOS DIALOGAS (XIX amžiaus pabaiga – XX amžiaus pradžia)

*Kaip mūsų vasaros laike
pridygo autorių daugybė
Kiekvienas dramapalaikę
Vis brėžia su didybe*

„Asilas Krilovo“²²⁷

Cituojamas ketureilis Dviejų Moterų dramos *Tamošius Rūkas* (parašyta 1898) rankraščio pirmajame puslapyje įrašytas Žemaitės ranka, siunčiant antrą bendrą kūrinį Povilui Višinskiui. Autoironiška nuoroda į Ivano Krylovo pasakėčią perteikia laikotarpio dramaturgijos bumą – turbūt niekada ši literatūros rūšis lietuvių literatūros istorijoje nebuvo taip gausiai kuriama kaip amžių sąvartoje. XIX a. antroje pusėje dramos dialogas formuojasi kaip pagrindinė dramaturgijos kalbos forma. Skyriaus pavadinime nurodytas orientacinis laikotarpis yra savotiška pilkoji zona, dar negryno, įvairias įtakas patiriančio dramos dialogo periodas.

Besiformuojančio dramos dialogo heterogeniškumą patvirtina ryški ankstyviausių originalių dramų kalbos formų skirtis. Paprastai kūrinuose atskirų scenų ribos dažnai pažymi ir kintančią dramatinės kalbos formą, atskiria dialogą ir monologą, kaip, pavyzdžiui, Malinauskaitės-Šliūpienės-Eglės komedijoje *Netikėtai* (parašyta 1885, publikuota 1910), Vaižganto *Nepadėjus – nēr ko kasti* (pirmą kartą suvaidinta 1893, publikuota 1902), Jurgio Smalsčio komedijoje *Nutrūko* (1906) ir daugelyje kitų. Dramaturgams dar sudėtinga sklandžiai pereiti nuo vienos dramos kalbos formos prie kitos; veikėjas niekada nesako monologo girdint kitiems personažams, scenoje šiais atvejais paliekamas vienas. Taip susidaro fragmentiško, itin segmentuoto teksto įspūdis. Dėl nevientisos dramos kalbos prasminga pirmiausia išskirti būdingiausius šio laikotarpio dramos kalbos modusus. Kai kurie iš jų susiklosto į konkrečius dramos dialogo tipus, atliekančius tam tikras publikos lūkesčius atitinkančias funkcijas.

²²⁷ [Dvi Moteri], *Tamošius Rūkas*, VUB RS, b. d., sign.: D 353, l. 1.

Ankstyvąją lietuvių dramaturgiją tyrinėję literatūros mokslininkai yra nurodę to meto prozos įtaką besiformuojančiam dramaturgijos žanrui²²⁸, prozos poveikį moterų sceninei kūrybai patvirtina ir kūrybinės dramaturgių biografijos: beveik visos rašytojos pirmiausia pradėjo kurti prozą (retesnė – poeziją), tik vėliau perėjo prie dramaturgijos. Todėl analizuojamą dialogą galima vertinti kaip prozos ir dramos sąveikos vietą. Prozos ir dramos diskursų suartėjimas XIX a. antroje pusėje – abipusis reiškinys. Šiuo laikotarpiu didaktinėje ir etnografinėje prozoje gausu tiesioginių, čia ir dabar besiskleidžiantį personažų, pasakotojo ir skaitytojo kontaktą įsteigiančių situacijų, kuriomis siekiama įtaigaus tikrovės išpūdzio. Lietuvių apsakymo raidą ir poetiką tyrinėjęs Albertas Zalatorius šį epinio pasakojimo pobūdį vertina kaip prozos dramatinizacijos procesą, pasireiškusį „[...] ilgiausiais dialogais, tartum perkeltais iš scenos į knygą“²²⁹. Svarbi mokslininko mintis, jog pasakotojas dramatinizuotoje prozoje funkcionuoja kaip vos juntama komunikacija tarp kalbančio personažo ir skaitytojo: jis teatlikinėja bešališko remarkų nurodinėtojo funkciją, tad jo pasakojimas dėsningai fiksuoja pirmiausia vizualinius išpūdzius, kuria konkrečią situaciją, kurioje skleidžiasi tiesioginė kalba. Gausūs apsakymų pavyzdžiai patvirtina ir Zalatoriaus nurodytą bendrą tokių vaizdelių struktūrą: paprastai kūrinys pradedamas įžanga, kurioje aprašoma veiksmo ir laiko vieta, paskui šioje situacijoje išdėstomos dialogizuotos scenos²³⁰. Šį pasakojimo struktūros nusakymą papildyčiau dar ir tuo, kad į dramą linkstančioje prozoje kuriamos tiesioginio kontakto scenos remiasi tuo metu realiai egzistavusiomis teatrinės kultūros formomis. Pavyzdžiui, po trumpo įvado dažnai pateikiama pasakojančio, pamokančio, skaitančio personažo ir jo kolektyviai klausančių veikėjų situacija²³¹, nereti etnografiniai papročiai, liaudies dainos, tokios etninės

²²⁸ Vytautas Kubilius, *Žanrų kaita ir sintezė*, Vilnius: Vaga, 1986, p. 145; Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 71.

²²⁹ Albertas Zalatorius, *Lietuvių apsakymo raida ir poetika*, Vilnius: Vaga, 1971, p. 94.

²³⁰ *Ibid.*, p. 95–96.

²³¹ Pavyzdžiui, tokia Petro Vileišio dialogizuoto vaizdelio, žanro požiūriu esančio tarp dramos ir prozos, pradžia: Piatras Wilejszis, *Apsakinieimas apej žiamie ir atmajnas ora*, Petropilie: [s. n.], 1876, p. 3–6.

kultūros formos, kurios tuo laikotarpiu suvokiamos kaip teatrinė kūryba²³². Pirmuose šio skyriaus poskyriuose pristatomas didaktinis dramos dialogo tipas, patiriantis didelę didaktinės ir realistinės prozos įtaką. Pirmajame poskyryje analizuojami išeivių moterų JAV kurti moterų didaktiniai „atsakymo“ dialogai. Nuo jų meninės logikos tolsta ankstyviausių Žemaitės komedijų dialogas. Gausias prozos charakteristikas jame ima papildyti dramai būdingesni bruožai.

Likę trys poskyriai skirti aptarti besiformuojančio dramos dialogo tipus, kuriuose ryškėja charakteristikos, priklausančios nuo lietuviškųjų vakarų teatrinės komunikacijos situacijos ir joje pasitelkiamų tuo metu galiojančių teatriškumo sampratų. Trečiajame poskyryje aptariamas apeiginio dialogo tipas (Žemaitės, Žmonos kūryba), ketvirtajame atskleidžiama stilistinių dialogo formų priklausomybė nuo išorinio dramos dialogo adresato – publikos. Dialogą-žaidimą esmingai veikia jaunas žiūrovų amžius, lemiantis šiame tipe ryškią teatro ir žaidimo ambivalenciją. Didžiulienės-Žmonos, Čiurlionienės-Kymantaitės, Šatrijos Raganos sceniniuose kūriniuose vaikams realizuotas dialogo-žaidimo tipas perteikia esminį dramos dialogo susiformavimo akstiną – teatrinės komunikacijos atsiradimą. Paskutiniame poskyryje analizuojamas specifinis lietuviškųjų vakarų žanras – deklamacinis monologas. Jis perteikia imanentinį dramaturgijos bruožą – dialektiškumą, išliekantį net tada, kai formali diskurso kalba – monologas.

4.1. „Atsakymo“ dialogas

XIX a. pabaiga lietuvių prozoje – pereinamasis etapas nuo etnografinių aprašymų, didaktinių pasakojimų prie realistinių apsakymų ir apysakų²³³. Žinoma, pereinamąją ribą nustatyti sunku, kalbamuoju laikotarpiu didaktiškumas dar išlieka vidinė prozos vaizdelį struktūruojanti jėga: „Atviros

²³² Motiejaus Valančiaus apysakoje *Palangos Juzė* (1869) pristatomi teatriški liaudies papročiai (prakalbos, dainos, žaidimai), ir pati pasakojimo struktūra primena teatrišką atlikimo situaciją. Apysakos skyriai – tai vakarai, kurių metu susirinkusieji klausosi į tėviškę sugrįžusio Juzės pasakojimų, o gausi pasakojimuose pateikiama etnografinė medžiaga demonstruoja tuo metu gyvavusias liaudiškojo teatriškumo formas.

²³³ *Lietuvių literatūros istorija. XIX amžius...*, p. 535.

didaktikos ir didaktinės struktūros kūrinio etapas baigėsi, tačiau didaktinė ‚inercija‘ dėl nepalankių kultūrinių aplinkybių tęsėsi visą paskutinįjį XIX amžiaus ir iš dalies net pirmąjį XX amžiaus dešimtmetį²³⁴. Pozityvizmo ir tautinio judėjimo idėjų skatinamos kurti dramos dialogą lietuviškiesiems vakarams dramaturgės ankstyviausiuose savo kūkiniuose dažnai rėmėsi didaktinės prozos menine logika.

Ankstyviausia moterų dramaturgija orientavosi į du didaktinio pasakojimo struktūrinius tipus. Pirmasis yra didaktinės literatūros žanras dialogas, pasitelkiamas kaip švietėjų tekstų kalbinė forma *par excellence*, atėjusi iš religinės literatūros, kurioje dėstant dogmines tiesas naudotasi klausimų ir atsakymų struktūra. Katekizmuose, religiniuose skaitiniuose toks dialogas pasirenkamas tada, „[...] kai klausama tam, kad būtų galima aktualizuoti objektą ar poziciją, nurodomą atsakyme“²³⁵. Didaktinę prozą galima vadinti ‚atsakymo‘ literatūra: klausimas jos dialoge būtinas tam, kad būtų pateiktas reikiamas atsakymas. Tipiška XIX a. antros pusės didaktinė ‚atsakymo‘ literatūra yra du Motiejaus Valančiaus dialogai, skirti išaiškinti katalikų ir stačiatikių tikėjimo skirtumus: *Šnekesys kataliko su nekataliku* ir *Iš tamsybės ved tiktai kielias teisybes* (1868)²³⁶. Formali dialogo struktūra pasirenkama ir gerokai vėlesniuose mokslo populiarinimo straipsniuose: naudinga informacija tarpukario periodikoje vaikams dažnai perteikta imituojant motinos, tėvo ar

²³⁴ Jūratė Sprindytė, *Lietuvių apysaka*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996, p. 58. Didaktikos laikotarpį kitame žanre – liaudies dainose – panašiai apibrėžia ir Jurga Sadauskienė (XIX a. ir XX a. pradžia), žr.: Eadem, *Didaktinės lietuvių dainos. Poetinių tradicijų sandūra XIX–XX a. pradžioje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 26–33.

²³⁵ Jurga Sadauskienė, *op. cit.*, p. 37. ‚Atsakymo‘ literatūros terminą Sadauskienė perėmė iš lenkų literatūrologijos tradicijos, nusakyta prasme jis vartojamas ir šiame tyrime.

²³⁶ Šiuose kūkiniuose dialogo situacija motyvuojama, tai yra personažai įkurdinami tam tikrame laike ir erdvėje (pirmajame katalikas ūkininkas susitinka su stačiatikiu kelionėje, antrajame žemaičių ‚pusponis‘ apnakvyndina kelionėje nakvynės ieškančią popą), bet dialoguose aktualus ne pokalbiu perteikiamas siužetas ar kalbančiųjų tarpusavio ryšys, o klausimų ir atsakymų forma nušviečiamos tam tikros tikėjimo tiesos. Pokalbio situacija dialoguose formali, išsakomos mintys ne logiškai išplaukia iš pokalbio, o yra iš anksto žinomos tezės, skirtos ‚tikrajam‘ tikėjimui apginti (todėl abiejuose dialoguose pašnekovai vieningai sutaria dėl katalikų tikėjimo pranašumo, nors priklauso skirtingoms konfesijoms). Žr.: [Motiejus Valančius], *Szniakiesis katalika su nekataliku*, [Tilžė: Johano Zabermanno lėšos, K. Albregso ir Ko sp., 1868]; [Motiejus Valančius], *Isz tamsybes wed tiktay kielis teisybes: nauja pasaka*, Tilžė: [Johanno Zabermanno lėšos], 1868.

vyresnės sesers (brolio) ir vaiko pokalbį²³⁷. Su didaktinio „atsakymo“ dialogo tipu sietini ir Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės *Raštų* VIII tome pateikti pokalbiai-paskaitos *Jaunimo stovykla*, 1934 m. transliuoti per radiją ir susiję su dramaturgės veikla skaučių judėjime²³⁸.

Kitas ankstyviausiai moterų dramaturgijai įtaką daręs didaktinės prozos struktūrinis modelis pasižymi Džiuljetos Maskuliūnienės išskirta elementariąja dvinare sąranga. Ją sudaro pavyzdys (*exempla* – meninis vaizdas, pasakojimas) ir juo pagrįstas pamokymas ar didaktinė tezė, paprastai pateikiama prieš arba po tezės iliustracijos²³⁹. Šis modelis suteikia daugiau galimybių siužetui kurti, yra sudėtingesnis. Meniškiausi šio struktūrinio didaktinės prozos modelio pavyzdžiai yra Valančiaus *Paaugusių žmonių knygelė*, *Vaikų knygelė* (1868), *Palangos Juzė* (1869). Abiem struktūriniais didaktinės prozos modeliams būdingas suinteresuotas, šališkas, klausytojui poveikį norintis daryti pasakotojas, į savo adresatą besikreipiantis iš autoritetingojo pozicijos.

Moterų rašytų didaktinių dramos dialogų, kaip atskiro žanro, pavyzdžių yra nedaug; toliau analizuojami tekstai sukurti JAV XX a. antrame dešimtmetyje. Tai Uršulės Gurkliūtės-Gudienės²⁴⁰ 1916 m. atskiru rinkiniu publikuotas didaktinių dramos dialogų rinkinys *Komedijėlės*²⁴¹, žurnale *Moterų dirva*

²³⁷ Žr. daugiau: Kristina Vaisvalavičienė, „Riešutėlis vaikų vakarėliui“: draminiai kūrinėliai lietuvių vaikų periodikoje (iki 1944 m.)“, in: *Lietuvių vaikų dramaturgija: turinio ir formos linkmės. Mokomoji knyga*, sudarė Irena Baliulė, Šiauliai: BMK leidykla, 2015, p. 42. Vaisvalavičienės sudarytoje bibliografijoje nurodyti šie tokio tipo dialogai: Titnagų dėdė [Kazimieras Pakalniškis], „Iš ko yra daromas cukrus?: Tėtės su Jurgučiu pokalbis“, *Šaltinėlis*, Nr. 3, 1910 m. sausio 25 d., p. 9–12; Milupės Bangelė, „Velnio darbai“, *Žvaigždutė*, Nr. 12, 1924, p. 151–152.

²³⁸ Akivaizdu, kad šie dialogai remiasi „atsakymo“ struktūra, juose ne tiek svarbus kalbančiųjų tarpusavio interaktyvumas, kiek atsakymuose pateikiamos auklėjamosios mintys. Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. VIII, sudarė Danutė Čiurlionytė-Zubovienė, Dalia Zubovaitė-Palukaitienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 117–191.

²³⁹ Džiuljeta Maskuliūnienė, *op. cit.*, p. 54.

²⁴⁰ Uršulė Gurkliūtė-Gudienė gimė 1899 m., pasitraukusi į JAV reiškėsi visuomeninėje veikloje, bendradarbiavo spaudoje. Be čia analizuojamų *Komedijėlių* (1916) 1955 m. išleido poezijos knygelę *Žaibai* (1955). Mirė 1962 m. Čikagoje.

²⁴¹ Nors autorės įvardinti komedijos žanru, rinkinyje pateikiami kiek labiau išplėtoti didaktiniai dialogai. Uršulė Gurkliūtė, *Komedijėlės* [*Cigonės atsilankymas, Dvi kumutės, Dvi sesutės, Girtuoklė su blaivininku*], So. Boston, Mass.: [išleid. ir] spauda „Darbininko“, 1916.

publiuoti didaktiniai Monikos L. Gurinskaitės²⁴² dialogai bei į juos panašus tame pačiame žurnale išspausdintas neišaiškintos, Viktorės slapyvardžiu pasirašinėjusios, autorės dialogas²⁴³. Reikėtų motyvuoti chronologiškai gana vėlyvų (išspausdintų XX a. antru dešimtmečiu) dialogų pasirinkimą aptarti pirmiausia. JAV publiuoti moterų didaktiniai dialogai atrodo anachronizmai, primenantys prieš keturis dešimtmečius leistus pamokymus pokalbiais. Šie tekstai šliejasi prie pirmųjų Petro Vileišio knygelių, siejamų su originaliosios lietuvių dramaturgijos pradžia (*Dvi labai naudingos sznekos, ir Trumpas pasakoimas apej jszkalas* (1876) *Apsakinieimas apej žiamie ir atmajnas ora* (1876), *I. Jurgis Stefenson'as. II. Pas mums ir kitur* (1877)). Laiko dvasios nebeatitinkančias moterų dialogų charakteristikas galima paaiškinti JAV lietuvių kolonijos situacija: emigruodami išeiviai „išsivežė“ įprastas XIX a. pab. literatūros formas ir jas eksploatavo. Kalbantieji didaktiniai dialogai toliau analizuojami kaip „atsakymo“ dialogo tipas, pasižymintis ryškiomis didaktinės prozos charakteristikomis.

Gurkliūtė savo rinkinio prakalboje yra nurodžiusi pamokomąjį dialogų pobūdį: „Nusišypsojau, pasijuokiau iš savo sesučių ydų“²⁴⁴, bet ir vidinės tekstų savybės motyvuoja jų priskyrimą didaktinei „atsakymo“ literatūrai. Dialogai kuriami kaip dviejų opoziciškai apibūdinamų pašnekovų, dažniausiai moterų, pokalbis. Teigiamai pristatoma veikėja paprastai yra „susipratusios lietuviškos moteriškės“, įkūnijančios ideologinę Amerikos lietuvių Romos katalikų (A.L.R.K.) Moterų sąjungos programą, variacija²⁴⁵. Pavyzdžiui, M. L. Suvalkietės Grasilda, „jauna mergina, kuri mokina vakariniuose kursuose, sąjungos įsteigtuose“, (*Susiprato*) ar Gurkliūtės į bažnyčią

²⁴² Monika L. Gurinskaitė – viena pirmųjų A.L.R.K. Moterų sąjungos organizatorių, pirmoji centro valdybos sekretorė, žurnalo *Moterų Dirva* administratorė, centro išdininkė. Analizuojami šie jos dialogai: M. L. Suvalkietė [Monika L. Gurinskaitė], „Kūmutės ant gatvės“, *Moterų dirva*, Nr. 1, 1916, p. 11–14; *Eadem*, „Susiprato“, *Moterų dirva*, Nr. 3, 1916, p. 11–13.

²⁴³ Viktorė, „Pasikalbėjimas dviejų draugių“, *Moterų dirva*, Nr. 11, 1917, p. 3–4.

²⁴⁴ Uršulė Gurkliūtė, *op. cit.*, p. 2.

²⁴⁵ Sąjunga rūpinosi lietuvių išlaikymu, doriniu ir religiniu narių mokymu, profesiniu lavinimu, kaip kad glaustai suformulavo draugijos šūkis „Dievui ir Tėvynei!“ Daugiau žr.: A.L.R.K. *Moterų sąjunga, 1914–1964 = A.L.R.C. Women's alliance, 1914–1964*, paruošė Donna Zilis, [Chicago, (Ill.)]: A.L.R.K. Moterų Sąjunga, [1964].

besiruošianti Rožė (*Dvi sesutės*). Tokia veikėja dalyvauja Moterų sąjungos veikloje, lanko vakarinius kursus ar pati juose dėsto, eina į bažnyčią, sergsti lietuviybę lietuviškai auklėdama vaikus. Neigiamas šių dialogų veikėjas galima pavadinti „kūmutėmis“. Jos kalba makaroniška, anglicizmų prikaišiota kalba, girtauja, nesirūpina šeima ir namais. Regis, nusakytų personažų tipažų opozicija galėtų lemti konfliktą, tačiau jis neišplėtojamas, nes dialogas iš esmės yra kuriamas iš teigiamos veikėjos perspektyvos, susijusios su didaktinėmis, švietėjiškomis autorių paskatomis. Teigiamas šių dialogų personažas sutampa su dialogų autorių pozicija ir gali būti siejamas su didaktinės prozos pasakotoju, pateikiančiu didaktinę tezę, todėl jį tiksliausia vadinti personažu-didaktu. Vienos perspektyvos vyravimas ir primygtinis jos siūlymas kitam dialogo nariui yra svarbus moterų „atsakymo“ dialogo bruožas: kad ir įgydami išorines dialogo formas, šie pokalbiai yra monologiškos prigimties, nes nepasižymi ypatinga semantine dramos dialogo struktūra – neperteikia skirtingų perspektyvų.

Analizuojamų kūrinių veiksmas minimalus: Gurkliūtės dialoge *Dvi sesutės* veikėjos pasikalba, viena įtikina kitą drauge eiti į kursus ir juodvi išeina; dialoge *Girtuoklė su blaivininku* namo grįžta vyras ir randa buitį sujauktą, o žmoną girtą, jis barasi, įtikina ją eiti į kursus, ši eina miegoti; dialoge *Dvi girtuoklės* susitikusios kaimynės nusiperka alkoholio, pasigeria, pargriūna ir susižeidžia. Menkų siužetinių linijų esmė – vieno veikėjo apsisprendimas elgtis pagal kito elgesio modelį arba moralinis netinkamo veikėjų elgesio įvertinimas. Paprastai personažų praregėjimas nukeliamas į pabaigą, kaip kad M. L. Suvalkietės dialoge *Susiprato*. Čia vėjavaiškė Magdė, „pasirėdžius pagal naujausios mados, gerai numiltuotais veidais, suraitytais plaukais“ keliauja į balių, nori į jį nusivesti ir į kursus besiruošiančią Grasildą, tačiau užtenka pastarajai papasakoti apie Moterų sąjungos naudą, ir Magdė persigalvoja, vietoje šokių pasirenka kursus:

Grasilda: [...] Eik čia prie veidrodžio, aš tau parodysiu skirtumą (eina abidvi prie veidrodžio). ir kam šitie tepalai reikalingi? Tik barstymas pinigų! Ir visas šis parėdas ar ne tam, kad tik įtikti meilužiui, kuris tave gal greitai apleis ir ieškos sau kitos? Leidi, Magdele, laiką kuris yra brangus. Nueitum į Sąjungos vakarinius kursus, išmoktum gerai

lietuviškai skaityti ir rašyti, išmoktum virti, megzti ir kitokių darbų ir pareitum į laiką namo, o ne 3–4 valandą ryto, kaip dabar. (į tą laiką suskambėjo telefonas)

Grasilda: Alio! Taip, Grasilda, aš tuojaus būsiu. (į Magdę) Atsiprašau, aš tuojaus sugrįšiu (išeina į šalinį kambarį). Magdė pažvelgia į veidrodį, prieina prie stalelio ir vartydama knygas kalba) Teisybę Grasilda sako, esu patėmijus, kad visos, kurios priguli Sąjungoj ir lanko vakarinius kursus yra visai kitokios. Na, kad paėmus ir Grasilda, visi ją gerbia. Gaila, kad aš geriau nepagalvojau, kuriuo keliu einu. Kaip Grasilda sugrįž, paprašysiu, kad mane vestūsi į tuos vakarinius kursus. (Ineina Grasilda, apsirėdžius išėjimui. Magdė eina prie jos).

Magdė: (Lyg ir nedrąsiai) Ar žinai Grasilda, vietoje to baliaus ar noriu eiti su tavim į vakarinius kursus. (p. 12)

Dialogas baigiamas išeinančių pro duris į kursus merginų išvada: „Tegyvuoja Moterų sąjunga!“ Pokalbyje dominuoja veikėjo-didakto tirados, o kadangi personažų perspektyvos menkai išryškintos kaip skirtingos (vienas personažas pokalbio pabaigoje paprastai prisiima dominuojančią kito laikyseną), dialogas tiesiog užpildo teigiamo ir neigiamo elgesio schemas. Schematiškumas šiuose literatūrine verte nepasižyminčiuose dialoguose toks stiprus, jog kyla klausimas, ar jie apskritai būdavo atliekami, ar tik skaitomi. Išlikusios A.L.R.K. Moterų sąjungos kasmetinių seimų programos patvirtina būtinybę turėti scenos veikalų, mat vaidinimas paprastai sudarydavo vieną iš susirinkimo programos dalių, o po Kovų Juzės Verpėjėlės melofarso *Iš Vargų į Laimę*, publikuoto 1917 m. *Moterų dirvoje*, yra autorės pastaba, nurodanti, kad žurnale spausdinami dialogai galėjo būti vaidinami:

P. S. Jei kas panorėtų šį veikalėlį sulošti, lai kreipiasi į autorių per „Moterų Dirvos“ Redakciją, o aš suteiksiu tų giesmučių melodijas vėltui; kai kuriom giesmutėms yra pagaminti du balsu²⁴⁶.

„Atsakymo“ dialoguose pasitelkiamas komiškas aristoteliškojo, kritiškojo komizmo samprata, susijusia su moraliniu įvertinimu. Juokingumas – bjaurumo dalelė²⁴⁷, tad viskas, kas šiuose dialoguose rodoma kaip juokinga, yra pažymėta neigiamu ženklu. Didaktiškas komizmas juoką pasitelkia kaip pranašumą: pagal juoko pranašumo teoriją²⁴⁸, juokiamės jausdami savo

²⁴⁶ Kovų Juzė Verpėjėlė, „Iš Vargų į Laimę“, *Moterų Dirva*, Nr. 4, 1917, p. 17.

²⁴⁷ Aristotelis, *op. cit.*, p. 41.

²⁴⁸ Disertaciniame tyrime remiamasi Ingos Vidugirytės studijoje *Juoko kultūra* aprašyta trinare juoko teorijų sistema. Pasak mokslininkės, „Juoko teoriniame diskurse išsirutuliojo trijų juoko teorijų sistema, kurios pagrindu konstruojamas šiuolaikinis juoko diskursas: 1) *pranašumo*, arba socialinė (elgesio), 2) *iškrovos* (atsipalaidavimo), arba psichoanalitinė, bei

viršenybę prieš juoko objektą. Prisiminus jau cituotą Gurkliūtės rinkinio prakalbą, galima formuluoti, jog šiuose dialoguose ne juokiamasi, o išjuokiamos, pašiepamos sesučių ydos. Pranašiojo, daugiau žinančiojo laikysena kaip tik būdinga didaktinės prozos pasakotojui ir šių dialogų personažui-didaktui, į savo pašnekovą besikreipiančiam iš aukšto. Moralinę personažo-didakto laikyseną reikėtų sieti su A.L.R.K. Moterų sąjungos programos sklaida, mat šių dialogų komiškas skiriasi nuo, pavyzdžiui, Juozo Čepukaičio dialogų, neturinčių ideologinio pamato, grindžiamų anekdotiškomis situacijomis²⁴⁹.

Komiškas didaktiniuose moterų dialoguose kuriamas elementariausiu komizmo mechanizmu – nesusikalbėjimu ir žodžių žaismu²⁵⁰. Šiuo principu stilizuojama neigiamų personažų kalba Gurkliūtės dialoge *Dvi kūmutės*, smerkiančiame girtavimą. Šatkienė ir Motkienė vyrams išėjus į darbą ne prižiūri vaikus ir rūpinasi namų ruoša, o sumano išgerti:

Šatkienė. Klausyk, kūma, parnešk už kvoderį rudžio, už tris kvoderius baltakės. Tai ir bus už visą dolerį. Tik paprašyk maišyto rudžio. Yra labai sveika gerti ir eina kūnan žmogui.

Motkienė. Taip ir paprašyt maišyto rudžio su baltake.

Šatkienė. Ką, kūma, kalbi? Čia ne lietuviškas saliūnas. Tai dar ir rudžio nemoki angliškai paprašyt.

Motkienė. Ištikrųjų nemoku. Pamokink mane, kūma.

Šatkienė. Pamokinsiu. Tėmyk gerai. Kaip nueisi pro bek jardą, neik pro fruntą, mes [nes – B. A.] gali sureštyti.

Motkienė. Kas tai yra bek jardas?

Šatkienė. Netrukdyk manęs. Tai yra užpakalinės durys. Paklebenk tas duris, išeis misteris. Sakyk: mister, plis, givmi far tvaini faip sens miks bir in semdi faip džindžer brendi. Pakartok man, kad nepamirštum.

Motkienė. Gerai, pakartosiu: mister, pliš gimi už tundi paip sent drigs bir, už sandi paip džiri biri.

Šatkienė. Kaip matau iš tavęs nebus nieko. Nei rudžio, nei džinės, vien tik džiri biri; atnešk mano skepetą, aš pati nueisiu. (p. 16)

3) *neatitikimo*, arba kognityvinė (suvokimo).“ Svarbi Vidugirytės mintis, jog juokas vienaip ar kitaip aktualizuoja visus tris teorijose nurodytus aspektus, tad ir pačios teorijos nepasižymi hierarchiniu santykiu, yra persipynusios. Daugiau žr.: Inga Vidugirytė, *op. cit.*, p. 73.

²⁴⁹ *Vakaro valandėlės. Jaunimui ir suaugusiems pasilinksminimui*. Spaudon prirengė ir savo lėšomis išleido J.V. Vasko [Juozas Čepukaitis], Waterbury [Conn.]: [s. n.], 1915.

²⁵⁰ Žodžių žaismą Ericas Weitzas laiko paprasčiausiu humoro mechanizmu: Idem, *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 67.

Neigiamų personažų šaržavimas yra meniškiausios šių dialogų vietos. Šiuose fragmentuose atsiranda galimybė kurti savarankiškesnį meninį vaizdą, kiek atsiplėšiantį nuo tiesioginių didaktinių tezių (sublyksi „kūmučių“ savitarpio santykių dinamika, pašnekovių šneka darosi niuansuotesnė). Ir atvirkščiai, visi XX a. pr. moterų dramaturgijos fragmentai, kuriuose veikia tiesioginį pamokymą išsakantys personažai-didaktai atrodo kaip siužetui ar draminiam veiksmui nereikalingi inkluzai. Būdingas tokio didaktinio dialogo intarpas yra Dviejų Moterų dramos *Parduotoji laimė* (sukurta 1900, pirmoji publikacija 1905) trečiojo veiksmo penktoji scena. Į ją įvedamas veiksmui nereikalingas personažas Studentas, komentuojantis savo brolio ir brolienės barnį, pateikiantis labiau publikai nei besibarantiems sutuoktiniams skirtą pamokymą. Tai tipiškas personažas-didaktas (atkreiptinas dėmesys, kad ir įvardinamas jis Studentu, o ne vardu, kaip kad kiti veikėjai). Jo išsakoma bendro pobūdžio didaktinė tezė sieja šį *Parduotosios laimės* fragmentą su didaktiniu JAV moterų kurtu dialogu.

JAV moterų dialogai pristato negryną draminių dialogų – didaktiškąjį „atsakymo“ dialogo tipą. Dėl vyraujančios normatyvinės dialogų funkcijos autorės rėmėsi tuo diskursu, kuriame didaktinis pamokymas turėjo tradiciją, – didaktine proza. Todėl pokalbiais stengiamasi imituoti didaktinės prozos struktūrą: draminę situaciją juose atstoja vaizdas ir jo pagrindu pateikiamas pamokymas. Dialogais kuriamos atpažįstamos, realistiškos to meto lietuvių kolonijos gyvenimo situacijos, pateikiamos normos, sektini pavyzdžiai, akcentuojami šio dialogo „atsakyme“ – svarbiausiose, teigiamo personažo veiklos modelį perteikiančiose replikose. Personažų santykis dialoguose minimalus, paprastai dominuoja teigiamai pristatomas pokalbio dalyvis, sietinas su didaktinės prozos pasakotoju-didaktu, išsakančiu didaktinę tezę. Šio personažo-didakto perspektyva dominuoja „atsakymo“ dialoge, tad jis itin monologiškas. Vidinės personažų komunikacijos apybraižos vos ryškios, o išorinė komunikacinė dialogo plotmė visai neartikuluota: nėra ženklų, kad personažai atsižvelgtų į juos stebinčią publiką. Tačiau „atsakymo“ dialogas turi ir sporadiškų su dramaturgija sietinų bruožų. Šis dialogo tipas minimaliai

priartėja prie dramos dialogo dėl didaktiškojo komizmo. Nors komiškumą kuriančios priemonės pačios paprasčiausios (išorinis šaržavimas, žodžių sąskambio juokingumas, nesusikalbėjimas), stengiantis pašiepti neigiamus personažus, jie detaliau charakterizuojami, atsiranda natūralesnė ir individualesnė veikėjų raiška. Svarbiausias šio dialogo tipo raidos poslinkis bus tęsiamas didaktinėje komedijoje: didaktinė tezė jau šiuose dialoguose imama fragmentiškai keisti komišką sankciją – ne tiesiogiai replika išsakomu, bet veiksmu išreiškiamu pamokymu. Matysime, kad ši slinktis dar ryškesnė Žemaitės dialoge.

4.2. Ankstyvasis realistinis dialogas: tarp prozos ir dramaturgijos

Povilo Višinskio išprovokuota Žemaitės sceninė kūryba (pjesių reikėjo sparčiai populiarėjantiems lietuviškiems vakarams) atrodo lyg chaotiškai iškilusi iš tos pačios jos talento srovės, iš kurios pasirodė ir pirmieji prozos vaizdeliai. Prieš pradėdama pirmąją trijų veiksmų komediją *Pragerti balakonai* (parašyta 1897–1898), Žemaitė jau buvo sukūrusi apsakymus *Rudens vakaras* (parašyta 1894), *Kaip kurioje klebonijoje einasi*, *Ant jomarko*, *Neturėjo geros motinos* (parašyta 1895), scenos kūrinius rašė podraug su svarbiausiu savo prozos apsakymų ciklu *Laimė nutekėjimo* (pradėti 1896, vėliausio apsakymo *Petras Kurmelis* autografas datuojamas 1899). Ankstyviausius Žemaitės dramos kūrinius su tų metų apsakymais sieja ne tik tema (kaimo bendruomenės ir šeimos gyvenimas), bet ir dialogo kūrimo principai. Tyrėjai ne kartą yra pabrėžę dialogo svarbą ankstyviausiuose Žemaitės apsakymuose²⁵¹. Šiame poskyryje analizuojamas dviejų ankstyviausių Žemaitės scenos veikalų

²⁵¹ Donatas Sauka yra nurodęs, kad dialogas – dažno ankstyvojo Žemaitės apsakymo struktūrinis pagrindas. Žr.: Donatas Sauka, *op. cit.*, p. 205. Pasak Zalatoriaus, dialogas yra Žemaitės pasakojimo stiprybė, patraukliausias elementas. Žr.: Albertas Zalatorius, *op. cit.*, p. 258. Ankstyviausiuose prozos kūriniuose dialogas ir kiekybės prasme sudaro daugiau kaip pusę apsakymo (*Idem*, „Aprašymo funkcija ir struktūra Žemaitės prozoje“, *Literatūra ir kalba*, t. XII, vyr. redaktorius K. Korsakas, Vilnius: Vaga, 1972, p. 407). Gausios Žemaitės apsakymų inscenizacijos irgi patvirtina jos prozos dramatiškumą: rašytojos apsakymų inscenizacijose dialogas iš esmės nekeičiamas – dažnai užtenka tekstą surašyti tiesiogine kalba, žr.: Vladas Švitra, *Rudens vakaras. J. Žemaitės inscenizuotų apsakymų vieno veiksmo vaizdelis* [mašinė raštinė], LLTIB RS, sign.: F4-752, l. 1–16.

dialogas: trijų veikslių komedijos *Pragerti balakonai* ir šešių veikslių vaidinio (autorinis žanrinis įvardijimas) *Piršlybos* (1898)²⁵². Šie scenos veikalai pasirinkti dėl heterogeniško, gausiomis prozos charakteristikomis pasižyminčio dialogo. Atsižvelgus į dramos dialogo raišką, prie *Pragertų balakonų* ir *Piršlybų* galima šlieti ir vėliau sukurtas dvi komedijos *Stebuklingas daktaras* (parašyta 1907)²⁵³ versijas. Minėtų kūrinių žanrinį negrynumą patvirtina ir faktas, kad ankstyviausios komedijos publikuotos tik 1927 m. Žemaitės *Raštų* III tome ir beveik nebuvo vaidinamos²⁵⁴.

Chronologiškai tarp *Pragertų balakonų* ir *Piršlybų* yra įsiterpusi trijų veikslių komedija *Trys mylimos* (parašyta 1897–1898), bet šiame kūrinyje sukurtas dialogas aptariamam priskiriamas jį prie kito, kokybiškai naujo dramos dialogo tipo – komiškojo didaktinio dialogo. *Trys mylimos* ir kitos vėliau kurtos komedijos (*Mūsų gerasis* (1909), *Valsčiaus sūdas* (1900), *Apsiriko* (1912)) yra grindžiamos ne ekspresyvaus gesto ar žodžių sąskambio komizmu, bet pačios situacijos juokingumu. Nedidelė šių komedijų apimtis Žemaitėi padeda sukcentruoti dramatinį veikslių, pagrįstą nesusipratimu ar apgaudinėjimu. Gal todėl Maknys vadino vėlesnes Žemaitės komedijas dialogizuotais anekdotais²⁵⁵. Nemažai išlikusių Žemaitės dialogo formos *Juokų* autografų patvirtina, kad anekdotiškas komiškas buvo artimas Žemaitės

²⁵² 1957 m. Žemaitės *Raštuose* pateikiamos dvi šios komedijos versijos. Ilgesnį *Piršlybų* variantą Žemaitė perkūrė, išbraukdama didesnę dalį teksto, tačiau vėlesnė dviejų veikslių komedija *Piršlybos* – sutrumpintas ankstesnis šešių veikslių kūrinys, todėl čia analizuojama ilgesnioji versija.

²⁵³ 1957 m. Žemaitės *Raštuose* nurodytos kitos komedijos sukūrimo datos (pirmasis variantas – 1910 m., antrasis – 1913 m.). Valstybinėje Sankt Peterburgo teatro bibliotekoje yra išlikęs 1907 m. komedijos rankraštis, pagal kurį komedijos sukūrimo laiką reikėtų paankstinti (*Žemaitė, Stebuklingas daktaras, I v. komedija*, [rankraštis], 1907, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-100.). Būtent šiuos sukūrimo metus patvirtina ir 1907 m. Petro Avižonio straipsnis, kuriame komedija minima (Petras Avižonis, „Keletas žodžių apie šundaktarius“, *Vilniaus žinios*, Nr. 186, 1907 m. lapkričio 6 d., p. 3). Dar žr.: V. Žukas, „Kada parašyta Žemaitės komedija ‚Stebuklingas daktaras‘ ir apybraiža ‚Kalėjime‘“, *Literatūra ir kalba*, t. V, vyr. redaktorius prof. K. Korsakas, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 622.

²⁵⁴ Nors Maknys nurodo, kad *Piršlybos* buvo suvaidintos 1906 m. Rokiškyje (Žr.: Maknys, *op. cit.*, p. 106), esu linkusi manyti, jog tada suvaidintas vieno veiksmo Antono Čechovo vaizdelis *Piršlybos*, apie kurio pastatymus pranešama ir to meto spaudoje (1908 m. vasario 24 d. Dabikinės dvare vaidintos dvi vieno veiksmo Čechovo komedijos: „Meškinas“ ir „Piršlybos“, žr.: N. O., „Akmenė“ [korespondencija], *Viltis*, Nr. 32(67), 1908 m. kovo 14 (27) d., p. 3).

²⁵⁵ Vytautas Maknys, *Teatro dirvonuose*, p. 292–294.

talentui²⁵⁶. Pakitusi vėlesnių „anekdotiškų“ komedijų komizmo raiška susijusi ir su ryškesnėmis žanrinėmis savybėmis pasižyminčiu dramos dialogu, todėl šie kūriniai aptariami V skyriuje.

Pradėjusi rašyti scenai, Žemaitė intuityviai vadovavosi ta pačia kūrinio struktūravimo schema, kuri būdinga jos ankstyviausiems prozos vaizdeliams ir tęsė, anot Kazio Umbraso, jau susiformavusią lietuvių literatūros tradiciją didaktiniais, švietėjiškais sumetimais kurti etnografinius valstiečių buitės vaizdus²⁵⁷. Šią tradiciją ji peržengė: kiek vėlesnių prozininkės apsakymų struktūrinė sąranga nebevaržoma dominuojančių didaktinių schemų, nors tuo pačiu metu reikia pažymėti, jog prozos įtaka ankstyviausiems dramaturgijos kūriniais itin didelė. Šias dvi literatūros rūšis suartina jau minėtas to laikotarpio prozos dramatinizacijos procesas, labai ryškus ir Žemaitės apsakymuose. Paprastai apsakymai pradedami nuo visažinio pasakotojo apibūdinamos konkrečios situacijos, kurioje ima skambėti personažų dialogas. Ankstyviausiuose Žemaitės dramos veikaluose šis pasakotojas, atrodo, tiesiog perkeltas į gausias scenos kūrinių remarkas. Pavyzdžiui, *Pragertų balakonu* pirmojoje scenoje remarkomis ne tiek nužymimos kalbančiųjų intonacijos, kiek nurodomas išorinis personažų veiksmas. Kūrinys pradedamas opoziciškai piešiamų seserų Nastės ir Kastės pokalbiu kamaroje. Aktyvioji veikėja Nastė „priejusi prieš veidrodį šukuoja plaukus“²⁵⁸, „stojas prieš veidrodį, segasi šukas į galvą, rišasi karolius po kaklu, kraipydamos, atsisukusi klausia“, „atsiklaupusi mušasi į krūtinę, ranka rodydama į Kastę“ (p. 142), „prišokusi nutraukia Kastei skepetėlį nuo galvos“ (p. 143) ir taip toliau. Veiksmas ne perteikiamas dialogu, o yra perkeltas į remarkas – dramos teksto lygmenį, kuris klasikiniame dramos modelyje veiksmą tik akcentuoja, pateikdamas papildomą informaciją, bet ne ištiesai perteikia. Remarkose nužymėto itin ekspresyvaus išorinio personažų veiksmo nereikėtų tapatinti ir su siužetu, kuris pirmame Žemaitės scenos veikale minimalus.

²⁵⁶ Žemaitė, *Juokai*, LLTIB RS, sign.: F26-234, l. 1–6.

²⁵⁷ Kazys Umbrasas, *op. cit.*, p. 119.

²⁵⁸ Žemaitė, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 141.

Ir *Piršlybose* Žemaitė intuityviai atsispiria į pasakojimo schemą, būdingą jos ankstyviausiems prozos vaizdeliams: remarkose išsamiai pristato scenovaizdį, tada įveda į sceną pirmą veikėją, senąją Gruzienę, leidžia jai šluostyti lėkštes. Tačiau nieko be šių išorinių veiksmų nevyksta, prasideda Gruzienės ir jos marčios pokalbis apie buitį, kuris be šiokių tokių judviejų santykių apybraižų nepateikia jokių dramatinės situacijos, veiksmo akstino, užuomazgų, yra tik fonas. Tokia pačia ekspozicija pasižymi ir vieno veiksmo komedijos *Stebuklingas daktaras* pradžia: situacija ryškinama pamažu kuriant vieną buities epizodą po kito. Višinskio juodraščiuose išlikusi *Piršlybų* pradžia skirta kritika kaip tik pabrėžia kondensuoto veiksmo trūkumą²⁵⁹. Išlikusios dvi komedijos versijos, daugelis pastabų to meto rašytojos korespondencijoje rodo, jog Žemaitė daug kartų taisė ankstyviausius scenos veikalus, atsižvelgdama į Višinskio, Petro Avižonio, Bitės kritiką²⁶⁰. Tai, kad iš ilgojo *Piršlybų* varianto išbraukus du veiksmus, o likusius keturis sujungus į du, sukurta nauja dviejų veiksmų komedija išėjo visiškai savarankiška, rodo, jog Žemaitė savo ankstyviausius scenos kūrinius rašė kaip dialogizuotą prozą, kurioje scenos sujungiamos į remarkas perkeltu pasakotojo balsu, o ne vystomu kondensuotu, į vieną tikslą vedančiu veiksmu, dėl kurio iš dramos kūrinio „[...] nei vieno asmens negalima būtų išmesti, nei vieno žodžio išbraukti“²⁶¹. Ir *Piršlyboms*, ir *Pragertiems bakalonams*, kaip ir pirmajam besiužečiam *Rudens vakarui*, trūko vientiso veiksmo, to „[...] siūlelio, katras rištų stiprų stipriausiai viską į vieną vietą“²⁶².

²⁵⁹ „Kodėl scena pasirodo tuščia, o paskui tik įeina Gruzienė su torielkomis; ar negeriau, kad uždangai pasikielus Gruzienė jau šluostytų torėlkas prie stalo. Įėjusi Gruzienė tyl – nuobodu žiūrėti, kaip nuobodu užsyk pamatyti tuščią sceną. kalba motinos su marčia netur gyvumo, pasišnek, pasišnek, bet iš jų kalbos nesimato, kad kas užsirištų ant tolesnio; mat, visada pradžioj, kaip sako, turi būti užmazga, t.y. teip tur pasirodyti savo kalbose ypatos, kad mes tolesniai jau galėtumėm matyti, mus jau traukte trauktų prie tolesnio.“ *P. Višinskio juodraščiai*, VUB RS, sign.: F1-E39, l. 178.

²⁶⁰ Žr.: 1898 m. vasario 6–7 d., vasario 17 d., kovo 20 ir 22 d. ir kiti Povilo Višinskio laišakai Julijai Žymantienei, in: Povilas Višinskis, *Raštai*, spaudai parengė ir redagavo A. Žirgulyš, Vilnius: Vaga, 1964, p. 311–332.

²⁶¹ Z. Kymantaitė, „Kauno ‚Dainos‘ vakaras“, *Viltis*, Nr. 2, 1907 m. spalio 5 d., p. 3.

²⁶² 1898 m. kovo 20 ir 22 d. Povilo Višinskio laiškas Julijai Žymantienei, in: Povilas Višinskis, *op. cit.*, p. 330.

Visgi norisi išskirti dvi Žemaitės ankstyviausių kūrinių dialogo pavyzdžius, nurodančius jos dialogo dramatiškumą. Viena jų – veikėjų poros konfliktiškasis dialogas, sietinas su originaliu rašytojos stiliumi, kurio vaizdingą šiurkštumą ir kraupoką ekspresiją Sauka aiškino etniniu žemaičių stiliaus koloritu²⁶³. Atskiri Žemaitės dialogo fragmentai dažnai panašėja į aštrų ginčą (apskritai kalbančiųjų solidarumą išreiškiantis dialogas retas ir kitoje rašytojos kūryboje)²⁶⁴. Kai Žemaitė scenoje palieka du personažus, jų santykis beveik visada konfliktiškas, dialogą įžiebia prieštaringos nuomonės ar interesai. Kaip tik tokiu ekspresyviu barniu prasideda antras *Piršlybų* veiksmas:

Kudlikis (šaukia). Ko tu nuo manęs nori, ko tu man vis galvą kremti? Vieną kartą pasakiau, taip ir bus.

Kudlikienė (šaukia). Ko tu nuo manęs nori, kuo aš tave kremtu? sakau tik teisybę, tau ir netinka, – skiri vaikus, nemyli vienokiai ir tiek...

Kudlikis (įniršdamas šaukia). Koku būdu aš skiriu? vyresniajai žemė turi būti, nes jos motinos buvo iš predkų, ar supranti?... antrajai trys šimtai ir nauda pusiau.

Kudlikienė (kiknodama). Ar aš nesakau? Vienai žemė! Dar šauks neskiriąs. tegu ta tavo ištiža ims pinigus, o ne antroji...

Kudlikas (mušdamas kumščiu į stalą). Vat, ištižai žemė ir gana! Ana sirata, tu ją spardai, nekenti... Tavoji vikri, graži, su pinigais gaus geresnę žemę. (piktuoju žiūri į pačią). Juk mano žemė niekai? Tebūnie ne tavo ir vaikui²⁶⁵. [*išskirta cituojant – B. A.*]

Vaizduojamas jau prasidėjęs ginčas, nesutarimo objektas – kaip paskirstyti turtą dviem Kudlikų dukterims: Kudlikienė nori, kad lėtoji, negražioji jos podukra gautų pinigus, o jos dukrai liktų žemė, ne atvirkščiai (Kudlikas yra nusprendęs mirusios pirmosios žmonos turtą – žemę – paskirti kaip tik dukrai). Atkreiptinas dėmesys, koks beveik tobulai simetriškas Žemaitės ginčo dialogas. Susikertančios replikos ir kontrreplikos išrikiuojamos tarsi veidrodinio atspindžio principu ne tik struktūriniu, bet ir leksikos lygmeniu: veikėjai pamėgdžioja vienas kitą, kartodami tas pačias frazes. Nebeliko „atsakymo“ dialogo tipui būdingo personažo-didakto replikų dominavimo, jį pakeitė atviras personažų priešiškus, o replikų pusiausvyra nurodo

²⁶³ Donatas Sauka, *op. cit.*, p. 193.

²⁶⁴ Zalatorius nurodo gal tik apsakymą *Sutkai*. Žr. daugiau: Albertas Zalatorius, *op. cit.*, p. 260.

²⁶⁵ Žemaitė, *op. cit.*, p. 28–29.

lygiavertę veikėjų poziciją. Priešiškumas čia toks ryškus, kad atrodo, barnis tuoj pereis į muštynes. Žemaitė, regis, intuityviai pagauna dramos žanro esmę – konfliktą – ir perteikia jį opoziciškai vaizduojamų personažų dialogu²⁶⁶. Juo atskleidžiamas konfliktinis santykių pobūdis, bet tuo pačiu metu reikia pasakyti, jog dialogas dar neperteikia personažų ryšių dinamikos. Visą sceną besitęsiantis ginčas, tai kiek prislopstantis, tai vėl išiplieskiantis, iš esmės nepakeičia veikėjų intersubjektyvumo pobūdžio – personažų santykiai išlieka tokie patys.

Kita dramos dialogo specifiškėjimą nurodanti Žemaitės dialogo forma yra jau ankstyviausiuose kūrinuose atsirandantis natūralus, sceniškas polilogas, kurio nėra aptartuose Gurkliūtės ir kituose „atsakymo“ dialogo tipo kūrinuose. Jeigu juose ir veikia trys (daugiausia) veikėjai, pastarieji vertinami išimtinai neigiamai arba teigiamai, nerodomi kaip saviti personažai, dažniau padalijami į dvi opozicines grupes, taip panaikinant polilogo prielaidą. Žemaitės poliloguose dominuoja ne ginčo replikų kirtis-atkirtis, o ta pati tema yra gvildenama iš įvairių perspektyvų, panašiai kaip kad jos prozoje. Toliau cituojamas *Piršlybų* polilogas, kuriame personažai aptaria būsimas Leono piršlybas, yra būdingas Žemaitės dramos polilogo pavyzdys:

Ignacas. Piršleli, tai tau ne su manim bus, jisai rambesnis prie mergų. Man kaip tik parodei, tuojau prikibau... (apsikabindamas marčią).

Marti (juokdamas). Argi Leonas neprikibs, jei tik bus graži?

Gruzienė. Vis tik pamilti, prikibtį, vis tik gražumas jums galvoj. Veizėkit tik gyvenimo, žemės, – kaip nebus duonos, pamiš visi gražumai ir meilės...

Milagis. Tiesą, tiesą mamaitė sako: duonelė pirmučiausia, o prie duonos viskas gerai.

Leonas. O piršlys sako: kad ir ožka raguota, by tik piniguta (juokias).

Ignacas. Ir nuo tavęs delto pareikalaus ožka pinigų... pamatysi. (p. 25–26) [*išskirta cituojant – B. A.*]

²⁶⁶ Įdomu, kad atsiminimuose aprašydama bandymą sukurti bendrą dramą su Ona Pleiryte, Čiurlionienė-Kymantaitė irgi nurodo siekį pavaizduoti dviejų priešiškių jėgų susidūrimą, bet iš laiko perspektyvos konstatuoja, kad vien šiuo pagrindu vientiso veikalo neparašysi: „Per Kalėdų atostogas buvome sumaniusios Bitės ir Žemaitės pavyzdžiu parašyti drauge komediją iš to čia Plungės gyvenimo. Kelias dienas rašėme. Vyriausias asmuo buvo dėdė (žinoma, parodytas ne kunigas) ir teta Morta. Jis – judrus, ištroškęs naujienų, pilnas planų, kuriuos skubiai vykdė, ji žmona – reakcija, stabdis. [...] Kokia ten komedija – tiesiog įvairių gyvenimiškų juokingų situacijų kratynys.“ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. III, p. 278.

Dialogo natūralumo įspūdį kuria viena po kitos einančiose replikose kartojamas žodis ar žodžių junginys, patenkantis vis į kitą kontekstą – savitą personažo perspektyvą. Citatoje pabrauktus fragmentus – žodžius, išiskus pasakymus ar jų intonacijas – kartoja vėliau prabylantys personažai, suteikdami jiems vis naują prasmę. Štai schematiškai perteikta šio polilogo reikšmės kūrimo „technika“: Ignacas giriasi: aš prikibau! → jo žmona replikuoja: argi Leonas neprikibs? → Gruzienė pakeičia prikibimą (taip įvardinama būsimosios jaunųjų poros tarpusavio simpatija) turto argumentu: vis tik prikibti; kaip tik nebus duonos, pamiš visi gražumai → Milagis palaiko Gruzienę pakartodamas jos mintį aforistiška patarle: duonelė pirmučiausia, o prie duonos viskas gerai → Leonas demaskuoja gražbylį piršlį stilistiškai kartodamas aforistišką pasakymą, tik jis nukreiptas į patį Milagį: o piršlys sako: kad ir ožka raguota, by tik piniguota → Ignacas grąžina diskusiją į pradinę situaciją, kartodamas aforistinio pasakymo žodžius, bet juos patalpindamas konkrečioje pokalbio situacijoje (Leonui teks pirštis ir pakloti reikiamus pinigus ant stalo): pareikalaus ožka pinigų. Toks „grandininis“, šnekamąją kalbą pasikartojimais leksikos ar stiliaus lygmenimis, elipsėmis imituojantis dialogo replikų sujungimas dažnas ankstyvojoje Žemaitės dramaturgijoje. Tokiu pačiu principu kuriama ir kortuojančių bernų scena *Pragertuose balakonuose* (antro veiksmo pirma scena, p. 147–149), pirmosios dvi ekspozicinės *Stebuklingo daktaro* scenos²⁶⁷. Tiksliai šį dialogo pobūdį nusako ir rašytojos prozos analizėse pasitaikantis polilogo apibūdinimas *ansamblinis dialogas*²⁶⁸, mat jame personažų replikose susidurdamos skirtingos perspektyvos drauge kuria įvairialypę, mozaikišką semantinę reikšmę (pranc. *ensemble* – kartu). Ansamblinį dialogą vertinant žanro požiūriu, šie epizodai pavykę, nes sparčiai kintanti veikėjų perspektyva perteikia personažų santykių dinamiką: jie gyvai reaguoja vienas į kitą, pateikdami skirtingus intersubjektyvaus santykio variantus (palaiko, išjuokia

²⁶⁷ Žemaitė, *op. cit.*, p. 64–65.

²⁶⁸ Albertas Zalatorius, *op. cit.*, p. 254.

vienas kitą, erzinas ir taip toliau), ne vien priešišku, kuris dominuoja konfliktiniuose personažų poros dialoguose.

Analizuojant polilogą paminėta svarbi Žemaitės dramos dialogo stiliaus savybė – orientacija į to meto gyvenamojo autorės kaimo šnekamąją kalbą. Ankstyvuosius jos scenos veikalus galima pavadinti taip pat, kaip Sauka nusakė Žemaitės prozą – tai „tikrovės be krantų vaizdinys“, iš nenutrūkstamos gyvenimo tėkmės iškirpta atkarpa²⁶⁹. Tačiau reikia neapsigauti – nuo aptartos Žemaitės dialogo kalbos orientacijos į šnekamąją to meto kalbą nutolsta jos dialoge aforistinėmis formuluotėmis išsiskiriantis bendresnio pobūdžio pamokymas. Paprastai jis išreiškiamas aforistinėmis tezėmis, patarlėmis ir turėtų būti siejamas su didaktine teze²⁷⁰. Verta šį aforistinį liaudies išminties klodą kiek atidžiau patyrinėti, nes jis rodo įvairėjančias dramos dialogo stilistines galimybes, be to, tolimesnė didaktinės komedijos analizė patvirtina, kad šis iš didaktinės tezės išsivystęs stilistinis kodas vis dar aktyviai veikia struktūruojant ir vėliau rašytus scenos veikalus. Pirmiausia reikia pabrėžti, jog su lakiu, aforistišku stiliumi Žemaitės kalba susijusi tiesiogiai; dramaturgė ne stilizuoja, kaip kad vėlesni tautosaka besiremiantys dramaturgai, o perteikia realią savo meto kaimo šneką, kurioje šie intarpai skambėjo natūraliai. Tačiau ir be šios išlygos atrodo, jog į tam tikras aforistines tezes kūrinys tiesiog kreipiamas, jomis konstatuojama situacija ar įvertinamas personažo elgesys. Konkrečiai situacijai pritaikyta patarle siekiama apibendrinamojo moralo. Tokia yra *Pragertų balakonų* Jono replika Augustiui, esą abu labu jie geri (tai yra abu landžiojo po mergų klėtį): „**Jonas** (į Augustį). Koku saiku seikėsi, tokiu bus atseikėta. Kokia miera mieruosi, tokia bus atmieruota... o tau taip!..“ (p. 156) Antra vertus, kad ir siejami su didaktikos elementu, *Pragertų balakonų* aforistiniai pamokymai yra stilistiškai konotuoti – tai ne tiesioginis pamokymas kaip kad „atsakymo“ dialoge ar didaktinėje XIX a. antrosios pusės prozoje. Kintantį dramos dialogo didaktikos pobūdį galima sieti su vis

²⁶⁹ Donatas Sauka, *op. cit.*, p. 204.

²⁷⁰ Taip jį vertina, pavyzdžiui, Zalatorius, pasak jo, šis iš kasdienės kalbos tėkmės stilistiškai išsiskiriantis sluoksnis vertintinas kaip „štampos“, siejantis kūrinius su iliustratyviu didaktiškumu. Žr.: Albertas Zalatorius, *op. cit.*, p. 257.

savarankiškėjančiu meniniu vaizdu; Žemaitėi nebeužtenka vien tiesiogiai pamokyti, ji organiškai įtraukia didaktinę tezę į vaizduojamą meninį pasaulį siedama ją su liaudies išmintimi (žodine jos tradicija – patarlėmis). Stilistiškai konotuosios didaktinės tezės turi ne tik tiesioginę normatyvinę reikšmę, bet ir „menišką“, „gražios“ kalbos vertę.

Su didaktinės tezės meniškėjimo tendencija susijęs ir jau ankstyviausiose Žemaitės komedijose atsirandantis Martišiūtės išskirtas „guviojo vyruko“, tai yra veiksmą modeliuojančio ir skatinančio veikėjo, tipažas²⁷¹. Šio „guviojo vyruko“ bruožais pasižymi *Piršlybų* Poškaus personažas. Jis beveik nedalyvauja veiksmo, vietoje to jam vadovauja, modeliuoja, kurstydamas kaimo vaikus:

Poškus (į Joną). Tu nepasiduok... visi nori pragerti tavo balakoną, o tu Augustčio pragerk. (rodo į Augustį) Jis tankiau lando po tą pačią kamarą... pats man pasisakė. Šį vakarą neįtilpo pas tave, supykęs užpirko mus ant tavęs... (p. 156)

Toks personažas dažnai bus sutinkamas didaktiniame komiškajame dialoge. Vietoje didaktinės tezės jis modeliuos dramatinį veiksmą, kurio atomazgoje bus demaskuojamos ydos ar neigiami personažai. Prie šio aspekto sugrįžtama V disertacijos skyriuje.

Visos iki šiol aptartos Žemaitės ankstyvojo dramos dialogo charakteristikos susijusios su vidine personažų komunikacija, su dialogo perteikiama fikcine kūrinio plotme. Tačiau žanro prasme savitėjantį Žemaitės dramos dialogą rodo ir jau ankstyviausiame kūrinyje atsirandančios išorinės dialogo komunikacijos užuomazgos. Dialogo teatriškumą signalizuoja *Piršlybose* labai gausios replikos į šalį. Greičiausiai ši konvencija sietina su rašytojos 1898 m. rudenį Rygoje aplankytu teatru ir skaitoma dramaturgijos klasika²⁷². Replika į šalį atskleidžia, kaip personažas vertina situaciją, leidžia akcentuoti nesusipratimus ir painiavą, taip pabrėžiant situacijos komiškumą. Šiam darbui aktuali Peterio

²⁷¹ Aušra Martišiūtė, *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, p. 89.

²⁷² Iš susirašinėjimo su Višinskiu matyti, kad Žemaitė Rygoje aplankė operą, žiūrėjo keliaujančių lenkų, vokiečių trupių spektaklius. Laiške Višinskiui rašytoja svarsto apie dekoracijas, manytina, kad spektakliuose pamatė ir tiesioginį ryšį su publika perteikiančių replikų į šalį veikimą. Žr. 1898 m. lapkričio 17 d. laiškas Višinskiui, Žemaitė, *Raštai*, t. VI, p. 99–100.

Szondi pastaba, kad replika į šalį ne griaua, stabdo dramatinį dialogą, bet didina jo dinamiškumą, pabrėždama neatitikimų susidūrimą²⁷³. (Tai paaiškintų replikų į šalį gausą komedijos žanre, grindžiamame neatitikimu ir priešingumu.) Atrodo, kad Žemaitė *Piršlybose* šios dramos dialogo konvencijos dar tik mokosi, išbandydama jos galimybes, mat daugeliu atvejų replikoje į šalį pateikiama informacija motyvuoja vienokį ar kitokį personažo elgesį, nors jis ir taip aiškus iš garsiai ištartos veikėjo replikos:

Gruzienė (piktuoju). Nekaišiok man tos Amerikos... neleidau ir neleisiu nė kojos iškelti....

Marti (akis pastačiusi). Kas čia do per gyvenimas pusėj, kas čia do per apgaulė? Sakės į čielą.... Į pusę tiek pinigų būtų negavęs. (sau). Nenusileisiu... mat, senė nor dar gaspadinauti, – o kamaroj sėdėti.... (p.24) [*išskirta cituojant* – B. A.]

Akivaizdu, jog cituotame epizode replikos į šalį pateikiama informacija yra perteklinė: ir taip aišku, kad Marti (pabrėžtina remarka – pastačiusi akis!) neketina nusileisti anytai.

Būdingai repliką į šalį Žemaitė pavartoja *Piršlybų* trečio veiksmo trečioje scenoje, kuri pradedama vien šia konvencija:

Atsidaro durys, įeina pirma **Leonas**, juodais drobužiais, blizgančiais batais, balta apikakle, raudonu šaliku, uostus susisukinėjęs. **Milagis** paskui. Visi žiūri į Leoną.

Kudlikas (sau). Nieko stovyla...

Kudlikienė (sau). Oo! prie tokio gėda ir statyti Anele.

Anelė (sau). Pienai nenudžiūvo nuo zūbų – anoks ne vyras.

Amelikė (sau). Ką gražus, tai gražus. Bepigu Anelei!

Dzidorius (sau). Snarglaiža, kiaules dar ganyti... biesų kavalierius!

Leonas (nusiėmęs kepurę). Tegu bus pagarbintas Jėzus Kristus.

Visi. Ant amžių amžinųjų Amen. (p. 34)

Replikos į šalį suderintos pagal jau aptarto personažų poros konfliktiškojo dialogo kūrimo principus. Jos pristato priešingus vertinimus (veikėjai skirtingai mato pas Kudlikus pirštis atvykusį Leoną – arba labai teigiamai, arba labai neigiamai). Nors replikų kirčiais ir atkirčiais sukuriamas komiškas efektas, žiūrovams pateikiama papildoma informacija, kuria remdamiesi jie gali tikėtis iš veikėjų tam tikro elgesio, šių replikų „sankaupa“ vienoje vietoje stabdo veiksmą, yra nesceniška. Net penkių personažų žiūrovams išsakomi vertinimai yra vienalaikiai su garsiai nuskambančia replikų pora – Leono pasisveikinimu

²⁷³ Peter Szondi, *op cit.*, p. 81.

ir namiškių atsakymu. Kitaip sakant, Žemaitė vartoja šią dramos konvenciją tarsi prozos dialoge, kuriame veikėjas bet kada gali pasinerti į savo mintis (kondensuotame dramos veiksmo jis tokios privilegijos neturi). Prozos įtaka ir dramaturgijos technikos neišmanymu, manding, aiškintinas ir „nedramiškos“ replikos į šalį vienoje ankstyviausių moterų komedijų – Malinauskaitės-Šliūpienės-Eglės komedijoje *Netikėtai*. Čia jos ne aštrina, skubina dialogo opoziciją, bet stabdo pokalbį, pranešdama apie veikėjo mąstymo procesą:

BALTRUVIENĖ. (į šalį) Kaip čia jam sakyti? Aha! žinau. (garsiai) Teip, Jonuli, užderėjo, bet kas iš to, kad gaspadoriaus nėra.

JONAS. Gal kada sulauksime.

BALTRUVIENĖ. (į šalį) Kaip čia jam pasakyti? (garsiai) Jonuli, gaspadorystė eina ne taip, kaip reikia... Kad žinočiau...²⁷⁴ [*išskirta cituojant* – B. A.]

Kaip dramaturgijos elementas replika į šalį pavartojama tose Žemaitės *Piršlybų* vietose, kai šia konvencija pateikiama priešinga informacija garsiai ištariamai veikėjo replikai arba atskleidžiama kokia nors nežinoma, netikėta informacija. *Piršlybose* toks deklaruojamos ir tikrosios pozicijos neatitikimas dažnai išnaudojamas kuriant gražbylio piršlio Milagio kalbą. Piršdamas Kudlikams jaunikį, neturintį reikiamų pinigų, jis blefuoja:

Kudlikis. Sakiau, be trijų šimtų pas mane nė per slenkstį.

Milagis (sau). Bepigu, kad anie būtu!... (Balsu) Tik?! Tai mums kaip abaranka... mes ligi... ir daugiau tai mums niekis... (p. 37) [*išskirta cituojant* – B. A.]

Galima sakyti, kad replika į šalį tampa dramaturgijos konvencija, kai pasidaro dramos dialogo dalimi²⁷⁵, yra organiškai į ją įterpiama. Žemaitės *Piršlybose* ji pasitelkta bene gausiausiai ankstyvuoju moterų dramaturgijos periodu. XIX a. pab. – XX a. pr. moterų scenos veikalai nepasižymi dažnai vartojamomis replikomis į šalį, nors Lankutis kaip tik nurodo dažną šio meto lietuvių dramaturgijos vodevilinę repliką į šalį²⁷⁶. Kintantis replikos į šalį vartojimas Žemaitės ankstyvuosiuose scenos kūrinuose atskleidžia, kaip ši

²⁷⁴ Aglė [Malinauskaitė Liudmila-Šliūpienė], *Netikėtai. Komedijs trijuose aktuose*, Filadelfija: spauda „Kovos“, 1910, p. 13.

²⁷⁵ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 29.

²⁷⁶ Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 75. Matysime, jog dialogo išorinės komunikacinės plotmės (tiesioginio dialogo su publika) užmezgimo ir palaikymo funkciją atlieka moterų scenos veikaluose daug dažnesnis monologas.

konvencija įgyja vis daugiau dramaturgijai būdingų bruožų – ne vien perteikia vidines personažo mintis, bet tampa ir tiesioginiu kreipiniu į publiką, papildančiu dialogo reikšmę.

Ankstyvųjų Žemaitės scenos kūrinių dialogas perteikia tarpinį, nuo prozos tolstantį ir prie dramos artėjantį, dialogą. Palyginus su „atsakymo“ dialogu, Žemaitės dialogas daug meniškesnis: kuriamas daug savarankiškesnis meninis vaizdas, ne vien didaktinės tezės iliustracija. Dvi jos dramos dialogo formas sietinos su savitėjančiu dialogu ir nurodo tolimesnes raidos tendencijas, kurios bus aptartos pristatant didaktinį komiškąjį dramos dialogą. Personažų poros konfliktiškasis dialogas perteikia suvienodėjusį personažų tarpusavio ryšį, konfliktinį dramos pobūdį, nors dar neperteikia veikėjų tarpusavio santykių raidos. Jį papildo polilogas (ansamblinis dialogas), rodantis didėjančias dramos kalbos galimybes. Konfliktiškąjį personažų santykį polilogas papildo didesne dialogu kuriamos reikšmės ambivalencija (artėjama prie specifinės semantinės dramos dialogo struktūros, įvairesnių personažų tarpusavio santykių). Šios pavienės dramos dialogo specifikos užuomazgos dar neperteikiamos homogeniška, vientisa dramos kalba ir nuosekliu draminiu veiksmu. Labiausiai prozos įtaką Žemaitės scenos veikalų dialogui atskleidžia bendra eskizinė kūrinių struktūra. Minimalus siužetas perteikiamas konfliktinių situacijų mazgais, kuriuose koncentruojamas veikėjų poros dialogas-ginčas. Nors šie dialogai ekspresyvūs, jie nekuria viso kūrinio dinamikos, nes neperteikia kintančių personažų santykių, o tik raiškiai perteikia vieną intersubjektyvumo modusą (dažnai – priešišką). Konfliktines situacijas sujungia ne dramatinio veiksmo raida, o prozos pasakotojo instancijos apraiškų išlaikiusios gausios remarkos ir polilogas, pasitelkiamas „pereinamųjų“, „jungiamųjų“ dialogų scenose. Labiausiai Žemaitės dialogą prie dramaturgijos priartina atsirandanti išorinė dramos dialogo komunikacinė plotmė. Jos dramos dialogas nebelieka tik vidinėje meninės tikrovės plotmėje, atsiranda replikomis į šalį kuriama atogrąža į žiūrovą.

4.3. Apeiginis dialogas

Pirmuose poskyriuose aptartus dramos dialogo tipus labiausiai veikė rašytinės literatūros tradicija, konkrečiai – (didaktinė) proza. Kituose trijuose skyriaus poskyriuose pristatomi dialogo tipai, kuriems didžiausią įtaką darė atlikimo situacija. Todėl čia analizės aspektai taikomi „atvirkštine“ tvarka: dėmesys pirmiausia teikiamas išorinėje komunikacinėje dialogo plotmėje išryškėjančioms dialogo charakteristikoms, tada aptariami vidinėje dramos dialogo plotmėje ryškėjantys bruožai. Jau buvo minėta, jog dramos dialogas XIX a. pab. kuriamas orientuojantis į pagrindinį lietuviškųjų vakarų žiūrovą valstietį, įpratusį prie teatralizuotų kalendorinių ir šeimyninių apeigų formų. Ši orientacija lemia gausius to meto dramaturgijoje etnografinių dainų, šokių intarpus bei dažną siužetinę vestuvių, piršlybų liniją²⁷⁷. Pažymėtina ir tai, kad rengiant slaptus lietuviškuosius vakarus kartais būdavo ir prisidengiama šeimyninių švenčių pretekstu: rašydamas apie pirmą vilniečių susirinkimą 1898 ar 1899 m., Julius Būtėnas nurodo, kad oficialiai skelbta, jog rengiamos vestuvės: „[...] buvo sugalvota padaryti savotišką balių su pasilinksminimais, su užkandžiais ir gėrimais. Kad kartais neprikibtų valdžia, buvo sugalvota vestuvės“²⁷⁸.

Manychiau, kad ankstyviausiu lietuvių dramaturgijos etapu etnografiniai papročiai patenka į dramos tekstą nestilizuoti, jie tiesiogiai perkeliami į sceną. To meto dramaturgės gyveno aplinkoje, kurioje jie buvo natūrali kasdienio gyvenimo dalis, todėl dramos teksto santykis su teatrizuotais papročiais kitoks nei etnografiniuose spektakliuose. Pastarųjų tikslas – pristatyti liaudies

²⁷⁷ Vestuvių siužetas itin dažnas ankstyviausiuose į lietuvių kalbą verstuose ir originaliuose scenos veikaluose. Vienas pirmųjų kunigo Jono Katelės iniciatyva surengtų vaidinimų 1894 m. buvo Wincento Smoczyński komedijos *Veselijos arba Pagirėnų gobtuvės* pastatymas. Sankt Peterburgo lietuvių teatralų sąjūdis prasidėjo 1895 m. suvaidinus verstinę Józefo Bliziński komediją *Žentas parodai*, piršlybų motyvas figūruoja ir 1899 m. viešai suvaidintoje Keturakio komedijoje *Amerika pirtyje*, ir 1900 m. Medvilionių dvare slapta suvaidintoje Dviejų Moterų komedijoje *Velnias spąstuose*. Vilniuje bene pirmą sykį 1901 m. slapta vaidinta iš lenkų kalbos versta vokiečių rašytojo Johanno Baptisto Schweitzerio komedija *Vienas iš mūsų tur apsigvesti!* Mykolo Biržiškos sudarytame populiariausių iki 1910 m. vaidintų scenos veikalų dvidešimtuose daugiau nei pusės komedijų siužetinė linija susijusi su piršlybomis ar vedybomis. Žr.: Nuobodėlio [Mykolas Biržiška], *op. cit.*, p. 51–52.

²⁷⁸ Julius Būtėnas, *op. cit.*, p. 7.

papročius juos suvaidinant scenoje²⁷⁹, o ankstyviausioje lietuvių dramaturgijoje apeigų situacija intuityviai pasitelkiama teatriškumui kurti. Šią mintį patvirtintų dažna tendencija lietuviškųjų vakarų scenoje šokti liaudies šokius, dainuoti dainas ar žaisti. Liaudiškas dainas, šokius ir Lankutis vertina kaip įprasčiausią įsceninimo priemonę²⁸⁰. Kiti tyrinėtojai patvirtina, jog scenoje atliekami ir gegužinių šokiai ar dainos mažai skyrėsi²⁸¹. Šią ankstyvosios lietuvių dramaturgijos tendenciją moterų kurti scenos veikalai patvirtina jau pirmuoju paminėtu veikalu – Didžiulienės-Žmonos iš liaudies dainų sukurta opere *Piršlės ir veselijos* (1877). Apeiginiu dialogo tipu darbe laikomas dialogas, perteikiantis teatrizuotus šeimyninius papročius ar kaimo bendruomenės pasilinksminimus bei pasižymintis savitu stilistiniu kodu. Ryškiausi šio dialogo pavyzdžiai yra sukurti Žemaitės komedijoje *Piršlybos*, tačiau jo intarpų yra ir komedijose *Mūsų gerasis* (parašyta 1899) bei *Stebuklingas daktaras*, Didžiulienės-Žmonos dramoje *Vakaruškos* (XIX a. pab. – XX a. pr., pirma publikacija 1957) ir komedijoje *Paskubėjo* (XIX a. pab. – XX a. pr., pirma publikacija 1915).

Žemaitė ir Didžiulienė-Žmona savo sceniniuose kūriniuose perteikia realius tuo metu funkcionavusius kaimo papročius, kuriuos puikiai pažino (ir viena, ir kita rinko tautosaką). Rankraščiuose išlikęs Žemaitės oracijos fragmentas patvirtina, jog rašytoja galėjo lengvai persijungti į liaudies žodinės tradicijos stilistiką²⁸². Todėl nenuostabu, kad jos etnografiniame rašinyje *Veselé* aprašyta zalėtų (pažintuvių, pirmųjų piršlybų) komunikacine situacija pasinaudojama

²⁷⁹ Etnografinės dramos pavyzdys – Kazimiero Strazdo drama: Idem, *Vestuvės, ištam tinkamų apeigų ir dainų scenai parengė K. Strazdas* [rankraštis], 1907, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-105. Dramos siužetinė linija neryški, pasitelkiama tik kaip akstinas skirtingiems vestuvių papročiams pristatyti, panašiai kaip Tado Daugirdo vienaveiksmiame vaizdelyje *Girkalnio Užgavėnės* (Idem, *Girkalnio Užgavėnės. Vienaveiksmis paveikslas su dainomis ir šokiais*, Biržai: M. Yčo ir Bendrovės spaustuvė, 1913) ar Bronės Buivydatės *Pabaigtuvės* (Eadem, *Pabaigtuvės. Iš tautosakos žiedų supintas 2 v. vaidinimas*, 1942, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 118, l. 1–22). Tarpukario laikotarpiu tokio pobūdžio spektakliai buvo gana dažni, daugiau žr.: Stasys Skrodenis, „Etnografiniai spektakliai“, p. 69–77.

²⁸⁰ Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 38.

²⁸¹ K. Poškaitis, „Liaudies choreografinės kūrybos keliai į sceną“, in: *Liaudies kūryba*, t. 2, redakcinė komisija: V. Ambrazas... [et. al.], Vilnius: leidykla „Mintis“, 1974, p. 65–88.

Stasys Skrodenis, „Tautosakos atėjimas į sceną, lietuviškų vakarų ‘gadynėje‘“, p. 107–116.

²⁸² Žemaitė, *Oracia*, LLTIB RS, sign.: F3-45, l. 1–2.

dramoje *Piršlybos*. Žemaitė zalėtas nusako taip: „Prireikus vaikinui ar našliui pačios, pasiima piršlį, kokį vyrą su gera iškalba, ir važiuoja, kur dasižino esant prie tėvų dukterį nuotaką [...]. [Atvažiavę] pasirodo savo apsiėjimą ir protą, pasisako, iš kur esą, pasigiria, ką turi; vis piršlys šneka“²⁸³. Komedijos *Piršlybos* trečio veiksmo antrą sceną sudaro „gera vyro iškalba“ – liaudiškoji piršlio oracija:

Milagis (nusiėmęs kepurę). Tegul bus pagarbintas Jėzus Kristus.

Visi. Ant amžių amžinųjų Amen.

Milagis eina arčiau Kudliko, **Amelikė** išbėga iš alkieriuko, apsitaisiusiu ir su karoliais.

Milagis (į Kudlikį, kepurę rankoj turėdamas). Persiprašau gaspadorėliams už paturbavojimą: esam pakeleiviai iš tolo, užšoko naktis, paklydom, sušalom, nė kur dingti. Be nebūtumėt mielaširdingi parodyti mums tiesų kelią...

Dzidorius. Galiu, galiu palydėti ligi bimbilynės.

Milagis (skubiai Dzidoriui atsikerta). Prašom tamstos savęs nenuskriausti. (į Kudlikį). Šaukiuos prie tamstos, kaip vyriausios galvos to buto... laukiu nusprendimo (lenkias).

Kudlikais. Prašom pirma atsipūsti, pasilsėti ir mums naujienų papasakoti – tik prašom sėsties, nes stačias pameluosi...

Milagis (vis kepurė rankoj, nužemintai) Padėkavoju labai nužemintai už gerą širdį ir žodį, aš lig neapsisvetinęs išpažįstu visą teisybę. Prisipažįstu, jog ne vienas užklydau: mano draugas yra jaunas jaunikaitis Leonas Gruzys iš Gaurų, vyras suvis bestovįs, šiltas, gauruotas, spindąs ir šnabzdąs, prie to su kojomis, rankomis ir su galva. Iškeliavom į svietaį ant keturių vėjų – ieškom šakelės sukti sau lizdelį. Pailsom, pavargom, taipogi ir mūsų žirgelis; niekur neužbėgom rūtų darželio, pasiskinti sau kvietkelį, pasigražinti lizdelį. Dabar užklydęs išvydau prie tamstų gražų darželį, skaisčias rūteles (lenkias mergikėm), o tamstų globėjų to brangiausio skarbo žemčiūgų meldžiu labai nužemintai (lenkias tėvams) leisti mums pailsėti tokioje kvepiančioje užūksmėje. Prašom neužsirūstinti ir nebijoti, mes be leidimo vyresnybės neskinsma nė mažiausio lapelio, (garsiau ir linksmiau) o su geru rokundu ir čielą kvietkelį... (p. 33–34)

Pacituotame dialogo fragmente dominuoja piršlio oracija, pasižyminti lietuvių liaudies vestuvių papročių tyrinėtojų nurodytais tokios kalbos bruožais: paprastai atvykėliai stengdavosi nusišnešti tikrąją tikslą (tikintis apsisaugoti nuo piktųjų dvasių), jį nusakydavo netiesiogiai, kaip kad šiame dialoge (ieškoma rūtų darželio, su tėvų leidimu norima skinti kvietkelį)²⁸⁴. Tad atvykėlio kalbos,

²⁸³ Žemaitė, *Raštai*, t. V, redakcinė komisija: K. Korsakas (pirm.), A. Venclova, J. Žiugžda, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957, p. 604–605.

²⁸⁴ Irena Čepienė, *Lietuvių tradicinės vestuvės*, Vilnius: Žuvėdra, 2012, p. 35. Žemaitės *Piršlybose* sukurta zalėtų situacija aprašoma daugelyje vestuvių papročiams skirtų tyrimų: „Zalėtninkai, į kiemą įvažiavę, sustoja kur nors pas tvartus [...]. Jaunikis lieka prie vežimo, o piršlys eina į vidų sužinoti, ar priims piršliuosna, ar ne. [...] Įėjęs į sėdinių, pasistato kerčion botagą ir žengia į šeimyninę trobą. Tuoj, įkėlęs vidun koją, pasveikina Kristaus pagarbinimu

esą jis pasiklydo, nereikia suprasti tiesiogiai (taip savo prakalbos nevertina ir pats Milagis, jis skubiai atsikerta Dzidoriui, neva supratusiam jį pažodžiui ir pasiklydėlius pasiūliusiam palydėti į bimbilynę – pas dvaro kumečius). Personazų komunikacija grindžiama ne kasdiene, įprasta šneka, o tam tikrais nusistovėjusiais, iš liaudies papročių resursų imamais stilistiniais kodais. Štai kodėl Kudlikas, kviesdamas piršlį sėstis, nurodo, kad atpažįsta jo specifinę kalbą (ir atvykimo tikslą): „prašom sėsties, nes stačias pameluosi...“ Tik po šių šeimininko žodžių Milagis vaizdinga, iškilminga kalba ima sakyti oraciją. Piršlio retorika pereina į ritminius periodus, sudarytus iš daugiadėmenių sakinių ir sinonimų, kuriais plėtojamas peršamo jaunikaičio šaunumas („Leonas Gruzys iš Gaurų, vyras suvis bestovįs, šiltas, gauruotas, spindas ir šnabždas, prie to su kojomis, rankomis ir su galva“). Hiperbolizuojant nusakomi kelionės vargai („iškeliavom į svieta ant keturių vėjų; ieškom šakelės sukti sau lizdelį; pailsom, pavargom; niekur neužbėgom rūtų darželio“), vaizdingomis metaforomis įvardijamas atvykimo tikslas – žemčiūgų skarbas, kurio kvepiančioje užūksmėje prašoma leisti pailsėti.

Dramoje pasitelkiama liaudiškųjų oracijų intonacija ir stilistika iš pirmo žvilgsnio leidžia manyti, kad Žemaitės siekis, kaip ji suformulavo Višinskiui, „[...] yra parodyti senovės papročius, jau jau gęstančius prie piršlybų“²⁸⁵. Tačiau kūrinys nepagrįstas vien liaudiška piršlybų proceso retorika (šiuo atveju *Piršlybos* būtų etnografinis spektaklis). Komedijoje analizuojamos kitos temos, paprieštaravo ir Višinskis: „[...] man regis, ji parašyta ne dėl to, kad išparodytų tuos gęstančius papročius, bet parodyti, kaip pas mus pasidaro daug nelaimingų porų, dėl to, kad ženatvės tankiausiai yra daromos pagal išrokavimą senių ir

[...] Šeimininkas prašo sėstis ir kalbina. Ragindamas sėstis jis dažnai prakalbina svečią paprastais, dažnai vartojamais posakiais: ‚Sėskis! Ar visus stačius palikai?‘, ‚Sėskis! Stačias apsimeluosi...‘ Piršlys, labai skubėdamas, to neboja ir trumpai atsako: ‚Noriu dar augti‘. Jis, nenorėdamas jaunikio šaldyti lauke, tuoj pasisako, ko atvykęs, kokį vaikinaž atvedęs. Nupasakoja jo turtingumą, be to, dar, kad yra geros giminės, darbuotas ir rimtas vyras.“ Žr.: Juozas Mickevičius, „Žemaičių vestuvės (Nuo 1850 m. iki šių dienų Platelių, Alsėdžių, Ylakių apylinkėse)“, *Mūsų tautosaka*, t. VII, red. prof. Krėvė Mickevičius, Kaunas: Hum. m. fak. Tautosakos Komisijos leidinys, 1933, p. 52–53.

²⁸⁵ Žemaitės 1898 m. laiškas Povilui Višinskiui, Žemaitė, *Raštai* VI, p. 104.

visokių galvočių, o ne iš meilės“²⁸⁶. Siektas ir realiai sukurtas dialogai skyrėsi – apeiginis dialogas Žemaitės dramaturgijoje yra fragmentiškas, neaiškus jau pirmajam skaitytojui Višinskiui²⁸⁷, dar daugiau, patys personažai nemato šios manieringos komunikacijos reikalingumo. Kai Milagis išsako cituotą piršlio oraciją ir prašo leidimo įvesti į vidų drauge atvažiavusį jaunikį, šeiminiškai sureaguoja teigiamai: („**Kudlikiai** (kartu). Prašom, prašom įsivesti apsišildyti ir mumis supažinti su savo draugu“), bet piršliui išėjus į kiemą pasikviesti Leono, Kudlikienė iškart replikuoja: „**Kudlikienė**. Dar čia bereikia kokių privilijų, kaip prie kokios panos...“ (p. 34). Taip vidinėje dramos dialogo plotmėje susikerta du stilistiniai kodai: paprotinė komunikacija nebeadekvati personažų pasauliui.

Šis susidūrimas komplikuoja vienareikšmį apeiginio dialogo vertinimą. Viena vertus, apeiginis dialogas į dramos kūrinį įtraukia atpažįstamas papročių, ritualų komunikacines formas, kurios su savimi „nešasi“ sau būdingą stilistinį kodą. Į jį pereinama visada, kai tik pasigirsta tam tikri kodai, aiškūs iš konkrečios komunikacinės situacijos ir atliekamos kalbančiojo funkcijos (pavyzdžiui, piršlys, marti ir panašiai) bei būdingos retorikos. Kai tik kuris personažas ima kalbėti plėtodamas iš liaudies žodinės tradicijos atpažįstamas formuluotes, į jį kiti veikėjai iškart sureaguoja tokiu pačiu stiliumi. Šio stilistinio kodo bendrumą patvirtina ir gana skirtingi Žemaitės ir Didžiulienės-Žmonos sceniniai kūriniai, kuriuose apeiginiai dialogai pasižymi panašia raiška. Paprotinėje komunikacijoje veikia išankstinis žinojimas, ką reiškia vienas ar kitas vingriai išsakytas „svečio nebuvėlio“ pasakymas – apeiginis dialogas iš liaudies kultūros „resursų“ pasiima jau gatavas frazes, susidėstančias į įmantrią komunikaciją, kur niekas nesakoma tiesiai. Prisiminus Elamo nusakytus teatrinėje komunikacijoje veikiančius bendruosius kultūrinius

²⁸⁶ 1898 m. gruodžio mėnesio pirmosios pusės Povilo Višinskio laiškas Julijai Žymantienei, in: Povilas Višinskis, *op. cit.*, p. 356.

²⁸⁷ Siųsdama kūrinį savo pirmajam kritikui, Žemaitė rado reikalo pridėti: „Galbūt bus tau nesuprantami žodžiai Milagiaus, kuriais giria savo jaunikaitį; vyrs savęs bestovįs – iš lenkiško „jak należy“, šiltas – naudos pertekęs, gauruotas – gerus turi drabužius, spindįs ir šnabždas – turi pinigų aukso ir popieriaus, su kojomis – greitas, rankomis – darbininkas, su galva – tą žinai, kad mandrus galvočius.“ Žr. 1898 m. lapkričio 25 d. Žemaitės laiškas Višinskiui, Žemaitė, *op. cit.*, p. 104.

kodus, galima teigti, jog šis dialogo tipas didžiaja dalimi pagrįstas kaip tik bendruoju paprotinės komunikacijos kodu. Šio dialogo tipas gali įgauti dialogizuotos dainos formą, kaip kad Žmonos „dramatiškame vaizdelyje“ *Vakaruškos*, kurio pirma scena kuriama kaip to laikotarpio kaimo jaunimo pasilinksminimas: personažai šoka šoki *Piršlys*, dainuoja dialogizuotą liaudies dainą²⁸⁸. Pirmoji *Vakaruškų* scena iki prasidedant draminiam veiksmui (o jis užsimezga tik scenos antroje pusėje, kai pasirodo antagonistas Valerijonas) yra ekspozicinio pobūdžio, perteikia tik bendriausius personažų santykių bruožus, kuria šiokią tokią įtampą tarp tuščios pramogos (šokio, dainavimo) ir personažo-didakto Motiejaus siūlomo „naudingo“ skaitymo. Tuo pačiu metu ši scena yra tarytum tarpininkė tarp žiūrovų gyvenamosios tikrovės ir meninio pasaulio; rodoma scenoje gegužinė, manytina, buvo iškart atpažįstama lietuviškųjų vakarų publikai ir galėjo tęstis po spektaklio.

Antra vertus, patekęs į dramos kūrinį, apeiginio dialogo tipas paklūsta ne vien bendriesiems Elamo išskirtiems kultūriniais kodams, „privijų“ sričiai, bet yra neišvengiamai interpretuojamas pagal draminius ir teatrinius subkodus. Šią dialogo reikšmės dvigubumo tendenciją perteikia ištrauka iš Žmonos komedijos *Paskubėjo*. Komedijoje tariamo piršlio Bilėno kalbą kiti veikėjai išsiaiškina neteisingai, ir šiuo nesusipratimu pagrįstas kūrinio komizmas. Galiniai laukia nesulaukia piršlių, ir atvykus vyresnio kaimyno Bilėno lydimum „amerikontui“ Kligiui pirkti Galinių kumelės, palaiko juos peršamu jaunikiu ir piršliu:

B i l è n a s (*Galiniui*). Turiu pasakyti, kad mes pas tamstas atvažiuvom ne bet sau iš dyko buvimo, mes atvažiuvom reikalu...

G a l i n i s (*linksmas*). Žinom, žinom...

G a l i n i e n è (*niukteri jį pašonėn ir pertraukdama kalba*). Dėkui, dėkui. Sveiki atvažiuavę! Ar reikalu ar teip sau pasižmonėtų, mes svečiais labai džiaugiamės.

B i l è n a s. Anot žmonių kalbos, „suso niekas neklauso“, tai ir mes važiuodami sugriebėm rūgšties butelėlį. (*Traukia butelį iš kišenės*)

G a l i n i e n è. Kam čia, kam čia to reikia.

B i l è n a s. Reikia tai reikia, taip radom, taip paliksima, anot žmonių kalbos. (*I Juzę*)
Na, lelijėl, svečiui nebuveliui paieškok sūrio supuvėlio!²⁸⁹

²⁸⁸ Liudvika Didžiulienė-Žmona, *op. cit.*, p. 368–371.

²⁸⁹ Liudvika Didžiulienė-Žmona, *Raštai*, t. I, parengė Milda Telksnytė, Vygandas Račkaitis, Vilnius: Pradai, 1996, p. 318–319.

Galiniai klaidingai interpretuoja Bilėno kalbą, nes buvo anksčiau melagingai informuoti kamininkės Barboros. Galinių lūkesčius palaiko ir vaizdingas, kad ir fragmentiškas, Kligį atlydėjusio kaimyno Bilėno kalbos stilius, ir pati dialogo situacija, primenanti pirštis atvykusius jaunikį ir piršlį: kalba tik Bilėnas, jaunas Kligis tyliai stovi šalia, iš pradžių nepasakomas ir tikrasis atvykimo tikslas, iš kišenės traukiamas butelis, maloniai kreipiamasi į tariamą nuotaką. Galinienė iškart žino, kaip atsakyti į tariamo piršlio kreipimąsi: atsakymui netinka jos vyro tiesmukas prisipažinimas („žinom, žinom“) reikia pereiti į tam tikrus socialinius vaidmenis (prisiimti potencialios nuotakos motinos laikyseną: „sveiki atvažiavę“, „mes labai džiaugiamės“). Žmonos komedijoje pacituotu dialogo fragmentu pradedamas nesusikalbėjimas išaiškės kūrinio pabaigoje, bet jau šiame fragmente neatitikimas tarp kasdienės kalbos ir paprotinės komunikacijos kuria komizmą.

Bendrieji liaudies papročių kodai veikia apeiginio dialogo stilistiką ir struktūrą, lemia ir tai, kad šiame tipe dominuoja dialogo išorinės komunikacijos plotmė. Išorinę komunikacinę plotmę įsteigia personažo kreipimasis į publiką: kai dramų tekste personažas pereina į paprotinės retorikos stilistiką, neretai jis kreipiasi ir į publiką, o ne (vien) į kitus personažus. Šiuose scenos veikalų epizoduose dramatinio dialogo narių intersubjektyvumas blėsta, bet ryškėja personažo ryšys su publika. Tiesioginį kreipinį į publiką įgalina šioje komunikacijoje pasitelkiami sociume galiojantys stilistiniai kodai. Todėl apeiginiu dialogu ne vien siekiama perteikti scenos tikrovę, bet scenos ir publikos plotmės iš dalies sutampa čia ir dabar aktualizuojant kontaktą su žiūrovais, kaip kad paskutinėse Žemaitės *Piršlybų* replikose:

Milagis (imdamas bonką). Tatulėl! mudu galim gerti ir pasigerti. Pabaigėm jau savo darbą... tamsta vaikus parėdei – o aš pabaigiau piršlybas. (pripylęs stikliuką, atsisukęs į publiką) Už visų sveikatą į savo žyvata (išgeria užsivertęs).

Visi. Ant sveikatos! (p. 56)

Piršlys Milagis kreipiasi tiesiai į publiką (remarkoje nurodyta – atsisuka į ją). Keltinas klausimas, kas ištaria šios komedijos paskutinę repliką, tai yra atsako

Milagiui? Manychiau, kad „Visi“ šiuo atveju įtraukia ir publikos balsą. Paskutinė replika yra pereinamoji, savotiškas epilogo atitikmuo, žiūrovus po teatrinio vyksmo vėl grąžinanti į realybę.

Kitas vidinės dialogo komunikacijos plotmės peržengimo pavyzdys yra dar ryškesnis, įvykstantis toje pačioje replikoje. Tai Žemaitės *Stebuklingo daktaro* personažo Ringio rauda prie marinamos žmonos:

Ringis (eidamas prie lovos, verksmingai). Matušėle! Matušėle mano, nepalik manęs, nepalik! kur aš vienas dingsiu, kas mane apveizės, kas apsiūs, aplopys?! (apsikabindamas) Kas man kojeles nauus, kas autelius išplaus? (verkia) Ui! ui ui! Kur aš vienas pasidėsiu, kaip aš vienas paprasiu? (atsikeldamas ir atsitolindamas nebeverkia) Ne kana kokia tu buvai man gaspadinė, ne kana ką tu man dirbai... (prieš publiką) Visas sviatas verpė, visas sviatas audė, doro drobužio nuo jos nemačiau, (numodamas ranka) ne kana ką aš nuo jos pasigaudavau (**daktaras** juokiasi)²⁹⁰.

Cituotame epizode Ringis reaguoja į žmonos pasakymą, esą ji tuoj mirs. Repliką jis pradeda verksmingai, artindamasis prie marinamos žmonos lovos, pereidamas į to meto publikai atpažįstamą retoriką, apsikabinęs ligonę verkia, bet po kelių retorinių sušukimų atsikelia, atsitolina nuo mirstančios žmonos ir atsisuka į publiką. Perėjimas prie liaudiškosios raudos retorikos personažą iškart suveda į akistatą su publika, tuo pačiu metu sudaro galimybę pademonstruoti, jog visuomenėje priimtina raudos forma neatitinka tikrųjų personažų santykių. Bendra, visiems suprantama apeiginio dialogo siūloma reikšmė yra nebeadekvati tikriesiems personažų jausmams – ima veikti dramatinis subkodus, kurio veikimas dažniausiai pasireiškia tuo, jog stilistinių kodų susidūrimas dramos dialoge kuriamas kaip komiškas. Ir čia fikcinės dialogo plotmės peržengimas kuria komišką įspūdį, patvirtinamą remarkoje nurodomo kito personažo (daktaro) juoko.

Apeiginis dialogas savo stilistika išsiskiria iš vyraujančios realistinę kaimiečių šneką imituojančios to laikotarpio dramos kalbos. Šis dialogo tipas naudojasi bendrais bendruomenės komunikaciniais kodais, preliminariu žinojimu, kokią informaciją perteikia tam tikros stilistinės dialogo charakteristikos. Ryškiausi apeiginio dialogo stilistiniai bruožai yra lemti

²⁹⁰ Žemaitė, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 81.

liaudiškos žodinės pasakojimo tradicijos (kalba metaforiška, iškilminga, ritmiška), labai svarbus ir išorinės teatro komunikacinės plotmės dominavimas. Apeiginio dialogo dialogiškumą sudaro ne personažų intersubjektyvumas vidinėje dialogo plotmėje (veikėjų tarpusavio santykiai yra formalūs, priklauso nuo šio dialogo dalyvių atliekamų socialinių vaidmenų), o dramatinio diskurso ir publikos ryšys. Kita vertus, šis dialogo tipas yra vertinamas ne tik atsižvelgiant į bendruosius paprotinės komunikacijos kodus, bet ir į meninę kūrinį visumą, į jos diktuojamus draminius subkodus: apeiginė komunikacija sudaro įtampą su fikcinių personažų tarpusavio santykiais, šis susidūrimas išreiškiamas stilistinių kodų neatitikimu, paprastai pasitelkiamu komiškamam įspūdžiui kurti.

4.4. Dialogas-žaidimas

XIX a. pab. – XX a. pr. dramaturgijoje pasitaikančios žaidimo situacijos dažniausiai aktualizuojamos kaip jau aptartas apeiginis dialogas, į sceną perkeltas to meto žaidimus. Pavyzdžiui, Žemaitės dviejų veiksmų komedijoje *Mūsų gerasis* įtrauktas liaudies šokis-ratelis *Avietėlė*, žaidžiamas žaidimas *Puodus degti*, dalijamas žiedas. Visgi pasirinkau dialogą-žaidimą išskirti ne kaip apeiginio dialogo tipo variantą, o kaip atskirą dialogo tipą. Aptarti dialogą-žaidimą kaip atskirą besiformuojančio dramos dialogo tipą svarbu dėl jo savarankiškumo: susiformavęs ankstyviausiu moterų dramaturgijos periodu kaip tam tikrai adresatų grupei, patiems mažiausiems, ikimokyklinio amžiaus žiūrovams, skirtas dialogas, jis kuriamas iki šių dienų ir yra siejamas su pedagogine situacija²⁹¹. Nesigilinant į dramos ir teatro, kaip ugdymo instrumento, problematiką, svarbu pasakyti, jog dialogas-žaidimas ankstyviausiu lietuvių moterų dramaturgijos etapu pristato heterogeniško dramos dialogo tipą, kurio ambivalencija – priklausymas ir žaidimo, ir dramos sričiai – dėl specifinių adresato poreikių ir suvokimo galimybių yra tapusi

²⁹¹ Žr. daugiau: Milda Brėdikytė, „Ar dramos pedagogikos metodais gali būti ugdomos vaikų kompetencijos?“, *Žvirblių takas*, Nr. 3, 2006, p. 33–38; Inesa Paliulytė, Rimanta Matlašaitienė, „Teatrinis ugdymas darželyje: vaikų ir pedagogo sąveika“, *Žvirblių takas*, Nr. 3, 2006, p. 29–32.

dialogo struktūros principu. Kalbamuoju laikotarpiu dialogas-žaidimas yra savičiausias vaikams skirto dialogo tipas, nes kiti tuo metu kurti mažiesiems skirti scenos veikalai (Šatrijos Raganos *Nepasisekė Marytei* (1906), nežinomo autoriaus *I mokslą* (1908)), kaip nurodo Kęstutis Urba, žanriniais požymiais įsilieja į bendrą realistinę lietuvių dramų kryptį, kelia aktualias tų dienų – nacionalines, socialines, švietimo – idėjas²⁹².

Žvelgiant į lietuvių dramaturgių kūrybos visumą tenka koreguoti Sigitą Renčią teiginį, esą Šatrijos Raganos *Nepasisekė Marytei* pradėjo lietuvių vaikų dramaturgiją²⁹³. Šiame poskyryje analizuojama vienaveiksmė Žmonos komedija *Vilkas* (parašyta XIX a. pab.²⁹⁴), autorės apibūdinta kaip „mažiem vaikam komedija“²⁹⁵, yra ne tik ankstesnis, bet ir savitumu išsiskiriantis vaikams skirtas scenos veikalas. Jame realizuoto dialogo tipui priskirtini ir vėlesni Čiurlionienės-Kymantaitės dialogai-žaidimai (*Vaikai ir vyturys, Mūsų kieme, Dvi varlikės* (1931), *Žiogų laukas, Keistas paukštis, Du kiškėliai, Motinėlei* (1935), *Julytė ir žvirbliukai* (1936)), šio dialogo tipo bruožų turi ir Šatrijos Raganos sulietuvinti komiški vaizdeliai vaikams *Ponia ir ponas teisėjas, Godus daktaras, Barbės edukacija* (vaidinti 1910²⁹⁶, pirmoji publikacija 1920)²⁹⁷. Kristinos Vaisvalavičienės sudaryta dramų kūrybinių vaikams bibliografija tarpukario periodikoje vaikams (iki 1944) pateikia nemažai šio žanro kūrybinių. Jos sąlygiškai išskirti šių veikalėlių žanrai (vaidybiniai žaidimai ir žaidybiniai vaidinimai) šiame tyrime vertinami kaip tas pats dialogo-žaidimo tipas, pasižymintis ir žaidimo, ir dramų

²⁹² Kęstutis Urba, „Pirmosios lietuvių vaikų pjesės“, *Literatūra*, Nr. XXVI (1), 1984, p. 32

²⁹³ Sigitas Renčys, „Jaučiausias žanras“, in: *Šiuolaikinės vaikų literatūros problemos*, sudarė Jonas Linkevičius, Vilnius: Vaga, 1979, p. 260.

²⁹⁴ Sunku nustatyti tikslią vaizdelio sukūrimo datą. Iš viso rankraštinio Didžiulienės scenos veikalų palikimo datuoti tik komedijos *Lietuvaitės* (1899) ir *Saldi meilė* (1901) rankraščiai. Manychiau, kad *Vilkas* turėjo būti sukurtas dar XIX a. pab., nes buvo skirtas vaidinti patiems mažiausiems Didžiulių vaikams (o su visais aštuoniais persikėlus į Jėlgavą 1896 m., dar ne visi gimnaziją lankė).

²⁹⁵ *Žmonos-L. Didžiulienės kūrybinių sąrašas, 1919 m. jos pačios sudarytas*, LMAB RS, sign.: F12-559, l. 3.

²⁹⁶ Vaidinimo faktas nurodytas to meto spaudos korespondencijose: *Šaltinis*, Nr. 7, 1910 m. vasario 22 (kovo 9) d., p. 108; *Viltis*, Nr. 14(349), 1910 m. vasario 2 (15) d., p. 3.

²⁹⁷ [Iš lenkų kalbos vertė] P. [Marija Pečkauskaitė], *Vaikų žaislui* [Ponia ir ponas teisėjas, Godus daktaras, Barbės edukacija], Kaunas: „Svyturio b-vė“, 1920.

charakteristikomis, ambivalentiškai jas jungiantis²⁹⁸. Kaip kontekstiniai XX a. pr. kūriniai minėtini į *Žemaitės rinkinėlį vaikams* (1904)²⁹⁹ įtraukti dialogo formos žaidimai ir tuo metu labai populiarūs, kelis kartus perleisti Mato Grigonio vaikų žaidimų rinkiniai³⁰⁰.

Vaikams skirta literatūra dažnai išlaiko savo pirmosios recepcinės situacijos apybraižas. Jos ryškėja iš *Žemaitės rinkinėlio vaikams* paantraštės: „Jablonskyčių (K-čio, O-tės, J-tės ir V-čio) išleidimas“: prierašas rodo rinkinėlį sudarant vienaip ar kitaip dalyvavus (skaičius vaidmenimis, vaidinus ar žaidus) Jablonskių vaikus. Ši paantraštė yra pirmosios recepcinės situacijos nuoroda, o ne *Žemaitės Raštų* VI tome pateiktas paaiškinimas, esą rinkinys išleistas vaikų lėšomis³⁰¹. Kitas konkrečių pirmųjų adresatų pėdsakas išliko Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio vaikams skirtame dialogizuotame vaizdelyje *Stebuklingos kibirkštys* (1895): jame veikėjai pavadinti autoriaus vaikų vardais³⁰². Dramaturgijai konkreti atlikimo situacija dar svarbesnė: sutikčiau su Urbos teigimu, esą vaikų dramaturgija yra arčiau teatro nei literatūros, nes mažieji žiūrovai su kūrinium pirmiausia susipažįsta žiūrėdami spektaklį, o ne skaitydami pjesę³⁰³. Pažymėtinos ir labai konkrečios įvadinės remarkos, pateikiančios dialogų-žaidimų scenografiją, peržengiančios remarkų funkcijas

²⁹⁸ Kristina Vaisvalavičienė, *op. cit.*, p. 33–81.

²⁹⁹ *Žemaitės rinkinėlis vaikams (pasakėlės, apsakymėliai, dainelės, žaislai, mįslės...)*. *Jablonskyčių (K-čio, O-tės, J-tės ir V-čio) išleidimas*, [redagavo Jonas Jablonskis], Vilnius: „Vilniaus žinių“ spaustuvė, 1904.

³⁰⁰ Matas Grigonis, *Vaikų žaidimai*, Vilnius: Juozas Masiulis, 1912; Svirno Žvynė [Idem], *Šeimyniškiems vakarėliams pramogėlė*, Vilnius: Juozas Masiulis, 1914; Idem, *Žaidimų vainikas: savybės vakarėliams ir gegužinėms nupintas*, [Kaunas]: Švyturys, 1920. Idem, *200 žaidimų kambaryje ir tyrame ore su dainomis, melodijomis, paveikslėliais ir fantų vadavimais: jaunuomenei dovanėlė*, [Kaunas]: Šv. Kazimiero draugija, 1914.

³⁰¹ *Žemaitė, Raštai*, t. VI, p. 134. Užtenka žvilgtelėti į 1900 m. Jablonskių šeimos fotografiją, kad įsitikintum, jog tokio amžiaus vaikai sudarant rinkinį galėjo dalyvauti kaip žaidėjai, o ne kaip leidėjai: *Konstancijos ir Jono Jablonskių šeima*, sudarė Eglė Lukėnaitė-Griciuvienė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2009, p. 50.

³⁰² *Žemkalnio vaizdelyje veikia Jagutė ir Vytutis (tai jauniausių dramaturgo vaikų, kuriems ir galėjo būti skirtas šis vaizdelis, mažybiniai vardai): Žemkalnis, „Stebuklingos kibirkštys“, Ukininkas*, Nr. 17, 1895 m. rugsėjo 1 d., p. 131. Tai ne vienintelis pavyzdys; minėtinas atskira knyga išleistas Juozo Tumo-Vaižganto *Laiškas Eglutei*, rašytas jo sesers anūkei Eglei Klimaitei (Juozas Tumas-Vaižgantas, *Laiškas Eglutei*, Vilnius: Petro ofsetas, 2007), Čiurlionienės-Kumantaitės vaikaičiams skirti eilėraščiai.

³⁰³ Kęstutis Urba, *Литовская детская драматургия* [daktaro disertacijos rankraštis], 1985, VUB RS, sign.: F76-2808, l. 7.

ir tampančios instrukcijomis ne tik kaip įrengti sceną, bet ir koku būdu sužaisti vaizdelį. Šios detalios nuorodos patvirtina dramaturges prisitaikius prie realių vaikų galimybių: Čiurlionienės-Kymantaitės *Vaikai ir vyturys*: „Galima žaisti kambary, galima ir lauke, tada vaikas, vaizduojąs vyturį, būna pasislėpęs už medžio ar tvoros“³⁰⁴, Didžiulienės-Žmonos *Vilkas*: „Pieva gali būti dirvonas, eglėlėm barstytas. Bulbas padėt iškeptas. Ugnelę, arba bengališką ant malkų, arba tikrą ugnelę sukurti ant blėkos pyraginės. Vilkas apsivelka išvirkščiais kailiniais. Dūdelėn reikia įpilt vandenio, tai bus visiškai kaip lakštingalė“³⁰⁵.

Šiame poskyryje analizuojama Didžiulienės-Žmonos komedija *Vilkas* parašyta konkreitiems aktoriams ir žiūrovams, pirmiausia savo vaikams, su kuriais dramaturgė apsigyveno Mintaujoje (dabartinė Jelgava) 1896–1907 m. Ten ji leido vaikus į gimnaziją ir laikė moksleivių bendrabiūtį, turėjo namų teatrėlį, aprašytą ankstesniame skyriuje. Skrodenis nurodo, kad kurdama vaizdelį dramaturgė pasinaudojo piemenukų tautosaka, *Vilkas* – tai išplėtota dainelės *Ganu ganu aveles* versija³⁰⁶. Komedija ir prasideda šios dainelės posmu, kuriam nuskambėjus penki prie laužo sėdintys piemenukai kalbasi apie tai, kad nebijo vilko. Jie tepasako po vieną kokio nors veiksmo palydimą repliką, kai pasigirsta vilko staugimas:

V i s i. Vilkas! Vilkas!

Iš krūmų išlenda baisus žvėris ir lervoja prie vaikų. Tie apsigandę bėga tolyn. Vilkas, ramiai išėjęs, sėdas prie ugniakuro, šildo rankas ir juokias

V i l k a s. Cha! cha! cha! Tai drąsuoliai! Tai karžygiai tvirti! Bengi gardžių bulbelių prisivalgysiu! (*Kapsto bulbas iš pelenų, nusiima maską (kaukę) ir valgo*)

Vaikai iš tarp krūmų žiūri nedrąsiai

J o n i u k a s (*eidamas aikštėn*). Žiūrėkit, žiūrėkit, vilkas ėda mūsų bulbas!

U l i u t ė. Čia gi ne vilkas, čia Rimšų Simanas.

V i s i. Rimšų Simanas! Rimšų Simanas!

S i m a n a s (*užsideda maską ir ūkia*). Uū! Uū! (p. 348–349)

³⁰⁴ Sofija Čiurlionienė, „Vaikai ir vyturys“, *Vyturys*, Nr. 1, 1931 m. gegužės 1 d., p. 9.

³⁰⁵ Liudvika Didžiulienė-Žmona, „Vilkas. Vaikų komedija viename akte“, *Raštai*, t. I, p. 349.

³⁰⁶ Stasys Skrodenis, *Folkloras ir folklorizmas...*, p. 66. Beje, Kęstutis Urba nurodo kitą šio vaizdelio šaltinį, Simono Daukanto elementoriuje *Abėcėlė lietuvių kalnėnų ir žemaičių kalbos* (1842) pateiktą pasakojimą „Piemuo melagis“. Neabejotina, kad šis Ezopo siužetas buvo autorei žinomas, bet atsižvelgusi į dialogizuotą liaudies dainelės formą, jos posmelio citavimą vaizdelio pradžioje, esu linkusi laikyti Skrodenio pateiktos šaltinio versijos. Žr.: Kęstutis Urba, *Auginančioji literatūra...*, 2015, p. 29–30.

Cituotoje ištraukoje pateikta veiksmo kulminacija ir atomazga, po jos vaizdelis užbaigiamas pakartojant pradžios dainelę. Veikalėlio žiedinė kompozicija, neapibrėžtas vaidmenų skaičius (piemenukų gali būti kiek nori, *Vilkas* yra vienintelis Žmonos scenos veikalas, kurio pradžioje neišvardytos *Ypatos*) bei kartojimasis sieja *Vilką* ne tik su piemenukų dainele, bet ir su liaudišku žaidimu. Didžiulienės dukra Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė 1958 m. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutui įteikė Didžiulių namuose skambėjusios vaikų tautosakos rinkinį. Jis padeda atkurti aplinką, kurioje gimė Žmonos pjesės; tarp įrašų užfiksuotas ir komediją *Vilkas* primenantis žaidimas *Piemuo ir vilkas*:

„Piemuo“ su lazda vaikščioja po kambarį ir saugo savo „aveles“ – kitus vaikus. O toliau slankioja kitas vaikas – „vilkas“. Piemuo vaikščiodamas, lazda į grindis belsdamas:

Ganu ganu aveles.

Vilkas tupi už tvoros.

Aš to vilko nebijau:

Su kažgerga pavijau! –

Kai jis bevaikščiodamas nusigręžta, vilkas pagriebia vieną avinėlį ir „nusineša“ – paima už rankos ir pabėga. Piemuo atsigręžęs dairosi:

– Kur gi mano avinukas? – dairinėjas, ieško:

– Čia pėdelės, čia š...s, čia kraujo lašelis... Vilkas nunešė! [...]

Kai piemuo vėl bevaikščiodamas nusigręžta, vilkas nustveria kitą avinėlį. Piemuo vėl sielojas. Vėl nuo pradžios prasideda. Kol vilkas visus avinėlius išgaudo. Tuomet sugautieji avinėliai perbėga vėl pas piemenį, kiekvienas pasigamina iš skarelės suktą pantį ir laukia, paslėpę pančius už nugarų. Piemuo artinasi prie vilko ir prašo:

– Vilkai, vilkai, prašom pirtin!

– Kokios malkos? (klausia vilkas)

– Ažuolinės. (atsako piemuo)

– Labai kietos. (sako vilkas ir pasitraukia)

[...] (ir t. t., kol išvardija tokias malkas, kokios jam patinka, pavyzdžiui, beržinės)

– Vilkai, vilkai, prašom pirtin!

– Kokios malkos?

– Beržinės!

– Labai geros! (ir vilkas eina artyn. Tuo tarpu iššoksta visos „avys“, iškelia paslėptus „bizūnus“ iš susuktų skarelių ir ima mušti vilką. Vilkas bėga, avelės vejasi ir duoda „garo“ vilkui, kol visai išvaro.)³⁰⁷.

Šiame žaidime vaikai veikia pagal prisiimtus „piemens“, „avelės“ ar „vilko“ vaidmenis ir jų tarpusavio santykius. Jau vien peržvelgus Kazanavičienės žaidimo aprašyme pateiktus veiksmožodžius, susidaro dinamiško, vis pasikartojančio vyksmo išpūdis: piemuo vaikščioja, vilkas slankioja, kai

³⁰⁷ Aldonos Didžiulytės-Kazanavičienės tautosakos rinkinys, LLTIB RS, katalogo Nr. 3071, l. 11–12.

piemuo nusigręžia, vilkas stveria avelę ir nusineša – paima už rankos vaiką ir pabėga. Piemuo dairinėjas, ieško; taip veiksmas kartojasi, kol išgaudoma visa banda, ir avelės duoda vilkui atkirtį: iššoka, ima jį mušti, šis bėga, avelės veja. Pasikartojančio judesio, kad ir kokio minimalaus, struktūra būdinga dažnam vaikų žaidimui³⁰⁸. Išskirdamas elementarias žaidimo struktūras Hansas Georgas Gadameris žaidimą pirmiausia apibūdino kaip nuolat besikartojantį judesį šen ir ten, pateikė žaidžiančių gyvūnų jauniklių, iš šio judėjimo patiriančių malonumą, pavyzdį³⁰⁹. Reikia pabrėžti, kad pacituotame vaikų žaidime *Piemuo ir vilkas*, taip pat kaip ir dialoge-žaidime, pasikartojimo galimybę sudaro dialogo forma. Kartojimasis išreiškiamas elementariausia klausimo-atsakymo struktūra, dialoge užfiksuota kaip stimulus ir reakcija. Nurodyta struktūra perteikia dar vieną dialogo-žaidimo charakteristiką: šis dialogo tipas pirmiausia perteikia kūnišką buvimą drauge, pasikartojantį žaidėjų reagavimą į kits kitą. Kadangi akcentuojamas ne kalbinis, o kūniškas santykis, išsakomos replikos dažnai lydimos tam tikro gesto. Žmonos *Vilko* piemenukų replikos užbaigiamos remarkose nurodomu veiksmu:

K a z i u k a s. O, aš jam apinasrį užmovęs, užsisėsčiau, apsižergčia, drąsiai sau jočia ir nebijočiau (*Rodo apynasrį*)

U l i u t è. È aš jam lazda per šonus pokš pokš, net jis apvirstų! (*Daužo lazda*) (p. 349)

Žodžio ir su juo derančio gesto pora – vienas ryškiausių šio dialogo tipo bruožų. Raiškiai žodžio-gesto dinamika išnaudojama Čiurlionienės-Kymantaitės dialoguose-žaidimuose, kurie dažnai kuriami kaip garsažodžių dialogai:

GAIDYS. Kukuriku... rikukuku... kuriku... rikukuku...

Aš gaidelis, aš gaidys!

Be manęs kas čia valdys?!

VIŠTELĖ. Kad... kad kad... kad... dešimt

Kiaušinėlių dėsiu,

³⁰⁸ Žemaitės rinkinėlėje vaikams pateikiamas *Žaislas* gali kartotis iki begalybės: „Vienas vaikas, padėjęs po vieno piršto žirni ir sugniaužęs kumstę, rodydamas antram, klausia: «Pakumuža bėgo?» – Ir mano pabėgo, – antrasis atsako. «Po kurio krūmo?» – pirmasis klausia. Antrasis rodo, po kurio piršto žirnis. Jei antrasis įminė, laimėjo; jei ne, pirmasis laimėjo).“ Žr.: *Žemaitės rinkinėlis vaikams...*, p. 38.

³⁰⁹ Hans-Georg Gadamer, *Grozio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, iš vokiečių kalbos vertė Giedrė Grinytė, Vilnius: Baltos lankos, 1997, p. 32–33.

Viščiukus perėsiu.
DEGLIUKAS. Kriuku riuku... riuku kriuku,
Kas čia būtų be paršiukų,
Be degliukų, be balčiukų,
Be tų riestanosių?³¹⁰

Dialogo garsažodžiai šiame dialogo tipe yra pats veiksmas: jais tikrovė ne įvardijama, o pamėgdžiojama suteikiant papildomos ekspresinės, emocinės informacijos. Žodis čia reikalingas gestui, kaip kad kūniškai tarpusavio reakcijai reikalinga dialogo struktūra. Todėl ir siužetinė linija šiame dialogo tipe paprastai neišplėtota; ištiktukams priskiriami garsažodžiai neturi nominacinės reikšmės, nes jais tikrovė ne pavadinama, o išgyvenama, ja apsimitama čia ir dabar siekiant ekspresyvaus įspūdžio.

Analizuojami dialogai-žaidimai pasižymi beveik visomis žaidimo struktūromis, kurias išskyrė Nyderlandų kultūros istorikas Johanas Huizinga, kultūrą analizavęs *sub speciae ludi*: tai nuolatinis pasikartojantis judėjimas, vykstantis pagal savitą tvarką tam tikru metu ir tam tyčia sutvarkytoje erdvėje, teikiantis malonumą ir atgaivą kasdieniam gyvenimui³¹¹. Pagal šį apibrėžimą ir dramos, ir žaidimo dialogui būdingi iš esmės tie patys elementai: perteikiamas vaidmens prisiėmimas, kuriamos charakterio užuomazgos, sudėtingesni žaidimai, kaip ir dramos, turi savo siužetą, konstruojamą pagal tą pačią veiksmo plėtojimo schemą. *Vilke* teatriškumo ir žaidybiškumo samplaiką atskleidžia vaidmens kaip tapatybės prisiėmimo judesys: aktorius-vaikas, vaidinantis Vilką, dar vaidina ir Rimšų Simaną, „demaskuotas“ kitų vaikų, vėl grįžta į Vilko vaidmenį (vėl suūkia). Vaidinimas prasideda tampant kitu, prisiimant kitą tapatybę, bet žaidybiškumas lemia, jog ši tapatybė nėra griežtai „fiksuota“, ji kintanti. Dramaturgė apčiuopė persikūnijimo esmę (bendrą ir žaidimui, ir teatrui) ir pritaikė ją prie vaidinančių vaikų galimybių, suteikdama jiems malonios, amžiaus poreikius atitinkančios, bet ir su teatro specifika supažindinančios, prie scenos pratinančios veiklos. Čia ir atsiranda esminis

³¹⁰ Sofija Čiurlionienė, „Mūsų kieme“, *Vyturys*, Nr. 2, 1931 m. gegužės 15 d., p. 4–5.

³¹¹ Johan Huizinga, „Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur“, in: Johan Huizinga, *Verzamelde werken* V, ed. L. Brummel et al., Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1950, p. 35–37.

žaidimo ir teatro skirtumas: dramos dialogo suvaidinimas nėra netikslus, nesuinteresuotas žaidimas (šią žaidimo savybę Huizinga itin pabrėžia): žaidimo formos vaikų dramaturgijoje simuliuojamos tiksliai, siekiant tam tikrų tikslų. Dėl šių funkcijų šis dialogo tipas maksimaliai priartėja prie dramaturgijos diskurso, bet iki galo su juo nesutampa. Vida Kazragytė nurodo, jog tam, kad vaiko žaidimas virstų vaidinimu, reikia, jog jis gebėtų išlaikyti distanciją tarp savęs ir kuriamo vaidmens, galėtų juos geriau įvaldyti ir suteiktų jiems reikšmę, atsižvelgdamas į „kitą“ (žiūrovą), o vėliau ir į patį save³¹². Kitaip sakant, vaikų žaidimas *Vilke* virsta sąmoningu vaidinimu, kai vaikai, užuot žaidę tarpusavyje, ima vaidinti žiūrovui, jų žaidybiniame vyksme dalyvaujančiam kitokiu būdu – ne aktyviai veikiančiam, bet aktyviai stebinčiam. Tai svarbus bruožas bandant nustatyti dramos dialogo susiformavimo akstinus: pagrindinis laidininkas iš žaidimo dialogo atsirasti draminiam dialogui yra teatrinės komunikacijos įsteigimas. Liaudiškam vaidmenų žaidimui *Piemuo ir vilkas* pakako žaidžiančiųjų ir jų žaidybiško sandėrio (pasiskirstymo vaidmenimis ir veikimo pagal juos, vis persiimant kitu vaidmeniu), o Didžiulienės *Vilke* žaidžiančiuosius aktorais, o apsimetinėjimą – meniniu vyksmu padaro šį veiksmą stebintis žiūrovas. Vaizdingai galima sakyti, jog žaidimą ir vaidinimą *Vilke* skiria vienintelis žodis vaizdelio pabaigoje: „Užsidengia“³¹³, nurodantis tiesiogiai tekste nesantį, bet esmingai dalyvaujantį žiūrovą. Namų sąlygomis sukuriama teatro vyksmui reikalinga erdvė (Žmonos prisiminimuose nurodoma, kad ji turėjo nuolatinės „kulisas-dekoracijas“³¹⁴) padalina teatrinės komunikacijos dalyvius pagal jų atliekamą funkciją (vaidinti ir žiūrėti). Kaip tik publika sudaro prielaidas dialogo vyksmą vertinti kaip meninį: žaidime imanentiškai nėra estetinių aspektų, jų gali

³¹² Vida Kazragytė, *Priešmokyklinio amžiaus vaikų vaidybos gebėjimų ugdymas. Teatro edukologija*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2008, p. 160.

³¹³ Žmona, *Vilkas*, LLTIB RS, sign.: F1-485, l. 2. Rankraštyje pavartoto veiksmožodžio forma, gaila, neišlaikyta Žmonos-Didžiulienės *Raštuose* pateiktoje komedijos versijoje, pasirinkta konvencionalesnė „Uždanga“, menčiau perteikianti procesualumą.

³¹⁴ Liudvika Didžiulienė-Žmona, *Ką aš beatmenu...*, p. 133.

atsirasti tik aktyvaus žiūros subjekto – žiūrovo – dėka³¹⁵. Šis procesas ryškėja ir apeiginio dialogo raidoje: patekęs į dramos tekstą apeiginis ar žaidimo dialogas, kad ir išlaikydamas sau būdingas charakteristikas, yra vertinamas pagal estetinius teksto, į kurį yra įtraukiama, reikalavimus.

Kita dialogo-žaidimo savybė, priartinanti jį prie dramaturgijos, aiškėja iš vaikų teatro ir dramaturgijos tyrėjos Manonos van de Water teiginio, esą su vaikams skirtu teatru ir dramaturgija siejami vaikų auditorijos specifiniai – dvasiniai, moraliniai ir edukaciniai – poreikiai³¹⁶. Mokslininkė nurodo vyraujančią nuomonę, jog jaunai publikai skirtas teatras ir jam rašoma dramaturgija yra pirmiausia socialinė ir edukacinė veikla, neakcentuojanti estetinių tikslų, kaip kad suaugusiesiems skirtas teatras³¹⁷. Dialogo-žaidimo tipe be žaidimo elementų ryškėja ne tik siekiama estetinė teksto vertė, bet ir didaktinės jo implikacijos, žaidimui kaip fenomenui nebūtinės. Didžiulienės Žmonos *Vilke* pasijuokiama iš pasipūtėlių vaikų, kurie išsigąsta vilko („Cha! cha! cha! Tai drąsuoliai! Tai karžygiai tvirti!“). Čiurlionienės kurtuose žaidimuose-dialoguose paprastai tiesiogiai suformuluojamas koks nors moralas:

1 VAIKAS.

Pasakyk mums, vytury,

Ko iš mūsų nori tu?

VYTURYS.

Jūs, vaikučiai, jūs, brangieji,

Nedraskykite lizdų!³¹⁸

Tokie didaktiniai momentai žaidimus-dialogus priartina prie „atsakymo“ dialogo tipo, nors dėl žaidybiško pobūdžio dialogai-žaidimai yra kaip tik statiškų, schematiškų „atsakymo“ dialogų priešingybė. „Atsakymo“ dialogai labiausiai veikiami didaktinės literatūros siūlomų teksto struktūrų, o vaikams

³¹⁵ Michail Bachtin, *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, sudarė ir iš rusų kalbos vertė Darius Kovzan, Vilnius: Aidai, 2002, p. 181–182.

³¹⁶ Manon van de Water, *Theatre, Youth, and Culture. A Critical and Historical Exploration*, New York: Pelgrave Macmillan, 2012, p. 10.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

³¹⁸ Sofija Čiurlionienė, „Vaikai ir vyturys“, *Vyturys*, Nr. 1, 1931 m. gegužės 1 d., p. 11.

skirti dialogai-žaidimai – ryškios dialogo deiksės, kūniško, čia ir dabar besiskleidžiančio žaidybiško vaidinančiųjų santykio.

Dialogai-žaidimai labiausiai išnaudoja dialogo kaip kūniško kalbančiųjų buvimo drauge charakteristiką. Todėl juos galima pavadinti pačia gryniausia santykių dinamikos raiška. Šio tipo dialoguose ne tiek svarbu perteikti kokį nors meninį vaizdą ar siužetą, o parodyti, kokiais santykiais susiję veikėjai ir kaip jie reaguoja vienas į kitą, koks jų kūniškas buvimas drauge. Žaidybiškam šio dialogo tipo pradui būdingas nuolatinis žaidžiantiesiems malonus pasikartojimas ir judesys, o žaidimą imant traktuoti kaip dramą, jis pasitelkiamas konkreitiems (edukologiniams, estetiniams) tikslams, bet svarbiausia šio poskyrio išvada ta, jog dialogo-žaidimo vartimą drama lemia žiūrovo akys – teatrinės komunikacijos įsteigimas.

4.5. Deklamacinis monologas

Aptariant besiformuojantį dramos dialogą, bandant nustatyti jo žanrinių charakteristikų užuomazgas ir joms darytas įtakas, negalima apeiti ankstyvosios lietuvių draminės kūrybos žanro deklamacinio monologo. Nors formaliai šis žanras turi monologinės kalbos struktūrą, disertacijoje jis vertinamas kaip dar vienas besiformuojančio dramos dialogo tipas. Deklamacinio monologo svarba tyrinėjant dramos dialogo raidą aiškėja prisiminus pamatinę teorinę šio tyrimo prielaidą – kad dramaturgijos kuriama reikšmė yra dialektiška, o ši dialektiškumą užtikrina dramos komunikacinė struktūra (dvigubas nukreiptumas į vidinį ir išorinį adresatus). Deklamacinis monologas svarbus kaip savitai kuriantis imanentinį dramos dialektiškumą, mat vidinis monologo adresatas jame nėra tiesiogiai išreikštas. Dėl šios priežasties monologas dialogizuojamas, bachtiniškai formuluojant, „iš vidaus“: polemisis santykis pereina į kalbos struktūrą, stilistiką, yra išreiškiamas ir teatrinės komunikacijos kanalais. Vėliau susiformuosiančiam vidiniam dramos dialogui svarbi deklamacinio monologo dialektiškumo struktūra, besiremianti dominuojančiu nukreiptumu į publiką (tai yra dominuojančia išorine

komunikacine plotme) bei vidiniu Bachtino nusakytu dvibalsiškumu (vidinėje komunikacinėje plotmėje atsiskleidžiančiu dialogiškumu).

Scenoje atliekamas savarankiškas monologas paprastai vadinamas sceniniu monologu, tačiau lietuviškųjų vakarų laikotarpiu populiarių sceninių monologų siūlyčiau įvardyti deklamaciniu monologu dėl šiam žanrui įtaką dariusios mėgėjų scenoje dažnos deklamacijos. Drauge su vaidinimu (dažniausiai nedidele pjese) ir dainomis deklamacijos sudarydavo pagrindinę lietuviškųjų vakarų programos dalį, buvo labai populiarios, kaip rodo ir šiuo laikotarpiu dažnai leidžiami deklamacijų rinkiniai ir praktinio pobūdžio, tinkamai deklamuoti mokančios, knygelės. Dažniausiai deklamuota poezija³¹⁹, rečiau – atskiri prozos fragmentai³²⁰. Antano Rucevičiaus prisiminimuose užfiksuota ir šio populiarumo priežastis: deklamacijos buvo bendra vaidintojų ir žiūrovų veikla (deklamuodavo visi norintys), stichiškai, improvizuotai sujungdavusi sceną ir salę³²¹. Deklamacijų populiarumą taip pat galima paaiškinti Pascale Casanovos nurodyta svarbia dramaturgijos vieta formuojantis naujoms nacionalinėms literatūroms. Pasak mokslininkės, dramą aktualia šiais laikotarpiais padaro jos tarpinė padėtis tarp rašytinės ir sakytinės kultūros tradicijų, mat šis žanras suteikia galimybę į sceną perkelti su tautos savastimi siejamas populiarias oratorinės kūrybos formas, paverčiant jas deklamuojama kalba ir taip suteikiant garbingą statusą. Šią transformaciją Casanova vadina tikra alchemija, populiarias liaudies kultūros tradicijas perkeičiančia į

³¹⁹ XX a. pr. deklamacijų rinkinius daugiausia sudaro eilėraščiai, pavyzdžiui: *Cit! Paklauskite! parinktos iš lietuvių poetų geriausios eilės, tinkamos skaityti viešuose vakaruose ar šiaip susirinkimuose*, sutaisė Liudas Gira, Kaunas: Šv. Kazimiero draugija, 1914; *Deklamatorius. Deklamavimui eilių ir monologų rinkinys su išguldymu „Kaip reikia deklamuoti ir žaisti“*, surengė K. J. [Kleopas Jurgelionis], Chicago, Ill.: „Lietuvos“ spauda, 1911.

³²⁰ SPVTB Cenzūros fonde saugomas 1902 m. datuotas deklamacijų sąsiuvinis, kuriame be perrašytų Maironio, V. Kudirkos, P. Vaičiaičio eilių cenzoriui įvertinti pateikta ir Žemaitės apsakymo *Marti* ištrauka – pavasario gamtos aprašymas, pavadintas *Pavasario vaizdeliu*, Šatrijos Raganos apsakymų *Jau vakaruose užgeso saulėlaidai... ir Dėlko tavęs če nėra?! pradžios*; žr.: *Deklamacijos. Antrasis sąsiuvelis*, [rankraštis], SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-146, l. 2.

³²¹ „Nepaprastą įspūdį darydavo į žmones deklamacijos. [...] deklamacijų būdavo po kiekvieno vaidinimo. Sakė eiles, kas norėjo, be jokio prisirengimo. Apie deklamatorius aš patirdavau tik tuomet, kai jau atsistodavo sakyti. [...] Deklamuodavo daugiausiai merginos, viena kitą norėdamos viršyti eilių skaičiumi.“ Žr.: Antanas Rucevičius, *op. cit.*, p. 53–54.

„sukultūrintas“ meninės kalbos formas, o neraštingą žiūrovą – į nacionalinę auditoriją³²². 1912 m. išleisto deklamacijų rinkinio *Liaudies dainos, tinkamos deklamacijoms*³²³ pavadinimo logika patvirtina šią mokslininkės mintį, tai yra liaudies dainos čia traktuojamos pagal modernios kultūros reikalavimus: jos tinkamos ne vien dainuoti, bet ir deklamuoti scenoje.

Deklamacijos rėmėsi liaudiškosios oratorinės tradicijos atlikimo situacija, aktualizavusia išorinę komunikacinę plotmę: deklamacija tiesiogiai sakoma besiklausantiems žiūrovams, o ne scenoje esančiam kitam personažui. Manychiau, kad ankstyviausiu lietuvių dramaturgijos laikotarpiu susiduriame kaip tik su monologu, kurį Petras Tarulis mėgėjams vaidintojams skirtoje knygelėje apibūdino kaip tiesioginį kreipimąsi į publiką:

Monologai esti dviejų rūšių: vienos, kada publikai, neslepiant to, kad vaidintojas mato publiką, dėstomi kurie nors samprotavimai, kituos gi kalbama su savimi. Vienas ir kitas monologas reikalauja visai skirtingo atlikimo. Pirmu atveju vaidintojas gestais ir intonacijomis stengias papuošt savo kalbą, stengias tiesiog paveikt į žiūrėtojus, o antrame atsitikime vaidintojui nėra reikalo vartoti plačius gestus, jo gestai tik turi parodyt giliai paslėptus sielos pergyvenimus. Jis kalba irgi kitaip: vengia griežtų balso pakėlimų, kalba nuoširdžiai, tarytum sau galvodamas³²⁴. [*išskirta cituojant – B. A.*]

Tarulis supriešina monologų rūšis pagal jų adresatą: ar kalbama publikai, ar sau. Nurodyta perskyra pagal jų nukreiptumą atitinka disertaciniame tyrime naudojamo Jameso Hirsho monologų tipologiją, tiksliau, du pirmuosius jos tipus (trečiasis monologo tipas – vidinis monologas ar solilokviumas – atsiras vėlesnėje moterų dramaturgijoje). Į publiką nukreiptas monologas dominuoja ankstyviausio laikotarpio lietuvių dramaturgijoje, antrojo tipo monologas (kai kalbama su savimi) formaliai irgi pasitaiko (pavyzdžiui, Žemaitės *Trijų mylimų* ekspozicinė scena). Tačiau net tada, kai personažas kreipiasi į save, monologu siekiama pirmojo tipo monologo tikslų: informuoti ir paveikti, o ne perteikti

³²² Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, translated by M. B. De Bevoise, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2004, p. 226–228.

³²³ *Liaudies dainos, tinkamos deklamacijoms*, South Boston, Mass.: išleidimas „Laisvės“, 1912.

³²⁴ Brundalas [Petras Tarulis], *Sodžiaus teatras. Patarimai sodžiaus vaidintojams*, Šiauliai: „Kultūros“ b-vės leidinys, 1924, p. 56.

sudėtingus personažų vidinius svarstymus³²⁵. Šio tipo monologą įtraukus į didesnės apimties dramos kūrinį, jis nuo likusios teksto dalies atšlyja dėl savo orientacijos į publiką ir jos lemtos stilistikos. Nenuostabu, kad dramaturgijos tyrinėtojams jis atrodo nenatūralus: „Dirbtiniai, deklaratyvūs monologai buvo paplitę ankstyvojoje lietuvių dramaturgijoje“³²⁶. Kalbamuojų lietuvių dramaturgijos laikotarpiu susiduriame kaip tik su monologu, tiesiogiai orientuotu į publiką: net tada, kai personažai paliekami vieni ir gali išreikšti „paslėptus sielos pergyvenimus“, šiuo laikotarpiu vyrauja deklamacinis monologas, kurio tikslas – įtikinti publiką savo tiesa, o ne perteikti sudėtingą personažo vidinę realybę, kuri, kaip matyti iš vėlesnių dramaturgių kūrinijų, reikalaus kitokių teksto strategijų.

Deklamacinį monologą kūrė dažnas lietuviškųjų vakarų dramaturgas³²⁷. Šiame poskyryje aptariami ankstyviausi moterų deklamaciniai monologai, bet kaip kontekstas nurodomi ir vėliau kurti šio žanro pavyzdžiai. Nagrinėjami Žemaitės *Monologas caro tarno* ir *Klebono gaspadinė*, pirmą kartą publikuoti

³²⁵ Į publiką orientuoto monologo vyravimą tuo laikotarpiu patvirtina Jurgio Zauerveino išversto Hamleto monologo palydimasis žodis. Ir pirmą, ir antrą kartą versdamas šį monologą, Zauerveinas pavadinime nurodė personažo nukreiptumą į save: 1880 m. monologas pavadintas „Hamleto susikalbėjimas su savimi“ (*Lietuviszka Ceitunga*, Nr. 8, 1880-02-24, p. 3), o 1884 m. vertimą perspausdinus *Aušroje* – „Hamleto pasikalbėjimas su savimi“ (*Auszra*, Nr. 10/11, 1884, p. 347–348). Vertėjas manė esant būtina monologą pakomentuoti, labai įdomu, kad jo pateiktose pastabose ima veikti įprastas to meto adresatui komunikacinis modelis, kuris, manyčiau, perteikia ir lietuviškųjų vakarų žiūrovo lūkesčius. Zauerveinas Hamleto monologą aiškina religine prasme, Shakespeare'o personažo nurodyta baisi nežinomybė po mirties vertėjo aiškinama kaip neišvengiamas dieviškasis sūdas ir teisybė, sulyginanti turtuolius ir prasčiokus. Hamleto monologą vertėjas komentuoja tarsi sakytų pamokslą ar homiliją: išlaiko pagarbų santykį su tekstu, kreipiasi į savo skaitytoją iš aukšto, sudabartina tekstą ieškodamas jame skaitytojams aktualių prasmų („Tai nenusimik, tu mažutėli, kurs tiktai savo teisibę turi. Tavo teisybė tik ant galo po akiu teisiejo sudžios tą paczią vertybę turės, kaip didžiausiuju.“ (*Auszra*, Nr. 10/11, 1884, p. 350). Kitaip sakant, kuriamas tiesioginio kontakto su klausytoju įspūdis, kuris būdingas ir deklamaciniam monologui, o interpretuojant pabrėžiami to meto žiūrovui aktualūs prasminiai aspektai.

³²⁶ Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 97.

³²⁷ Minėtini Vaižganto tragiško plano *Negryna sąžinė* (Vaišgantas, *Vaiždeliai*, Tilžė: J. Šenkės leidykla, 1902, p. 25–32), *Paskutinį kartą* (Vaišgantas, *Scėniškėji vaizdeliai*, Peterburgas: Imperatoriškosjos Mokslų Akademijos spaustuvėje, 1906, p. 39–48), komiškasis *Rašėjas* (Vaišgantas, *Scėnos vaizdai: monologai ir dialogai*, Ryga: [s. n.], 1915, p. 7–11). Populiarūs buvo Konstantino Jasiukaičio *Ponaitis* (Konstantinas Jasiukaitis, *Duona!*, Vilnius: Juozapo Zavadzkiego spaustuvė, 1905, p. 23–27), Gabriėliaus Landsbergio-Žemkalnio *Blaivininkų pirmininkas* (*Monologai*, [Vilnius]: Jono Rinkevičiaus leidinys, 1913, p. 3–7) ir daugybė kitų.

Ūkininke 1902 m.³²⁸, juos papildo vėliau sukurtas K. S. Lietuvaitės slapyvardžiu pasirašinęjusios Kotrynos Sinkevičiūtės-Pakušaitienės³²⁹ monologas *Našlaitė* (1914)³³⁰. Analizuojami šiame poskyryje ir 1913 m. atskira knygele išleisti žemaičių tarpe parašyti Čiurlionienės-Kymantaitės monologai *Pasipasakojima*³³¹, 1915 m. *Vairo* žurnale publikuotas *Kažikas pasigadina (Pasipasakojims)*³³², šiam dialogo tipui priskirtinas ir 1920 m. atskira knyga išleistas jos monologas *Dolpelis ministerijoje tarnauja* (parašytas 1919)³³³.

Deklamacinis monologas yra neilgas, savarankiškas, išbaigtas dramatinės situacijos išdėstymas pirmuoju asmeniu. Paprastai monologo tezė pateikiama pradžioje ir kalbančiojo išplėtojama iš personažo perspektyvos, nurodomos jau pavadinime – dažnai pavadinimas ir įvardina kalbantįjį. Taip pradedamas Žemaitės monologas *Klebono gospadinė*:

Jūs visi mane pažįstate. O kas manęs nepažįsta? Penkios parakvijos aplinkui mane pažįsta. Visi ponai, bajorai, visi klebonai ir kanauninkai, teipogi visi kamendoriai netik pažįsta, bet ir godoja mane... Kaipgi negodoti? Bene aš kokia prasčiokė?... Žinote gerai, esu klebono tikra sesuo, vienos motinos, vieno tėvo, pirmutinė gospadinė ant visos klebonijos... (p. 12)

Ryšys su publika užmezgamas jau pirmu sakiniu, kuriuo į žiūrovus kreipiamasi. Išlikusiuose dviejuose Žemaitės rankos perrašuose pirmojo monologo sakinio kreipinys baigiamas klaustuku, dar labiau pabrėžiant orientaciją į kolektyvinį žiūrovų „jūs“³³⁴. Monologas struktūruojamas kartojamais kreipiniais į publiką (*Klebono gospadinėje* dažnos antrojo asmens

³²⁸ Grieželė [Julija Žymantienė-Žemaitė], „Monoliogas caro tarno“, *Ukininkas*, Nr. 3, 1902, p. 4–9; Žemaitė, „Klebono gospadinė. Monoliogas“, *Ukininkas*, Nr. 9, 1902, p. 12–19. Akstinas parašyti *Monologą caro tarno* greičiausiai atsirado reaguojant į *Ūkininke* paskelbtą konkursą, skirtą aprašyti Muravjovo darbus, kaip kad nurodoma jos 1899 m. gegužės 2 d. laiške Višinskiui, žr.: Žemaitė, *Raštai*, t. VI, p. 128.

³²⁹ Kotryna Sinkevičiūtė-Pakušaitienė (1889–1957) – literatė. 1913 m. emigravo į JAV, spaudoje paskelbė eilėraščių, apsakymų, straipsnių.

³³⁰ K. S. Lietuvaitė [Kotryna Sinkevičiūtė-Pakušaitienė], *Žingsnis prie šviesos. Vieno akto vaizdelis ir monologas „Našlaitė“*, Boston (Mass.): „Keleivio“ sp. ir lėšomis, 1914.

³³¹ Sofija Čiurlionienė (Kymantaitė), *Pasipasakojima (Kelioni y Šiaulius, Neištižusi Prani. Kaip Pelelis mokslą eji.. Neiesi – nediktuosi)*, Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1913.

³³² Čiurlionienė-Kymantaitė, „Kažikas pasigadina“, *Vairas*, Nr. 8, 1915, p. 116–118.

³³³ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Dolpelis ministerijoje tarnauja: monologas ir laiškai*, Tilžė: O. Mauderodės sp., [1920].

³³⁴ Žemaitė, *Monologas*, LLTIB RS, sign.: F3-38, l. 1; Žemaitė, *Monologas*, LLTIB RS, sign.: F3-39, l. 1.

veiksmazodžių formos: „jūs pažįstate“, „jūs žinote“, „pamislųkit“, „na, sakykit, ar čia mano kaltė?“ „pamislųkit sau“, „na ar aš čia kalta, sakykit?“). Dėl orientacijos į čia ir dabar besiklausantį žiūrovą šie klausimai yra visiškai kitokios stilistinės figūros nei apostrofa, kuri šiame monologe pavartota tik kartą („Dieve, Dieve!“, p. 14).

Svarbus deklamacinio monologo bruožas tas, kad pradžioje pateikta tezė ją išplėtojant nepatvirtinama, priešingai, perteikiama dramatinė situacija prieštarauja personažo vertinimui. Taip didžiojoje daugumoje moterų deklamacinių monologų kuriamas komiškas planas (išimtį sudaro gal tik K. S. Lietuvaitės *Našlaitė*). Čiurlionienė-Kymantaitė savo žemaitiškų dialogų pratarmėje yra nurodžiusi, jog monologo sakytojas niekuomet nepamiršta „parodyti save guviu, vikriu, daug išmanančiu, teisingu“³³⁵, kaip kad jos monologuose *Kažikas pasigadina*, *Dolpelis ministerijoje tarnauja* ar *Neištižusi Prani*. Tokie ir abiejų Žemaitės monologų personažai. Šių monologų komizmas kuriamas kaip naivaus, save gerai vertinančio kalbėtojo demaskavimas: istorija ir būdas, kuriuo ji pasakojama, sukuria komišką neatitikimą. Tam padeda dramatos tekstą atliekanti teatro komunikacijos specifika; dramaturgija suteikia galimybę, perfrazuojant Vandos Juknaitės pokalbių knygos pavadinimą, išsiduoti balsu³³⁶. Scenoje monologo reikšmę sudaro ne tik verbalinis jo turinys, bet ir kiti reikšmės perteikimo kanalai. Ši visam dramaturgijos diskursui būdinga savybė išnaudojama pabrėžti skirtingais būdais pateikiamą prieštarinę informaciją. Ir deklamacinis monologas, ir jo sakytojas yra publikos vertinami teatrinės komunikacijos ženklai. Tiesioginė

³³⁵ Sofija Čiurlionienė (Kymantaitė), *Pasipasakojima*, p. 3.

³³⁶ Vanda Juknaitė, *Išsiduosi. Balsu*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.

Specifinę vaikų kalbą, būdą, kuriuo jie kalba, pokalbių knygos pavadinime įvardintą „balsu“, rašytoja nurodo kaip labai svarbų pokalbių reikšmės perteikimo elementą. Kai ji, išsifravusi pokalbius, „vaikų lemenimą“ iš pradžių suredagavo perrašydama į sakinius, „kurie tiktų visiems, kurie turėtų ką nors bendro su literatūra“, sulaukė pirmojo skaitytojo reakcijos: „Tokių banalybių aš neskaitysiu!“ Nuasmeninta kalbančiojo raiška nebuvo pajėgi perteikti pokalbo esmės. Todėl rašytoja pabrėžia: „Kalbos liest negalima.“ Tiesioginio kontakto įtaką reikšmės komunikavimui perteikia ir pačios Juknaitės balsas, užfiksuotas į *Youtube* įkeltame įrašė: reikšmė kuriama mostu, atodūsiu, pauze, užmerkiant akis, tai yra vaizdo įrašė išliekančiu kūnišku kontaktu. Žr.: „Susitikimas su rašytoja VANDA JUKNAITE“, internetinė prieiga: <https://www.youtube.com/watch?v=RRwKXdzssp4> (*žiūrėta 2016-09-15*).

akistata su publika ir neleidžia personažui įtikinti žiūrovus savo perspektyva: Žemaitės *Klebono gaspadinės* veikėja prisipažįsta, kaip ir, beje, visos kitos dramaturgės savarankiškai kurtų scenos veikalų veikėjos, kad „(tyliau) baugu senmerge palikti...“ (p. 13). Išsiduodamas balsu (kalbėdamas kitaip, remarkose pažymima: „tyliau“) deklamacinio monologo sakytojas perteikia monologe plėtojama tezei priešingą informaciją; Žemaitės *Monologe caro tarno* ji irgi pažymima remarkomis „(tykiaiu)“, tarsi personažas išsakytų savo slapčiausias baimes ar mintis, kurių negali ir nuo savęs nuslėpti. Caro valdymą ir kariuomenę garbstantis kareivis nurodo:

[...] papuoles į kariuomenę koksai lapatainis, palieka kaip lėlė vaikas: vikrus, tiesus; rankas, kojas ir kuprą ištaiso. Nors, teisybę pasakius, sveikata pajunta, – tai niekis... [...] Avalynė teipo-gi duota... (tykiaiu) nors iš duotosios šikšnos nedėvėsi batų. – vistik duota.... (balsiau.) Jei tau netinka, veizėkis kitos, – teip ir teisingai.... (p. 5)

Neatitikimas tarp komunikuojamų monologu reikšmių ir monologo sakytojo „išsidavimo“ yra dialektiškas. Šiuo neatitikimu pagrįsti beveik visi komiškieji monologai: žiūrovas girdi monologą, bet mato ir kalbą perteikiantį aktorį, atskleidžiantį visus personažo netobulumus. Ryškiai egocentrinio personažo ribotumą perteikia Žemaitės *Klebono gaspadinės* personažės raiška. Gaspadinė pati save vertina itin gerai,³³⁷ kaip visada dailiai besielgiančią, o iš pasakojamų istorijų apie savo poelgius atrodo ūmi, kerštinga ir ribota.:

Aš, tai matydama, priėjusi dailiai imu jai už skepetuko ant galvos, kartu ir už kudlų, staigu sodinu atgal dailiai, tardama: „sėdėk tu rupežė! klausykis, kaip mane grubijonija. [...] Aš jai dailiai špygą šmakšt, ji man atgal šmakšt! (p. 303)

Deklamacinis monologas raiškiausiai sukonkretina Elamo pastabą, esą dramaturgija yra egocentrinis diskursas³³⁸, mat kalbančiojo „čia ir dabar“ yra atskaitos taškas, iš kurios jis mato pasaulį tiesiogiai (yra deiksės sistemos centras) bei perkeltine prasme (vertina jį pagal savo pasaulėvoką). Žiūrovas turi galimybę stebėti ir patį monologo sakytoją, ir jo vertinamą turinį.

³³⁷ „Skepetą niekuomet nedėviu pigesnę, kaip tikt penkrublinę... matote ir dabar (sukinėjas) bačiukai vaksavoti, pirštinikės zomšinės, viskas, viskas kaip prigulint... O gi ir stovyla mano, ar neatsakanti drabužiams? (Kraiposi.) Nekokia pertįsėlė, ne išblyškėlė... Viskas, viskas savo vietoje... Oho! nutekėjusi dar nevieną vaiką galėčiau... dar greičiau, kaip tos jaunosios...“, žr.: Žemaitė, „Klebono gaspadinė. Monoliogas“, *Ukininkas*, Nr. 9, 1902, p. 13.

³³⁸ Keir Elam, *op. cit.*, p. 88.

Dialektiškumas, imanentiškai būdingas dramaturgijai kaip literatūros rūšiai, moterų kurtuose deklamaciniuose monologuose skleidžiasi ir vidinėje komunikacinėje plotmėje – pačiame sakomame diskurse. Todėl deklamacija ir monologas iš esmės skiriasi savo pobūdžiu. Teatro mėgėjams skirtoje Juozo Baltrušaičio knygelėje *Teatras žmonijos gyvenime* (1912) suformuluota deklamacijos ir monologo skirtis remiasi vidinės komunikacinės plotmės (ne)buvimu:

Monologas [...] vieno kalbėjimas, be kitų pritarimo. kalbant, tankiai eina ir veikimas (akcija), kaip kur reikia. Monologai buvo ir dramose, bet daugiausia visai sau atskirus. [...] **Deklamacija** [...] Kada poetas skaito ar iš atminties atkartoja prieš publiką poetišką raštą, tankiausia eilėmis parašytą, tai vadinasi deklamuoja. Deklamuoja pas mus tankiausia ne savo eiles. Deklamacija nereikalauja veikimų, tik turi but gerai nuduota kalba, kaip ir paprastai, bet jausmingai kalbant; rankų mosikavimu tam pritarti yra gražu, bet tame neišsilavinęs gerai ir negana drąsus tegul jom duoda ramybę³³⁹.

Deklamacinis monologas yra dramos žanras, todėl jo prasmei perteikti neužtenka tik aiškiai, su dikcija perskaityti žodžius, reikia „veikimų“ – kurti vaidmenį, charakterį ir per jo polemišką santykį su pasakojamu diskursu perteikti dramos dialogo vidinės komunikacinės plotmės apybraižas. Kleopas Jurgelionis šį monologo atlikimo pobūdį trumpai suformulavo: „monologuose reikia ne tik mostaguoti, bet ir žaisti“³⁴⁰. Dialektiškumą deklamaciniuose monologuose sudaro ne personažo charakterio kitimas (jis monolitiškas – išlieka toks pats), o polemiškas jo atskleidimas, mat deklamacinius monologus galima pavadinti Bachtino išskirtais „paslėptaisiais dialogais“. Visų deklamacinių monologų personažai polemizuoja su tam tikra pozicija. Ryškiausiai ji išreikšta Žemaitės *Klebono gospadinėje*. Neilgame monologe

³³⁹ Juozas Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 44–45.

³⁴⁰ Kl. J-is [Kleopas Jurgelionis], *Deklamacija ir sceniškoji mimika*, Chicago, Ill.: Spauda „Lietuvos“, 1911, p. 3, 22. Perteikti vidinį adresatą deklamacinio monologo sakytojui nėra paprasta, greičiausiai todėl monologo skatinama vengti teatralams mėgėjams skirtose knygose: „Ant galo, mėgėjams nesiseka veikalai su įterptais juose per daug ilgais monologais. Toksai monologas paprastai yra išpažintis ypatos, kurią autorius išveda ant scenos, arba apsako kokį nors sielos pergyvenimą duotos ypatos. Atskiros mintys tokiame monologe daro atskiras mintis arba pažvalgas, išreiškia sielos kovą, valios, budo ir t. t., ir taip-pat, kaip dramatiškos scenos, reikalauja ilgo įpratimo ir gero nudavimo.“ M-as [Martinijonas Rutkus], *Artistam dovanelė. Kaip surengti vakarą ir gauti leidimą*, Ryga: Spaustuvė „Lietuva“, 1914, p. 5. Ir vėlesniais laikotarpiais mėgėjams siūloma keisti monologus dialogais: Vytautas Bičiūnas, *op. cit.*, 1936, p. 124.

gaspadinė per penkiolika kartų mini Žarienę, kuriai mintyse oponuoja („Žarienė, ta tikra velnienė“, „ta pilvazė, šliandra“, „ta nemazgotburnė“), kol dialogo pabaigoje ši opozicija perteikiama kalbančiosios perpasakotu jų dialogu – pereinama į kitą kalbinę formą. Kalbančiojo orientacija į „kito žodį“ daro jį polemiską, ne vienalytį, vientisą diskursą, o kitokių, dažnai opoziciskų, perspektyvų akivaizdoje kuriamą kalbėjimą. Analizuodamas Dostojevskio prozos personažų monologus, Bachtinas nurodo, jog į jų „[...] kalbą lyg ir įsiterpia svetima replika, kurios faktiškai, tiesa, nėra, bet kurios poveikis ryškiai akcentiškai ir sintaksiškai pertvarko kalbos struktūrą“³⁴¹. Taip dialogiškas susidūrimas nėra išreiškiamas tiesiogine dialogo forma, o persikelia „[...] į vidų, į subtiliausius struktūrinius kalbos elementus“³⁴². Kito perspektyva perpasakojama, pamėgdžiojami ištisi kito pasakymai. Iš esmės dialogišką deklamacinio monologo vidinės komunikacijos plotmę patvirtina ir faktas, kad kūrėjos prie šių kūrinių grįždavo, išplėtodamos ar planuodamos išplėtoti juose pateiktas konflikto apybraižas ilgesniais kūriniais. *Klebono gaspadinės* monologą Žemaitė panaudojo kurdamą paskutinę savo komediją *Apsiriko* (1912), o Čiurlionienės-Kymantaitės *Raštų* VII tome publikuota rašytojos archyvo medžiaga patvirtina, kad monologą *Dolpelis ministerijoje tarnauja* autorė ketino perkurti į 3 veiksmų pjesę *Dolpelis lipa*³⁴³.

Vidinę ir išorinę deklamacinio monologo komunikacines plotmes išreiškia skirtingi adresatai, į kuriuos kreipiamasi K. S. Lietuvaitės *Našlaitėje*, nesvarbu, kad vidinis adresatas yra tik numanomas. Adresatą, su kuriuo polemizuojama, ir tą, kuriam monologas deklamuojamas, padeda atskirti fizinė kalbančiosios laikysena, atsisukimas į vieną ar kitą pusę ir skirtinga abiem adresatams skirtų pasakymų stilistika:

(Nutilsta, stovi lyg apmirus, jos mintis vėl skrenda prie kapo mylimojo.) Našlaitė... (sukasi į šoną. Sušunka.) Tironai! atiduokit mano jaunikaitį!... (Į publiką.) Veltui šauksmas... Jis mirė... Neberegėsiu daugiau jo veido. (Tyliau.) Širdis alpsta... (Pauza; ji atsisuka į šalį.)

³⁴¹ Michail Bachtin, *Dostojevskio poetikos problemos*, p. 246.

³⁴² *Ibid.*, p. 248.

³⁴³ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. VII, sudarė ir parengė Danutė Čiurlionytė-Zubovienė, Dalia Zubovaitė-Palukaitienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 585–615.

Žmonių parazitai, turčiai, ponai, jūs juokiatės, galvas kratot, kaip jums skamba našlaičių dejavimai?! (p. 21)

Deklamacinis monologas, kad ir negausus moterų dramaturgių kūryboje, dialektiškumą pristato kaip imanentinį dramaturgijos bruožą, ne visada sutampantį su formalia kalbine kūrinio forma. Todėl šis žanras vertintinas kaip dar vienas besiformuojančio dramos dialogo tipas, perteikiantis abi – vidinę ir išorinę – teatro komunikacines plotmes, turinčias savus adresatus. Svarbu ir tai, kad šių plotmių įtampa naudojama sudėtingesnei reikšmei kurti. Pagrįstas tiesioginiu kontaktu su publika, šis dramos kalbos modusas į reikšmės kūrimą įtraukia ir kitus teatrinės situacijos metu veikiančius kanalus (būdą, kuriuo yra deklamuojamas). Juos reikšmingai papildo vidinėje komunikacinėje plotmėje figūruojantis „kitas žodis“, perteikiantis numanomą adresatą, su kuriuo dažniausiai palaikomas polemiskis santykis. Tolimesniame skyriuje bus pristatyta, kaip šios dvi plotmės bus išnaudojamos kuriant privilegijuotą didaktinės komedijos žiūrovo poziciją.

V. DIDAKTINIS KOMIŠKASIS DIALOGAS (XIX amžiaus pabaiga – XX amžiaus pirmas dešimtmetis)

Ankstesniame skyriuje aptartas besiformuojančio, dar heterogeniško dramos dialogo charakteristikas į vientisą dialogo tipą sutelkia didaktinis komiškas dialogas, realizuotas gausiai amžių sandūroje rašytose didaktinėse komedijose. Tai dažniausiai verčiamas, kuriamas ir vaidinamas šio laikotarpio sceninės kūrybos žanras. Net tada, kai ankstyvieji dramaturgai kuria melodramiškos tonacijos kūrinius, į juos neretai įterpia komiškų scenų³⁴⁴. Kaip pažymėjo iki 1910 m. vaidintų kūrinių statistiką pateikęs Mykolas Biržiška, „Komedija, dažniausia visai tuščia, viešpatauja lietuvių scenoje“³⁴⁵. Pastaba apie viešpataujančią *tuščią* komediją verčia manyti šiam žanrui tuo laikotarpiu kėlus auklėjamojo, pamokamojo kūrinio reikalavimus. Laiškuose Žemaitėi pristatydamas dramos teoriją, Višinskis kaip tik orientuoja rašytoją į komediją, siekiančią „auklėti dorą žmonių“³⁴⁶. Svarbu ir tai, kad žanrine prigimtimi komedija artimiausia realistinei meno tendencijai³⁴⁷, o kaip tik Lankučio išskirto realistinio buitinio dramaturgijos struktūrinio tipo kūrinius moterys daugiausia ir rašė.

Komedijos žanras iškyla jau su seniausiu išlikusiu moterų dramos veikalu – Malinauskaitės-Šliūpienės-Eglės komedija *Netikėtai* (sukurta 1885). Dramaturgės renkasi komedijos žanrą net tada, kai joms jis svetimas: nepaisydama savo „palinkimų“, Bitė bendradarbiaudama su Žemaitė pirmiausia imasi komedijos, šiuo žanru pavadinta pusė Didžiulienės-Žmonos veikalų, Šatrijos Raganos anksčiausias originalus veikalas vaikams *Nepasisekė*

³⁴⁴ Kaip kad Marcelino Šikšnio-Šiaulėniškio melodramoje *Meilę suardyt – tai nuodėmę pagimdyt* (parašyta 1899). Į dramatišką siužetą (nužudomas kūdikis, šiuo nusikaltimu apkaltinamas nekaltas vaiko tėvas) nemotyvuotai įterpiama komiška Garnių kaimynių Daugšnekienės, Petrienės ir Jonienės apklausos scena. Žr.: M. Š. [Marcelinas Šikšnys], *Meilę suardyt – tai nuodėmę pagimdyt* [rankraštis], 1899, SPVB Cenzūros fondas, sign.: лит-57, l. 31–33.

³⁴⁵ Nuobodėlio, *op. cit.*, p. 52.

³⁴⁶ Višinskio 1897 m. gruodžio 19 d. laiškas Žemaitėi: Povilas Višinskis, *op. cit.*, p. 304.

³⁴⁷ Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 72.

Marytei (1906) yra „komedijėlė dviejuose aktuose“, komiškas ir Čiurlionienės-Kymantaitės juokų vaizdelis *Jaunikiai* (parašytas 1911–1912).

Komediografių nusiteikimą kūriniais auklėti, prusinti žiūrovą veikė ne tik didaktinės prozos tradicija, bet ir iš Lenkijos ateinančios pozityvizmo idėjos. Žemaitės korespondencijoje užfiksuota, kad iš lenkų pozityvizmo rašytojų ji mokėsi bei su jais polemizavo, neabejotina Elizos Orzeszkowos įtaka Šatrijos Raganai, pozityvistų idėjomis vadovavosi Bitė³⁴⁸. Pozityvistinės XIX a. pab. dramaturgių paskatos sutampa ir su dažnos nacionalinės dramaturgijos pradiniu impulsu šviesti savo žiūrovus³⁴⁹. XX a. pr. laikraščio žinutė apie lietuviškąjį vakarą, kuriame vaidinta Žemaitės komedija *Valsčiaus sūdas* ir Vaižganto vaizdelis *Nepadėjus nēr ko kasti*, irgi patvirtina tuo metu veikus, kaip suformulavo Brigita Speičytė, bendrą pozityvizmo kultūrinį etosą³⁵⁰:

Visi pasilinksmo puikiai, o kartu ir pasimokė. Pamatę tose komedijose blogas puses savo kasdienio gyvenimo, kaip antai: mūsų valsčiaus sudų neteisingumą, parodytą pirmoje komedijoje, ir blogas pasekmes tikėjimo į burtus – antroje, susirinkusieji galėjo persitikrinti, kad visa tai paeina iš mūsų tamsumo ir kad vien tik mokslas ir skaitymas

³⁴⁸ Žemaitės 1897 m. gruodžio 17 d. laiškas Višinskiui: „Marja Kanopnicka savo novelėse puikiai gamtą aprašo, galiu daug pasinaudoti [...]. Vienu žodžiu iš visų [knygų] galiu naudotis, ir man, ir man labai gerai: kartais, kaip nevyksta koks šmotelis rašyti, pavartau po knygutės ir pavagiu kokį žodelį. Vot, gale mano ‚laimelės‘ paskutinės yra iš Kanopnickos: ‚Dienovidžio saulės spinduliai kažį kur užlūžo, dabar nuoga plaukia...‘ Jei tas šmotelis nepatiks, parašyk, daugiau nebevogsiu, nors nėra daug vogta ir ne žodis į žodį.“ Žemaitė, *Raštai*, t. VI, p. 45. Lenkiškojo pozityvizmo įtaka ryški Marijai Pečkauskaitei, žr.: Inesa Szulska, „Šatrijos Raganos ir lenkų rašytojų kūrybos paralelės“, in: *Hermeneutinė literatūrologija*, sudarytojas Ramutis Karmalavičius, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 224–233. Pozityvistines idėjas ne kartą išsakė Bitė, pavyzdžiui, 1901 m. lapkričio 13 d. laiške Povilui Višinskiui: „[...] artisto priedermė yra ne vien piešti, bet sužadinti naujas mintis, traukti į tą pusę, iš kur jis tikisi įgyti šviesą ir laimę – tai bent jau mano ypatingas persitikrinimas. Atmetus antrą pusę – tai tik paveikslėlis paprastas, į kurį mes kasdien žiūrime.“ Žr.: Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, *Raštai*, t. VI, redakcinė komisija: Kostas Doveika (pirm.)... [et al.], paruošė A. Žirgulys, Vilnius: Vaga, 1968, p. 34.

³⁴⁹ XX a. pr. čekų liaudies lėlių teatre dažnai vaidinta medicininės tematikos pjesė, kurioje aiškinta švaros reikšmė. Daugiau žr.: Pyotr Bogatyrev, „Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre“, *The Drama Review*, Vol. 43, Nr. 3, 1999, p. 98. Pirmoji originali latvių pjesė irgi buvo skirta utilitariniams tikslams – tarp valstiečių propagavo skiepimąsi nuo raupų. Žr.: Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 33.

³⁵⁰ Brigita Speičytė, „Girių civilizacija: moteriškasis Šatrijos Raganos ir Elizos Ožeškovos pozityvizmas“, in: *Trečiasis Šatrijos Raganos laikas. Straipsnių rinkinys*, sudarė Gediminas Mikelaitis ir Brigita Speičytė, Vilnius: Šatrijos Raganos bendrija, 2008, p. 53.

knygų gali mus apšviesti ir nurodyti tikrą kelią, kuriuo eidami iškovosime geresnę ateitį...³⁵¹

Spektaklio žiūrėjimas korespondencijoje, viena vertus, sulygintas su knygų skaitymu, antra vertus, yra proga puikiai pasilinksminti. Su tokiu lietuviškojo vakaro pobūdžiu susiję du dialogo tipo pavadinime nurodyti bruožai (komiškumas ir dialogiškumas) orientuoja dialogo analizę. Prieš pereinant prie konkrečių jos žingsnių, reikėtų pabrėžti didaktinėje komedijoje pasikeitusį, lyginant su ankstesniais dialogo tipais, dramatinio dialogo pobūdį. Ankstesniame skyriuje pristatyti besiformuojančio dramatinio dialogo tipai buvo susiję su įvairių diskursų kalbinėmis ar teatrinėmis formomis (prozos pasakojimu, žaidimu, apeiga, deklamavimu). Dialogo tipai buvo daugiau ar mažiau fragmentiški, pasižymėjo vienu kitu ryškiausiu bruožu, atitinkančiu jų dominuojančią funkciją, todėl dažniausiai realizuoti trumpuose dramaturgijos kūrinuose ar išsiskyrė to paties kūrinio heterogeniškose kalbos formose. O didaktinis komiškasis dramos dialogo tipas įgyja kumuliacinį pobūdį, tai yra kuria visus dramos elementus tuo pačiu metu. Todėl didaktinio komiškojo dialogo analizė neatsiejama nuo skirtingų dramos kūrinio elementų nagrinėjimo, nes pats dramos dialogas jau „aptarnauja“ visus kūrinio lygmenis: tam tikroje dramatinėje situacijoje kuria veikiantį personažą, siužetą, perteikia temą, moralą. Žinoma, šie dialogo perteikiami komedijos elementai susiję. Sukurti visavertį komišką personažą įmanoma parodant jį veikiantį kintančiose situacijose. Siužetas apibrėžiamas kaip įvykių seka, o įvykį drama perteikia per dramatinėje situacijoje atsiskleidžiančius personažų tarpusavio ryšius ar veikėjo požiūrį į kokį nors kontekstą ar objektą, kuris savo ruožtu išryškėja veikėjo kalboje (apie tai užsimena Pfisteris, nurodydamas dramos siužeto ir personažo santykį)³⁵². Tad principai, pagal kuriuos kuriamas didaktinės komedijos siužetas, personažai, jų tarpusavio santykiai ir kiti komedijos elementai koreliuoja tarpusavyje ir išryškėja dramatinio dialogo analizėje, kuri neišvengiamai tampa aspektinė.

³⁵¹ Keleivis, „Sodiečių spektakliai“, *Ūkininkas*, Nr. 3, 1902, p. 26–27.

³⁵² Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 160.

Analizuojant šį dialogo tipą vadovaujamosi teorinėje dalyje pristatyta trilype analitine žiūra. Pirmas poskyris skirtas dramos dialogo charakteristikoms, atsiskleidžiančioms vidinėje dialogo komunikacinėje plotmėje. Šiuo aspektu dialogas vertinamas atsižvelgiant į „žanrinę atmintį“, tai yra į komedijos reikalavimus, kuriais galėjo vadovautis rašytojos. Dėmesys kreipiamas į dramos dialogo perteikiamus komedijos elementus (personažo, moralinio užtaiso, dramatinio veiksmo kūrimo principus). Aptariama dialogo stilistinė raiška, tikrinama hipotezė, jog moterų komedijose atsirandanti dramatinio dialogo veiksmingumą skatina komizmo siekis.

Šiuos imanentinius dialogo bruožus, natūralu, koreguoja to meto kontekstas, sietinas su vyraujančiomis didaktiškumo implikacijomis. Antrajame poskyryje aptariamos konkrečios atlikimo situacijos lemtos dramos dialogo charakteristikos. Pristatoma, kuo pasižymi didaktinėje komedijoje atsiradusios pjesės pjesėje užuomazgos bei ką ši konvencija nurodo dialogo raidos aspektu. Pirmuosiuose poskyriuose nustatius didaktiško komiškojo dramos dialogo kūrimo mechanizmą, paskutiniame poskyryje pereinama prie šio dialogo tipo savitumo to meto kontekste moteriškuoju aspektu. Tai bendresnio pobūdžio analizė, įtraukianti to meto lietuvių dramaturgijos kontekstą, vertinanti, kaip idėjinis-teminis moterų kūrybos aspektas (moters reprezentacija, būdingiausios temos) koreliuoja su pirmuose poskyriuose aptartais dramos dialogo poetikos principais.

Jau minėta, kad didaktinė komedija – gausiausias ankstyvosios moterų dramaturgijos žanras. Šiame skyriuje analizuojama Eglės komedija *Netikėtai* (parašyta 1885, pirma publikacija 1910), Žemaitės komedijos *Trys mylimos* (parašyta 1897–1898, pirma publikacija 1907), *Mūsų gerasis* (parašyta 1899, pirma publikacija 1909), *Valsčiaus sūdas* (parašyta 1899, pirma publikacija 1900), *Apsiriko* (1912), Dviejų Moterų *Kaip kas išmano, taip save gano* (parašyta 1898, pirma publikacija 1904), *Velnias spąstuose* (parašyta 1899, pirma publikacija 1902), Didžiulienės-Žmonos *Lietuvaitės* (parašyta 1899, pirma publikacija 1912), *Saldi meilė* (parašyta 1901, pirma publikacija 1996), *Paskubėjo* (parašyta XIX a. pab. – XX a. pr., pirma publikacija 1915), Šatrijos

Raganos *Nepasisekė Marytei* (1906), prie šios tekstų korpuso dalies priskiriamas ir kaip rankraštis išlikęs Čiurlionienės-Kymantaitės ankstyvas scenos vaizdelis *Jaunikai* (parašytas 1911 ar 1912)³⁵³.

5.1. Komiškumo ir didaktiškumo jungtis

– Antai, ar matai? Žaliu sijonu, baltu skepetuku, prisižiūrėk arčiau.
Jurgis, prislinkęs arčiau, apžiūrėjęs mergą nuo galvos iki kojų, sugrįžo ir tarė:
– Sena, negraži, nėra ko žiūrėti...
– Broleli, yra ko! Penkis šimtus kaip ledą pirm šliūbo tėvas paskleidžia. Kiek tas neša?
Iš tolo, vėl pažiūrėjęs, tarė:
– Rodos, nieko sau merga... gan patinka man: važiuokim pas ją šį vakarą...
(Žemaitė, *Juokai*)³⁵⁴

Jau pirmas žvilgsnis į moterų kurtas didaktines komedijas patvirtina, jog jos daug kuo panašios ir siužetu, ir meniniais principais. Paprastai analizuojami valstiečių tarpusavio santykiai, susiklostantys į nesudėtingą siužetą, vainikuojamą kliūtis nugalėjusių jaunujų veikėjų santuoka arba netinkamų jaunių demaskavimu ir planuojamų vestuvių iširimu. Vestuvių ar jausmų istorijos figūruoja daugumoje didaktinių komedijų; ne apie vestuves yra tik Žemaitės *Valsčiaus sūdas*, *Mūsų gerasis*, ir vaikams (bei jaunimui) skirtos komedijos: Šatrijos Raganos *Nepasisekė Marytei*, Didžiulienės-Žmonos *Saldi meilė* (nors ir šiose komedijose jausmai vaidina svarbų vaidmenį). IV skyriuje vestuvių siužetas trumpai pristatytas kaip to meto publikai atpažįstama veikalo įsceninimo priemonė, dabar reikėtų pridurti, kad siužetas, susijęs su jausmais bei jų įforminimu, imanentiškai būdingas ir komedijai kaip žanrui. Ericas Weitzas nurodo, kad dažnos antikinės Naujosios komedijos, kurios bruožai išlikę ir šių dienų komedijose, siužetas grindžiamas kliūtimis, kurias turi nugalėti jaunas vyras, siekiantis jaunos moters palankumo: tai nepritariantys

³⁵³ Rankraštis publikuotas 2017 m. kultūros mėnraštyje *Metai*: Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, „Jaunikai. Juokų vaizdelis“, *Metai*, Nr. 7–8, 2017, p. 54–64; taip pat žr.: Birutė Avižinienė, „Apie Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės juokų vaizdelį „Jaunikai“, *Metai*, Nr. 7–8, 2017, p. 52–53.

³⁵⁴ Žemaitė, „Juokai“, *Lietuvos ūkininkas*, Nr. 50, 1907 m. gruodžio 12 (25) d., p. 746.

tėvai, kiti konkurentai ar santuokai trukdantis herojaus statusas³⁵⁵. Savo ruožtu Timothy Gouldas komedijoje dažnai vaizduojamų vestuvių reikšmę aiškina komediją supriešindamas su tragedija: pastarojoje tragiškasis herojus išskiriamas ir sunaikinamas, o komedija kaip tik siekia vaizduoti sąjungą, kurią dažniausiai simbolizuoja vestuvės, pristatančios visuomenėje teisėtą būdą patenkinti žmogiškąsias aistras³⁵⁶. Pačiu archajiškiausiu dramaturgijos žanru laikoma komedija³⁵⁷ žanrinėje atmintyje yra išsaugojusi sau būdingų personažų ir siužetų galeriją, kuri pasitelkiama ir čia analizuojamuose kūrinuose. Antra vertus, manytina, jog vestuvių traktavimas šiose komedijose yra paveiktas didaktinio tikslo pamokyti: sąjungos siekiantiems personažams priskiriamos teigiamos ar neigiamos charakteristikos, teigiama sankcija tapatinama su įvyksiančiomis vestuvėmis, ir, priešingai, neigiama – su iširusiomis piršlybomis. Todėl piršlybas ar viliojimą perteikiantys šių kūrinių siužetai sietini ne su apeiginio dialogo tipo apraiškomis, siekiamos vestuvės ar sprendžiami meilės trikampiai didaktinėse komedijose svarbūs ne kaip primenantys tam tikras ritualo formas, o kaip archajiškas siužetas, kurio interpretacija pateikia tam tikrą moralą.

Ankstesniame skyriuje buvo pademonstruota, kad artimiausias didaktinės literatūros kontekstas, daręs įtaką besiformuojančiam dramos dialogui, buvo XIX a. antrosios pusės didaktinė proza. Nepamirštant to laikotarpio dramaturgijos ir prozos tarpusavio sąveikos, visgi svarbu pažymėti, jog būdingiausioms didaktinės prozos charakteristikoms komiškumas nepriskiriamas. Didaktinė proza yra komiška tiek, kiek ji dramiška ar teatriška: to laikotarpio lietuvių prozos dramatinizacijos procesas leido į šį diskursą įtraukti ir situacijos ar veiksmo komiškumo elementų³⁵⁸. Didaktinio komiškojo dialogo

³⁵⁵ Eric Weitz, *op. cit.*, p. 51–52.

³⁵⁶ Timothy Gould, „Comedy“, *The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, ed. by Richard Eldridge, Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 104.

³⁵⁷ *Literatūros teorijos apybraiža*, p. 191.

³⁵⁸ Valančiaus *Palangos Juzėje* kuriamas teatriškas žodžio-gesto pobūdis ir iš jo kylantis komiškumas, manyčiau, yra sietinas su dramaturgijos diskurso įtaka prozai. Jau minėtas apysakos suskirstymas vakarais, atitinkančiais teatriškus pasakotojo „pasirodymus“ – pasakojimus, bet dramiškumas juntamas ir stiliaus lygmeniu. Kaip ekspresyviai Valančius kuria išoriškai neišraiškia mirimo sceną: „Besidarbuojant sunkiai susirgo artimas susiedas

bruožai, kaip jau minėta, išsidėsto tarp didaktiškumo ir komiško polių, tad analizuojant šį dialogo tipą dėmesys kreipiamas į savitą jų junginį.

Kintantį dramos dialogą nurodo besikeičiantis didaktinio pamokymo perteikimas. Nors komedija priklauso didaktikos diskursui, didaktinė tezė nebeformuluojama tiesiogiai. Ankstesniame skyriuje buvo nurodyta, kad „atsakymo“ dialoguose pagrindinis pamokymo perteikėjas yra su didaktinės prozos pasakotoju sietinas personažas-didaktas. XIX a. pab. komedijose šalia jo atsiranda dar vienas ryškus personažo tipažas – tai veiksma modeliuojantis ir jį skatinantis veikėjas. Ankstesniame skyriuje nurodyta, kad tokio personažo apraiškų buvo jau ankstyviausioje Žemaitės komedijoje *Pragerti balakonai*. Damaturgijos tyrimuose jo įvardijimai įvairuoja: *guvusis vyrukas* (Martišiūtė) ar *dviejų ponų tarnas* (Lankutis, Pabarčienė). Šis personažas „[...] aktyviai įsitraukia į komiškojo pasaulio reikalus, kad sukurtų atitinkamas situacijas ir į jas įtrauktų neigiamuosius personažus ir juos tokiu būdu sumenkintų“³⁵⁹. Taip pamokymas perteikiamas ne tiesiogine teze, o draminiu veiksniu.

Pereinamoji moralo formulavimo prasme yra ankstyviausia moterų komedija – Eglės *Netikėtai*. Kūrinyje sprendžiamas meilės trikampis (drauge ir tinkamo vedybų partnerio pasirinkimo klausimas). Senyva ūkininkė našlė Baltruvienė nori ištekėti už jauno samdinio Jono, kuris myli pagal amžių jam daug labiau tinkančią šeimininkės dukrą Oną. Įsikišęs kaimynas dėdė Juozas koliziją išsprendžia: jaunuosius nuveda pas kunigą, sutuokia slapta, o veikalo pabaigoje paaiškina įvykį kaip Dievo valią:

BALTRUVIENĖ. Kas čia? Kas tai?

ONA. (*verkdama*) Mamyte, palaimyk, mėš jau po šliūbui.

BALTRUVIENĖ. (*linksta į šalį*) Negera duktė, šalin!

DĖDĖ JUOZAS. Ką Dievas surišo, žmonės neatrیش, o tu, kūmute, manęs nepaniekįk, nes aš turiu ukę didesnę už šitą, tai gi šitą palikim jauniems ir tegul jie sau gyvena. (*išsiima bonką ir stiklę*) O dabar už sveikatą vaikų, o drauge ir už mūsų.

Jonas [...]. Ligoniu kaskarts silpnyn einant, viena davatkėlė skaitė *Pravadnyką*. Sergas nedaug tegirdėjo, nes jau žmonių nebepažino. Kartais oi, oi, oi, oi aikčiojo, kartais kniost tarsi pakirdo ir trūkt trūkt rankas traukė. Kad gėrė, kluš kluš vanduo tarsi į kubilaitį krito. Kartais tarsi pūkus su dviem pirštais nuo savęs lasė. Dar namų šunys per visą ligos laiką vau vau kaukė.“ Žr.: Motiejus Valančius, *Raštai*, t. 1, parengė Vytautas Vanagas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 381.

³⁵⁹ Petronėlė Česnulevičiūtė, *op. cit.*, p. 100.

BALTRUVIENĖ. Dieve atleisk mano klaidą; vaikai gyvėkit laimingai! (*paduoda ranką Juozui*) O mėš paskui sutarsime...³⁶⁰

Cituota komedijos ištrauka primena „atsakymo“ dialogo logiką, pagal kurią užtenka nurodyti tinkamą elgesio modelį, ir netinkamai besielgiantis veikėjas iškart jį prisiima (taip nemotyvuotai Baltruvienė sutinka su dėdės Juozo pamokymu). Psichologiškai daug įtikinamesnė jos reakcija į dukters žinią, su kuria sunku susitaikyti. Tačiau dėdės Juozo replika jau grindžiama ir veiksmu, įvykusi už scenos ribų. Todėl galima daryti išvadą, jog jau ankstyviausioje moterų komedijoje tiesiogiai išsakomas pamokymas iš dalies imamas grįsti draminiu veiksmu.

Kiek vėliau rašytose moterų komedijose tiesioginį pamokymą pakeičia ryški dramatinio veiksmo atomazga, kurią Lankutis vadina komiška katastrofa³⁶¹. Paprastai ji ištinka kūrinio pabaigoje (ir didaktinėje prozoje čia paprastai pateikiamas moralas) bei sutampa su neigiamo personažo demaskavimu. Ryškus komiškos katastrofos artikuliacijos bruožas yra sceninio veiksmo pabrėžimas. Dialogas šiomis akimirkomis ne vien pateikia į publiką nukreiptą tezę, remarkose akcentuojamas sceninis veiksmas, kaip kad Žemaitės komedijoje *Mūsų gerasis*. Kūrinys baigiamas šventeivos Zenono demaskavimu: tėvų namuose draudęs rengti pasilinksminimus Zenonas pats atrandamas pas samdinę pasislėpęs skrynioje, o šią situaciją trumpai pakomentuoja tėvas:

Vėdaris: (*pripuldamas šaukia*) Verkite skrynią! Kas čia baldosi? (*visi puola prie skrynios, Barbytė krinta į lovą, Stasiukas su Peliuku pakelia skrynios viršų: Zenonas prunkšdamas kelia galvą, visi nusistebėję atšoka*):

Vėdaris: (*rodydamas pirštu į Zenoną Vėdarienei sako*) Štai mūsų gerasis!³⁶²

Žemaitės dialogo raida patvirtina nurodytą didaktinės tezės kitimą. Ankstyviausių jos sceninių kūrinų moralinę-didaktinę tezę perteikia liaudiškas aforizmas, o vėlesnėse komedijose ją pakeičia teatrinėmis priemonėmis

³⁶⁰ Aglė, *Netikėtai. Komedija trijuose aktuose*, Philadelphia, Pa.: spauda „Kovos“, 1910, p. 22.

³⁶¹ Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 76.

³⁶² Žemaitė, *Mūsų gerasis. Dviejų veikmių komedija*, Vilnius: Juozapo Zavadzki spaustuvėje, 1909, p. 26.

hiperbolizuojama komiškoji katastrofa. Nuo verbalinio moralinės tezės akcentavimo komiškajame dialoge pereinama į išorinį sceninį veiksma. Žodinis komentaras didaktiniame komiškajame dialoge išlieka, tačiau keičiasi jo pobūdis; paprastai jis primena komedijos pavadinimą, yra lakoniškas, apibendrinančio pobūdžio, kaip kad Didžiulienės-Žmonos komedijoje *Paskubėjo*. Kai komedijos pabaigoje išaiškėja, kad Galiniai apsigavo, laikydami atvykusius pirkti kumelės vyrus piršliais, sodžiaus mergaitės replikuoja, pateikdamos situacijos komentarą, akcentuojamą nusivylusios piktos nuotakos elgesiu (Juzė sudaužo stiklinę, trenkia duris, surinka):

G a l i n i s ir G a l i n i e n ė (*nusiminę*). Tai kumelės pirtų atvažiuot?

B i l ė n a s. Tai kaipgi, dar klausia, tarsi nežino.

J u z ė (*numeta žemėn stiklinę su arbata ir bėga kamaron*). Kad juos perkūnas! (*Sušunka durimis trenkdama*)

K a s t ė ir N a s t ė (*juokias*). Chi, chi, chi! Kumelės piršlės, kumelės piršlės. Tai Barbora pasiskubino – pasiskubino.

Visi sumišę kalba tylomis, juokiasi.

B a r b o r a (*durimis pravėrusi, įkišusi galvą*). Ką Barbora? Ko nuo Barbaros reikia?

M e r g a i t ė s (*juokdamosi*). Nieko, nieko, Barbora pasiskubino. (p. 321–322)

Didaktinės komedijos pabaigoje pateikiamą komentarą galima vertinti kaip didaktinės tezės „atavizmą“, jis nurodo, kaip vertinti scenos atomazgą, tačiau konkretų jo pretekstą sukuria pabrėžtinai teatriški akcentai: personažų mostai, atodūšiai, pykčio protrūkiai³⁶³. Svarbu pabrėžti, jog pamokymas moterų komedijose pirmiausia kuriamas kaip juokingas: išoriniu, dažnai net balaganišku veiksniu, perteikiamu remarkomis, siekiama sustiprinti komiškumo įspūdį. Atsižvelgti į moterų komedijų dialogo komiškumo ir veiksmingumo tarpusavio ryšį skatina ir faktas, jog dramatis veiksmas to meto

³⁶³ Tas būdinga daugumai Žemaitės komedijų. Komedija *Trys mylimos* baigiama piktosios Domicelės sudaužoma liktarna: „Domicelė (nėko nesakydama pagavusi liktarną Kozeriui po kojų į žemę tikšt!). (Žemaitė, *Tris mylimos. Komedija trijuose aktuose*, Vilnius: South Boston, Mass.: K. W. Spauda Gedemino, 1907, p. 53.). Turbūt ryškiausiai teatrinėmis priemonėmis akcentuojama Žemaitės *Apsiriko* komiškoji katastrofa: „**Vargonininkas**: (*patraukęs pečius*) Persižegnokite!.. man nei vienos nereikia. Aš atėjau nusisamdyti arklius, parsivežti savo pačią ir vaikus. (*Šiupinis – galvą nulenkęs, rankas skleidžia, Šiupinienė – rankas ir akis augštytyn keldama išsižioja, Bogumila – susiėmusi galvą šlijasi ant stalo, Levikė užsiėmusi burną tykia juokiasi, Juozas balsiai juokiasi ir šokinėja, Veronė už durų balsiai*) Šventas Aniuole Sarge... gelbėk dušias čyščiu! (Žemaitė, *Apsiriko. Dviejų aktų komedija*, Vilnius: Juozapo Zavadzkiego spaustuvė, 1911, p. 31).

moterų komedijose daug ryškesnis nei maždaug tuo pačiu metu kuriamose melodramose ar socialinės tematikos dramose.

Sutikčiau su Kennedy, perspėjančiu, jog komedijos sąmojis – tai ne žodinis perteklius, papildantis fizinį gestą ar judesį, veikia šie elementai tarpusavyje susiję: dialogo replika tampa komiška tam tikroje situacijoje³⁶⁴. Komiškajam efektui reikia bent dviejų skirtingų semantinių planų, juokingumas kyla, kai alternatyvios ar net priešingos personažų perspektyvos akimirksniškai sutampa koku nors netikėtu aspektu. Tam dramaturgės kuria dviprasmiškas situacijas, kuriose personažai tą patį dalyką interpretuoja skirtingai. Specifinė dialogo semantinė struktūra ypač palanki komiškajam efektui kurti: dialogas toje pačioje situacijoje perteikia skirtingas kalbančiųjų perspektyvas (todėl anekdotas dažnai išnaudoja dialogo struktūrą). Nesusikalbėjimo principu pagrįstas ir Didžiulienės-Žmonos *Paskubėjo*, ir Čiurlionienės-Kymantaitės juokų vaizdelio *Jaunikai* siužetas³⁶⁵.

Elementariausiai komiškas dialogu kuriamas tam pačiam žodžiui priskiriant skirtingas reikšmes ir šią reikšmių alternatyvą išlaikant. Toks nesuskalbėjimas pasitelkiamas Šatrijos Raganos *Nepasisekė Marytei*:

Marytė. Taip, Barbele, turime pas tave reikalą. Matai, lošime teatrą ir duosim tau rolę...

Barbelė. Rolę? Kas tai yra? (*su džiauksmu*) Jei koks geras daiktas, dėlko ne?

Marytė. (*pamojus nekantriai su ranka*) Kur tau! Matai per mamos vardines suvažiuos daug svečių...

Barbelė. Žinau, žinau! kaip pernai!

Marytė. (*nekantriai*) Bet tu man kalbėti neleidi! Klausyk-gi! Bus daug svečių, ne tik kaimynai, bet ir iš miesto atvažiuos daugybė. Tai-gi tu, gražiai aprėdyta, įeisi į kambarį...

Barbelė. (*pertraukdama*) Panelyte, jeigu bus toks ponų būrys, aš nedrįsiu nė akių parodyti. Ne, ne, panele, kaip aš galiu drįsti!

Marytė. (*dedasi nusistebėjus*) Kaip-gi? Tai ne priimsi rolės?

Barbelė. Rolę kaip rolę, panele... gal ir paimčiau, bet jei man tamsta duotumei ją visų tų ponų akyse, tai niekad neimčiau! [...]

Barbelė. Ta rolė mane traukia... Gal tai koks nepaprastas skepečiukas; būtų geras žiemai, nes neturiu su kuo eiti į bažnyčią...

³⁶⁴ Andrew K. Kennedy, *op. cit.*, p. 107.

³⁶⁵ Čiurlionienės-Kymantaitės komedijoje nesuskalbėjimo pagrindą sudaro laikraštyje paskelbta malaginga žinia apie neva felčerio Taškevičiaus paveldėtą palikimą. Jo dukrai Magdutei ima pirštis du jaunikai: nusigyvenęs dvarponis Varlinskis ir fotografas Dumplinskis. Draminį veiksma į priekį varo jų varžymasis dėl Magdutės rankos, o komiškumą kuria jų tikrųjų užmačių bei deklaruojamos karštos meilės neatitikimas.

Marytė. Kad išeitumei ant scenos...

Barbelė. Jau ant tos sienos tai jau nė už gražiausią rolę ne lipsiu! (p. 11–12)

Dialoge vienam žodžiui (*rolė*) priskiriamos skirtingos reikšmės (Marytei tai vaidmuo, o Barbutei – kažkoks daiktas, gal skarelė). Aptardamos vaidinimą, veikėjos lieka prie alternatyvių vertinimų (*rolė* Marytei ir Barbutei turi skirtingas reikšmes). Epizodo komiškumą stiprina ir žiūrovui žinomas šio dialogo kontekstas. Tikrosios dvaro panelės intencijos – išgąsdinti Barbelę, kad šioji nesutiktų vaidinti. Šiai manipuliacijai padeda ribotos kaimo mergaitės žinios. Marytė sąmoningai kuria ne iki galo aiškia, bauginančią spektaklio reikšmę. Ji iki galo nepaaiškina, ką reiškia rolė, o palaiko alternatyvią Barbutės interpretaciją, pristatydama spektaklį kaip baimę keliantį vyksmą (todėl su šia veikla pastaroji nenori turėti nieko bendro). Nors pasinaudojama nesusikalbėjimu, šio dialogo komiškumas grindžiamas visa situacija, kurioje vienas personažas siekia dominuoti kito atžvilgiu. Į analizę įtraukus viso kūrinio kontekstą, komiškumas įgyja papildomų niuansų: manipuliacinių dialogų situacija kelis kartus bus pakartota, tik vėliausiame dialoge Marytė pati atsidurs Barbutės vietoje, kai paaiškės, kad spektaklį rengianti Stepunė numatė sesers užmačias ir užbėgo joms už akių.

Šatrijos Raganos dialogo analizė patvirtina, jog didaktinis komiškasis dialogas dažnai perteikia nelygiavertį, manipuliacinį partnerių santykį. Nelygiaverčio intersubjektyvumo pobūdis nurodo, jog ir „atsakymo“ dialogo personažas-didaktas, ir didaktinio komiškojo dialogo manipuliuojantis veikėjas dominuoja, bet skiriasi jų dominavimo išraiška. Tiesioginį „atsakymo“ dialogo pamokymą didaktinėje komedijoje keičia komiškoji katastrofa, į kurią veda dominuojančio veikėjo manipuliacijos, kuriančios komiškąjį efektą ir skatinančios dramatinį veiksmą. Klasikinis tokio machinatoriaus pavyzdys yra Žemaitės komedijos *Trys mylimos* Liudvikas, primenantis *Amerikos pirtyje* Vinčą. Komiškumas komedijoje kyla iš neatitikimo tarp šio personažo laikysenos ir tikrųjų jo intencijų. Joms persiklojus ir kyla ryškiausias komiškasis efektas, kuriam išvelgti žiūrovui suteikiama informacija – jau ekspozicijoje paaiškinami šauniojo samdinio, beveik metai viliojančio tris

šėimos moteris, motyvai: „tris viloti, tris mylėti, o tokioje paslapyje... [...] kol galima naudosis... o kaip jau matysiu blog‘... pasigrobęs savo Barbelę... papūkšt ant Kaukazo [...] tuo tarpu pinigus ir pinigus smaukti kiek tik galima...“ (p. 3). Kai šeiminkė ima spausti dėl vestuvių, alternatyvios Liudviko laikysenos išryškėja net toje pačioje replikoje:

M o t y n a. Mano mergos dar nieko nenumano, nedaboja mudvieju vienu-sykiu dasizinos gaunančios patėvi. Tyčia liepiu šiandien tau buti namie, nes noriu pasirokuoti. Kaip čia mudu apsivesiva? Reik jau nors syki tą paslaptinę meilę užbaigti...

L u d v i k a s (nusigandęs, net akis pabalinęs:) Užbaigti?! Sakai apsiženyti?! (atsitekėjęs). Tuomet laimingas... mylėti ir mylėti visą amžiu tikt mane vis baimė ima ką tos tamstos dukteris sakys (liudnai) Varstys mane akimis, šaudys žodžiais... labiau vyresnioji pasigailėk dar manęs pasitėskiva bene nutekės nors viena (bučiuoja motinai abi ranki) (p. 9–10)

Tikrasis Liudvikas nustemba ir išsigąsta, „nusigandęs, net akis pabalinęs“ pakartoja Kyverienės siūlymą šaukiamąja intonacija, tačiau atsitokėjęs vėl užsideda nedrąsaus įsimylėjęlio kaukę: kalba liūdnei, nutęsdamas, pereidamas į fizinį kontaktą (bučiuoja rankas). Komiškumas kuriamas ta pačia replika išreiškiant priešingas – tikrojo ir machinatoriaus – Liudviko perspektyvas: akimirką jis patenka į savo paspėstas pinkles, išsigąsta ir išsiduoda žiūrovams („Užbaigti?! Sakai apsiženyti?!“), bet ne Kyverienei, mat ši Liudviko sušukimus interpretuoja kaip didelį džiaugsmą, kuriam trukdo tik nedrįstančio, lėto įsimylėjęlio baimė dėl dukrų reakcijos. Tokia situacija komedijoje pakartojama net kelis kartus (pavyzdžiui, trečio veiksmo penktos scenos dialoge: Liudvikas pasimetęs ir išmuštas iš vėžių stebi, kaip Kyverienės dukra vagia motinos pinigus, o Kyverienė jo sumišimą vertina iš savo pozicijų – kaip džiaugsmą jų artėjančiomis vestuvėmis: „Visuomet didelė laimė sumaišo žmogū... Paliekti bi rupesningas, kaip ir tu dabar..“, p. 41).

Liudviko machinacijos kuria vis naujas situacijas, kuriose žiūrovui pateikiamas komiškas neatitikimas tarp jo tikrojo ir deklaruojamo veido. Tokiose situacijose nuolat persikloja alternatyvos (žiūrovui demonstruojama, kaip tą pačią situaciją vertina ir viliojamos moterys, ir Liudvikas). Bandydamas patenkinti moterų lūkesčius ir pasiekti savo tikslą, Liudvikas vis priverstas veikti ir taip sukurti naują situaciją, kurioje vėl ryškėja komiškujų neatitikimų

sajunga. Taip dviprasmiška tos pačios replikos interpretacija skatina veiksmą. Komiškumas kyla iš tam tikroje dramatinėje situacijoje susiduriančių ir iš dalies persiklojančių skirtingų semantinių planų; jų dalinis atitikimas bei skirtingumas yra ir komiškas, ir dramiškas, nes prieštaringos perspektyvos skatina personažus veikti. Nuolatinė dramatinės situacijos–veiksmo–naujos dramatinės situacijos virtinė yra ir dramiška, ir komiška, nes joje pasireiškia dramos dialogui priskiriama dialektiška priešingumų sąveika. Be to, dramatinis veiksmas Liudviko charakteriui suteikia „tūrį“: jo poelgiai motyvuojami neatidėliotinu poreikiu veikti, tai yra išoriniais veiksniais, ir susiejami su tam tikromis personažo vidinėmis charakteristikomis (Liudviko kaip vilotojo prigimtimi). Tai ir yra kumuliacinis dramos dialogo pobūdis, anksčiausiai moterų dramaturgijoje atsiskleidęs šiame dialogo tipe.

Jeigu naujos dramos dialogo charakteristikos (veiksmingumas, komizmas, personažo charakterizavimas) sietinos su dialogo kaip dramaturgijos kalbos specifiškėjimu, aiškus personažų skirstymas į neigiamus ir teigiamus, manytina, labiausiai lemtas didaktinio šių kūrinų pobūdžio. Ryškiausias šios personažų poliarizacijos bruožas – stilistinis jų raiškos išskyrimas. Didaktinio komiškojo dialogo neigiamų personažų kalba yra negryna, prikaišiota dažnai kartojamų pertarų ir svetimybų. Žemaitės komedijoje *Mūsų gerasis* pašiepiamas šventeiva Zenonas su poniškumo pretenzija nuolat kartoja „panie“, *Apsiriko* Veronikos tariamas pamaldumas perteikiamas jos visur kaišiojama fraze „Švents Aniuole Sarge!“; toje pačioje komedijoje susireikšminęs starasta visur kartoja valdžios atstovams, jo galva, būdingą „immeno“, nors pats net nelabai moka skaityti:

Šiupinis: (*padėjęs kepurę*) Ko čia benorėti. Kol dar senis buvo nemiręs, dar šiokia tokia tvarka užsilaike – (*artindamos prie staliuko*) po jo mirties buvo parėjęs tas... tas... Šimulis, Šimulevičia šaukėsi, toks poniškas, imienno... buk mokslus ėjęs, kon... koncertelarijoj...

Vargonininkas: (*juokdamas*) konservatorijoj...

Šiupinis: (*atsiminęs*) Je, je, toje pačioje konsistorijoje... imenno... (p. 4)

Personažų kūrimo aspektu svarbūs ir veikėjų vardai, kuriais pasinaudojęs autorius gali savo publiką kiek įmanoma greičiau suorientuoti itin

koncentruotame fiktyviame kūrinio pasaulyje. Personažų vardus Marvinas Carlsonas vadina onomastiniais kodais, kurie, kad ir kokie skirtingi įvairiais Vakarų dramos laikotarpiais, sudaro sudėtinę visos teatro reikšminės sistemos dalį: pateikia informaciją ne tik apie tam tikrus veikėjus, bet ir jų tarpusavio santykius, netgi dramos, kurioje jie veikia, santykį su kitomis to meto dramomis³⁶⁶. Nors formaliai vertinant personažų vardai nėra dramos dialogo dalis ir priklauso kitam dramos teksto elementui – sceninėms nuorodom – nuo dramos dialogo jie sunkiai atskiriami. Vardai (ir trumpi *Dramatis personae* apibūdinimai pjesės pradžioje, ir figūruojantys pačiame dramos tekste) ne tik nurodo kalbančiąją figūrą, bet drauge su tiesiogine veikėjo kalba kuria jo charakterį. Vardas didaktinėje komedijoje yra tapatybė: su savimi jis „nešasi“ semantinį krūvį.

Išskirtinis ankstyvosios moterų komedijos bruožas, atspindintis ir bendrą to meto dramaturgijos kontekstą, – panašiai skambantys dialogo dalyvių vardai, perteikiantys tipiškumo semantiką. Panašiai pavadinti personažai paprastai yra „tos pačios rūšies“: seserys, jaunikiai, kaimo vaikinai ir panašiai. Tokiems didaktinės komedijos „kolektyviniams“ portretams priklausytų Žemaitės sukurtos seserys Petronėlė ir Domicelė (*Trys mylimos*), „sodžiaus berniukai“ Peliukas ir Stasiukas (*Mūsų gerasis*), *Valsčiaus sūdo* teisėjai lietuviai Žlibis, Klibis, Ruišis, Čiurlionienės-Kymantaitės jaunikiai Varlinskis ir Dumplinskis (juokų vaizdelis *Jaunikiai*), Žmonos komedijos *Lietuvaitės* seserys Munia, Jancia ir Milcia, jų rankų siekiantys skirtingos kilmės jaunikiai: studentai Balys Stagaras ir Stasys Žagaras bei dvarininkai Damukas Goreckis ir Romukas Zaleckis, Žmonos sukurti moksleiviai Gustukas ir Kastukas (*Saldi meilė*).

Panašūs vardai kuria ne tik tipažus, kuriuos vaizduoti pirmiausia ir siekia komedija, didaktinėje to meto lietuvių moterų dramaturgijoje (ne vien komedijoje) vardai charakterizuoja veikėjus priskirdami jiems teigiamas ar neigiamas savybes. Juokingais, kokį nors trūkumą ar ydą perteikiančiais vardais paprastai pavadinami neigiami personažai. Juzefos Stepulionytės

³⁶⁶ Marvin Carlson, „The Semiotics of Character Names in the Drama“, in: Marvin Carlson, *Theatre Semiotics. The Signs of Life*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p. 26.

dramos *Išgama* (suvaidinta 1898³⁶⁷, publikuota 1901, 1904) neigiamas personažas, „prasigėręs ir nususeęs lenkų poniakas“³⁶⁸, pavadintas Hrabia Naktibaldinskiu. Žmonos melodramiško vaizdelio *Katei juokai – pelei verksmai* žiaurusis ponas yra Žvėravičius, Dviejų Moterų Jurgis Žiburys (komedija *Velnias spąstuose*) – modernus, apsišvietęs, teigiamai vertinamas veikėjas³⁶⁹.

Lyginant su jau aptartais dialogo tipais, didaktinis komiškasis dialogas pasižymi ir įvairesnėmis kalbinėmis formomis: personažų kalba skamba natūraliau, viename kūrinyje gali būti kuriami skirtingų stilistinių registrų dialogai. Pavyzdžiui, kai dialogu aptariami jausmai, kai kurie personažai pereina į įmantrią, stilistiškai konotuotą kalbą. Jų raiška siejama su personažų socialiniu statusu: personažai valstiečiai apie jausmus tik vos vos užsimena arba kalba neutralia kalba³⁷⁰, o su dvaro erdve siejami personažai kalba manieringai. Tipiškas tokios raiškos pavyzdys – Didžiulienės-Žmonos komedijos *Lietuvaitės* personažo studento Kazio pasisveikinimas su netikėtai „atrastomis“ dvarininkaitėmis – lietuvaitėmis:

Kazys: Kaip malonu keleiviui atrasti tyruose oazą, o ant to oazo puikiausios palmos!“; „Tamstos apšviečiate jį [kraštą – B. A.] kaip aušrinės žvaigždės“³⁷¹.

Metaforiška, žodinga tokių dialogo fragmentų kalba kiek primena apeiginį dialogą, nes ja siekiama apie jausmus kalbėti emociškai paveikia retorika, be to, šiuose fragmentuose remiamasi įsivaizduojamais tam tikrų to meto socialinių grupių (bajorų) komunikaciniais kodais, „etiketo normomis“, kalbą apie jausmus išskiriančiomis stilistiškai. Svarbu ir tai, kad personažo raiška jį

³⁶⁷ Bronius Vaškelis, *Žvilgsnis iš atokiau II. Lietuviškoji scena Jungtinėse Amerikos Valstijose 1889–1990*, Vilnius: Versus aureus, 2005, p. 21.

³⁶⁸ J. S. [Juzefa Stepulionytė], *Išgama*, Pittsburgh (Pa.): [s. n.], 1901, p. 2.

³⁶⁹ Minėtinas ir Keturakio apsileidėlis tinginys Bekampis (*Amerika pirtyje*), ir Stosiūno dramos *Mariutė – vargonininko duktė* jaunikiai: teigiamasis veikėjas Jonas Skaistutis ir neigiamas Jurgis Pliuškinkas ir taip toliau. Personažo charakterizavimas vardu yra bendra to meto lietuvių dramaturgijos tendencija.

³⁷⁰ Užuominomis apie savo jausmus kalba personažai iš kaimo: Anelė ir Dzidorius iš Žemaitės *Piršlybų*. Panašiai Dviejų Moterų komedijos *Velnias spąstuose* Jurgis prisipažįsta: „Jurgis: (apsikabindamas) Kad tu žinotumei, Magdel, kaip aš tave myliu.“ (Dvi Moterys, *Velnias Spąstuose. Dramatiškas paveikslėlis iš trijų veiksmų*, Tilžė: J. Šenkos sp., 1902, p. 4).

³⁷¹ Žmona, *Lietuvaitės. 3 veiksmų 4 paveikslų komedija*, Vilnius: Jono Rinkevičiaus leidinys, 1912, p. 33.

charakterizuoja. Žodinga, įmantri personažų kalba paprastai neatitinka tikrųjų personažų jausmų, yra tuščia retorika. Būdingai simuliacinį, netikrą žodingos kalbos pobūdį atskleidžia Dviejų Moterų komedijos *Kaip kas išmano, teip save gano* dialogas. Teigiama, idealizuojama Vanda – tipiška litvomaniška veikėja. Cituojamoje ištraukoje ji kalbasi su savo antipode veidmaine Visgiriene:

Vanda: (įbėga tūrėdama skėtį ir pirštines rankoje) Tamsta teip anksti atsikėlei! Man rodėsi, kad aš viena tokia ankstyba!

Visgiriene: (bučiuodamos) Labas rytas! Kur gi pasirengi bėgti teip anksti? O visada skaisti, graži, kaip purinė rožė!

Vanda: (mezdamą ant kėdės skėtį ir pirštines) Tai mano paprasta kelionė. Kol dar tėvai tebemiega, rytmečiais nubėgu pas savo kumečius. Turiu keletą senikių, kurios paprato tuo laiku manęs laukti...

Visgiriene: Bėk, bėk, tu mano kvietkele! Aš tavęs netrukdu, tu mano žemuogėle! (apkabindama bučiuoja Vandą).

Vanda: Ne, ponija, ne! Kaipgi tamsta viena pasiliksi! Tamsta tokia mūsų mylima ir laukiama viešnia... Mano bobelės paprastos... Paspėsiu dar...

Visgiriene: Visur pasirodo tavo aukso širdelė... jeigu jau pasilieki, tai sėskis pašnekėsiva. (Vanda sėdasi)³⁷².

Modernios, veiklios (anksti keliasi, lanko valstiečius) veikėjos Vandos raiška – neutrali, „paprasta“, kaip kad ji porą kartų pakartoja apie savo veiklą: „Tai mano paprasta kelionė“, „Mano bobelės paprastos...“ Vizgiriene kalba, priešingai, įmantri, žodinga, atitinkanti įsiteikiančią laikyseną, sustiprinamą ir jos vardo (Vizgiriene – vis girianti). Tuo pačiu principu supriešinama ir Vandos rankos siekiančių dvarininkų Nepėšų bei modernaus personažo litvomano daktaro Kukučio raiška. Daktaras Kukutis atsisako netikros, pompastiškos kalbos apie jausmus; prisipažindamas mylintis Vandą, nurodo nemokantis apdailinti savo žodžių, pabrėžia paprastą (tikrą) jausmų reiškimo pobūdį:

Daktaras: [...] Teisybė, nemoku apdailinti savo žodžių! Aš darbo žmogus, prie to matęs daug apsvilimų... daugumo liūdnu prityrimu sulaužytas... bijau beįtikėti kokiam širdingam jausmui...

Vanda: Tai tamsta būtinai nori man prikergti veidmainystę!

Daktaras: Pana Vanda! Ką čia slapstyties ir dangstyties šaltomis kalbomis?... Myliu tamstą iš tikros širdies... Sakyk, ar nebijosi stoti greta žmogaus, kurs savo darbu turi pelnytis sau duoną... (p. 43)

³⁷² Dvi Moteri, *Kaip kas išmano, teip save gano*. Drama iš trijų veikmių, Tilžė: Otto v. Mauderodės sp., 1904, p. 18.

Dramos dialogo raiška išnaudoja komunikacinius kodus, kurie kaip tikri arba veidmainiški galėjo būti suvokiami lietuviškųjų vakarų žiūrovo. Būdų kalbėti apie jausmus perskyrą patvirtina Ramunės Bleizgienės pastaba apie Žemaitės prozoje (ir apskritai to meto literatūroje) daromą skirtį tarp simuliuojamų jausmų (paprastai dvaro aplinkoje), kurių pagrindinis požymis yra perdėtas žodingumas, ir kaime galiojančios tautosakinės tradicijos, kurioje apie jausmus priimta kalbėti taupiomis archetipinėmis mergelės ir bernelio figūromis³⁷³. Į machinatorių lūpas įdėdamos įmantrią kalbą, dramaturgės „pažymi“ šį personažų tipą, priskirdamos jam kalbėjimo būdą, kuriuo siekiama manipuluoti nerodant tikrųjų jausmų. Kartu su stilistiškai konotuotais veikėjų vardais jų kalbėjimo būdas yra dar vienas mechanizmas greitai suorientuoti „trečiajį“, visuomet esantį, nors tiesiogiai nematomą dialogo dalyvį – žiūrovą.

Didaktinis komiškasis dialogas, realizuojamas to meto komedijoje, yra ankstyviausias visavertis moterų sukurtas dramos dialogas, pasižymintis kumuliaciniu pobūdžiu – kuriantis visus kitus komedijos elementus vienu metu. Tai ir gausiausiai XIX a. pab. – XX a. pr. kuriamas moterų dialogo tipas, atitinkantis to meto žiūrovo lūkesčius. Įvardinant dialogo tipą nusakyta esminė jo funkcija: didaktinio užtaiso siekis per malonų scenišką komiškumą. Didaktinė komedijos paskirtis verčia kūrinyje išlaikyti pamokymą, bet didaktizmas perteikiamas dramaturgijai, ne didaktinei prozai, būdingesnėmis priemonėmis: tiesioginę moralizuojančią tezę pakeičia komiškoji katastrofa – dramatinio veiksmo atomazga, sutampanti su neigiamo personažo demaskavimu. Komiškoji katastrofa akcentuojama sceninėmis priemonėmis, perteikiamomis remarkose, ir papildoma konstatuojamojo pobūdžio komentaru, lakoniška išvada, susiejanti kūrinio pabaigą su pavadinimu. Svarbi šio dialogo tipo charakteristika yra dramatinio veiksmo ir komiško tarpusavio ryšys: komiškojo efekto siekis derinant prieštarigus semantinius planus veikia ir kaip dialektiško dramatinio veiksmo akstinas.

³⁷³ Ramunė Bleizgienė, *Privati tyla, vieši balsai...*, p. 179–187.

5.2. Išorinės komunikacinės plotmės savitėjimas

Ankstesniame skyriuje konstatuota, jog kalbančiojo atograža į publika tiesiogiai priklauso nuo sceninės situacijos. Didaktinės komedijos dialogui ryšys su publika aktualus dėl būtinos sukurti privilegijuotos žiūrovo pozicijos, kurioje būdamas jis gauna daugiau informacijos nei scenoje veikiančios personažai. Didaktinėje komedijoje ši privilegijuota pozicija labai svarbi, mat scenoje vykstantis veiksmas vertinamas iš emociškai saugios vietos. Komiškasis didaktinis dialogas ne skatina žiūrovą susitapatinti su kenčiančiu personažu (kaip kad kitame skyriuje analizuojamas publicistinis melodraminis dialogas); veikėjas, jeigu ir kenčia, nekelia žiūrovo užuojautos, tik pašaipą, nes ir yra kuriamas kaip pajuokos objektas. Didaktinis komiškas dialogas remiasi, kaip pabrėžia Henri Bergsonas, pranašiojo juoko principu. Juoką vadindamas visuomeninio bizūno išraiška, jis taip suformuluoja komizmo atsiradimo prielaidas: „Komizmas rasis [...] tada, kai į grupę suburti žmonės kreips visą savo dėmesį į vieną iš jų, nugesindami savo jautrumą ir pasitelkdami vien savo protą.“³⁷⁴.

Ankstesniame poskyryje pristatyta, jog komizmo mechanizmą dialogas kuria išnaudodamas dviejų semantinių planų persidengimo situaciją, kurią adekvačiai įvertinti gali tik šį sutapimą matantis žiūrovas. Paprastai reikiama informacija žiūrovui pateikiama jau komedijos ekspozicijose (*Žemaitės Trijų mylimų* Liudviko monologas, Didžiulienės-Žmonos *Saldžios meilės* Lionės ir Onės dialogas), kurios būna konstatuojamojo, informatyvaus pobūdžio. Ekspozicijose pristatoma dramatinė situacija, kurioje užmezgamas veiksmas, paaiškinami slapti veikėjų elgsenos motyvai. Perteikiama net ir ta informacija, kuri, regis, galėjo būti nutylėta ir išaiškėjusi savaime kurtų didesnę komiškąją efektą. Žiūrovą informuoja ir komiškojo didaktinio dialogo replikos į šalį, pasitelkiamos, tiesa, rečiau nei monologas.

³⁷⁴ Henri Bergson, *Juokas: studija apie komizmo reikšmę*, iš prancūzų kalbos vertė Goda Bulybenko, Vilnius: Vaga, 2014, p. 20, 105.

Dramos dialogo komunikacinė struktūra dviguba – jis nukreiptas ir į išorinį, ir į vidinį adresatą. Šiame poskyryje aptariamo moterų didaktinio komiškojo dialogo inovacija ta, kad pasitelkus pjesės pjesėje konvenciją, šis dvigubumas sąmoningai demonstruojamas. Pjesė pjesėje apibrėžiama kaip strategija, pagal kurią meninėje tikrovėje sukuriamas antrinis (ar vidinis) teatrinis pasirodymas. Jame aktoriai be savo tiesioginio (personažo) vaidmens atlieka dar ir papildomą – konvencija remiasi teatrinę komunikaciją įsteigiančiais elementais (scenine transformacija, vaizdingu veiksmu ir žiūrovais). Žiūrovų stebimas teatrinis vyksmas sudvigubinamas: prieš publikos akis vaidinime atliekamas dar vienas vaidinimas (pjesė pjesėje), o jį stebi „vidinė“ publika³⁷⁵.

Bene pirmoji lietuvių dramaturgijos tyrimuose dėmesį į šią konvenciją ankstyvojoje komedijoje atkreipė Martišiūtė, nurodydama vyraujančią veikėjų dėmesį teatriškam apsimetinėjimui, aptardama jį kaip azartą vaidinti, atskleidžiantį realybės teatriškumą³⁷⁶. Sutikdama su mokslininkės nurodyta tendencija gyvenimo teatriškumą perkelti į sceną (ji ryškėjo jau apeiginiame dialoge), visgi norėčiau tikslinti termino vartojimą – pjesės pjesėje konvencijai galima priskirti tik pačias ryškiausias teatriškumo apraiškas, kurios kaip teatriškos yra sąmoningai reflektuojamos pačių veikėjų. Kad ir kokių įvairių funkcijų šia konvencija būtų siekiama, ji paprastai pasirenkama kaip sąmoninga nuoroda į teatriškumo specifiką. Kitaip sakant, komedijos veikėjai vidinį, papildomą kūrinio siužetui vyksmą turi įvertinti kaip teatrišką, kad ir kokie skirtingi raiškos būdai ar teatriškumo aspektai šiuo intarpu būtų akcentuojami³⁷⁷. Todėl Vaižganto vaizdelyje *Nepadėjus nēr ko kasti* būdingai ankstyvajai lietuvių dramaturgijai sukurta pjesė pjesėje (praturtėti norintis Jurgis mulkinamas smuklės žiūrovų akivaizdoje), o Žemaitės *Trijų mylimų*

³⁷⁵ Gerhard Fischer, Bernhard Greiner, „The Play within the Play: Scholarly Perspectives“, in: *The Play Within the Play: the Performance of Meta-theatre and Self-reflection*, edited by Gerhard Fischer, Bernhard Greiner, Amsterdam, New York: Rodopi, 2007, p. xi.

³⁷⁶ Aušra Martišiūtė, *op. cit.*, p. 83–101.

³⁷⁷ Skirtingų laikotarpių dramaturgijos pjesės pjesėje konvenciją aptaręs Robertas J. Nelsonas nurodo įvairius ja siekiamus tikslus ir pabrėžia, jog scenoje atliekama vidinė pjesė veikėjų visuomet kaip tokia ir atpažįstama. Žr. daugiau: Robert J. Nelson, *A Play within a Play: the Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, New Haven: Yale University Press, 1958, p. 1–10.

Liudviko apsimetinėjimas nelaikytinas pjese pjesėje: guviojo vyruko machinacijos, kad ir kokios teatriškos, prieinamas tik publikai, Kyverienei ir jos dukroms Liudviko elgesys yra tikriausia tiesa, kuri tik kūrinio pabaigoje pasirodo esanti apgavystė. Nepakanka, kad pats veikėjas suvoktų savo veiklą kaip teatrišką ir kaip tokią ją sąmoningai reflektuotų, reikia, kad ją kaip teatrišką atpažintų ir kiti personažai, laikinai tapę publika. Todėl pjesės pjesėje konvencija iš čia analizuojamų kūrinių sukurta tik Dviejų Moterų komedijoje *Velnius spąstuose* bei iš dalies – Didžiulienės-Žmonos komedijoje *Lietuvaitės*.

Komedija *Velnius spąstuose* – trečiasis Dviejų Moterų kūrinys, iš kitų bendrai kurtų dramų ir komedijų išsiskiriantis dideliu populiarumu. Iškart vaidinta iš pradžių slaptuose, vėliau viešuose lietuviškuosiuose vakaruose, iki 1910 m. komedija suvaidinta mažiausiai 46 kartus³⁷⁸. Didelį komedijos populiarumą to meto mėgėjiškoje scenoje iš dalies paaiškina tai, kad 1902 m. kūrinys buvo publikuotas atskira knygele, taigi buvo lengviau prieinamas. Tačiau net ir turint galvoje šią išlygą reikia manyti komediją atitikus to meto žiūrovų lūkesčius. Komedija remiasi valstiečiams įprastomis retorinėmis formomis: Bitė prisimena, kad kūrinį „išgirdo“ dirbdama vaistinėje – siužetui panaudojo valstiečių prietaringumą liudijančias istorijas apie susidūrimą su piktosiomis dvasiomis³⁷⁹. Pirmame komedijos veiksmo kelis kartus kartojasi pasakojimo ir kolektyvinio klausymosi situacija: antroje scenoje Tupis pasakoja, kaip sustabdė ir namo parsivarė arklį su tuščiu vežimu, ketvirtoje scenoje Burbulas Tupiams aiškina, kaip iškrito iš vežimo, penktoje scenoje pateikiamas labiausiai išplėtotas Tupio monologas apie susidūrimą su velniu, kurio klausosi visi komedijos personažai, šeštoje – Tupienės nuotykis su piktąja dvasia, bandžiusia pavogti jos pinigus. Į akis krenta šių monologų panašumas: ta pati tema (susidūrimas su antgamtiškomis jėgomis), tokia pati stilistinė pasakojimų raiška, kolektyvinio klausymosi situacija. Pasikartojantys bruožai leidžia šiuos monologus vertinti kaip pasakojamosios tautosakos pavyzdžius, mitologines sakmes. Šis žanras apibrėžiamas kaip neišplėtotas

³⁷⁸ Nuobodėlio, *op. cit.*, p. 51.

³⁷⁹ G. Petkevičaitė, *Iš mūsų vargų ir kovų: paminėti Palangos spektaklio 25 metų sukaktuvėms*, Kaunas: Varpas, 1927, p. 65.

pasakojimas, kurio centre – nepaprasta patirtis, interpretuojama kaip susidūrimas su antgamtinė būtybe. Sakmės tikslas – pranešti apie paslaptingas ir neįtikėtinai žmogų supančias jėgas, jos visas dėmesys nukreiptas į fantastišką nuotykių, norima šį įvykių kaip galima vaizdžiau ir įspūdingiau perteikti³⁸⁰. Manytina, jog Dvi Moteri šiais intarpais kartojo tokias meninės komunikacijos formas, kurios buvo įprastos jų žiūrovui. Sakmės sekimo situacija bent iš dalies sutampa su teatine komunikacija, nes abiem atvejais veikia atlikėjas ir jo kolektyvinis klausytojas, o vaidmuo (sceninė transformacija) sakmės sekimo situacijoje gali atsirasti dėl pasakotojo aktorinių gebėjimų.

Mitologinė sakmė vertintina kaip personažų monologų provaizdis, darantis komediją atpažįstamą savo žiūrovams. Svarbu pabrėžti, jog patekę į dramos lauką, šie pasakojamieji intarpai neišvengiamai paklūsta dramaturgijos diskursui: komedijoje rodomi ne tik patys monologus sakantys personažai, bet ir jų klausantys kiti veikėjai, todėl šie pasakojimai vertinami kaip pjesės pjesėje užuomazgos. Labiausiai prie pjesės pjesėje priartėjama penktoje komedijos scenoje, kai Tupis pasakoja apie susidūrimą su velniu; jo klausosi, užimdami skirtingas pozicijas, kiti komedijos personažai. Tupio monologo vidinė publika padalyta į dvi dalis: prietaringajai senajai kartai atstovauja Tupienė, Burbulas, o moderniajai – Jurgis Žiburys ir Magdelė. Skirtinga veikėjų laikysena pateikia galimas Tupio monologo vertinimo alternatyvas. Tamsi Tupienė vyro pasakojimą vertina taip pat kaip vyras – tai susidūrimas su antgamtiška būtybe, su kuria eidamas namo iš brolio jis drąsiai susirėmė ir kuri jį porą varstų kankino, vis nuversdama į griovį:

Tupis: [...] Einu sau keliu raminau. Tik tuoj už Girpetrių kapų ir pristojau prie manęs koks vokiečių. Toks puikus... su balta kamizelka... Tuoj man kniošt!.. Kas tai per sėbras?... Mislį sau: nors tu ir velnias, bet ką tu man padarysi?!.. Aš jam tyčia erzindamas ir sakau: eikime pasiristi!.. Bet kaip tik ištarčiau... kaip griebt mane velnias: blinkt į griovį!.. Kaip kuodelį!.. Ir sužvengė kaip tik arklys: hi... hi... hi...! Norėsiu... norėsiu pasikelti... busiu beišlipęs: tik velnias capt!.. blinkt mane atgal į griovį!.. Kaip tik kuodelį!..³⁸¹

³⁸⁰ J. Balys, „Pasakojamoji tautosaka ir jos tyrinėjimai“, *Tautosakos darbai*, t. 2, Kaunas: [s. n.], 1936, p. 5.

³⁸¹ Dvi Moterys, *Velnias Spąstuose. Dramatiškas paveikslėlis iš trijų veiksmų*, Tilžė, 1902, p. 10–11.

Kita, kritiškai besiklausančių Jurgio Žiburio ir Magdelės girdima monologo plotmė perteikiama Tupio vis kartojamu patikinimu, kad jis nebuves girtas, tik „teip sau pačiam gerume...“. Komiškas personažas nejučia išsiduoda sakydamas monologą: pasakojimas vis pertraukiamas pauzių, nurodančių neatitikimą tarp pasakojamų įvykių ir tikrosios jų reikšmės. Ši strategija ryški ir kituose komedijos pasakojimuose, veikėjų sutiktą piktają dvasią galima paaiškinti jų pačių girtumu ar tamsumu. Taip komedijos pjesė pjesėje demonstruoja žiūrovui dvi tuo pačiu monologu perteikiamas prasmes: atsitikimas Tupio ir Tupienės vertinamas kaip tikra istorija su atitinkamu moralu – nespjauk į vandenį, nes nežinai, kada teks susidurti su žmogaus valiai nepavaldžiomis jėgomis, o blaiviai pasaulį vertinančių personažų akyse – tai girtavimo kritika. Žiūrovui pateikus dvi situacijos vertinimo galimybes, viena, tikėtina, bus atmesta dėl komiško įspūdžio, kurį kelia šaržuotas Tupio personažas, o kita bus pasirinkta dėl teigiamai pristatomų veikėjų blaivaus požiūrio. Taip šiais pasakojamaisiais intarpais, paprastai kritikuojamais dėl nedraminio jų pobūdžio³⁸², pasiekiami keli tikslai: ne tik charakterizuojamas personažas, bet ir demonstruojama laikysena, su kuria publika raginama tapatintis, juoktis drauge su Magdele ir Jurgiu (moralas pateikiamas malonių, publikai neskausmingu būdu – per juoką.) Labai svarbu ir tai, kad pjesė pjesėje dramaturgės supažindina žiūrovą su teatro komunikacinės struktūros veikimu: vidinės publikos stebima vidinė pjesė kartoja spektaklio bei publikos ryšį, taip žiūrovams atsukdama dvigubą veidrodį, rodantį ir scenos vyksmą, ir juos pačius, žiūrinčius spektaklį. Šis diskurso atsigręžimas į save pažymi ir jo savarankiškumą, tendenciją patvirtintų ir XX a. pr. į komedijų siužetą dažnai įpinamos nuorodos į lietuviškuosius vakarus, spektaklių rengimą ir panašiai³⁸³.

³⁸² Pavyzdžiui, Lankutis kritikavo komediją dėl gilesnio meninio įprasminimo stokos, vyraujančio pasakojamojo elemento, banalių, statiškų situacijų bei didaktiškumo, žr.: Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 81.

³⁸³ Jau minėta, kad naminio spektaklio rengimo peripetijas dramatinizuoja Šatrijos Raganos komedija *Nepasisekė Marytei*, apie lietuviškojo vakaro rengimą yra Petro Pundzevičiaus komedija: P. Petliukas [Petras Pundzevičius], *Velnias – ne boba: dviveiksmė komedija*, Vilnius: „Vilties“ red., 1908. O Liudo Girus monologe-parodijoje *Teatras ir dekoracijos* sceninė reprezentacija jau pati tampa tema, žr.: Liudas Gira, *Monologai*, Vilnius: Jono Rinkevičiaus leidinys, 1913, p. 3–9.

Didaktinio komiškojo dialogo meta-žvilgsnis, labiausiai atsiskleidžiantis pjesės pjesėje konvencija, bus aktualus ir analizuojant Čiurlionienės-Kymantaitės dramos dialogą. Birutė Ciplijauskaitė yra nurodžiusi, kad nuolatinė teatrinio vyksmo savirefleksija jos kūrinuose dažnai derinamas su scenoje perteikiama realybe³⁸⁴.

Didžiulienės-Žmonos komedijoje *Lietuvaitės* pjesė pjesėje išnaudojama kaip veiksmą struktūruojantis elementas. Laikyti Karklinskaičių apsimetinėjimą idealiomis litvomanų nuotakomis sąmoningu teatrišku veiksmu skatina tai, kad komedijoje jų laikinai prisiimama lietuvių tapatybė ir pačių vertinama kaip vaidyba (jos purtosi šio „maskarado“, „daro repeticijas“), ir kitų personažų įvardinama kaip vaidinimas. „Komedijas taisote, tikras komedijas!..“, „Na, komedijos, tai komedijos!..“ (p. 28, 30), ne kartą pabrėžia dukrų elgesį stebintis tėvas Karklinskas. Vidinis vaidinimas atliekamas Karklinskų salone trečio veiksmo pirmame paveiksle – tai „klapų“ Stagaro ir Žagaro suviliojimo procesas. Muncios, Jancios ir Milcios apsimetinėjimas išskiriamas: pasivadinusios litvomaniškais vardais (Marytė, Jonytė, Meilytė), naują vaidmenį jos kuria prisiimdamos ir jį atitinkančią laikyseną, ir kalbėjimo būdą. Dramaturgė sąmoningai didina skirtumą tarp kaltūnų, pikčiurnų, tinginių (tokius epitetus skiria Karklinskaitėms jų tarnaitė) ir vaidinamų angeliškų, akių nedrįstančių pakelti panelių, skaitančių Voltaire'ą ir verčiančių Adomą Mickevičių (!). Pjesei pjesėje būtini žiūrovai yra Karklinskų salone viliojimą stebintys kiti potencialūs jaunikiai – nuo kortų stalelio piktai žvairuojantys bajorai Romukas ir Damukas. Jie perpranta vykstantį vaidinimą: „**Damukas**. Ar nematai, kad vargšai bernaičiai apipinti, kaip tinklu. Jie tuose dalykuose kvailučiai. Panelės gi gudrios. O! Gudrios. Tie jau jų žabanguose.

³⁸⁴ Taip komedijoje *Vilos puošmena* (pirmą kartą pastatyta 1932, pirmoji publikacija 1956) rašytojas Žūkla kuria romaną, jį supančius veikėjus paversdamas savo kūrinio veikėjais; poemoje dialogais *Mūsų jauja* (parašyta 1910–1954, pirmoji publikacija 1956) veikėjai taip pat turi du skirtingus vaidmenis, rodoma ir jų reakcija į besivystančią pasaką, ir pateikiamos pačios pasakos sekėjos pastabos bei kitų universalesni atsiliepimai. Žr.: Birutė Ciplijauskaitė, „Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė: auklėtoja ar literatė?“, in: *Eadem, Literatūros eskizai*, Vilnius, Kaunas: Lietuvos katalikų mokslo akademija, 1992, p. 147–148. Kritikės pastaba galima praplėsti: man regis, kad Čiurlionienės-Kymantaitės dramos dialogo sąmoningas teatriškumo išnaudojimas ryškus jau ankstyvose komedijose *Gegužis* ir *Kuprotas oželis* (1920).

Žabanguose.“ (p. 43) Antra vertus, ir jie pakliūva į spąstus – ima kovoti dėl panelių rankos ne tiek dėl pačių potencialių nuotakų, kiek dėl įžeistos vyriškos savimeilės.

Svarbu pažymėti, jog Didžiulienė nuolat išlaiko įtampą tarp Karklinskaičių tikrosios ir apsimestinės tapatybės, tai yra panaudoja šią machinatorių schemą daug įvairiaprasmiškiau nei Dvi Moteri: prisiimto lietuvaite vaidmens patirtis komedijos pabaigoje net leidžia pasirodyti menkai galimybei sutapti su šiuo vaidmeniu, vaidinimą paverčiant tikrove, nors menkutė galimybė iškart užgniaužiama praktiškų seserų laikysenos. Milciai sopa širdį, Kaziuko gaila, bet „tuose dalykuose turi veikti protas, ne širdis. Širdies vedama kažin kur nenueisi...“ (p. 47)

Sąmoningas veikėjų apsimetinėjimas, jo kaip teatriškos veiklos vertinimas priartina Žmonos *Lietuvaites* prie pjesės pjesėje konvencijos. Svarbiausia šios konvencijos atsiradimo didaktiniame komiškame dramos dialoge reikšmė yra vaidinimo kaip savitos teatrinės veiklos sureikšminimas. Dramos dialogas čia nesiremia įvairaus pobūdžio veiklose (papročiuose, žaidime) atpažįstamu teatriškumu ir jo perkėlimu į sceną, kaip kad buvo parodyta analizuojant besiformuojantį dramos dialogą; priešingai, tai tam tikra personažų veikla yra vertinama kaip teatriška ir kaip tokia pristatoma. Tai rodo ir didėjantį teatrinio diskurso savarankiškumą: scenos vyksmas atpažįstama kaip atskira meninė komunikacija ir kaip tokia žiūrovams pristatoma. Savo ruožtu, didesnis teatrinio diskurso savarankiškumas patvirtina ir teiginį, kad didaktinis komiškasis dialogas moterų dramaturgijoje sukurtas kaip ankstyviausias visavertis, savarankiškas dramos dialogo tipas, kurio reikšmė kuriama derinant vidinę ir išorinę komunikacines plotmes.

5.3. Tradicinis personažės balsas

Dauguma moterų didaktinių komedijų siužetu, vienprasmiškai teigiamais ir neigiamais personažais, tematika nesiskiria nuo bendro to meto lietuvių

komedijų konteksto, tipiška ir stilistinė moterų dialogo raiška. Tuo pačiu metu moterų kuriamo dialogo išskirtinumas labai apčiuopiamas, matyti jau iš pirmo žvilgsnio įvertinus besiformuojantį dramos dialogą: pirmą kūrinį scenai Žemaitė pradeda seserų Nastės ir Kastės dialogu (*Pragerti balakonai*), Gurkliūtės didaktiškuose dialoguose dažniausiai kalbasi moterys (*Dvi kumutės, Dvi sesutės*). Į dialogą įvedamas moteriškas balsas. Žinoma, jau Kristijonas Donelaitis savo *Metuose* moterims suteikė balsą, tačiau pažymėtina, kad jau pačiose ankstyviausiose moterų komedijose moteris patenka į dėmesio centrą, yra aktyvi, iniciatyvi veikėja. Veikėjos kūrimo inovacija aiškėja pažvelgus į to meto dramaturgiją, kurioje moterys paprastai vaizduojamos kaip piršlybų proceso pasyvusis narys, peršama nuotaka. Moteriai priskiriamą pasyvumą atskleidžia dviejų veikėjų dialogas iš Kazimiero Būgos ir Mykolo Palionio iš lenkų kalbos sulietuvintos komedijos *Geriaus vėliaus negu niekad* (1903). Komedijos siužetą sudaro piršlybų procesas – aplinkinių pastangomis į porą suvedami netekėjusi Gendruta ir senbernis Jonas Kikilis. Aštuntoje scenoje senmergė Gendruta ir jos ištekJusi dukterėčia Monika kalba apie moters padėtį, perteikdamos ankstyvojoje komedijoje vyraujančią požiūrį į moterį:

Gendruta (*po valandėlės*). Pasakyk man, kaip tu save jauti? ar labai laiminga?

Monika. Aš?

Gendruta. Tu turi jau vyrą, turi gyvenimo tikslą... jau gavai ko teip karštai troškai...

Monika. Teip!

Gendruta. Jis tave teip myli, ramina... nebe esi jau viena... užmiršta...

Monika. Tikrai, tetulyt, vyras labai, labai mane myli.

Gendruta. Na... O-gi tu?

Monika. (*karštai*). O! Visa širdžia ir dušia myliu. O! myliu aš jį visomis jausmų galybėmis.

Gendruta. Įeik-gi dabar tu į padėjimą kitos moteriškės, – moteriškės vienos, nieko neturinčios, moteriškės, kuri gražiausias jaunystos dienas praleido belaukdama išsipildymo saldžių svajonių... ir vis tai veltui. Niekas ant jos nepažvelgė... niekas prie jos nesikreipė... niekas nepaklausė... visi ją aplenkė... O pačiai moteriškei ieškoti juk neišpuola.

Monika. Nelaiminga!..

Gendruta. Ką gali reikšti moteriškė be šeimyniškos savo gužtos, dėl kurios yra Dievo leista? Žmonės nenori to suprasti. Senmergės išjuokiamos, tarsi jų tame kaltė, jog liko aplenkotos. (*Monika atsistoja*). Ir kas čė per juokai?

Monika (*rimtai*). Tetulė turi ištekėti³⁸⁵.

Neištekėjusi moteris yra nelaiminga, nes paties Dievo skirta gyventi „šeimyniškoje gūžtoje“, tad ištekėti laikoma gyvenimo tikslu. Vienà, savarankiška moteris yra užmiršta, jaučiasi negerai, kaip prisipažįsta našlė Garnienė kitoje Būgos ir Palionio sulietuvintoje komedijoje *Dėdė atvažiavo* (1903): „Ak! kad teip kitas kas atsakantis [jaunikis – B. A.] pasitaikytų, nes jaučiu, jog viena daugiau išgyventi nebegalėsiu“³⁸⁶. Antra vertus, ištekėti moteris gali tik sulaukusi vyro pasipiršimo, nes aktyviai veikti dėl savo „jaunystės saldžių svajonių“ pačiai „neišpuola“, prisipažįsta komedijos *Geriaus vėliaus negu niekad* Gendruta. Vaižganto vaizdelyje *Žemės ar moteries* (1913) senam jauniui Gaidžiui peršama „labai negraži senmergė“ Karusė apskritai nedalyvauja veiksmė, pasirodo tik pabaigoje, tačiau ir tada neprataria nė žodžio. Moterų komedijose, priešingai, moteriško personažo variantas įvedamas į visas įmanomas siužetinio vestuvių modelio veikėjų pozicijas, kaip Eglės komedijoje *Netikėtai*, Didžiulienės *Lietuvaitėse*, *Paskubėjo* ar *Žemaitės Trijose mylimose*. Šiuose kūriniuose moterys pačios imasi iniciatyvos, aktyvumu nenusileidžia vyriškiems personažams, tad jų replikų eilučių komedijose gal net daugiau nei personažų vyrų.

To meto dramaturgijoje dominuojantiems guviesiems vyrukams – Vaižganto *Nepadėjus – nēr ko kasti* Kaziui, *Keturakio Amerikos pirtyje* Vincui – dramaturgės sukūrė atsvarą – nemažai moteriškų šio tipo atitikmenų. Tai *Žemaitės Apsiriko* davatka Veronika, *Dviejų Moterų Kaip kas išmano, teip save gano* kiršintoja Visgirienė, *Didžiulienės-Žmonos Paskubėjo* Barbora, Eglės *Netikėtai* Baltruviene, *Šatrijos Raganos Nepasisekė Marytei* Marytė. Tačiau jeigu šio tipo vyriški veikėjai paprastai vertinami ambivalentiškai (jie neigiami, tačiau ir žavūs savo machinacijomis), tai veikėjos moterys

³⁸⁵ *Geriaus vėliaus negu niekad. Komedija viename akte*, pagal lenkišką sutaisė K. B-a ir M. P-is [Kazimieras Būga ir Mykolas Palionis], Chicago (Ill.): Turtu ir spauda „Lietuvos“, 1903, p. 19–20.

³⁸⁶ [Władysław Koziębrodski], *Dėdė atvažiavo. Komedija viename akte*, pagal lenkišką sutaisė K. B-a ir M. P-is [Kazimieras Būga ir Mykolas Palionis], Chicago (Ill.): Turtu ir spauda „Lietuvos“, 1903, p. 9.

vertinamos vienprasmiškai neigiamai. Tokią interpretaciją išduoda šių veikėjų šaržavimas. Komiškąjį efektą kuria į šių veikėjų lūpas įdedama pertarų prikaišiota kalba: Žemaitės, Didžiulienės-Žmonos davatkos vis kartoja maldos žodžius, nepatraukliai, kaip veidmainė, kuriama daugiažodžiaujanti Dviejų Moterų komedijos *Kaip kas išmano, teip save gano* Vizgirienė. Juokingumą palaiko ir komedijų siužetas, nes paprastai moterų siekiai patiria fiasko: Marytės pastangos suardyti rengiamą spektaklį žlunga (Šatrijos Raganos *Nepasisekė Marytei*), davatkų piršliavimas išyra (Žemaitės *Apsiriko*, Didžiulienės *Paskubėjo*), demaskuojamos Dviejų Moterų *Kaip kas išmano, teip save gano* Vizgirienės intrigos. Teigiamai ar bent neutraliai pristatomos aktyvios veikėjos moterų komedijose yra ir retos, ir nusileidžia neigiamoms moterims vaizdavimo meniškumu: tautinių idėjų įkūnytoja, sąmoningai idealizuojama Dviejų Moterų *Kaip kas išmano, teip save gano* Vanda, trumpai scenoje tepasirodo Šatrijos Raganos *Nepasisekė Marytei* geroji sesuo Stepunė. Galima daryti išvadą, jog moterų kuriama aktyvi veikėja nesiskiria nuo dominuojančio to meto lietuvių komedijoje aktyvios moters vertinimo. Pastarasis – vienaprasmiškai neigiamas, kaip kad perteikia Petro Pundzevičiaus komedijos *Velnias – ne boba* (1908) pavadinimas. Velniai šioje komedijoje prilyginta Keraitienė, „emancipantė“, nuo kurios, nebegalėdamas pakelti buitės darbų lažo, į Ameriką bando pasprukti vyras Keraitis. Tokia aktyvios veikėjos reprezentacija būdinga ne tik didaktiškam komiškajam dialogui, tai bendro to meto kultūros konteksto tendencija: moterų komedijose sukurtos davatkos, špitolininkės, klebono gospadinės, senmergės ar našlės yra pašiepiamos, šaržuojamos panašiai, kaip tuo metu apskritai vaizduojama socialinių santykių tinklo nesukaustyta moteris³⁸⁷.

³⁸⁷ Vytautas Kavolis, *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992, p. 60–61. Taip pat žr.: Ramunė Bleizgienė, *op. cit.*, p. 67–69. Kavolio išskirtas davatkiškos moters, kaip neigiamo tipo, pavyzdys sukurtas jau ankstyvame Petro Vileišio dialoge *Vargai ūkinyko* (1877): „Ką cze dabar wejksiu? Pacziukia lika dawatka. Sakau: <<Žmonėl, eik nurawek daržą! mat wisas usniomis apžėlą>>“. / – To ta. Łauk, pakol karunką bajgsiu! / – Žmonėl, duok mań pietu! / – Łauk, pakol litanija bajgsiu! / – Žmonėl, wajkas łopszi kliki. Małdik ji! / – Łauk, rožanczin tuoj bajgsiu! / Ak, Diawi mana, kada gi taj ji bajgs wisas sawa małdas.“ Žr.: Petras Wilejszis, *I. Jurgis Stefenson'as. II. Pas mums ir kitur*, Peterburgas, 1877, p. 22–23.

Moterų balso autentiškumą labiausiai riboja pradiniu etapu, kuriuo jos pradeda rašyti sceninius kūrinis, vis dar dominuojantis didaktinis diskursas. Ir jeigu jau minėta, jog komizmas yra draminio dialogo veiksmingumo laidininkas, tai ryškus didaktinio komiškojo dialogo pranašiojo juoko pobūdis lemia ir dramaturgių prisiimamą bendruomenės perspektyvą. Didaktinis komiškas dialogas kuriamas siekiant pašiepti kokio nors personažo ydas jį išskiriant ir išjuokiant. Tokiam juokui reikia bendruomenės, besivadovaujančios bendromis tradicijos nuostatomis, tad natūralu, kad ėmusios kurti moterys remiasi jau egzistuojančiomis vaidavimo normomis – veikėją moterį kuria kartodamos įprastus įvaizdžius. Visgi, kaip pažymi moterų XIX a. pab. – XX a. pr. dramaturgiją analizavusi Trinkūnaitė, moters reprezentacija yra ambivalentiška: ir kartoja stereotipus, ir pasižymi autentiškais bruožais³⁸⁸.

Labiausiai iš didaktinio konteksto moters reprezentacijos aspektu išsisikiria Žemaitės *Trys mylimos* ir Didžiulienės-Žmonos *Lietuvaitės*. Šiose komedijose sukurti ne tik meniškiausios, bet ir komplikuočiausios veikėjos. Net tada, kai veikėjų vaidavimo ribos yra užrėžtos tradicinės interpretacijos, Žemaitė ir Didžiulienė-Žmona perteikia subtilesnius jų bruožus. Tradiciškas veikėjos vertinimas dominuoja: Žemaitės komedijoje moterys yra mylimos, neveikiamojo dalyvio forma pabrėžia jų pasyvų objektiškumą. Kad ir kaip aktyviai išoriškai Kyverienė ir jos dukros veikia, bara, net ketina apkulti Liudviką, veiksmą kuria jo machinacijos. Nepaisant to, Žemaitė sukūrė psichologiškai įtikinantį viliojamos moters charakterį. Laiške Višinskiui dalindamasi įspūdžiais apie skaitomą Shakespeare'o *Romeo ir Džiuljetą*, ji nurodė, kad šioje tragedijoje „[...] puikiai meilė aprašyta, o dar labiau tas troškimas ir reikalas meilės“³⁸⁹. Vertinamąją tezę būtų galima pritaikyti ir jos komedijai: dramaturgė įtaigiai pavaizdavo moters troškimus, kūrybingai interpretuodama didaktinės komedijos piršlybų siužetinę schemą. Ji pateikia ne vienprasmiską moteris išjuokiantį vertinimą, o sudėtingoje jausmų aklavietėje

³⁸⁸ Šarūnė Trinkūnaitė, *op. cit.*, p. 130.

³⁸⁹ Julija Žymantienė-Žemaitė, *Raštai*, t. VI, p. 78.

atsidūrusių skirtingų charakterių reakcijas (piktosios Petronėlės, lėtosios, žioplokos Domicelės ir jų charakterių bruožus tarsi suvienijančios Motinos Kyverienės, pernelyg valdingos, bet ir naivios, kad atpažintų samdinio apgaulę). Įtaigus veikėjų vaizdavimas išskiria komediją iš to meto konteksto bei sudaro galimybę perskaityti kūrinį ir iš merginamų moterų perspektyvos. Dialogas, įtikinami perteikiantis personažo charakterį, sukuria galimybę vertinti komediją kaip mylinčių moterų dramą – šiuolaikinėje scenoje ši interpretacija buvo realizuota³⁹⁰.

Tikromis veiksmo iniciatorėmis veikėjos tampa Didžiulienės-Žmonos komedijoje *Lietuvaitės*. Dramaturgė įprastą piršimosi situaciją apverčia: iniciatyva pereina į moterų rankas, nors peršantis išoriškai ir kartojamas tradicinis, sociumui priimtinas vyro ir moters santykių modelis. Karklinskaitės išprovokuoja studentus Žagarą ir Stagarą užduoti tinkamus klausimus, kuria situacijas, kuriose gali pasireikšti to meto dramaturgijoje įprasti vyro ir moters tarpusavio ryšiai: aktyvus, veiklus vyras ir (tariamai) pasyvi – meili, angeliška, laukianti – moteris. Taip jos kartoja Žemaitės *Trijų mylimų* Liudviko taktiką, kuri veikia, kaip kad parodo vieno iš studentų Kazio svarstymai:

K a z y s: Koks saldus pažvelgimas!. Kokios nekaltos akutės! Anioliškos!.. O darbininkė! Ir šieną grėbia, ir «Konradą Valendrodą» verčia... (p. 39)

Didžiulienės novatoriškumas ribotas. Aiškiausiai komedijos priklausymą didaktinei paradigmai išduoda komedijos moralinio pamokymo pateikimo schema, kuri paradoksaliai dar tradiciškesnė už komiškąją katastrofą, paprastai kuriamą moterų didaktinių komedijų finalinėse scenose. *Lietuvaitės* baigiamos, anot Balio Sruogos, kažkokiu beveiksmiu apsakymu, neturinčiu įsceninto veiksmo³⁹¹. Pabaiga nebeišlaiko dialogo veiksmingumo, kurio gyvybę palaiko nuolatinis Karklinskaičių „šokinėjimas“ iš tikrosios savo tapatybės į idealių nuotakų vaidmenį ir dėl to kylančios komiškos situacijos. Prie stalo sėdinčių Karklinskų šeimos narių ramų, konstatuojantį pokalbį reikėtų vertinti kaip

³⁹⁰ Komedijos moteriškų veikėjų aktyvumas akcentuojamas 2012 m. Lietuvos rusų dramos teatre pastatytame režisierės Laimos Adomaitienės spektaklyje *Trys mylinčios*.

³⁹¹ Padegėlis Kasmaitė [Balys Sruoga], „Mūsų scenos sopuliai“, *Lietuvių balsas*, Nr. 85, 1916 m. lapkričio 6 d., p. 2.

kūrinio pabaigoje tiesiogiai pateikiamą moralą. Veikėjai pakomentuoja įvykusį komedijos veiksmą: panelių spektaklis pasisekė, ruošiamas kraitis, o viena iš Karklinskaičių žada ir toliau valdyti būsimą vyrą lietuvi.

Iš kitų didaktinių moterų komedijų šis kūrinys išsiskiria modernia tema, nuo valstiečių rūpesčių jame pereinama prie modernių lietuvių inteligentų kritikos, replikuojama tuo metu aktualioje diskusijoje apie idealią inteligentų šeimą³⁹². *Lietuvaitės* kritikuoja Dalios Marcinkevičienės išskirtą lietuvių inteligentų projektuotą „bajoriškosios“ šeimos modelį³⁹³: viena vertus, rodoma „Ievos dukterų politika“³⁹⁴, tai yra apsimestinis „sulietuvėjimas“, antra vertus, Žmona apverčia vertinimą, kuris skiriamas šeimoms, sudarytoms iš lietuvio ir kitatautės: ne svetimtautės moterys yra grėsmė, kaip kad įprasta to meto kontekste, net pačios Didžiulienės apsakymuose, kritikuojami lietuviai vyrai, pasiduodantys žmonių manipuliacijai. Komedijoje atsirandančios aktyvios veikėjos „bajoriškosios“ santuokos modelį vertina iš savo perspektyvos. Todėl net tada, kai moterys į komedijos dialogą įsitraukia kaip tradiciškai kuriamas jos narys, atsiranda galimybė komediją temą traktuoti kitaip. Tai yra, Didžiulienė-Žmona pasijuokia iš tradiciško pasyvios moters-lėlės įvaizdžio, nors ir nepateikia jam savo alternatyvos. Moterų didaktiniame komiškajame dialoge dalyvaujančią personažę paradoksaliai reprezentuoja pati pirmoji

³⁹² Didžiulienės-Žmonos dėmesį šiai temai rodytų ir jos siūlymas, publikuotas *Varpe*, rengti tam tikrus balius, sueigas, kuriose jaunuomenė turėtų galimybę susipažinti. Žr.: Žmona, „Žodis prie šaukimo ‚Draugija, duok mums Lietuvaičių!‘“, *Varpas*, Nr. 3, 1894, p. 39.

³⁹³ Dalia Marcinkevičienė nurodo, kad XIX a. pab. prasidėjusi ir porą dešimtmečių užtrukusi tradicinio, pasoginio šeimos modelio kritika bei diskusija apie modernią šeimą įtraukė visą inteligentiją. Mokslininkė išskyrė du inteligentų projektuojamus idealius šeimos modelius. Esmine tobulos žmonos savybe laikydami jos tautišką susipratimą ir išsilavinimą, „radikaliojo“ šeimos modelio šalininkai ragino vesti lietuvaites, kad ir neišsilavinusias, o „bajoriškojo“ modelio pasekėjai – dažnai nutautusias, tačiau daug labiau išsilavinusias bajoraites. Daugiau žr.: Dalia Marcinkevičienė, *Vedusiųjų visuomenė: santuoka ir skyrybos Lietuvoje XIX amžiuje – XX amžiaus pradžioje*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 1999, p. 100–105.

³⁹⁴ Tai Prano Mašiotto formuluotė: „Lenkaitės (ir sulenkėjusių tėvų dukters), kurios kitąsyk teip mitriai mokėdavo verst mūsų vyrus į Lenkus, nepasakysiu delko, pradeda užstot už lietuvišką kalbą, bando kalbėt lietuviškai, ir, kur reikia, stengiasi parodyt, kad jos tikros Lietuvninkės. Žinoma, – ir patys Lenkai tai numano – kad tai tiktai Jievos dukterų politika, bet kas gal užtikrint, kad politika neįeis į paprotį, o paprotys, kaip sakoma, antras prigimimas.“ P. A. pakeleivingas [Pranas Mašiotas], „Iš Lietuvos. (Gromatos iš kelionės)“, *Varpas*, Nr. 8, 1892, p. 122.

Žemaitės sukurta veikėja Nastė iš *Pragertų balakonu*: gaivališka, aktyvi, gyvybinga, tačiau tradicijos uždaryta tam tikroje vaizdavimo inercijoje:

Nastė (pertraukdama). Vienam – pamerkti, kitam – ranką spustelėti, kitam – ant kojos užminti, o kur gražesnį atsitikus – ir pabučiuoti... Taip man ir tinka... tegul visi mane myli, o aš nė vieno. [...] Kol dar nepasenom, reikia subrukti, prisivilioti vyrą, baugu senmerge palikti! (p. 143)

Solidari laikysena su savo lyties seserims bus daug ryškesnė publicistiniame melodraminiame dialoge. Kintantis pastarojo dialogo pobūdis – personažo vidaus dramatinizavimas – suteiks galimybių problemiščiau pristatyti moterį. O moterų didaktinės komedijos perteikia dominuojančias to laikotarpio lietuvių dramaturgijos tendencijas, yra populiarios, dažnai statomos. Nors šiame dialogo tipe atsiranda aktyvi personažė, didaktinis dialogo pobūdis, su juo susijęs pranašiojo juoko komizmas nepalieka erdvės novatoriškai traktuoti moterišką dialogo narę. Todėl veikėja kuriama pažymint ją kaip neigiamą personažą: jos kalba šaržuojama, ji pati dažnai tampa pašaipos objektu. Net problemiškausias veikėjas sukūrusios Žemaitė ir Didžiulienė-Žmona paklūsta vyraujančioms reprezentacijos tendencijoms. Dėl didaktinio komiškojo dialogo siekio kalbėti suprantama žiūrovų kalba šio dialogo tipo priklausymas nuo savo meto vaizdavimo konvencijų yra itin didelis. Trumpai pristatyta personažės kūrimo logika perteikia kaip tik tokią dramos dialogo raidos tendenciją: būdamas nuo pastatymo situacijos priklausomas diskursas, dramos dialogas daug labiau nei kitos literatūros rūšys priklauso nuo tuo metu galiojančių kūrybinių konvencijų.

VI. PUBLICISTINIS MELODRAMINIS DIALOGAS (XX amžiaus pirmas ir antras dešimtmečiai)

Šiame skyriuje pristatomo dialogo tipo pavadinimas sudarytas iš dviejų paprastai neigiamai vertinamų literatūros charakteristikų: melodramiškumo ir publicistiškumo. Pastarasis pavadinimo sandas tyrime suprantamas plačiai – kaip siekis analizuoti aktualias visuomenines temas. Publicistiškumas būdingas visai XX a. pr. literatūrai. Tik 1904 m. atgavus galimybę organizuoti viešą kultūrinį gyvenimą, dar nebuvo institucijų ar kiek stabilesnių organizacinių jėgų, galinčių sutelkti ir ugdyti sparčiai modernėjančios visuomenės pilietinę savimonę. Lietuviškieji vakarai, taip kaip ir laikraščiai, kultūros lauko veikėjų susirašinėjimas, kultūros ir mokslo draugijų veikla, organizuoja ir plėtoja įsivaizduojamai bendrijai būtiną viešąją erdvę. Tam padeda įtaigi, stiprias žiūrovų emocijas kelianti teatro terpė. Ryškus kūrinių publicistiškumas leidžia moterų dramos dialogo raidoje išskirti naują etapą po kiek anksčiau susiformavusio ir XX a. pr. vis dar dažnai kuriamo didaktiško komiškojo dialogo.

Naujo dialogo tipo formavimasis signalizuoja kintanti dramos kūrinių tematika. Šalia komiškų buitinių scenelių dramose imamos analizuoti platesnio horizonto temos, aktualios ne tik valstiečiui, bet ir piliečiui. Pasak Vytauto Kubiliaus, kultūra tuo metu turėjo įpiliētinti lietuvių buvimą miestuose, kuriuose nebuvo lietuviškos kultūros tradicijų³⁹⁵. Mintis taikytina ir to meto moterų (melo)dramoms, kuriomis teatro scenoje analizuojamos visuomeninės problemos, kalbama tautai svarbiomis temomis – ugdomas pilietis. Šiame skyriuje analizuojamas dialogo tipas susijęs su modernios tautos formavimosi procesais: lietuviškieji vakarai siekė įpiliētinti savo žiūrovą, suteikdami galimybę scenoje išvysti ir pajauti meninę formą įgavusias nacionalinio judėjimo idėjas.

Publicistinį šiame poskyryje analizuojamų scenos veikalų pobūdį patvirtina tendencija inscenizuoti žinomus to meto kūrinius, gvildenančius aktualias

³⁹⁵ Vytautas Kubilius, *XX amžiaus literatūra*, Vilnius: Alma littera, 1996, p. 15.

socialines ar su tautiniu judėjimu susijusias temas. Tiesioginis Elizos Orzeszkowos apsakymo *Niziny* (1885) ir Dviejų Lietuvaičių (Stanislavos Bogušytės-Skipaitienės³⁹⁶ ir Marijos Dirmantaitės) melodramos *Dumblynė* (suvaidinta 1907, publikuota 1912)³⁹⁷ ryšys, Bitės apsakymą *Nebepirmas* (1900) 1916 m. inscenizavo Sankt Peterburgo teatralė, Laimos slapyvardžiu pasirašiusi Regina Vaitavičiūtė-Januškevičienė³⁹⁸. Moterų publicistiniame melodraminiame, panašiai kaip ir didaktiniame komiškajame, dialoge dažniausiai vyrauja realistinė plotmė, bet prieš tai aptarti dialogo tipai rėmėsi atpažįstamomis sociumo gyvavimo formomis (vestuvių, žaidimo, papročių situacijomis), o šiame skyriuje analizuojamame dialoge imama remtis konkrečiais to meto literatūros siužetais. Kaip intertekstinės nuorodos (melo)dramose funkcionuoja programiniai, tautos atgimimo mitologiją, modernią tautinę tapatybę formuojantys kūriniai³⁹⁹. Bent netiesiogiai susijusios paskutinė Dviejų Moterų melodrama *Litvomanai* (parašyta 1903, pirmoji publikacija 1905) ir Maironio poema *Terp skausmų į garbę* (1895). Melodramoje į dėmesio centrą iškeliamas modernios tautos herojus, iš dalies kartojamas poemos siužetas (Dviejų Moterų litvomano Augustino apsisprendimas tėvynės labai paminti jausmus Irenai Skirgailaitei bei pasirinkti kunigystę primena Maironio Juozo Vilaičio paaukotą meilę Marinei). Nuoroda į Maironio kūrybą Laimos melodramoje *Nebepirmas* patvirtina, kad Maironio

³⁹⁶ Stanislava Bogušytė-Skipaitienė (1879–1943) – dramaturgė, vertėja. 1941 m. išstremta, mirė tremtyje.

³⁹⁷ Elizos Orzeszkowos apysaka be Dviejų Lietuvaičių sulietuvinimo buvo dar trijų tekstų šaltinis. Anksčiausias jų – 1891 m. *Varpe* publikuotas A. Lingio (A. Veliuoniškio) apsakymas *Vargaitienė* (*Varpas*, Nr. 1, 1890 m., p. 3–5, Nr. 2, p. 18–21). Vincas Kalnietis pagal šią apysaką parašė apsakymą *Šunadvokatis* (Vincas Kalnietis, *Šunadvokatis, pagal Elizos Orzeskienės apysaką*, Bitėnai: Jankaus leidykla, 1901), o vėliau pritaikė vaikų lektūrai: *Sukčiai: Tv. perdirbinis iš „Niziny“ Elizos Ožeškienės apysakos*, Kaunas, 1921.

³⁹⁸ Bitės apsakymas 1900 m. pasirodė *Varpe*, 1902 m. buvo išleistas atskira knygele. Regina Vaitavičiūtė-Januškevičienė (1896–1978) – rašytoja, dramaturgė, vertėja. 1909–1911 m. mokėsi „Saulės“ kursuose Kaune. 1914 m. išvyko į Sankt Peterburgą, vaidino saviveikliniuose lietuvių teatruose. 1919–1926 m. Maskvoje studijavo teatro meną, vaidino kino filmuose. Žr.: Vytautas Vanagas, *Lietuvių rašytojų sąvadas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996, p. 211.

³⁹⁹ Išsamiai šio laikotarpio lietuvių dramaturgijos intertekstus pristato Aušros Martišiūtės straipsnis „Intertekstas kaip tautinio identiteto išraiška XIX a. pabaigos – XX a. pirmos pusės lietuvių dramaturgijoje“, *Acta litteraria comparativa*, Nr. 1, 2006, p. 166–175.

kūryboje sukurti personažų laikysenos modeliai veikė ir moterų dramaturgijoje:

Danutė [...] Žinai, man Petras Gorkį, Tolstojų ir Vydūną buvo davęs skaityti.

Jūras (*linksmi*) O-o kiek daug! o kas tau visų labiausiai patiko?

Danutė (*pamąščius*) „Jaunoji Lietuva“ Maironies... Juozas – tai tu... ar netiesa?⁴⁰⁰

Be Maironio poemos interteksto melodramose nemažai nuorodų į nacionalinio judėjimo veiklą: mirdamas Dviejų Moterų melodramos protagonistas deklamuoja eilėrašį iš *Varpo*, o jo kaimynės Zolienės, „paprasčiausios tamsios kaimo bobos“, įsitraukusios į litvomanišką veiklą, prototipu galima laikyti pačią Žemaitę.

Dramaturgijos rėmimasis publikai atpažįstamais siužetais ar kultūrinę reikšmę turinčiais vardais nėra nei išskirtinis to meto, nei savitas moterų dramaturgijos bruožas. Jauna lietuvių dramaturgija, kurios pirmuoju etapu (iki 1910) du trečdalius sudarė verstiniai kūriniai⁴⁰¹, ir originaliuose kūrinuose dažnai remdavosi aktualiais daugiausia lenkų literatūros siužetais⁴⁰². Tačiau reikšmingas atrodo kontekstas, iš kurio moterų publicistinės (melo)dramos „skolinasi“ nuorodų – dažnu atveju sudraminamas jau literatūros kūrinuose įtekstintas to meto visuomeninis gyvenimas.

Šiame skyriuje analizuojamų (melo)dramų publicistiškumas vertinamas kaip šių kūrinių dramos dialogo funkcija, panašiai kaip didaktiškumas buvo komiškojo dramos dialogo paskirtis. Su didaktine paskirtimi koreliuoja komiškojo dialogo estetinės formos, o publicistinį užtaisą moterų dramos dialogas perteikia melodraminiu vaizdavimo būdu. Jeigu komedijoje iš personažo buvo juokiamasi, publicistinis melodraminis dialogas žiūrovą siekia sujaudinti kenčiančio veikėjo likimu, skatina susitapatinti su juo – publikos juoką turi pakeisti išgyvenama užuojauta (pasak Bentley, mažiausia, ko galime

⁴⁰⁰ Laima [Regina Vaitavičiūtė-Januškevičienė], *Nebepirmas. Drama 4-se veikmėse iš Lietuvos moksleivijos gyvenimo* [rankraštis], SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-96, l. 17.

⁴⁰¹ Remiantis „apyteisingiais“ Mykolo Biržiškos pateiktais duomenimis, žr.: Nuobodėlio, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁰² Daugiau žr.: Šarūnė Trinkūnaitė, „Lietuvių istorinės dramos pradžia: lenkiškos ištakos ir lietuviškos korekcijos“, *Menotyra*, t. 41, Nr. 4, p. 41–45.

tikėtis iš melodramos, yra galimybė gerai paverkti)⁴⁰³. Ši meninė logika ir pagrindžia publicistinio melodraminio dialogo estetines formas. Būtent melodraminė raiška vyrauja žanro požiūriu sinkretiškoje to meto moterų realistinėje dramaturgijoje, melodramos žanras kūrinio paantraštėje paprastai nurodomas tada, kai drama skiriama spektakliui, kuriame svarbesnį ar menkesnį vaidmenį atlieka muzika⁴⁰⁴. Todėl tyrime remiamasi melodramos kaip vaizdavimo būdo, o ne konkretaus scenos žanro, samprata. Melodraminės vaizduotės (ar melodraminio režimo) sąvokos teorinius aspektus pristatė ir jos analitinių instrumentų taikymą pademonstravo Lazdynų Pelėdos prozą analizavusi Dalia Pauliukevičiūtė, kurios išvalgomis bei pristatytais melodraminio režimo teoretikais (Peteriu Brooksu, Benu Singeriu) čia remiamasi⁴⁰⁵.

Benas Singeris aiškina melodramą kaip grupinę sąvoką, nusakančią svarbiausius šio vaizdavimo būdo elementus. Melodrama jo suprantama ne tik kaip griežtai apibrėžtas scenos žanras, bet kaip „[...] terminas, kurio reikšmė varijuoja kiekvienu skirtingu atveju priklausomai nuo to, kokia konfigūracija išsidėsto jos pagrindiniai elementai ar steigiamieji faktoriai“⁴⁰⁶. Singeris nurodo tokius pagrindinius melodraminės estetikos elementus: siekis sukelti publikos užuojautą, perdėta emocijų raiška, moralinė poliarizacija (personažai aiškiai skirstomi į teigiamus ir neigiamus), atipinė siužeto struktūra (draminių veiksmą lemia ne viena iš kitos išplaukiančios dramatinės situacijos ir jose veikiantys personažai, o atsitiktinumai, Dievo apvaizda ir panašiai) bei

⁴⁰³ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 196, 198.

⁴⁰⁴ Labiausiai prie melodramos priartėjusios moterų dramos neturi šį žanrą nurodančios paantraštės, ji pridedama tada, kai kūrinys yra susijęs su muzika. Moterų dramaturgija paklūsta tai pačiai tradicijai, pagal kurią 1906 m. išleista Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio *Birutė* pavadinta melodrama. Kaip tik šis žanras buvo vienas populiariausių XIX a. ir pirmiausia reiškė muzikinį spektaklį, žr.: Vida Bakutytė, „Melodrama Vilniuje XIX a. pradžioje“, *Lietuvos kultūros tyrinėjimai. Straipsnių rinkinys*, t. 2, sudarytojas Stasys Juknevičius, Vilnius: Margi raštai, 1996, p. 190.

⁴⁰⁵ Dalia Pauliukevičiūtė, „Pasivaikščiojimas po melodraminę vaizduotę: Lazdynų Pelėdos apsakymas „Mano draugė““, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai. Straipsnių rinkinys*, sudarė Ramunė Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 188–205.

⁴⁰⁶ Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York: Columbia University Press, 2001, p. 44.

netikėto, stebinančio vaizdinio siekimas⁴⁰⁷. Išvardyti melodraminiai bruožai orientuoja šio dialogo tipo analizės žingsnius. Kaip ir ankstesniame skyriuje, pirmajame poskyryje aptariami vidinėje dialogo komunikacinėje plotmėje išryškėjantys melodraminiai elementai. Juos papildo teatrinio pastatymo situacijos lemti dialogo poetikos bruožai – šiame dialoge sureikšminamas vizualinis-audityvinis kalbinės raiškos akompanimentas. Trečiame poskyryje aptariama personažės kūrimo specifika, nes kaip tik šis dialogo tipas sudaro galimybę problemiščiau analizuoti moters situaciją, pasižymi išsiskiriančiomis moterų reprezentacijomis.

Skyriuje analizuojamos dvi ryškesnės maždaug pirmaisiais dviem XX a. dešimtmečiais sukurtos moterų dramaturgijos žanrinės grupės: realistinės ir istorinės (melo)dramos. Pirmoji, daug gausesnė, grupė priklauso Lankučio išskirtam realistiniam-buitiniam ankstyvosios lietuvių dramaturgijos struktūriniam tipui, o kelios istorinės melodramos linksta į romantinį patetinį vaizdavimo būdą⁴⁰⁸. Realistinei kūrinių grupei priklauso ankstyva, dar XIX a. pab. ar pačioje XX a. pr. sukurta Didžiulienės-Žmonos melodrama *Katei juokai – pelei verksmai* (1957), vienintelė Bitės savarankiškai parašyta drama *Kova* (1900), Juzefos Stepulionytės drama *Išgama* (suvaidinta 1898, publikuota 1901, 1904), Dviejų Moterų melodrama *Litvomanai* (parašyta 1903, pirmoji publikacija 1905), Dviejų Lietuvaičių pagal Elizos Orzeszkowos apsakymą *Niziny* parašyta melodrama *Dumblynė* (1912), Laimos pagal Petkevičaitės-Bitės tokio paties pavadinimo apsakymą sukurta melodrama *Nebepirmas* (1916). Šiai kūrinių grupei reikėtų priskirti ir Čikagoje leistas, JAV lietuvių dažnai statytas Kalnų Duktės (Marijos Aukštikalnytės-Dundulienės)⁴⁰⁹ melodramas: *Kunigas Macochas* (1919), *Dvi seseri* (1922). Prie šios pagrindinių kūrinių grupės šliejasi ir kaip rankraštis išlikusi

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 44–49. Sąvokas verčiu atsižvelgdama į Pauliukevičiūtės pasiūlytus vertimus, žr.: Dalia Pauliukevičiūtė, *op. cit.*, p. 195–196.

⁴⁰⁸ Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁰⁹ Marija Aukštikalnytė-Dundulienė, Kalnų duktė (1874–1953) – dramaturgė, režisierė, aktorė, telkė scenos mėgėjus, pati vaidino, režisavo. Žr.: *Lietuvių literatūros enciklopedija*, redaktoriai Vytautas Kubilius, Vytautas Vanagas, Vytautas Rakauskas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001, p. 33.

neišbaigta, į melodramą kryptanti Dviejų Moterų drama *Tamošius Rūkas* (parašyta 1898), Elenos Rucevičienės pagal lenkų dramaturgo Zenono Parvio dramą parašyta pjesė *Smuklė* (1913, pakartotinai 1939), Kalnų Duktės vaizdelis *Katriutės gintarai* (1913), K. S. Lietuvaitės (Kotrynos Sinkevičiūtės-Pakušaitienės) vaizdelis *Žingsnis prie šviesos* (1914). Kalnų Duktės, K. S. Lietuvaitės kūriniai pereinamieji, dar priklauso didaktiniam diskursui, nors juose jau yra ir fragmentiškų melodraminės raiškos intarpų. Kaip kontekstas minėtinos ir kitos Kalnų Duktės melodramos: *Pavogtas kūdikis, Motinos širdis* (1921), Marijos Ivanauskaitės-Lastauskienės rankraštinė melodrama *Už lizdą* (parašyta apie 1926).

Kitą žanrinį ir teminį aspektą išsiskiriančią moterų dramaturgijos grupę sudaro istorinės (melo)dramos. Šiai grupei priklauso Onos Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės sulietuvinta latvių dramaturgo Adolfo Alunano *Kas tie tādi, kas dziedāja* melodrama *Liūdna dainelė* (parašyta 1909), pagal Gavrilos Chruščiovo-Sokolnikovo romaną parašyta melodrama *Skirmunda* (parašyta 1912, publikuota 1921), Čiurlionienės-Kymantaitės drama *Kalinys* (parašyta 1911) ir *Senovės kariai* (1921). Išvardytų kūrinių dialogo kūrimo principai analizuojami pirmuose dviejuose poskyriuose.

Šiuo dramos dialogo raidos etapu temos požiūriu jau galima išskirti moteriškajai problematikai skirtas realistines dramas. Jas analizuojant keliamas klausimas, kaip šio dialogo poetika padėjo sukurti subtilesnę personažę, kaip su problemiška kuriamą veikėją susiję kiti dramos elementai. Dramos dialogas trečiajame poskyryje analizuojamas svarstant kūrinių temas, problematikos, personažo kūrimo principus ir dramos dialogo raiškos tarpusavio priklausomybę. Čia remiamasi jau aptartais kūriniais, bet atskirai dėmesys teikiamas moters padėtį reflektuojančių kūrinių dialogui. Analizuojami ar bent jau minimi šie kūriniai: XIX a. pab. – XX a. pr. parašyta Didžiulienės-Žmonos drama *Vakaruškos* (1957), Dviejų Moterų drama *Parduotoji laimė* (parašyta 1900, pirmoji publikacija 1905), Feliksos Juškauskienės-Stropienės drama *Kerštinga meilė. Iš šeimyniško gyvenimo* (1908, pakartotinai 1913), pjesė „iš Krymo totorių gyvenimo“ *Duokite man laisvės!* (parašyta 1921, pirma

publikacija 1957), taip pat Čiurlionienė-Kymantaitės archyve išlikęs dialogas *Ateities moteris* (parašytas 1910, publikuotas 2013).

6.1. Vidinė komunikacinė plotmė

Kintančią dialogo meninę logiką perteikia dvi dramos, kurių dialogas pasižymi ir didaktinio komiškojo, ir melodraminio publicistinio tipų bruožais: pačioje XIX a. pab. parašytas Juzefos Stepulionytės vaizdelis *Išgama* ir neišbaigta rankraštinė Dviejų Moterų melodrama *Tamošius Rūkas*⁴¹⁰. Stepulionytės dramos siužetas, kaip ir daugelio didaktinių moterų pjesių, – tinkamo jaunos moters ištekimo klausimas. Dramoje rodomi du valstietės Onos Burdulienės sūnūs, palikę seną motiną likimo valiai: vienas tapo aukšto rango dvasininku, sulenkėjo, gyvena Varšuvoje, kitas vedė rusę, gyvena Maskvoje; abu nenori apie motiną nė girdėti. Pralotas globoja seserį Marytę, nori ją ištekinti už nusigyvenusio lenkų bajoro, nors ji myli lietuvį ūkininką Jonišką. Netinkamai santuokai pasipriešina studentas Vytautas Rugis, personažo-didakto ir guviojo vyruko derinys. Šis veikėjas ne tik sukliudo netinkamai Marytės ir Hrabios Naktibaldinskio santuokai, bet ir komentuoja savo veiksmus, tiesioginėmis didaktinėmis tezėmis įvertina kitų personažų elgesį. Nepaisant gana tradiciškos, įprastos to meto žiūrovui raiškos, dialoge atsiranda teminių inovacijų, mat šeimos ryšius, artimųjų tarpusavio santykius personažas-didaktas vertina atsižvelgdamas į tautiškumą, lietuviybę, kaip kad apibūdindamas tinkamą Marytei vyrą ūkininką Jonišką: „Joniszka yra geras ir iszmintingas vyras, o priegtam geras lietuvis...“⁴¹¹ Per įprastą siužetą kalbama apie visuomeninius to laikmečio lietuvių tautinio judėjimo reikalus, tautiškai orientuojami žiūrovai, propaguojama tam tikra laikysena lietuvių ir lenkų tarpusavio santykių atžvilgiu. Štai kaip personažas-didaktas įvertina motinos (ir tėvynės) išsižadėjusius Burdulienės sūnus:

⁴¹⁰ Prie pereinamųjų kūrinių priklauso ir Dviejų Lietuvaikių *Dumblynė*, dar perdėm didaktiška, pasižyminti komiškais personažų demaskavimais, tiesiogiai suformuluotomis tezėmis, bet jau ir su melodraminio publicistinio dialogo požymiais.

⁴¹¹ J. S. [Juzefa Stepulionytė], *Iszgama*, Pittsburgh (Pa.) : [s. n.], 1901, p. 7.

V. Rugis: [...] Matau dabar, kad tavo sunus iszgama pastoji, tuom piktszasziu musu tautos, biauresniu uz maskolius. Dieve neduok ne vienai motynai tokj sunu uzauginti! [...] Mocziute, daug Lietuva turi iszgamu, bet apie tokius, kaip tavo sunus, dar asz savo gyvenime negirdėjau... Ne tu viena atjauti skausma szirdies, bet visa musu tauta! (p. 6)

Vaizdelyje konkrečios šeimos kolizijos sprendžiamos atsižvelgiant į platesnį visuomeninį kontekstą: dėl Burdulienės sūnų nutautėjimo sielojasi ne tik motina, bet ir visa tauta. Dramos diskursas šiuo aspektu nėra išskirtinis; Aida Ažubalytė yra nurodžiusi, kad amžių sandūros kultūrinėje vaizduotėje apskritai itin stipri etninės brolybės vizija: „XIX a.–XX a. pirmosios pusės poetinėje kūryboje simbolinėmis brolio ir sesers figūromis paprastai nusakoma ne tik šeimos ar kaimo bendruomenės nariai, bet ir tautos ar dar tik telkiamos tautinės bendrijos nariai.“⁴¹² Tautos, kaip vienos šeimos, motyvas dažnas ir to meto spaudoje: ankstyvame, dar XIX a. pab. straipsnyje, pristatančiame *Tėvynės sargo* programą, Juozas Tumas-Vaižgantas lojalumą rusų okupantų valdžiai kaip tik ir sieja su išsigimimu, o lietuvius – su broliais⁴¹³.

Stepulionytės vaizdelis perteikia tendenciją dramos kūriniumi analizuoti bendresnius, ne tik šeimai ar kaimo bendruomenei, bet ir tautai kaip bendrijai svarbius klausimus, o Dviejų Moterų *Tamošius Rūkas* pristato dar vieną šiame skyriuje analizuojamo dialogo tipo charakteristiką – daugiau dėmesio skiriama personažui kaip atskiram, individualiam žmogui. Dvi Moteri, 1898 m. pradėjusios bendrą kūrybą komedija *Kas kaip išmano, taip save gano*, bendradarbiavimą tęsė antra komedija – *Išmoko, kaip akys iššoko*, „taip pat iš aristokracijos“, kaip nurodė Žemaitė laiške Višinskiui⁴¹⁴. Tačiau kūriniumi autorės, pirmiausia Bitė, nebuvo patenkintos, jis išliko tik Žemaitės išsiųstame rankraštyje, kurio ranka veikalas pavadintas pagrindinio pjesės veikėjo vardu –

⁴¹² Aida Ažubalytė, „Tautinės, religinės ir erotinės problematikos sankryžos: Maironio poezijos sesutės“, *Literatūra*, Nr. 36(1), 1998, p. 47.

⁴¹³ „Prie lietuvių išgamių priskaitom tūs, kurie savo brolius maskolių policijei išdūda, žandarais siundo už maskolių pinigų savo brolius žudo, suteikdami policijei reikalingas žines apie lietuvius raštininkus, apie lietuviškų knygų platintojus, skaitytojus ir tt.“ Žr.: [Juozas Tumas-Vaižgantas], „Tėvynės Sargas“, *Tėvynės sargas*, Nr. 1, 1896, p. 3.

⁴¹⁴ 1898 m. gruodžio 20 d. laiškas Povilui Višinskiui, Žemaitė, *Raštai*, t. VI, p. 113.

*Tamošius Rūkas*⁴¹⁵. Šis personažas ir jungia keturis vienas nuo kito atšlijusius dramos veiksmus, tad čia laikomasi Višinskio pasiūlyto pavadinimo. Kūrinio komiškumas grindžiamas į gimtinę iš tremties sugrįžusio išprotėjusio, moraliai degradavusio 1863 m. sukilimo didvyrio Tamošiaus ir jo gimtojo sodžiaus gyventojų susidūrimu. Pirmame veiksmo Tamošius įžengia į savimi patenkintų, turtus skaičiuojančių ūkininkų Rūkų trobą, džiaugiasi sugrįžęs namo, o brolio šeima regi jį kaip grėsmę (Tamošius gali pareikalauti savo palikimo dalies). Kuriamas komedijai būdingas nesusikalbėjimas: Tamošius stebisi pokyčiais, džiaugiasi, o giminaičiai mano, kad atėjūnas jau ruošiasi juos išvaryti iš namų.

Komiška situacija komplikuojama, kai antrame veiksmo Dvi Moteri atskleidžia opozicines Tamošiaus vertinimo galimybes, išryškėjančias bajoro Mantvydo ir jo dukros Alenos ginče. Pastarieji nesutaria, ar pavesti Tamošiui į Vilnių palydėti pasiutusio šuns aprieta sodytę mergaitę pasiskiepyti. Mantvydas Tamošių vertina idealizuodamas, remdamasis ne dabartinio pamišėlio kuriamu chaosu, o jo didvyriška laikysena per 1863 m. sukilimą. Alena, priešingai, stengiasi „[...] į viską žiūrėti blaiviau... Tokiame Tamošiuje goduju tikt archeologiską liekaną...“ (l. 21). Nepaisydamas dukters, Mantvydas galiausiai skiria Tamošiui užduotį, bet tas netesi: įduotus kelionei pinigus išleidžia degtinei, riestainiams, niekur neišvažiuoja, kreipiasi į arčiau gyvenantį šundaktarį. Ketvirto veiksmo paskutinė scena baigiama Mantvydo „praregėjimu“: namuose pamatytą Tamošių jis išvaro, paskutinė pjesės replika suformuluoja dramoje taip ir neišspręstą dilemą:

Tamošius (*asloje ronkas užlaužis*). Za wsech ich ja kentël. O jie wisi kartu nie duonos konsne man ne ture!.. Poslednij menia prognal (*pradedà werkti*) galas (l. 45)

Bendras kūrinys nepasisekė, nes dramaturgės juo siekia pernelyg daug tikslų (komiškomis nesusikalbėjimo situacijomis kritikuoja kaimiečių tamsumą, godumą, pašiepia kunigą, sukuria daug atsitiktinių veikėjų), bet jų nesusieja

⁴¹⁵ „Mano Povilė! / Led surašiau tą paveikslėlį, Gabrielė būtinai norėjo sudeginti, taip jai netiko, neleido niekam rodyti, o Tau leido siųsti, kaip perskaitysi, nurašyk jai savo nuomonę apie jį. Žr.: *Ibid.*, p. 113. Dramos rankraštis saugomas VU bibliotekos rankraštyne: [Dvi Moteri], *Tamošius Rūkas*, VUB RS, b. d., sign.: D 353, l. 1–45. Bitė vėliau prie šio siužeto grįžo savo atsiminimuose, aprašydama tragišką Klovainių ūkininko Švelnos istoriją pirmoje *Praslinkusių dienuų vaizdų* novelėje, žr.: Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, *Raštai*, t. I, p. 537–560.

vientisu siužetu. Dar svarbesnė nesėkmės priežastis ta, jog šiame kūrinyje ima veikti nauja meninė logika: drama ne pašiepia iš bendruomenės išsiskiriančio individo ydą, kaip kad didaktinėse komedijose, o įsižiūri į žmogaus vertę, čia parodomą išvirkštine, tamsiąja jos puse – išprotėjusio, ydoms pasidavusio Tamošiaus Rūko personažu. Projektuotas aforistinis komedijos pavadinimas *Išmoko, kaip akys iššoko* leidžia manyti dramą buvus sumanytą kaip veikėjų atsakomybės pabrėžimą: išmoks, kai akys iššoks, tai yra, kai patirs vargo, supras, kaip vertinti Tamošių Rūką. Nesėkmingo rašymo istorija patvirtina, kad tokia didaktinės komedijos poetika nepakankama individo dramatiškai situacijai perteikti, nes neaišku, kokia laikysena teisinga: dramaturgės kritikuoja ir bendruomenę, Tamošių paverčiančią pajuokos objektu, ir naivų idealistinį jo vertinimą. *Tamošius Rūkas* turi didaktinės, žiūrovą juokinančios ir per juoką pamokančios komedijos bruožų, bet aplinkinių pašiepiamas Tamošius išskiriamas ir kaip tragiškasis herojus, savo elgesiu kaip kreivame veidrodyje rodantis ir visuomenės ydas.

Tamošius Rūkas ir *Išgama* perteikia universalų dramos dialogo raidos bruožą: idėjinės naujovės visada žengia viena koja pirmiau, o estetinis jų apipavidalinimas „atsilieka“; Stepulionytės atveju tautos, piliečio kategorijos pristatomos įprastomis didaktinio dialogo formomis, o *Tamošiaus Rūko* rašymo nesėkmę galima paaiškinti nedarna tarp subtilesnio personažo vertinimo ir didaktinės komedijos poetikos. Naujų idėjinių poslinkių ir „vėluojančio“ jų estetinio įforminimo tendenciją patvirtina ir kitos moterų dramos: pirmoji Dviejų Moterų komedija *Kaip kas išmano, taip save gano* novatoriška, nes pirmą kartą lietuvių dramaturgijoje pristato modernų personažą – litvomaną⁴¹⁶. Komedijoje vedybų klausimas sprendžiamas atmetant netinkamą Vandai Pilvickytei jaunikį, egoistišką dvarininką, ir sudarant mezaliansą su jaunu valstiečių kilmės litvomanu gydytoju Kukučiu. Personažų vertybinė poliarizacija ir kituose to meto scenos veikaluose imama grįsti tautiniu apsisprendimu: tautiškai susipratę, modernios tapatybės veikėjai, paprastai valstiečių kilmės, priklausantys naujoms besiformuojančioms

⁴¹⁶ Aušra Martišiūtė, *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, p. 101.

visuomenės socialinėms grupėms, yra vertinami teigiamai, o kitataučiai (paprastai lenkai, rusai), dažniausiai priklausantys bajorų luomui, vaizduojami kaip neigiami personažai. Su lietuviškumu siejamą idealizavimą perteikia Šnapščio-Margalio dramos *Mūsų bajorai* replika: „Onute! Juk Lietuvis neveidmainys!“⁴¹⁷

Publicistinio melodraminio dialogo raiškai bene didžiausią įtaką daro pasikeitęs personažo vaizdavimo principas. Komiškasis dialogas siekė tipiškumo, personažai buvo kuriami kaip kaukės, perteikiančios tam tikras visuomenės grupes. Iškalbingi ir didaktinių dialogų pavadinimai: Gurkliūtės *Dvi sesutės*, *Girtuoklė su Blaivininku*. O publicistiniu melodraminiu dialogu siekiama žiūrovo dėmesio konkrečiam, individualiam veikėjui: Tamošiui Rūkui (Dviejų Moterų *Tamošius Rūkas*) ar Skirmundai (Pleirytės-Puidienės *Skirmunda*). Net tada, kai kūrinio pavadinimu pabrėžiama bendrumo sėma (kaip, pavyzdžiui, Laimos *Nebepirmas*, Dviejų Moterų *Litvomanai*), melodramos siužetas koncentruojamas apie sudėtingas emocijas išgyvenantį pagrindinį veikėją. Personažo išgyvenimai sureikšminami – dialogo raiškos aspektu tai svarbus bruožas, lemiantis, jog kitas dialogo narys dažnai reikalingas tik kaip išorinis pokalbio palaikytojas, kaip instancija, užduodanti reikiamus klausimus, būtinus dramatiškai herojaus situacijai atverti. Tokie dažniausiai dviejų veikėjų dialogai yra asimetriški, vieno personažo replikos aiškiai dominuoja kito replikų atžvilgiu. Kaip tik tokia yra Dviejų Moterų *Litvomanų* dialogo raiška. Pirmojo veiksmo ekspozicijos dialogas supažindina su valstiečių kilmės klieriko Augustino Jonulaičio sudėtinga situacija (dėl litvomaniškos veiklos jis įstojo į seminariją, nors nejaučia pašaukimo ir myli savo draugo bajoro seserį Ireną). Dialogą sudaro Leono trumpų replikų palaikomos ir skatinamos Augustino tirados:

Augustinas: (*sėda staiga nuliūdęs, užsidengdamas akis*) O! tie skvernai! Tie skvernai!

Leonas: (*nusiminęs, kaip ir norėdamas teisintis*) Ištikrųjų!.. nenorėjau... nesuprantu... keli metai atgal, kas gi galėjo spėti tave į seminariją įstosiant.

Augustinas: (*patylėjęs, paskui įžūliai, pamėgzdydamas Leono balsą*) Ištikrųjų!... keli metai atgal, kas gi galėjo spėti tave, ponaitį, dvarponį..., ant savo pečių per sieną knygas

⁴¹⁷ J. Margalys [Juožas Šnapštys-Margalis], *Mūsų bajorai: dramatiszkas paveikslas trijuose aktuose*, Stenandoah, Pa.: Lietuvių katalikiszkos bendrijos spaustuvėje, 1904, p. 6.

gabęsiant tamsiems muzikams... (*pašoksta sujudintas*). Man rodosi, kiekvienas..., bent tu galėtumei suprasti... Nereikia tau aiškinti... Ne svetima tau ta ideja, kurią aš savo krūtinėje nešioju: juk abu keliaujava vienu keliu, prie vieno tikslo, nors tu studento švarkais, aš kunigo... tuotarpu klėriko.

Leonas: Vargše! Neapsvarstei, kokiais pančiais sau kojas ir rankas surakinai...

Augustinas: Šaltas protas liepia teip padaryti... o protui visuomet aš galų gale pasiduodu. Ilgai kovojau, ir dabar dar jausmų kova kartais pakyla, bet jau protas pergalėjo...⁴¹⁸

Augustino jausmams eksplikuoti skirtas dialogas yra monologiškas, jame dominuoja viena – Augustino išsakoma, Leono patvirtinama – perspektyva. Personažų dialoge nesusiduria priešingi semantiniai modalumai, nėra leksinių opozicijų, nesiskiria replikų tonas, neišryškėja skirtingi išeities taškai, priešingai: veikėjų žodynas toks pats, panaši sakinių sintaksinė struktūra. Vieningą plėtojamos temos traktuotę sustiprina ir tokia pati kalbančiųjų intonacija (retoriniai klausimai, sušukimai, nutylėjimai). Iš vėlesnių, čia necituojamų melodramos ištraukų matyti, kad sutampa net veikėjų laikysena. Trumpai tariant, cituoto dialogo replikas galėtų ištarti tas pats veikėjas.

Toks pats personažų jausmų dramatinizacijos pobūdis išryškėja didele menine verte nepasižyminčioje Reginos Vaitavičiūtės-Januškevičienės melodramoje *Nebepirmas*. 1916 m. pavasarį dramaturgės pačios surežisuotos ir su „Muzikos dramos kuopa“ Sankt Peterburge suvaidintos melodramos tematika turėjo būti iškart atpažįstama, nes rėmėsi žinomu Bitės apsakymu ir dažna to meto mokslo siekiančių jaunuolių patirtimi⁴¹⁹. Pagrindinio melodramos veikėjo Jūro išgyvenimų eksplikacija sudaro didžiąją dalį melodramos teksto. Vidinę

⁴¹⁸ Dvi Moteri, *Litvomanai. Drama 4-se veikimuose*, Tilžė: Otto v. Mauderodės sp., 1905, p. 6.

⁴¹⁹ Pati dramaturgė apie kūrinį prisiminimuose nurodo: „Dar gyvendama Lietuvoje, pradėjau rašyti pjesę ‚Nebe pirmas‘. Pjesės pagrindu, kaip jau minėjau, pasirinkau Antano Žeromskio gyvenimą ir iš dalies G. Petkevičaitės-Bitės apysaką ‚Nebe pirmas‘. Pjesę paskui ir pavadinau šios apysakos antrašte.“ Žr.: Regina Januškevičienė, *O metai nelaukia...*, Vilnius: Vaga, 1968, p. 85. Januškevičienė režisavo spektaklį, jame atliko Galios vaidmenį (žr.: Balys Sruoga, *Lietuvių teatras Peterburge*, p. 109, 125). Melodramos *Nebepirmas* siužetą sudaro tironiško tėvo Jono Budrio, norinčio, kad sūnus stotų į seminariją, ir jo valiai pasipriešinusio sūnaus Jūro konfliktas, aukščiausią tašką pasiekiantis jau pirmame veiksmė, kai nesutinkantį rytojaus dieną važiuoti į seminariją sūnų tėvas sumuša ir įmetęs į jaują užrakina nakčiai. Jam padeda pabėgti sesuo Danutė (jų dialogas sudaro antrąjį veiksmą). Trečias veiksmas vyksta Sankt Peterburge po penkerių metų. Džiova susirgusi Jūrą draugai kalbina važiuoti į Krymą gydytis, bet jis nesutinka, veržiasi namo. Ketvirto veiksmo finale jis sugrįžta į tėvų namus ir drauge su motina miršta.

personažo kovą perteikti dramos dialogu nepatyrusiai autorei turėjo būti sudėtinga. Kaip sceniškai dramatinizuoti toliau cituojamą Petkevičaitės apsakyme išsamiai apibūdintą pagrindinio veikėjo būseną?

Bet prigimimo ramumas neįstengė nuraminti vidurinės vaikinės kovos. Ji draskė jaunikaičiui krutinę, subraižė jo augštą baltą kaktą giliomis raukšlėmis ir pripildė visas jo gyslas tarytum ugnimi. Valandomis jo suspaustos lupos sudrebėdavo, prasiverdavo, tarytum nebegalėdamos sulaikyti visų tų sopulių, kurie netilpo krūtinėj. Tai gilus nuliūdymas, tai rustumas, tai pasigailėjimas spindėjo jaunikaičio akyse, tik nusiminimas nė ant valandėlės jose neapsireiškė. Kartais per visą silpną, nesuaugusį jo kuną pereinavo sopuliai, bet galva vis buvo augštin pakelta ir tvirtumas nė ant valandėlės negeso akyse – matyt, kad tam vaikui netrūksta drąsumo stoti į kovą, nors ir su sunkiausiomis gyvenimo sąlygomis⁴²⁰.

Iš dalies apsakymo pasakotojo nusakyta veikėjo būseną aprašyta pirmo melodramos veiksmo remarkose, vėliau įvedama Jūro sesuo Danutė, būtina dramatinizuojant vidinę Jūro kovą. Tai jai į lūpas įdedamas klausimas: „Danutė (prisimeilina) Pasakyk man, Jūreli, kas tave kremta?“ (l. 12) Formalią šios veikėjos funkciją nurodo ir kiek vėliau tekste įterpta remarka: kai Jūras, atsakydamas į sesers klausimus, atveria savo jausmus, kalba „karštai, lyg nematydamas jos“ (l. 14). Dialogas asimetriškas ir monologiškas: Jūro replikos ilgėja, menkėja jo atogrąža į pašnekovę (Jūro tiradose vis mažiau antrojo asmens įvardžių, jis nebesikreipia į seserį, kalboje dominuoja pirmasis vienskaitos asmuo). Pokalbio nepalaiko konfliktiškas personažų tarpusavio santykis, kuriantis ir dramatinio veiksmo prielaidas. Todėl dialogas yra mažai veiksmingas: ilgiausi Jūro ir Danutės pokalbiai vyksta jiems beveik nieko neveikiant, tas pats pasakytina ir apie Dviejų Moterų *Litvomanų* pabaigą: paskutiniame emocijingu melodramos veiksmo vienintelis veikėjų veiksmas yra Zolienės skutamos bulvės... Su šio dialogo tipo neveiksmingumu susijusi ir Čiurlionienės-Kymantaitės kritika, skirta Bitės *Kovai*: „„Kova“... galbūt netik paimtas, bet gyvai išplėštas iš gyvenimo paveikslas, pripildytas prakilnių-prakilniausiais žodžiais... na, ir darbais... bet nėra ten jokio vadinamojo

⁴²⁰ B. [Gabrielė Petkevičaitė-Bitė], *Nebepirmas (Paveikslėlis iš moksleivių gyvenimo)*, [Bitėnuose]: išleista iš aukų „Vincio Kapso draugystelės“, 1902, p. 5.

„dramos nervo“, nėra jokios akcijos“⁴²¹. Melodraminio dialogo monologiškumą patvirtina ir tai, kad dažnai į melodramas įterpiami monologai stilistiškai, struktūriškai mažai kuo skiriasi nuo dialoge dominuojančių pagrindinio personažo tiradų.

Šalia dviejų susitapatinančių personažų ryšio kitas šiam dialogo tipui būdingas intersubjektyvumo modelis – perdėtai konfliktiški tarpusavio santykiai. Kaip jau minėta, personažai kuriami pagal moralinės poliarizacijos principą: arba itin blogi, arba itin geri. (Šis bruožas savaip susieja dialogo tipą su didaktinio „atsakymo“ dialogo kuriamais vienareikšmiškai neigiamais ir teigiamais personažais.) Paradoksaliai net itin didelis veikėjų konfliktiškas santykis nelemia dialogo dramatinio veiksmingumo kaip tik todėl, kad santykių modelis yra lemtas iš anksto, ir skirtas ne lygiaverčių personažų priešpriešai, kaip kad dažnai Žemaitės komedijose, bet perteikti pagrindinio veikėjo išgyvenimus. Ankstyvoje, dar XIX a. pab. ar XX a. pr. sukurtoje Didžiulienės-Žmonos melodramoje šis personažų santykių modelis nusakytas jau pavadinime: *Katei juokai, pelei verksmai* – tai aiškūs budelio ir aukos ryšiai⁴²². Didžiulienė-Žmona melodramoje nevengia aštrių fizinio susidorojimo scenų (trečio veiksmo pabaigoje teismo salėje tąsomas Žiogelis, penktojo veiksmo pradžioje Žvėravičius su Pranu į klotimą įtempia besipriešinančią Uršulę, žiūrovai girdi iš klotimo sklindančius prievartaujamos merginos riksmus). Kitas perdėm konfliktiško veikėjų santykio pavyzdys – Laimos melodramos *Nebepirmas* tėvo Budrio ir jo sūnaus Jūro dialogas:

Budris (*trenkęs koją žemėn*) Ar jus kas pagadino! Ko stovite lyg stabo ištikti? Ko tu, motyn zlembi? (*jo akis susitiko su Jūro akimis – pastarojo akyse žėri tvirtumas, sumus nuo tėvo žvilgsnio akių ne nuleido. Pauza*)

Jūras (*staiga pašokęs stoja tarp tėvo ir motinos, kalba alsiai ir kymiai, bet tvirtai*). Pasakiau motynai, kad nevaziuosiu seminarijon! (*žiuri tėvo akysna drasiai. Trumpa pauza*)

⁴²¹ S. K. [Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė], „Teatras“, *Viltis*, Nr. 26, 1908 m. vasario 29 d. (kovo 13 d.), p. 3.

⁴²² Žvėravičius žiauriai žaidžia Žiogelio šeimos narių likimais kaip katinas su pagauta pele: kampionikas Žiogelis išleidžia dukrą Uršulę tarnauti pas poną Žvėravičių, nekreipdamas dėmesio į žmonos ir dukros priešinimą tokiai „kalbamai“ vietai. Po kiek laiko Uršulė, neapsikęsdama Žvėravičiaus priekabių, pabėga, jos tėvas paduoda Žvėravičių į teismą, tačiau pastarasis paperka teisėjus, vėliau, pagavęs Žiogelį, kertantį jo mišką, susidoroja ir su juo pačiu. Penktame veiksmo apgauta Uršulė priviliojama į dvarą, kur Žvėravičius ją išprievartauja; drama baigiama Uršulės kerštu – ji padega dvaro kluoną ir apalpstą.

Budris (*pasviro, botagas iš rankų iškrito*)

Jūras (*tvirtai be baimės*) aš ne galiu tarnauti tam, į ką seniai jau netikiu, ne galiu meluoti ir klaidinti kitus, kaip daro tą daugelis kun... (*nebepabaigė – Budris jam skelia per galvą – Jūras pasviro*)

Budris (*kymiai, uždusęs*) Džiaugkis šunie! (*vėl muša veidan. Jūras suklumpa, bet drasiai vėl pakelia galvą ir žiuri tėvo akysna*)

Danutė (*pašokus, stoja tarp tėvo ir brolio, praskėtus rankas*) Tėtė!

Budris (*atsitraukęs ją nuo brolio, pagriebia ją už sprando ir muša įžeistinais alsuodamas*) suėdei mano kruviną prakaitą – tai žuk! (*spardo ją kojomis*) Jūk akių žmonems neparodysiu per tave... tu paleistuvi...

Jūras (*prie pask. tėvo žodžių sunkiai pakyla, bet nesusilaiko ant kojų, trumpai surikęs puola ant žemės... Sutemo. Girdėt staugiant šuo*)

Budris (*kovoja valandėlę, pašoka, pagriebia Jūra ir velka jaujos pusen, murma*) Išmokinsiu aš tave proto... bestija... plauk... (l. 23–24)

Stiprus, žiaurus Budris fiziškai susidoroja su Jūru, kuris nesipriešina, neatsako tėvui tuo pačiu, tyliai kenčia, drasiai žiūrėdamas savo budeliui į akis, kol galiausiai apalpsta. Pernelyg konfliktiškas, į fizinį susidorojimą pereinantis dialogas kuriamas norint pabrėžti Jūro išgyvenimus, kurie čia perteikiami rodant išorinį susidorojimą, įgyjantį natūralistiškas, kone šaržuotas formas. Fizinį tarpusavio personažų konfliktą raiškiai papildoma scenos tikrovė: sutemsta, sukaukia šuo. Kitame poskyryje šio dialogo tipo sureikšmintą scenos tikrovė yra analizuojama detaliau.

Šio tipo dialogas grindžiamas ne tiek veikėjų tarpusavio ryšiu, kiek personažo vidinių išgyvenimų ir mąstymo turiniu, kuris hiperbolizuojamas pakylėta, emociinga kalba (dažniausi šio dialogo tipo skyrybos ženklai – šauktukas ir daugtaškis). Sureikšminus personažo išgyvenimus, į melodramas labai dažnai įterpiami monologai⁴²³. Jie paprastai skirti ne tiesiogiai publikai (melodramose beveik nėra ir replikų į šalį), keičiasi ir jų funkcija: monologai jau ne tiek informuoja publiką, kurdami saugią gerai informuoto žiūrovo poziciją, kaip kad didaktinėse komedijose, o atskleidžia personažo charakterį, parodo jo mąstymo ir emocijų turinį. Kaip tik tokie monologai dažni Onos

⁴²³ 1913 m. recenzuodamas blaiivybės konkursui pateiktą dramą Liudas Gira vis dar turėjo aiškinti: „Akcija pati savaime turi būti aiški ir nereikalauti sau paaiškinti monologų-introdukcijų. [...] Metas jau būtų suprasti mūsų dramaturgams monologų nereikalingumą ir pradėt valyt nuo jų ir mūsų dramą“. Liudas Gira, „Vergovaikis. Kova su girtuoklybe“, *Vaivorykštė*, II knyga, 1913, p. 407–408.

Pleirytės-Puidienės melodramoje *Skirmunda*, parašytoje pagal dramaturgės verstą rusų rašytojo Gavrilo Chruščiovo-Sokolnikovo romaną *Грюнвальдский бой, или Славяне и немцы* (1889)⁴²⁴. Kiek daugiau dėmesio reikėtų skirti šios dramos autorystei, mat lietuvių literatūrologijoje klaidingai įsitvirtinusi nuomonė, kad ši melodrama yra versta iš latvių dramaturgo Jėkabo Dravnieko (Laimnieko) to paties pavadinimo dramos, suabejojama ir vertimo autoryste, ją priskiriant Pleirytės broliui Juozui Pleiriui⁴²⁵. Toliau cituojamas tipiškas melodramos monologas:

SKIRMUNDA (*išlydi Vundingą iki durų ir pasilieka valandėlę be jėgos pečius į sieną atrėmusi. Paskui velkasi į langą, bet nepriėjusi susilaiko*). Ne... nebėra ko laukti... nebėra ko žiūrėti į tą ilgą vieškelį, kuriuo jis turėjo atjoti... Nebevalia... Pabaigta viskas... viskas amžinai... (*sėsdama*). Nurimk, siela!... nebeskauski... nebesiilgėki... (*klaidžioja akimis po seklyčią ir susilaiko ties Praurima eidama artyn*) Deive geroji! tavo globai atsidaviau... Ar globosi mane?.. Ar priimsi mane tokią, kokia tau tarnauti pasižadėjau?.. Aš myliu, Praurima!.. ir anos meilės vardu tau prisiekiu... Ar suteiksi man ramumą?.. užsimiršimą?.. (*su dideliu skausmu*). Bet ne! ne!.. neužmiršiu!.. (*sudrimba ties aukuru verkdamą*)⁴²⁶.

Monologo dialogiškumą palaiko apostrofai: ten, kur melodraminio dialogo klausimus užduodavo kitas veikėjas, čia figūruoja abstraktūs adresatai: siela, deivė Praurima. Skirmundos monologas daug emocingesnis nei komedijų monologų paprastai dalykiškas tonas, kuriuo išdėstoma publikai reikiama informacija. Jo raiška iš esmės tokia pati, kaip kad publicistinio melodraminio dialogo dominuojančiose tiradose: fragmentiška struktūra, sakiniai dažnai nutraukiami daugtaškių, šauktukų, rodančių besišakojančią, nenuoseklią į sudėtingą situaciją pakliuvusio personažo minties eigą.

⁴²⁴ Daugiau apie patį romaną ir jo recensiją Lietuvoje žr.: Павел Лавринцев, «Грюнвальдский бой» Г. А. Хрущова-Сокольникова и «Альф и Альдона» Н. В. Кукольника, 2011, internetinė prieiga: http://www.russianresources.lt/archive/Grunwald/Grunwald_22.html (*žiūrėta 2016-11-24*).

⁴²⁵ Prielaidą apie Laimnieko kūrinio vertimą darė Kęstutis Nastopka: *op. cit.*, p. 132. Vytautas Kubilius laiko *Skirmundą* išverstą Pleirytės-Puidienės brolio Juozo Pleirio, nors nepateikia jokių argumentų: Vytautas Kubilius, *Dviese literatūros sūpuoklėse. Kazys Puida ir Vaidilutė*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003, p. 108. Visgi palyginus Vaidilutės autografų bei jos išversto Chruščiovo-Sokolnikovo romano tekstus, akivaizdu, jog jų dialogai didele dalimi sutampa; tai leidžia patvirtinti Martišiūtės spėjimą, kad *Skirmundą* pagal romaną parašė pati Pleirytė-Puidienė. Aušra Martišiūtė, *op. cit.*, p. 129.

⁴²⁶ O. Pleirytė-Puidienė, „Skirmunda. Penkių veiksnių istorijos drama“, *Antrosios knygos skaitiniai. Mėnesinis žurnalas*, Kaunas, 1921, p. 35.

Tiek monologai, tiek dialogai kuriami didinant emocinę įtampą, kuri kūrinio ar jo dalių pabaigoje paprastai pasiekia aukščiausią tašką. Tokia kulminacija baigiamas kiekvienas melodramų *Litvomanai* ar *Nebepirmas* veiksmas, Bitės melodrama *Kova*, Kalnų Duktės melodramos *Dvi seseri*, *Kunigas Macochas*. Dėsninga ir tai, kad į kulminacijas vedama vis didinant dramos dialogo jausminį pobūdį, aukščiausią emocinį tašką pasiekęs dialogas tiesiog nutrūksta – pagrindinis herojus nutyla: miršta, pralaimi, netenka žado (Bitės *Kovos* Marija ir Didžiulienės-Žmonos *Katei juokai, pelei verksmai* Uršulė apalpsta, Dviejų Moterų *Litvomanų* Augustinas ir Laimos *Nebepirmas* Jūras miršta). Atrodo, lietuvių žiūrovui pagrindinio veikėjo mirtis ir tragiškas finalas buvo įprasta formulė, nelaimingos kūrinio pabaigos konvencija būdinga lenkų ir rusų melodramoms, priešingai nuo Vakarų melodramų tradicijos⁴²⁷.

Melodraminis publicistinis dramos dialogas perteikia modernėjančios dramaturgijos ženklus: bene pirmą sykį lietuvių dramaturgijoje sutinkame tokius jausmingus personažus, išgyvenančius dramatiškas kolizijas⁴²⁸. Tačiau jiems paprastai neleista kentėti dėl menkų asmeninių santykių peripetijų. Dviejų Moterų *Litvomanų* pagrindinio veikėjo emocijos sutampa su idėjiniu litvomanų kovos turiniu, o konfliktą su tėvu melodramos *Nebepirmas* Jūras aiškina kaip šventą kovą, ne kaip konkretaus sūnaus kovą prieš konkretų tėvą, bet kaip pažangumo ir inercijos, tamsybių ir kilnios idėjos susidūrimą:

Jūras (karštai). Vyliaus aš užmušti tą ugnį, tik šiandien manyje vel gimė iega (*lyg svajodamas*). Sunki ir nelygi kova prasidėjo jau nuo seniai... kova ne vien sūnaus su tėvu, bet sena, niekad neužbaigiama kova šviesos su tamsybe: proto paiegų su medegiška, milžiniška speka, kuri tvirtai gyvuoja paskendusioj tamsybėse minioj! (*su entuzijazmu*) O, kaip aš trokštu paveikti tas tamsybes! Pergalėti geležinį tėvą-fanatiką ir eiti [į] numylėtą gyvenimo idėją. (l. 15–16)

Jūro replika perteikia, kaip šiame dialogo tipe derinami publicistiškumo ir melodramiškumo pradai: idėjinis veikėjo nusiteikimas kovoti su tamsybe yra perteikiamas kaip jo išgyvenama emocija. Šioje melodramoje pagrindinio

⁴²⁷ Dalia Pauliukevičiūtė, *op. cit.*, p. 190.

⁴²⁸ Apie šį aspektą daugiau – Birutė Avižinienė, „Modernėjanči lietuvių dramaturgija. Dviejų Moterų kūryba“, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai. Straipsnių rinkinys*, sudarė Ramunė Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 51–74.

personažo koliziją sudaro pasirinkimas tarp primetamos tėvų valios (stoti į seminariją) ir paklusimo savo asmeninei valiai. Dar dažniau kolizija yra formuluojama kaip pagrindinio personažo pasirinkimas tarp asmeninės laimės ir sąmoningo pasiaukojimo bendram labui – valstiečių ar visos tėvynės gerovei (Bitės *Kova*, Dviejų Moterų *Litvomanai*, Pleirytės-Puidienės *Liūdna dainelė*). Paaukojama asmeninė laimė, nes, kaip suformulavo *Litvomanų* pagrindinis veikėjas, „Dėl tėvynės labo nėkas nėkuomet nėra perdaug...“ (p. 53). Pagal šią maksimą pasirenka ir Bitės melodramos *Kova* Marija, ji apsisprendžia ne bėgti iš tėvynės su mylimuoju Budrikiu, o likti ir dirbti valstiečių labui. Marijos atsisakymas iškalbingai pristato, kaip tėvynės meilė atstoja asmeninę laimę, meilę kitam asmeniui: „Juozai! aš tave myliu, kol tu darbuojiesi tėvynėje...“⁴²⁹.

Tokia dialogo strategija ryškėja ir ankstyviausioje moterų istorinės tematikos melodramoje – Pleirytės-Puidienės-Vaidilutės penkių veiksmų melodramoje *Liūdna dainelė* (1909), sulietuvintoje iš latviškos Adolfo Alunano dramos *Kas tie tādi, kas dziedāja* (1888)⁴³⁰. Įsipareigojimas savai tautai čia pristatomi kaip veikėjų erotinės meilės turinys. Pagrindinė siužetinė linija – valstietės Skaidrutės ir grafo Konrado meilės istorija⁴³¹. Skambant

⁴²⁹ B. [Gabrielė Petkevičaitė-Bitė], *Kova*, Tilžė: spausdinta pas Otto v. Mauderode, 1900, p. 39.

⁴³⁰ Greičiausiai remdamasis latvišku originalu Maknys Vaidilutės melodramą priskyrė prie „stambių buitinių pjesių“ (žr.: *op. cit.*, p. 175), bet šis teiginys koreguotinas. Sulyginus išlikusius 1909 m. ir 1916 m. Vaidilutės rankraščius ir latvišką originalą, akivaizdu, kad socialinį luomų antagonizmą analizuojančią Alunano pjesę Pleirytė interpretavo kaip istorinį siužetą. Kadangi 1909 ir 1916 m. pačios dramaturgės daryti perrašai nesiskiria, čia analizuojamas ankstesnis teksto variantas. *Liūdna dainelė* vaidinta Rygoje (1910, 1914), Šiauliuose (1910 ar 1911), Kaune ir Peterburge (1913).

⁴³¹ Grafų ir valstiečių konfliktas išreikštas priešprieša tarp baudžiauninkų, kuriems atstovauja ūkininkas Balčiūnas ir jo namiškiai, bei juos išnaudojančių grafų, kuriems atstovauja dvaro prievaizdas, atėjūnas vokietis Hardėras. Antagonizmas panaikinamas per modernaus, iš užsienio sugrįžusio jaunojo grafo Konrado ir Balčiūno dukters Skaidrutės ryšį. Iš studijų užsienyje namo grįždamas jaunasis grafas Konradas pasiklysta miške ir netikėtai sutikęs Skaidrutę, ją įsimyli. Meilė atveria Konrado akis ir paskatina stoti skriaudžiamųjų valstiečių pusėn: jis išvaro prievaizdą, pasiperša Skaidrutei, jie abu prisiekia vienas kitam amžiną meilę. Pagrindinių personažų ryšį komplikuoja ne tik skirtingi jų luomai, bet ir meilės trikampis: Skaidrutę myli dvaro daržininkas Gėdėrtas, ją į suguloves nori gauti prievaizdas Hardėras. Jo pakurstytas, Gėdėrtas bando nunuodyti Konradą, bet Skaidrutė jį sulaiko, paima iš jo nuodus. Šie nuodai pasitarnauja melodramos pabaigoje pačiai Skaidrutei, kai ji, neberasdama išėities iš susidariusios situacijos (jos ir Konrado meilei priešinasi ne tik tėvas Balčiūnas, bet ir grafienė, ir jos pakurstyta valstiečių minia), nenorėdama trukdyti mylimajam, nusinuodija.

meilės prisipažinimui, dėsnigai į pirmą planą iškeliamas tyrasis, dangiškasis dviejų žmonių meilės aspektas, sutapatinamas su įsipareigojimu tautai:

Konradas. [...] Noriu pakilti augščiau supelijusių pažiūrų mano luomo. Visas savo jėgas noriu aukoti nuskriaustos liaudies labui... Buk tu, Skaidrutė, kelvedžiu mano kelionėje, kuri[s] veda prie šviesaus tikslo! (išskėčia glebį) Skaidrutė! tau nereiks niekados gailėtis, jei atsiremsi į mano krutinę!.. Eikš ir buk mano!...

Skaidrutė. (puldama jo glėbin) Konradai!.. mano Konradai!

Konradas. Ar prisieki man toje šventoje tyloje amžiną meilę?.. Ar prisieki manęs nepamesti lig grabo lentos, visose gyvenimo valandose, nežiurint į likimo sprendimus?..

Skaidrutė. (iškeldama ranką) Mūsų išnykusių dievų vardu ir vardan mano nukankintos tautos ašarų, prisiekiu tau amžinai buti tavo⁴³².

Meilės prisipažinimas perteikia ideologinę personažų laikyseną: Konradas nebekaustomas savo luomo supelijusių pažiūrų, o Skaidrutė, pažymėtina, prisiekia meilę dėl „nukankintos tautos ašarų“. Skirtingų socialinių luomų antagonizmas, pabrėžtas latviškame originale, Vaidilutės sulietuvinime buvo pakeistas lietuviams aktualesne tautinio judėjimo ideologija. Meilės Skaidrutei, kaip pasiaukojimo savo tėvynės labui, interpretacija dar labiau sustiprinama Konrado baigiamajame, prie nusižudžiusios mylimosios sakomame monologe, kuriame įsipareigojama dirbti tamsoje skendinčiai tautai. Nusižudydama Skaidrutė tarsi pereina į idėjinę plotnę, savo auka įkvėpdama mylimąjį irgi aukotis šiai idėjinei veiklai. Tėvynės akcentą Pleirytė-Puidienė ryškina ir abstraktina, baigiamosiose Konrado tiradose latvių originalo „Kuržemė“ pakeisdama bendresne „tėvyne“:

Konradas (sunkiai atsimindamas) Žadėjau kaip... (karštai) ne, nebedainuokite daugiau nakties tamsumoj! Nebebusite vargo vergais – bet laisvo žmogaus laisvi tarnai! (klaupia, bučiuoja Skaidrutės ranką) ilsėkis ramiai, mano Skaidrutė! tu gyvensi amžinai mano darbuose! mintis apie tavę duos man spėką nuovargio, abejonės valandose! ilsėkis ramiai!.. (stoja) Dabar Tėvynė!.. tu mano numylėtoji!.. (l. 141)⁴³³

⁴³² A. Allunans, *Liūdna dainelė. Penkių veiksmų drama. Vaizdelis iš baudžiatvos laikų*, iš latvių kalbos vertė Vaidelutė, 1909, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-44, p. 100–101.

⁴³³ Palyginti su latvišku originalu: „Ne, jūs daugiau nebedainuosite be saulutės vakare, ir nebebūsate našlaičiai, nebeklausysite žiaurių šeimininkų, bet būsite laisvi, laimingi laisvo žmogaus vaikai!“ *Pabučiuoja Skaidrytės kaktą*. Miegok ramiai, mano Skaidryte, amžinai gyvensi mano širdyje, ir atsiminimas apie tave, mano mylimoji, suteiks man jėgų padaryti tai, ką žadėjau tau ir tavo broliams latviams. Dabar, Kuržeme, tu – mano nuotaka!“ Žr.: Ādolfis Alunāns, *Kas tie tādi, kas dziedāja. Lugas*, sudarė Gunārs Bībers, Rīga: „Liesma“, 1982, p. 206.

Moterų publicistiniame melodraminiame dialoge ryškus emocijų ir propaguojamos ideologijos sutapatinimas perteikia bendrą lietuvių dramaturgijos tendenciją. Individo ir tautos santykio įtekstinimą dramaturgijoje tyręs Vigmantas Butkus neoromantizmo tendencijas sieja su dramatinio veiksmo interiorizacija ir individo vidujybės, jo savasties, dramatinizacija⁴³⁴. Pirmuosius ryškesnius šios interiorizacijos ženklus mokslininkas pastebėjo tautinėje baltų romantizmo dramaturgijoje (sutampančioje su Lankučio išskirtu romantiniu-patetiniu lietuvių dramaturgijos tipu, taigi iš esmės nebūdingu moterų dramaturgijai). Tauta čia vaizduojama kaip individą apgobianti, jį totaliai užvaldanti ir išoriniais, palyginti dekoratyviais atributais save reprezentuojanti bei apsibrėžianti substancija⁴³⁵. Kitaip sakant, individo vidaus turinys ir yra užpildytas tam tikros ideologijos (tėvynės meilės) kaip išankstinės, viršžmogiškos duotybės. Moterų publicistinis melodraminis dialogas iš esmės pasižymi romantiniam-patetiniam dramaturgijos tipui būdingu vidinio personažo turinio kūrimo principu: tam tikra ideologija moterų melodramose tampa personažo jausmų ekvivalentu. Tad viena ryškiausių šio dialogo tipo charakteristikų yra publicistinio idėjinio turinio artikuliacija, kai aktualios moderniai tautai temos perteikiamos per hiperbolizuojamus personažo jausmus. Dėl skatinamos žiūrovo empatijos išgyventi tą patį, ką ir scenoje kenčiantis veikėjas, ideologinė laikysena turi tapti ir publikos savastimi. Ši strategija jau kita, nei didaktiniame komiškajame dialoge, telkiančiame žiūrovų bendruomenę per jų kaip pranašesnių situaciją. Todėl galima daryti išvadą, jog publicistinis melodraminis dialogo tipas labiausiai įgyvendina teatrologų pabrėžiamą lietuviškųjų vakarų politinę-socialinę, ideologinio publikos orientavimo funkciją.

Šio tipo dialoguose vyrauja du personažų intersubjektyvumo variantai: arba personažai susitapatina, arba pasižymi hiperbolizuotu priešišku. Pirmuoju atveju antrasis dialogo narys reikalingas kaip klausimus užduodanti ir taip pretekstą vidinėms personažo būsenoms eksplikuoti sudaranti instancija (tai

⁴³⁴ Vigmantas Butkus, *Neoromantinė baltų dramaturgija: individas ir tauta*. [Daktaro disertacijos rankraštis], 1997, LNB RS, sign.: F-132-597, l. 27.

⁴³⁵ *Idem*, p. 103–104.

yra veikėjo laikysena arba visiškai sutampa su pagrindinio personažo laikysena, arba yra visai neryškinama). Antruoju atveju personažai kuriami pagal moralinės poliarizacijos principus, kaip absoliutus blogis ar gėris. Tačiau ne jų konfrontacija svarbiausia šiam neveiksmingam draminiam dialogui, o išžėsta ir hiperbolizuota pagrindinio veikėjo emocinė būseną. Tai svarbiausia šio dialogo tipo inovacija – emocišga retorika sureikšminamas individo vidus, perteikiamas pakylėta kalba (vyraujantys skyrybos ženklai – šauktukai ir daugtaškiai). Iš visų aptartų dialogo tipų šiame dialoge gausiausios ir personaų kalbos intonacijas nusakančios remarkos.

6.2. Audiovizualinis dialogo pobūdis

Prieš pradėdant analizuoti publicistinio melodraminio dialogo audiovizualinį pobūdį, būtina priminti, kad dramos dialogas žiūrovui pirmiausia ir yra girdimas bei matomas. Antra vertus, kaip tik šio tipo dialogas kuriamas labiau atsižvelgiant į jo paskirtį būti suvaidintam, perteikia ne tik vidinėje dialogo komunikacinėje erdvėje besiskleidžiantį personaų tarpusavio santykį, bet ir teatrinę dialogo specifiką. Pasak Ubersfeld, dramos dialogo verbaliniame audinyje yra tarpai⁴³⁶, kuriuos užpildo spektaklyje pateikiama nekalbinė informacija. Publicistiniame melodraminiame dialoge šie tarpai itin juntami, juose pateikiama vizualioji ir audityvinė informacija reikšmingai papildo dialogo verbalinį audinį.

Ankstesniame poskyryje minėta, jog publicistinis melodraminis dialogas neperteikia dialektinės priešingybių sąveikos, galinčios paskatinti dialogo raidą, yra monologiškas, todėl natūralu, kad reikia kitų dialektiškumą bei dialogo emocinį poveikį palaikančių priemonių. Akivaizdžiausia šio dialogo tipo ir muzikos sąsaja, ryškėjanti melodramos kilmėje: žanras atsirado XVIII šimtmečio Prancūzijoje kaip drama, kurios ryškiausiose vietose grota muzika, turėjusi perteikti tylinčio veikėjo emocijas⁴³⁷. Moterų melodramose muzika pabrėžia svarbiausias, emociškai paveikiausias vietas. Kaip akustinės kalbos

⁴³⁶ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 10.

⁴³⁷ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 208.

charakteristikos sureikšminimą galima traktuoti Dviejų Moterų melodramos *Litvomanai* kulminacijoje Augustino deklamuojamą eilėrašį. Mirštantis herojus deklaruoja tėvynės meilę „papuosta“ – sueiliuota, muzikalia – kalba. Tai ir pirmasis kartas moterų dramaturgijoje, išskyrus gausius liaudies dainų intarpus, kai natūralios šnekos pagrindu kuriama personažų raiška pereina į eiliuotą kalbą. Vien kalbinio audinio nebepakanka perteikti personažo emocijų turinį, todėl pasitelkiamos sceninės priemonės, suteikiančios išsakomiems jausmams muzikinį foną. Prieš prasidedant emociingam, ištęstam Laimos melodramos *Nebepirmas* sesers ir brolio dialogui, Jūras išsako monologą, o jam įžangą sudaro muzika:

(Iš gričios išeina Jūras – augštas, graikštus, nubalusiu veidu ir gražių akių. Jame matyti gili vidujinė kova – nerimastauja. Liudnas, tik nenusiminęs. Ilgai nervingai vaikščioja po kiemą. Iš tolo girdėti daina, vis arčiau, ir arčiau, tik dar tyli, neaiški)

Jūras. Skambėk smarkiau, dainele, ir numalšink vidujinę krutines audrą. (l. 9)

Neaiškiai, tyliai suskambusi liaudies daina garsėja ir aiškėja drauge su Jūro išsakomu pasiryžimu kovoti už savo pasirinkimą. Emocinė įtampa monologe trumpais šūksniais auginama iki kulminacijos drauge su garsėjančia daina. Staiga nutilus muzikai monologą nutraukia ir personažas:

Jūras. [...] ne, tu vergu nebūsi!..Tu eisi drąsiai pirmyn, drusus galingas į savo numylėta idėja... (pauza. Daina artinasi ir paskutiniu juo Jūro žodžiu nutila – jis sėdas. Liūdnei) Tu nutilai dainele ir mano ikvėpimas mirė (nuleido galvą ant supintų pirštų. Tyla.) (l. 10)

Kad muzika čia svarbi, liudija ir tai, jog į ją savo tiesioginėje kalboje atsižvelgia pats personažas, neapsiribojama tik nurodymu remarkose. Panašiai ir antro veiksmo pabaigoje audiovizualinė informacija akcentuoja pagrindinio personažo apsisprendimą pabėgti iš namų. Jam žengiant iš jaujos, pateka saulė, kaip lemties ženklas pasigirsta skambančio varpo dūžiai.

Šeimyninėje Marijos Ivanauskaitės-Lastauskienės melodramoje *Už lizdą* dialogo kuriamas prasmes irgi papildo vizualinė informacija. Melodramoje kuriama paralelė tarp dviejų jaunų valstiečių meilės istorijos ir dviejų dėl lizdo susipešusių gandrų porų nelaimingo likimo⁴³⁸. Linksmi vestuvėms

⁴³⁸ Turtingas ūkininkas Petras ketina vesti savo kaimynę Basią, tačiau ją laimei nelemta išsipildyti. Netikėtai iš kasyklų sugrižęs Petro brolis, kurį visi laikė mirusiu, pareikalauja savo

besiruošiančių veikėjų pokalbį nutraukia praskrendančio gandro metamas šešėlis:

II kaiminka Na sakykit bent, kada ant poterių eisit ir kada užsakus paduosit?

Basi (*Juokdamas*). Petras dar poterių nemoka ir niekaip jo išmokinti negaliu. (*Platus šešėlis praslenka per vidurį stalo, visi žiūri į aukštį*)

I kaimynas Kas tai yra, šitokiu laiku garnys, iš kur jis atsirado?.. Juk jau visi paukšteliai išlėkė...

Basi (*liūdnai*) Nelaimingas paukštis. (l. 360)

Kūrinyje vizualus akcentas kartojamas kelis kartus, taip tampa leitmotyvu, perteikiančiu žmogui nepavaldaus likimo neišvengiamą, gniuždančią jėgą.

Į melodramų siužetus įpinami nuojautas, likimo ženklus nurodantys vizualiniai ir garsiniai akcentai gali būti siejami su dramaturgijai įtaką dariusiu simbolizmu. Į realistinį siužetą įsiveržiančiais sceninės tikrovės ženklais siekta išreikšti bendrąsias prasmes, „ką nors gilesnį negu gili žmogaus psichologija“⁴³⁹. Tai bendra to meto dramaturgijos tendencija, ryškėjanti ir Marcelino Šikšnio-Šiaulėniškio dramoje *Sparnai* (1907), Kazio Puidos dramoje *Rūtų vainikas* (1912).

Įdomu, kad labiausiai teatriškoji dramos dialogo specifika išryškėja istorinės tematikos moterų melodramose. Galbūt istoriniai siužetai dramaturgėms leido atsipalaiduoti nuo siekio realistiškai perteikti gyvenamojo meto tikrovės skaudulius, kūrybingiau išnaudoti dramos dialogo išorinę komunikacinę plotmę. Tai, kad dramos dialogo reikšmės kūrimo „mechanizmas“ sudėtingėja istorinės tematikos kūriniuose, patvirtinama ir faktu, jog kaip tik istorinę lietuvių dramaturgiją tyrėjai paprastai linkę sieti su kokybiškai nauju žingsniu⁴⁴⁰.

palikimo dalies, ir Petras silpnumo akimirka jį užmuša, o paskui neištvėręs sąžinės priekaištų, nusižudo pats. Paskutinė dramos replika: „Abudu žuvo kaip tie gandrai už lizdą.“ Lazdynų Pelėda, *Už lizdą*, VUB RS, 1926, sign.: F1–F343, l. 399.

⁴³⁹ Sofija Čiurlianienė (Kymantaitė), *Lietuvoje (kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją)*, Vilnius: Juozapo Zavadzko spaustuvė, 1910, p. 55.

⁴⁴⁰ Šiuo aspektu istorinę dramaturgiją išsamiai analizavo Šarūnė Trinkūnaitė. Žr.: Eadem, *Sceninė lietuviškosios istorinės pjesės interpretacija 1904-1940 m.* [Daktaro disertacijos rankraštis], Vilnius, 2007, LNB RS, sign.: F132-4285; Eadem, „Lietuvių istorinės dramos pradžia...“, p. 42.

Vaidilutės melodrama *Liūdna dainelė* kuriama pagal jau aptartus publicistinio melodraminio dramos dialogo principus: ryški personažų skirtis tarp itin neigiamų (urėdas, grafienė) ir teigiamų (Konradas, Skaidrutė, Balčiūnas ir kiti), aiški autorės pastanga kurti paveikią, jausmingą veikėjų kalbą. Savo melodramos versijoje ji įterpia nemažai originale nesančių remarkų, tikslinančių veikėjų šnekos intonacijas ir laikyseną: „užsimąščiusi“, „nerviškai surinka“, „karčiai“, „tvirtai“ ir taip toliau. Tiriant išorinę dialogo komunikacinės plotmės artikuliaciją, svarbu pastebėti, jog muzika tampa Vaidilutės melodramos *Liūdna dainelė* leitmotyvu, skambančiu beveik dešimt kartų:

Kas taip liudnai, ten dainavo
Gilios nakties tamsumoj?
Ten dainuoja, vargo vergai
Piktų ponų paduoniai⁴⁴¹!.. (l. 20 ir kitur)

Dainos pirmąsias eilutes Vaidilutė užrašė kaip rankraščio epigrafą, vėlesnio rankraščio pirmajame lape latvių kalba pacitavo pirmąjį posmą, pridėjo dainos melodiją, – akivaizdu, kad daina buvo svarbus kūrinio komponentas. Ji ir formaliai įtraukta į patį dialogą: dainą melodramoje apie dešimt kartų dainuoja patys veikėjai (ja pradėdamas ir užbaigiamas kūrinys, dainelė yra ir pirmas tiesioginis kontaktas tarp Konrado ir Skaidrutės – dainuojančią veikėją miške išgirsta pasiklydęs grafas). Svarbu pažymėti, jog daina neatlieka vien emocinio fono funkcijos, o yra įvairiais lygmenimis įtraukta į melodramos meninį pasaulį. Kai jaunas grafas Konradas, pamatęs valstiečių vargus, prisiekia rūpintis jų likimu, ūkininkas Balčiūnas komentuoja savo šeimynykščiams:

Konradas. [...] Likite sveiki ir jūs visi mano nuvarginta, nuskriausta liaudis. Jūsų labui noriu nuo šios dienos gyventi ir dirbti! Nebedainuosite jūs toliau taip liudnai... nebebusite pikto pono paduoniais, bet laisvo žmogaus, laisvi žmonės! (išeina)

[...]

Balčiūnas. Vaikai, išaušo rytas naujos dienos! (atidaro langą, užtekanti saulė aplieja savo šviesa visus) Žiūrėkite, ten saulė ką tik iškilo iš tamsių tankių debesų... Tai geras ženklas vaikai! (l. 66)

⁴⁴¹ Padōnas, padōnis – (l. *poddany*, brus. *поддан, подданы*) pavaldinys, tarnas, nelaisvas, priklausomas žmogus, baudžiauninkas; žr.: Lietuvių kalbos žodynas (t. I–XX, 1941–2002): elektroninis variantas, internetinė prieiga: www.lkz.lt (žiūrėta 2016–07–06).

Pasikartojanti melodija susieja siužetinėje plotmėje aktualizuotą piktų ponų ir baudžiauninkų opoziciją su vizualiu tamsos ir šviesos kontrastu. Liaudies dainoje figūruojanti gilios nakties tamsuma susiejama su melodramos siužetu ir yra tiesiogiai perteikiama scenoje vizualiais ir akustiniais ženklais (skambant pažadui valstiečius gelbėti, užteka visus nušviečianti saulė). Taip muzikiniai ir vizualūs akcentai ne papildo verbalinę dialogo reikšmę, o drauge ją kuria.

Vaidilutės melodrama apskritai pasižymi dideliu dėmesiu scenovaizdžiui: jis detaliai apibūdinamas remarkose, rankraščiuose įterptos ir kruopščiai sužymėtos veikėjų išsidėstymo scenoje schemas, greičiausiai perimtos iš Alunano dramos leidimo. Su didėjančiu dėmesiu atlikimui susijęs ir to meto moterų dramaturgijoje išsiskiriantis polifoniškas dialogo derinimas (kai scenoje yra daug veikėjų, paeiliui trumpai kalba skirtingos veikėjų poros, kiti tuo metu tyli).

Bene labiausiai teatrinė specifika aktualizuota Čiurlionienės-Kymantaitės 1911 m. sukurtame vaizdelyje *Kalinyš*, skirtame „Saulės“ kursų, kuriuose dramaturgė tuo metu dėstė, studentams vaidinti. Vaizdelio siužetas varijuoja Martišiūtės istorinėje lietuvių dramaturgijoje išskirtą tautos gelbėtojos mergelės siužetinį modelį⁴⁴². *Kalinyje* rodoma, kaip kunigaikštienės Onos tarnaitė Danutė išgelbsti Krėvos pilyje įkalintą Vytautą, pasilikdama kalėjime vietoje jo. Vaizdelis primena 1909 m. parašytą Kazio Puidos *Mirgą*, galbūt buvo šios dramos įkvėptas⁴⁴³. Tiesa, sunku sutikti su vertinimu, esą *Kalinyš* – tik prasta Puidos dramos imitacija⁴⁴⁴, nes Čiurlionienės-Kymantaitės kūrinys dramatos poetikos prasme naujoviškesnis. Puidos *Mirga* grįžta apsuksios

⁴⁴² Mokslininkė nurodo, kad šios temos ištakos sietinos su romantiniais Adomo Mickevičiaus kūriniais, išaukštinančiais moters tautinį sąmoningumą ginant tėvynę, dramaturgijoje individo drama kyla dėl laisvo, sąmoningo tragiško herojaus pasirinkimo. Aušra Martišiūtė, *op. cit.*, p. 126.

⁴⁴³ 1912 m. rugpjūčio 24 d. laiške Vaižgantui pati autorė nurodė Puidos įtaką: „Ir iš tikrųjų vieni veiksmo komediją ar į savaitę parašiau, bet po kelių savaitių perskaičius ją – nebepatiko man visai – gal ir su nerva parašyta – bet à la Puida. Ateina man į galvą – kad tame dalyke aš daugiau suprantu negu sugebu.“ Žr.: Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. V, sudarė Danutė Čiurlionytė-Zubovienė, Ramutis Karmalavičius, Dalia Palukaitienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011, p. 62.

⁴⁴⁴ Taip leidžia suprasti Šarūnė Trinkūnaitė: „XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvių moterų teatro sąjūdis...“, p. 129.

pagrindinės veikėjos Mirgos kuriamu veiksmu, o Čiurlionienės-Kymantaitės vaizdelyje svarbiausias personažo vidinis išgyvenimas. Pagal publicistinio melodraminio dialogo logiką vaizdelyje per veikėjų emocijas dramatinizuojamas modernios tautos mitologijai svarbus istorinis naratyvas. Skirtingai nuo kitų to meto moterų melodramų ar Puidos *Mirgos*, personažo vidinis pasaulis perteikiamas ne įprastu jausmingu monologu ar monologišku dialogu, o pasitelkus teatrinę dialogo specifiką. Bene pirmą kartą lietuvių dramaturgijoje sukurtas vidinis dialogas – kūrinys paankstina vidinio dialogo atsiradimą lietuvių dramaturgijoje, jo anksčiausiu pavyzdžiu paprastai laikoma Krėvės „Skirgaila“. Vytauto abejonės perteiktos alegorizuotomis Gerosios ir Juodosios minčių figūromis, įkūnijančiomis prieštaringas pagrindinio personažo jausenas. Reikšmė čia perteikiama ne tik šių alegorinių figūrų replikomis, bet ir vizualia bei proksemine informacija: alegoriniai personažai kuriami kontrastingai – kaip tamsi ir šviesi figūros, scenoje stovinčios priešingose Vytauto pusėse. Svarbu pabrėžti, jog Gerosios ir Juodosios minčių replikas Vytautas perfrazuodamas kartoja, tarsi iš savo svarstymų perkeldamas į Krėvos pilies kalėjimo rūsio realybę. Taip tame pačiame dialoge vidinė ir išorinė, scenoje realizuojama dialogo komunikacinės plotmės artikuliuojamos ne atskirai, kaip kad būdavo ankstesniuose dialogo tipuose, o drauge, tuo pačiu metu.

Kulminacinę vaizdelio akimirką dialogas visai nutraukiamas – prasmę čia perteikia remarkose nurodyta nebyli Danutės vizija, perteikiama gyvuju paveikslu:

Siena prasiskleidžia – gyvas paveikslas raudonoj šviesoje. Aukso sostas, stovi Vytautas – vainiką viršum jo galvos laiko dvi vaidilūti. Jis apsisiautęs didžiojo kunigaikščio apsiaustu; po jo kojų sugniužęs kryžiuotis. Vytautas į jo sprandą kardą įrėmęs. Budeliai stovi nuošaliai it sustingę. Danutė klūpo ekstazėje. (p. 8)

Čiurlionienė-Kymantaitė buvo susipažinusi su gyvųjų paveikslų tradicija, neatsitiktinis ir jo pasitelkimas būtent jaunimui skirtame vaizdelyje. XIX šimtetyje populiarus hibridinis teatro ir dailės žanras XX a. pirmos pusės dramaturgijoje paprastai pasitaiko kaip mokinių vakarėlių sudedamoji dalis⁴⁴⁵.

⁴⁴⁵ Kristina Vaisvalavičienė, *op. cit.*, p. 50–52.

Galbūt tai aiškintina nesudėtingu jų atlikimu ir dominuojančia funkcija pabrėžti tam tikras moralines ir idėjines kūrinio mintis, veikusia kaip savotiškas didaktiškas akcentas. Čiurlionienės-Kymantaitės vaizdelyje jis pasitelktas kaip Danutės vaizduotės įsceninimas, jos vidinės erdvės projekcija, lūkesčių, emocijų įtekstinimas. Juo taip pat akcentuojama Danutės pasiaukojimo didybė. Gyvojo paveikslo pasitelkimas rodo reikšmingą dramos dialogo verbalinės raiškos papildymą vizualine informacija.

Svarbiausias publicistinio melodraminio dialogo raidos poslinkis yra glaudus vidinės ir išorinės dialogo komunikacinių plotmių derinimas. Anksčiau aptartuose dialogo tipuose paprastai viena kuri iš šių dviejų plotmių dominuodavo („atsakymo“ dialoguose – vidinė, o deklamaciniame monologe – išorinė), didaktiniame komiškajame dialoge jau abi ryškiai dalyvauja kuriant meninę reikšmę, nors ir yra atskirtos viena nuo kitos, o publicistinis melodramatinis dialogas verbalinę, daugeliu atvejų itin emociškai perteikiamą informaciją išplečia kitais kanalais pateikiamu garsiniu ir vizualiniu pobūdžiu. Taip dramos dialektiškumas ima skleistis ne tik skirtingose komunikacinėse plotmėse, tačiau ir jas derinant.

6.3. Problemiškėjanti personažės reprezentacija

Ankstesniame skyriuje konstatuota, jog didaktiniu komiškuoju dialogu sukurta ambivalentiška personažė – aktyvi, veikli, bet neigiamai vertinama veikėja. Todėl keltinas klausimas, ar publicistiniame melodraminiame dialoge dominuojanti dramatiška personažo situacija, jo perspektyvos sureikšminimas suteikia galimybių pasiūlyti alternatyvią veikėjos traktuotę. Kiek daugiau dėmesio norisi skirti ankstyvai Didžiulienės-Žmonos dramai *Vakaruškos* (sukurta XIX a. pab. – XX a. pr.), kurios siužetą sudaro nelaiminga kaimo merginos istorija. „Keliavęs svietaž berniukas“ Velerijonas suvilioja ir palieka ūkininkaitę Damutę, dukrą su vaiku ant rankų iš namų išvaro ir tėvas. Neberasdama išeities, ši nuskandina sūnų, bando nusiskandinti pati, tačiau ją

išgelbsti žmonės, ir aukščiausią emocinio pakilimo akimirką, nukeltą į kūrinio pabaigą⁴⁴⁶, personažas-didaktas suformuluoja dramos moralą:

M o t i e j u s. È tai vis dėl to, kad mūsų mergaitės tamsios; kad jūs, tėvai, galite joms apšviestos, laikote jas tamsybėje, sakote, kad moterims nieko nereikia, tik pečiaus dabort, vot dėl to taip ir atsitinka, dėl to mūsų mergaitės ir pražūsta, kad nemoka atskirt bloga nuo gero, tiki kiekvienam vėjavaikiui ir, bet tik paviršis patinka, bėgtų kraštan svieto...⁴⁴⁷

Įdomu, jog pamokymas čia skiriamas ne Damutei, kuri, kad ir perspėta, pati patikėjo Valerijono vilionėmis, o suviliotos merginos tėvams. Veikėja nėra išskiriama iš bendruomenės, pajuokiama ir pamokoma, taip sustiprinant sociumo gyvenimo tvarką (tai didaktinio komiškojo dialogo strategija), atvirkščiai, aplinkiniai turi prisiimti atsakomybę už individą, kuris pateko į nepavydėtiną situaciją. Taigi menine logika šis vaizdelis primena Dviejų Moterų *Tamošių Rūką* ir jo tragiškąjį herojų: raiška *Vakaruškos* yra tipiška ankstyvoji didaktinė realistinė-buitinė pjesė, bet išsiskiria didaktinės tezės formulavimas. Modernus yra ne tik pamokymo turinys (bene pirmą kartą lietuvių dramaturgijoje agituojama už moterų švietimą), kitokia ir moralinės tezės formulavimo logika.

Į dėmesio centrą iškėlus nelaimingo personažo padėtį, ir lyčių nelygybės klausimai moterų dramose dažnai pristatomi juos siejant su socialine nelygybe ar teigiant bendras to meto pozityvizmo idėjas (kritikuojant tamsumą, propaguojant reikalą šviestis). Ir abipusė kenčiančio personažo bei moters padėties temų priklausomybė, ir panašus estetinis šių temų įforminimas aiškėja palyginus dvi Didžiulienės-Žmonos pjeses. Į panašią kaip Uršulė – aukos – padėtį patenka vėliausios Didžiulienės-Žmonos feministinės pjesės *Duokite man laisvės!*⁴⁴⁸ pagrindinė veikėja Emnė. Abiejose dramose įtraukti idėjiniai,

⁴⁴⁶ Čia analizuojamas Didžiulienės-Žmonos *Raštuose* (1996) pateiktas teksto variantas, nors pasak Didžiulienės dukters, galėjo egzistuoti ir ilgesnė dramos versija su kitokia pabaiga, tik jis neišliko. Žr.: Didžiulienė-Žmona, *Raštai*, t. I, p. 558.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁴⁸ Rusiškai parašyta, vėliau Vaižganto į lietuvių kalbą išversta pjesė pristato ryškia, už savo teises kovojančią devyniolikmetę Emnė. Tėvų priverstinai ištekina už turtingo, seno kaimo ūkininko Ali Mustafos, ji su juo negyvena kaip su vyru, o grįžus į kaimą mylimajam Rustemui, su juo pabėga.

dramaturgės poziciją perteikiantys veikėjų monologai, skirti žmonių nelygybei aptarti, rodo dramas kūrus pagal iš esmės tą patį modelį:

Ž i o g e l i s (*vienas*) Oi Dieve, Dievulėli mano! Kam tu, Dieve, tuos varguolius sutvėrei, kad nedavei jiems nieko? Nieko ir nieko! Nei malkų dėl pakuros, nei žolės gyvulėliui pašert, nei šieno dėl patalo. Oi, Dievulėli. (*Mislėja vaikščiodamas. Po valandėlės.*) Atleisk, Dieve, aš neteisingai rūgoju. Tu liepei saulei šviesti dėl visų... Tu, Dieve, geras... Bet žmonės! O! Žmonės nedori! Galingesni suglemžė visa, visa, è silpnesniems neduoda imti nieko, nieko! Ir trupinių gaili! Žuvis didesnioji mažesniąją èda, žmonės galingesnieji silpnuosius skriaudžia ir spaudžia... (p. 338)

E m n è. O alachai! Tai neteisinga! (*paузè. Trina kaktą*) Atleisk, alachai! (*sic!*) Aš nuodėmingai kalbėjau. Tu, Alachai, teisingas, tu neįsakai skriausti silpną moteriškę. Tu neliepei ją pardavinėti. Tu neliepei tyčiotis iš silpnų mergelių! Tai patys žmonės – savanaudžiai prasimanè per nevalią atidavinėti vyrams nelaimingas mergeles⁴⁴⁹.

Nepaisant to, kad kūrinis skiria maždaug dvidešimtmetis, kartojasi ir pacituotų tiradų minties slinktis, ir jos įforminimas: personažo replika pradedama apostrofa, tada apmąstomi neteisingi žmonių santykiai. Antra vertus, Uršulės ir Emnės personažai iš esmės skiriasi: Uršulės padegamas jos skriaudiko Žvėravičiaus klijimas yra beviltiškas pralaimėjusios veikėjos gestas, o Emnè, kad ir kaip naiviai piešiamas jos maištas, yra aktyvi, savo valia besivadovaujanti ir išsilaisvinanti veikėja. Publicistinio melodraminio dialogo sureikšmintą personažo situacija sudarè galimybę kitaip traktuoti ir tuometinę moters situaciją, Didžiulienės-Žmonos vėliausia drama išsiskiria kaip vienas ryškiausių feministinės minties pasireiškimų. Manychiau, kad tokiai Emnės traktuotei įtaką darè ir nelietuviškas pjesės kraštovaizdis, tai yra pagrindinè *Duokite man laisvès!* veikėja buvo laisva nuo Lietuvoje rašomų publicistinių melodramų protagonistų reikalo pirmiausia būti tėvynės meile degančia lietuvaite.

Visgi ryškiausiose moterų parašytose šeimyninėse dramose moters situacija susilaukia didesnio dėmesio kaip atskiro žvilgsnio reikalaujanti tema. Taip ši tema gvildenama Dviejų Moterų dramoje *Parduotoji laimè*⁴⁵⁰, pasižyminčioje didaktinio ir melodraminio dialogų tipų samplaika. Nastės Bitinaitės tėvas

⁴⁴⁹ Liudvika Didžiulienė-Žmona, *op. cit.*, p. 573.

⁴⁵⁰ Dvi Moteri [Bitè, Žemaitè], *Parduotoji laimè: keturių veiksmų drama*, Vilnius: J. Zavadzko sp., 1905.

ištekina savo dukrą už nemylimo, kad ir gero žmogaus Vinco Bajoriūno, parduodamas jos laimę, kaip vaizdžiai nusako metaforiškas dramos pavadinimas. Nastės beviltiška pastanga iš paskutiniųjų priešintis jai nepriimtina tvarkai kuria tik dar didesnes blogybes. Ištekėjusi su vyru negyvena kaip su sutuoktiniu, atnaujina ankstesnius ryšius su mergininku Masiuliu, susilaukia su juo vaiko, prašinėja kunigų išskirti ją su vyru. „Valios prisirinkusi“ (p. 12) Nastė kuriama kaip viena ryškiausių lietuvių ankstyvosios dramaturgijos moterų, besivadovaujančių savo valia:

Nastė. [...] Nors šunimis lokite visi, o aš nebūdama kalta nieko nebijau!.. Gryna mano sąžinė... O širdies savo neperveiksiu, ir gana.... (p. 18)

Nastė. Ko aš turiu bijoties, kad nėjokios savo kalčios nejaučiu! Aš ne kokia paleistuvė! Bajoriūnas—mano vyras tik ant rašto, labiau prie kunigų... o tikru, nuo širdies mano vyru yra Masiulis... Aš tuo nesislepiu, nurodau ir pasakau prieš kiekvieną ir prieš kunigus... (p. 45)

Nastė kovą beviltiškai pralaimi: kūrinio pabaigoje paaiškėja, kad Masiulis veda kitą merginą, kuri jau laukiasi jo kūdikio. Nepavydėtinos moters padėties analizė šioje buitinėje realistinėje dramoje siejama ir su tradicinių pasoginių vestuvių kritika, ir su švietimo propagavimu. Dramos moralo perteikimas patvirtina didaktinio dialogo tipo poetikos inerciją. Antrojo veiksmo šeštoji scena, einanti iškart po aukščiausio konflikto taško, kai Nastė savo romiajam vyrui skelia kočėlu per galvą, kuriama kaip atsitraukimas nuo draminio veiksmo ir jo komentavimas; scenoje paliekami vieni Bajorūno broliai Studentas ir Ūkininkas. Jie išsako skirtingų visuomenės sluoksnių (atkreiptinas dėmesys į personažų įvardijimą) požiūrį į santuoką:

Ūkininkas. Vis dar netikėjau žmonių kalbomis... Vis niekinau bobų plepalą... bet dabar rodosi, kad tas plepalas panašus į teisybę... Su tiek pinigų visur būtų gavęs tokią vietą...

Studentas. Jūsų nekuomet neperkalbėsi! Kaip jau bėda, tuomet išmanote. Per savo tamsumą, neapšvietimą puolat į bėdas, kaip musėlės į išrugas... Nesistelgėte pirma gerai pažinti žmogų... Visą laimę matote tik turtuose... Kad intumėtės daugiau knygas skaityti, nebūtumėt tokie akli...

Ūkininkas. Bepigu tau nešnekėti, kad tu jau prisirinkai poniškumo ir nebumanai, kiek prakaito išlaisto žmogus, kol uždirba duonos kąsnelį... Męs ne dykaduoniai... Neturime laiko prisigulę per dienas tik į dantis žiūrėti... Juk jis nė pirmas, nė paskutinis... Kiekvienas taip eina.

Studentas. (*įpykęs*) Ne vienas taip eina, bet ne vienas taip ir žūva.

Ūkininkas. Kas čia šnekėti? O tarp jūsų lengvadarbių ar taip jau visi mylisi?

Studentas. Na, tai ko gi dejuoji... jeigu visur taip-pat?

Ūkininkas. (*nekantriai*) Kaip čia nedejuosi, kad nė šis, nė tas?!.. Pats matai: atvažiavome taip seniai nebuve, — šit, paliko vienus ir gana!.. Šit ir tas, kur arklių klausė, kuriam Vincas įnagio jieškojo... tai tas pirmasis... Nastės preikšas... Kaip jis čia tarp jų įmišo, aš nesuprantu... (p. 33–34)

Šios dramos dialogas dar išlaiko pamokomąjį, didaktinį „antstatą“, dramaturgių pozicija išsakoma tiesiogiai, kaip „atsakymo“ dialogo tipe. Antra vertus, ryškėja pastanga kurti šį intarpą polemiškai: broliai cituotame dialoge išsako savo argumentus ne vien kaip vertinamąsias tezes, bet ir kaip alternatyvias vertinimo galimybes. Studento išsakomos tamsumo, turto troškimo temos Nastės nelaimingą situaciją leidžia vertinti pozityvistinių to meto idėjų fone, todėl dramoje moters teisių tema, jos padėtis yra svarstoma kaip apskritai neteisingų tarpusavio santykių, būdingų visuomenei, problema. Šią jungtį patvirtina ir Bitės prisiminimuose nurodytas akstinas parašyti dramą: „Mano jausmai kaip tik buvo didžiai įžeisti kaimynuose įvykusios tragedijos. Sodietė, veik mano vienametė, simpatinga ir energinga mergina, dar ir nepaprastai graži, vos tik ištekėjusi (už metų ar dvejų), kėsinosi savo vyrą nužudyti, nors šiaip sau jis buvo doras, nesenas ir dailus žmogus“⁴⁵¹.

Dialogo raiška *Parduotoji laimė* iš visų Dviejų Moterų kūrinijų yra arčiausiai Žemaitės ankstyvosios dramaturgijos: panašiu principu čia kuriami polilogai (ypač pirmajame veiksmo), ryškus, tačiau nekintantis, nesivystantis konfliktas tarp savo valia besivadovaujančios Nastės ir aplinkinių perteikiamas aštriu, rėksmingu dialogu. Pagrindinės veikėjos išskirtinumas ryškėja pažvelgus į to meto lietuvių dramaturgiją. Nastė vadovaujasi savo asmenine valia ir jausmais, o panašioje situacijoje atsidūręs tų pačių autorių *Litvomanų* Augustinas savo jausmus pamina bendram labui; nelaimingos santuokos siužetą lietuvių dramaturgijoje bene pirmasis sukūręs Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis melodramoje *Meilė suardyt – tai nuodėmę pagimdyt* (1899) už nemylimo ištekintos veikėjos Antonijos anaipol nevaizduoja kaip savarankiškos, savo iniciatyva ką nors sprendžiančios, veikiau veikėja kuriama kaip savo jausmų

⁴⁵¹ Gabrielė Petkevičaitė-Bitė, *Raštai*, t. I, p. 691–692.

įkaitė, dar negebanti jų reflektuoti. Toliau cituojamoje ištraukoje Antoniją su meilužiu užtinka anyta:

Garnienė (*nepažinusi jų iš pradžios linksmi*) Tai mano vaikučiai globestuojami! (*Jonas ir Antonija išgirde jos žodžius atsoksta į šalis; Garnienė pažinus, kad tai buvo ne Marcijonas, į Joną*) Aš mislijau, kad Marcutis! Gi tu kas toks? Iš kur esi? Ir ko tau čionai reikia? (*Antonija atsigręžia į kertę*)

Jonas (*galvą nuleidęs*) Matai, tamsta, aš čionaiėjau pas pažįstamus, ir...

Garnienė Ir užėjai pas mus! Dyvai! Bet mums tu nepažįstamas; užtaigi išei iš čionai!

Antonija (*per ašaras*) Mamyte!

Garnienė Tylėk, marti! Aš jam parodysiu!

Jonas Matai tamsta, aš Antonijos pažįstamas!

Garnienė (*pamėgdžiodama*) „Matai tamsta.“ Da man tu kalbėsi! Glėbestuoja svetimą pačią ir da jis „matai tamsta!“ Eik laukan!

Jonas (*drąsiau*) Juog čionai gaspadinė...

Garnienė Aš tau parodysiu gaspadinę! (*sugriebus šluotą iš kertės siekia jaja ant Jono*) Še tau gaspadinė! (*sudrožia jam; šis bėga laukan*) Še tau gaspadinė!

Antonija (*į šalį*) Dievulėliau mano! (l. 9–10)

Parduotojoje laimėje vaizduodamos tvirtą, savo vidiniu apsisprendimu besivadovaujančią moterį, dramaturgės remiasi to meto kultūros siūlomais resursais – komedijoje įsitvirtinusių aktyvios, rėkšmingos moters tipažu. Gal todėl tiesiai į akis teisybę režiančių moterų, kaip sako vienas *Parduotosios laimės* personažas, „nė devynios kalės neaplos“ (p. 44). Melodraminio publicistinio dialogo atogrąža į personažo jausmus sudarė prielaidas ir nepavydėtinais moters padėčiai aptarti, ir ši kenčianti veikėja – stipri, savarankiškai modeliuojanti veiksmo situacijas – nebėra vertinama neigiamai, kaip didaktinėse komedijose. Kita vertus, pačios moterys dramoje paprastai dar neturi ko pasiūlyti, nežino, kaip pakeisti savo beteisę padėtį, yra, kaip kad nurodė Čiurlionienė-Kymantaitė kritikos studijoje *Lietuvoje* (1910), kalbėdama apie lietuvaite-pusiau inteligentes, „žalia medžiaga, neatbudę žmonės“⁴⁵². Moterų teises, moterų padėtį svarstantys kūriniai orientuojasi į „neatbudusių žmonių“ lūkesčių horizontą. Ši orientacija ir paaiškintų, kodėl idėjinės naujovės pateikiamos dar didaktinį dialogą primenančia poetika.

Jeigu realistinėse dramose veikėja kurta kiek problemiščiau, tai istorinėje dramaturgijoje moterys kartoja tautinio judėjimo paradigmai priklausančius

⁴⁵² Sofija Čiurlionienė (Kymantaitė), *Lietuvoje...*, p. 23.

įvaizdžius, sureikšminusius asmeninę auką bendram labui. Pleirytė-Puidienė, kaip ir kitos dramaturgės, neabejotinai vadovavosi tautinio judėjimo ideologija: „Kunigai J. Tumas, Lindė M. Karosas, Šlamas – mano pirmieji tame klausime [lietuvybės] mokytojai; poema ‚Tarp skausmų į garbę‘ ir ‚Viktutė‘ – pirmosios skaitytos lietuvių kalba knygos“, teigė ji dienoraštyje⁴⁵³. Kurdama istorines dramas Pleirytė-Puidienė visiškai pakluso dominuojančiam diskursui, panaikinančiam ir galimybę alternatyviai, iš moters perspektyvos, kurti dramos dialogą. Istorinių melodramų pagrindinė veikėja daug tradiciškesnė už feministiniais bruožais pasižyminčią Didžiulienės-Žmonos *Duokite man laisvės* Emnė, ji nekovoja už savo tiesą kaip Dviejų Moterų *Nastė*, o iš esmės kartoja dominuojančius vyrų istorinių dramų personažų kūrimo principus. Kurdama Skaidrutės personažą, Pleirytė-Puidienė sudėjo į jį tas Vakarų kultūros tradiciškai su moteriškumu siejamas vertes, kurias feministinė kritika kaip tik kritikuoja. Šis personažas įkūnija abu su moteriškumo įvaizdžiais siejamus kraštutinumus, kuriuos perteikia dvigubas jos vardas:

Skaidrutė. Aš Skaidrutė. Tai yra: bažnyčioje manę pakrikštijo vardu Marija. Bet mūsų žmonės vis dar tebesiilgi savo senųjų vardų, kuriuos protėviai dėvėjo. Užtat tėvas ir kaimynai vadina manę, nuo pat mažens Skaidrutė. (l. 40)

Viena vertus, Skaidrutė idealizuojama kaip tyra, nekalta mergelė, kaip kad nurodo ir tiesioginė sąsaja su Dievo motinos mergelės Marijos vardu. Antra vertus, „Skaidrutė turi savyje tokią įstabią spėką“ (l. 47), kad prie jos prisiartinę vyrai tiesiog užburiami; šis racionalumui nepavaldu, raganiškas veikėjos moteriškumo pradai siejamas su pagonybe ir atgimstančios tautos savastimi. Dėl šio tradicinio – vyriško – vertinimo protagonistės kūrimo schema itin ribota. Antrame poskyryje aptartas Čiurlionienės-Kymantaitės vaizdelį *Kalinys* užbaigiantis gyvasis paveikslas pristato, su kokiomis vertybėmis siejamas moteriškas ir vyriškas herojus ankstyvojoje istorinėje

⁴⁵³ „O. Pl. Puidienės-Vaidilutės užrašai. Praeities šešėliai. Dienoraščiai“, Nr. 87, *Lietuvos žinios*, 1938-04-20, p. 6. Iš istorinių veikalų dramaturgė tikėjosi tautinio judėjimo dabartį stiprinančių idealų, „praeities didvyrų darbų, kurie užžavi sielą“, kaip kad nurodė savo recenzijoje, skirtoje Šiauliuose suvaidintai Šikšnio-Šiaulėniškio tragedijai *Pilėnų kunigaikštis* aptarti: O. Pleirytė-Puidienė, „Mūsų dailė-menas. Teatras“, *Lietuvos žinios*, Nr. 41, 1910 m. gegužės 26 d. (birželio 8 d.), p. 4.

dramoje. Vytautas yra aktyvus už tautą, laisvę kovojantis didvyris (laimėtą jo kovą patvirtina po kojomis suklupęs kryžiuotis). Gyvojo paveikslo moteriškoms figūroms (virš didvyrio Vytauto galvos karūną laiko vaidilutės, prieš jį suklumpa Danutė) priskiriama simbolinė vertė – laikydamos karūną jos išreiškia ir pačią garbę, dėl kurios kovota. Kaip tik tokią skirtį pabrėžia vizualiąsias nacionalinio diskurso reprezentacijas tyrinėjantys mokslininkai: vyriškumui paprastai priskiriamas aktyvus veikimas, o moteriškomis figūromis šiame diskurse reiškiamos alegorizuotos pilietinės vertybės (teisybė, laisvė ar pati tėvynė)⁴⁵⁴. Personažė siejama su tradicijos, tautinių vertybių saugojimu, o jos heroizmas išreiškiamas pasiaukojimu šių vertybių labui. Su moteriškumu siejamas vertes to meto lietuvių istorinėje dramaturgijoje analizavusi Ramunė Bleizgienė nurodė, kad „[...] pasiaukojimas yra bene vienintelis būdas istorinių dramų herojėms pademonstruoti savo jėgą“⁴⁵⁵. Skaidrutę Konradas kvietė būti kelvedžiu ir angelu ramintoju abejonės valandose (Pleirytės-Puidienės *Liūdna dainelė*), o Čiurlionienės-Kymantaitės *Kalinio* Vytautas priėmė silpnos mergaitės auką, kad galėtų nuveikti laukiančius žygdarbius. Dominuojanti istorijos veikėjų heroizavimo schema nepaliko alternatyvų sukurti savitai, moterišką istorijos versiją perteikiančiais veikėjais ir jos aktyvumui, kurio ženklai ryškėjo realistinės buitinės dramos dialoge. Suteikdamos savo herojėms pagrindinius vaidmenis, dramaturgės kartojo to meto lietuvių istorinei dramaturgijai būdingus įvaizdžius. Galima teigti, kad šis herojiškasis, auką tėvynės vardan sureikšminantis diskursas moterų dramaturgijoje išliko dominuojantis ir tarpukariu. Populiari Čiurlionienės-Kymantaitės drama *Aušros sūnūs* (1922, publikuota 1926) heroizuoja sūnus, ne dukras (nors knygas su kontrabandininku platina ir ubagė Barbora Dainaitė, dėl šio kilnaus tikslo atsisakiusi palikimo). Kaip šios situacijos leitmotyvas skamba knygnešio dukters Rožės replika, skirta broliui:

⁴⁵⁴ Žr. daugiau: Tricia Cusack, „Art, Nation and Gender“, in: *Art, Nation and Gender. Ethnic Landscapes, Myths and Mother-figures*, edited by Tricia Cusack and Síghle Bhreathnach-Lynch, London: Routledge, 2003, p. 2–6.

⁴⁵⁵ Ramunė Bleizgienė, *op. cit.*, p. 267.

ROŽĖ. Jurgeli, Jurgeli, koks tu narsus, o aš kvaila mergaitė, ką aš galiu, ką aš suprantu...⁴⁵⁶

Alternatyvą aptartai moteriškai reprezentacijai pasiūlo Čiurlionienės-Kymantaitės 1910 m. sukurtas dialogas *Ateities moteris*, likęs rašytojos archyve ir išspausdintas tik 2013 m. Dialogas daug artimesnis jos kritikos studijai *Lietuvoje* (1910), o ne tuo pačiu metu dramaturgės jaunimui kurtoms komedijoms ar istoriniams vaizdeliams. Dialogas *Ateities moteris* reikšmingai papildo to meto moteriškajai problematikai skirtą diskusiją brandesniu balsu. Dialogo pavadinimo nuoroda į *naująją moterį* skatina dialogą skaityti XX a. pr. feminizmo kontekste. Pirmą kartą pavartotas rašytojos Sarahos Grand 1894 m., *naujosios moters* terminas įvardijo XIX a. pab. anglosaksiškoje kultūroje ryškų feminisčių idealą – jauną, sąmoningai atsisakiusią kurti šeimą, išsilavinusią, emancipuotą, už savo teises karingai kovojančią sufražistę⁴⁵⁷. Nors Čiurlionienei-Kymantaitei šis kontekstas buvo neabejotinai pažįstamas, moters padėtį ji apmąstė iš liberalaus, nuosaikesnio feminizmo pozicijų. Regis, kaip tik tokį feminizmo variantą, pabrėžiantį bendražmogiškas vertybes, siejamas su kultūra ir dvasios aktyvumu, Čiurlionienė-Kymantaitė suformulavo dar kritikos studijoje *Lietuvoje*⁴⁵⁸, liko šiai programai ištikima visą kūrybinį laikotarpį⁴⁵⁹. Šiame dialoge dėsningai į dviejų inteligentų, Tamošiaus ir Johannos, diskusiją apie moterį įvedina Johannos skambinamas Bacho

⁴⁵⁶ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Aušros sūnūs: 4 veiksmų drama*, Vilnius: Valstybės sp., 1926, p. 75.

⁴⁵⁷ *The New Woman and her Sisters. Feminism and Theatre 1850–1914*, edited by Viv Gardner and Susan Rutherford, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 4–6.

⁴⁵⁸ „Moteris tik tuomet tegalės visai pasekmingai kovoti su ištvirtimu, kuomet pačiuose pamatuose bus sulyginotos teisės su vyrais, kai nebebus išnaudojamas jų darbas ir niekinama jų „žmogaus vertybė“. Žr.: Sofija Čiurlionienė (Kymantaitė), *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵⁹ Moters padėčiai Čiurlionienė išliko dėmesinga visą gyvenimą (kovojo su prostitucija, dalyvavo skaučių veikloje); nepakitusi jos laikysena, pabrėžianti moters ir vyro kaip žmogaus pamatinį lygumą bei bendrą kultūros lygį, ryškėja ir vėlesnėje rašytojos korespondencijoje. 1934 m. Elenai Barščiauskaitei, aktyviai skaučių seserijos dalyvei, rašytame laiške apie pastarosios prašomą paskaityti paskaitą apie moterį teigė: „Gal prisiversiu – gal – [...] nors – Dievaži – taip man laiko gaila – tam visam išvedžiojimui – apie moterį – kuri bus tokia – kokia bus – nuo paskaitos ar straipsnio niekas neatsimainys. – Atsimainyti kas gali – tik nuo gyvos dvasios viduje – tik nuo kultūros brendimo.“ Žr.: Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. V, p. 306–307.

preliudas. Kūrinys stebina XX a. pr. Lietuvos kontekste atveriamu pasaulinės kultūros akipločiu, pirmoji remarka skaitytoją perkelia į kultūros, dvasinio gyvenimo plotmę:

Vilniuje. Švarus ir gražus kambarys – Leonardo da Vinci reprodukcijos – ir Mykolo Aniolo – keturių Sibilių – fortepijonas. Iš lango matyties Šv. Onos bažnyčios bokštai, toli švytruoja Antakalnis.

Johanna ima paskutinius akordus VIII Bacho preliudijos, pabaigus nutilsta lengviai, pasirėmus viena ranka, o kita sklaido gaidas – giliai užsimąščius⁴⁶⁰.

Kultūra nėra tik gražus pokalbio fonas – gyvos dvasios, kaip kultūros brandinamos vertybės, programinį suvokimą Čiurlionienė-Kymantaitė čia suformulavo bene pirmą kartą, jis toliau kristalizuosis ir vėlesniuose jos draminiuose kūrinuose.

Akivaizdu, jog šis dialogas yra skaityti, ne vaidinti skirtas tekstas – dialogas pasirinktas kaip polemiam pokalbiui formą suteikiantis žanras. Iš pirmo žvilgsnio dialogo struktūra apgaulingai primena „atsakymo“ dialogo tipą: *Ateities moteryje* pokalbį sudaro trumpi polemniai Tamošiaus klausimai ir išsamūs Johannos atsakymai. Tačiau ne beįdrosios, pamokamosios tezės išsakomos šiuo dialogu, manyčiau, kad dialogą reikėtų vertinti kaip mokymąsi perteikti personažo savivoką. Johanna ramiai atsako į Tamošiaus užduodamus klausimus, vieną po kito neigia jo pateikiamas to meto mąstytojų (Nietzsche's, Weiningerio) moteriškumui priskiriamas reikšmes: aukojimosi vaidmenį, perdėtą jausmingumą, juslumą, užginčija klaidingai, kaip stipresniosios lyties despotizmą, suvokiamą feminizmą. Johannos savivoka nuolat veikiama to meto visuomenėje įsitvirtinusių moteriškumo sampratų, išdėstytų Tamošiaus replikose. Savivoka yra formuluojama su šiais tradiciniais įvaizdžiais diskutuojant; jie svarbūs tiek, kiek sudaro poleminių foną – čia neišeinama iš Johannos savimonės ribų. Moters savivertė yra pagrįsta intensyviai išgyvenamu gyvenimu – harmoninga dvasios (sielos-minties) ir kūno (kraujausmo) sąjunga. Čiurlionienės-Kymantaitės Johanna paskutinėje replikoje

⁴⁶⁰ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. VII, p. 141.

suformuluoja dvasios veiklumo principą, kuris kaip moralinė maksima išliks ryškus ir vėlesniuose jos kūrinuose:

TAMOŠIUS. Na tai pasakyk – ko tu nori iš žmonių? Kokią tu nori duoti tam gyvenimui išvaizdą?

JOHANNA. Ar dar nesupratai? Noriu dvasios veiklumo. – Kiekvieną kasdienio gyvenimo valandą noriu gražaus, įkvėpto, prakilnaus gyvenimo. – Suprask, noriu gyvenimo – ne vien egzistencijos ir egzistencijos funkcijų. (p. 146)

Čiurlionienė-Kymantaitė sukūrė sąmoningą personažę., išsiskiriančią to meto moterų dramaturgijos veikėjų galerijoje. Paprastai jausmingo, melodramiško veikėjo jausmų turinys arba sutapo su moderniai tautai svarbiomis vertybėmis (jeigu istorinės dramaturgijos herojė kenčia, tai tik dėl didingų dalykų), arba susidurdavo su priešiška, blogybių pilna aplinka. O Čiurlionienės-Kymantaitės Johanna svarbi kaip nauja veikėjo charakterio kūrimo galimybė, kaip brandaus, savo vertę numanancio, jau gebancio ja vadovautis, aplinką harmonizuojancio moteriškumo variantas. Natūralu, kad ši savivoka čia pasirodo struktūriškai pačia paprasčiausia forma: poleminių foną, į kurį žvelgiant atsiskleidžia personažo savivoka, sudaro kito veikėjo užduodami provokuojantys klausimai, į kuriuos reaguojama. Savaip reikšmingas, naujoviškumą patvirtinantis yra faktas, kad ši moters reprezentacija į kultūros lauką pateko tik publikavus dialogą po šimtmečio. *Ateities moters* rašymo metu kultūroje dominavo kitas, moterų teisių kovą aktualizuojantis, bet kovotojas už moterų teises labiau pašiepiantis nei palaikantis diskursas. Matysime, kad dramaturgijoje jis išliks ir tarpukario laikotarpiu, kai moterų kurtos feministės paprastai susilaukia komiškos ar net sarkastiškos dramatizacijos. Satyriškai vaizduojama Šatrijos Raganos *Pančių* (1920) Moterų draugijos pirmininkė, negailestingai iš ponių, norinčių „pastatyti tinkamoje aukštumoje moralinę propagandą“, šaiposi ir pati Čiurlionienė-Kymantaitė komedijoje *Didžioji mugė* (1939). Antra vertus, kad ir nedalyvaudamas kultūros lauke, *Ateities moters* dialogas jau suteikė Čiurlionienės-Kymantaitės kūrybinei programai pagrindą, kuris paaiškina vėlesnėje jos kūryboje sukurtą variantišką, išsklidusį moteriškumą.

VII. DIALOGAS TARP TRADICIJOS KARTOJIMO IR NOVATORIŠKUMO PAIEŠKŲ (XX amžiaus trečias – šeštas dešimtmečiai)

Maždaug iki XX a. antrojo dešimtmečio pabaigos moterų rašytą dramaturgiją galima vertinti kaip ryškią srovę, perteikiančią daugiau ar mažiau matomus dramos dialogo raidos etapus. Pasibaigus lietuviškųjų vakarų sąjūdžiui, atsiradus alternatyvioms savirealizacijos galimybėms, o svarbiausia – institucionalizuojant teatro veiklą, moterys, iš pirmo žvilgsnio, apskritai nustojo rašyti dramaturgiją. Išnykus reikalui gausinti lietuviškųjų vakarų repertuarą prie dramaturgijos nebegrižo scenai kūrusios XIX a. pab. – XX a. pr. prozininkės. Vyriausios kartos dramaturgės (Žemaitė, Didžiulienė-Žmona) mirė, po neigiamos reakcijos į XX a. trečio dešimtmečio pradžioje publikuotas dramos scenai nieko nebeparašė nei Šatrijos Ragana, nei Vaidilutė. Tarpukariu teatro srityje moterys pasižymėjo pirmiausia kaip atlikėjos – aktorės, solistės; 1939 m. apžvelgdamas moterų veiklą lietuvių dramos teatre S. Aukštaitis pabrėžtinai kalba apie atlikėjas, nurodymas tik vieną moterį-dramaturgą (*sic!*) Čiurlionienę-Kymantaitę, rašiusią profesionaliajam teatrui⁴⁶¹. Trinkūnaitė tarpukario moterų tylą (veikiau – nutildymą) sieja su teatro veiklos profesionalizavimu ir institucionalizavimu: „[...] šiuo laiku [XX a. antru dešimtmečiu] pradėję vienaip ar kitaip judėti teatro institucionalizacijos procesai vyko, legitimuodami tik *riboto* moterų dalyvavimo galimybę, t. y. iš esmės ignoruodami ankstyvuojų ‚lietuviškųjų vakarų‘ sąjūdžio etapu jokių problemų, atrodo, nekėlusią moters, kaip kolektyvinę atsakomybę prisiimančiosios, moters-trupės vadovės / organizatorės / režisierės vaidmens perspektyvą“⁴⁶².

Moterų veikla teatro srityje XX a. 3–6 dešimtmečiais daugiausiai susijusi su mėgėjišku ir vaikų teatru: tiek su mokykliniais vaidinimais, tiek su siekiu vaikų teatrą institucionalizuoti ir profesionalizuoti. Jaunajam žiūrovui skirta sceninė

⁴⁶¹ S. Aukštaitis, *op. cit.*, p. 739–741.

⁴⁶² Šarūnė Trinkūnaitė, *op. cit.*, p. 135.

kūryba natūraliai derėjo su moksleivių teatro būrelių organizavimu, režisavimu juose. Dramaturgių-pedagogių autorių grupei priklauso didžioji dauguma XX a. 3–6 dešimtmečiais vaikams dramos kūrinius rašusių moterų, tai Aldona Elena Didžiulytė-Kazanavičienė, Bronė Buivydaitė-Mičiulienė, Jūra Avizienytė, K. Ašebergaitė, Juozapina Rakauskaitė ir kitos.

Po lietuviškųjų vakarų sąjūdžio mėgėjiškas lietuvių teatras anaipol nenutrūko, jis plėtojosi toliau kaip populiari kultūros forma. 1936 m. Vytautas Bičiūnas scenos mėgėjams skirtoje knygoje nurodo išpūdingą mėgėjiško teatro veiklos mastą:

Šiandien Lietuvoje turime arti dviejų tūkstančių įvairių organizacijų būrių, kuopų ir skyrių. Daugiausia čia sveria šaulių būriai, jaunalietaiviai, pavasarininkai ir kitos organizacijos, turinčios artistų mėgėjų būrelių. Kiekvienas būrelis bent du kartus per metus vaidina. Tuo būdu kasmet Lietuvoje įvyksta mažų mažiausiai keturi tūkstančiai mėgėjų vaidinimų, kurių žiūrėti susirenka arti šimto tūkstančių žmonių⁴⁶³.

Bičiūno knygoje pateiktame vaidinti tinkamų veikalų sąrašė moterų kurtų dramų nedaug, be to, didžioji jų dauguma yra populiariausios jau aptartos ankstyvojo dramaturgijos periodo komedijos ar dramos: Dviejų Lietuvaičių *Dumblynė*, Dviejų Moterų *Litvomanai*, *Parduotoji laimė*, *Žemaitės komedijos*. Į Bičiūno sudarytą rekomendacinį sąrašą įtraukti ir beveik visi Čiurlionienės-Kymantaitės sceniniai kūriniai⁴⁶⁴. XX a. 3–6 dešimtmečių teatrų repertuarai irgi pateikia nedidelį moterų kūrinių kiekį. Sulyginus Valstybės teatro ir mėgėjiškų teatro draugijų vaidintus spektaklius, akivaizdu, jog Valstybės teatro sceną su retomis išimtimis pasiekė ir repertuare išsilaikė vienos Čiurlionienės-Kymantaitės kūriniai, populiarius ir mėgėjų scenoje, o kitų dramaturgių kūryba vaidinta mėgėjiškame teatre.

Šiame skyriuje aptariamam periodu nebeliko tiesioginės moterų dramaturgijos paskatos, spaudos draudimo laikotarpiu paradoksaliai sudariusios moterims palankias sąlygas reikštis kaip dramaturgėms, – žūtbūtinio lietuviško repertuaro poreikio. Svarstydamą bendrą moterų, kaip kultūros lauko veikėjų, situaciją, XIX a. pab. moterų kūrybingumą stimuliuojančią situaciją yra

⁴⁶³ Vytautas Bičiūnas, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 296–305.

nurodžiusi Daugirdaitė: „XIX amžiaus pabaiga – ypatingas metas, kai tautinis sąjūdis nesunkiai priėmė kiekvieną galintį dirbti, o besiformuojančiai, dar neišrankiai prozai pakako raštingumo ir gerų norų“⁴⁶⁵. Tarpukario Lietuvos teatras ir dramaturgija moterų aktyvumo, veiklos aspektu atspindi bendrą kultūrinį laikotarpio kontekstą. Juozas Tumas-Vaižgantas, 1932 m. pavasario semestre skaitytame kurse „Moterys lietuvių literatūroje“ nurodė tokį dominuojantį vertinimą: „[...] įtariama, jog lietuvių per mažai tedalyvaujančios mūsų literatūroje, o jei ir dalyvaujančios, tai labai sekiai; jos pačios nebesprendžiančios nei bendrųjų, nei savo lyties problemų, kaip senėliau kad sprendė feministės, emancipantės“⁴⁶⁶. Tiesa, vėliau išvardijęs beveik 40 ryškiausių moterų-kūrėjų (prie jų priskirdamas ir publicistes), kurių pavardės mirgėdavo to meto spaudoje, Vaižgantas gal kiek perdėdamas nurodo didelį rašančių moterų būrį: „O kiek buvo ir yra tik pamirkiusių savo plunksną rašale, retkarčiais tepadėjusių savo slapyvardę ar tik kriptonimą! Lengvai sumetant, jų bus ant 300, jei ne iki 500“⁴⁶⁷. Vaižganto pateiktų skaičių neatitikimas tarp realiai veikusių kultūros lauke ir žinomų moterų, manytina, yra būdinga ir šiam laikmečiui apskritai, ir dramaturgijai bei teatrui. Iš Pirmosios Lietuvos Respublikos laikotarpio lietuvių kultūros kanone moterų stebėtina nedaug (Salomėja Nėris, Ieva Simonaitytė), nors kūrėjų būta nemažai. Pastaruoju dešimtmečiu regėti paskata atrasti to meto kultūros ir politikos lauke veikusias moteris: leidžiami prisiminimai, egodokumentika, biografijos, kuriančios kontekstą, reikalingą norint adekvačiai suvokti to meto moters veiklos motyvą ir galimybes⁴⁶⁸. Reikia pridurti, jog tarpukariu teatras didžiosios

⁴⁶⁵ Solveiga Daugirdaitė, „Moterų aukos prasmė XIX–XX a. sąvartoje“, in: *Raidžių draudimo metai*, sudarytojas Darius Staliūnas, Vilnius: LII leidykla, 2004, p. 228.

⁴⁶⁶ Priv.-doc. J. Tumas, *Moterys lietuvių literatūroje (iš įvado paskaitų)*, VUB RS, sign.: F1-F471, l. 8.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, l. 15.

⁴⁶⁸ *Mažosios dailininkės prisiminimai. Barbora Didžiokienė*, sudarė Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Lyčių tyrimo centras, 2011; *Mažosios dailininkės prisiminimai. Barbora Didžiokienė, d. 2*, sudarė Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Lyčių tyrimo centras, 2016; *Seserys Sofija Smetonienė (1884–1968) ir Jadvyga Tūbelienė (1891–1988)*, sudarė Ingrida Jakubavičienė, Vilnius: Versus aureus, 2014; Liudas Subačius, *Aplenkusi laiką: Felicija Bortkevičienė: 1873–1945*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010; minėtinas ir 2016 m. Vilniaus universitete apgintas Faustos Radzevičiūtės magistro darbas *Moters savivaizdis XX a. 4-ojo dešimtmečio lietuvių kultūroje*, kuriame analizuojami

visuomenės dalies vis dar laikytas netinkama vieta moteriai arba dėl neužtekintų jos lyties gebėjimų, arba dėl abejotinos šio meno reputacijos. Su teatro režisieriaus profesija iki pat XX a. vidurio įprasta sieti vyrų, ne moterų kandidatūras, kaip kad nurodo jau cituotas Bičiūnas:

Sodžiaus mėgėjams, be abejo, tinkamiausiu kandidatu į rengėjus – režisierius už vis dažniau galės būti mokytojas. [...] Jei reiktų rinktis tarp vyro ir moters, tai pirmenybė vis dėlto tiktų vyrui, nes vaidinimo ruošai svarbu turėti daugiau jėgų, ištvermės, kantrumo ir nesibijoti nemalonumų, galinčių kilti berengiant vaidinimą arba vaidinimui praėjus. Aktoriaus darbas yra dirgsniais paremtas. Labai dažnai režisieriui tenka susikirsti su neklusniu arba negabiu vaidintoju. Vyrui tas labiau įmanoma negu moteriai⁴⁶⁹.

Moterų prisiminimuose dažnai užfiksuotas ir neigiamas aktorystės vertinimas. Vasario 16-osios akto signataro Jono Vileišio dukra Rita Agota Vileišytė-Bagdonienė nuo mažumės Kaune su tėvais lankydavo teatrą ir svajavo būti balerina, bet tėvas tam prieštaravo: „Baletas mane sužavėjo ir aš panorau tapti balerina, bet Tėvelis apie tai net girdėti nenorėjo: „Mano duktė balerina nebus!“, o Mamutė, švelnindama padėtį, sakė, kad mano širdelė tam per silpna. Toks Tėvelių požiūris buvo, matyt, dėl to, kad jų laikais apie balerinas geros nuomonės nebuvo“⁴⁷⁰. Kai 1919 m. Uršulė Babickaitė grįžo namo į Kupiškį ir mamai „atsirekomendavo“ nauju – Unės – vardu ir profesija (1918–1919 m. grįžusi iš Sankt Peterburgo Kaune dirbo draugijos *Daina* aktore ir režisiere), „[...] apsiniaukė Jos šviesus veidas, ir ji pradėjo verkti. Daraktorė ir mokytoja tai – garbinga, o artistė? „Dievuli brangus, aš niekada negirdėjau, nė vienos tokios nepažįstu“⁴⁷¹. Panašiai ir talentingos aktorės Onos Rymaitės tėvas iš pradžių nė žinoti nenorėjo apie jos aktorystę, stačiai įsiusdavęs dukrai veržiantis vaidinti, galiausiai ją prakeikė⁴⁷².

Trumpa apžvalga leidžia susidaryti gana ribotą moterų veiklos teatre vaizdą. Maža to, mažai žinome ir apie teatro srityje veikusias (režisavusias, rašiusias,

dailininkių Marcės Katiliūtės ir Domicelės Tarabildaitės-Tarabildienės bei poetės Salomėjos Nėries savivokos apybraižos.

⁴⁶⁹ Vytautas Bičiūnas, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷⁰ Rita Agota Vileišytė-Bagdonienė, *Tolimi vaizdai. Signataro dukters atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2008, p. 19.

⁴⁷¹ Unė Babickaitė-Graičiūnienė, *Atsiminimai, dienoraštis, laiškai*, sudarytojas Linas Broga, Vilnius: Scena, 2001, p. 15.

⁴⁷² Antanas Vengris, *Nemuno mergaitė. Artistės Onos Rymaitės gyvenimas ir kūryba*, Vilnius: Vaga, 1990, p. 10–11.

organizavusias) moteris. 1936–1939 m. Unė Babickaitė-Graičiūnienė vadovavo Šaulių sąjungos teatrui, nors šis faktas būdavo sutinkamas su nuostaba⁴⁷³. Kaune įsikūrus Vaikų teatro draugijai, 1931 m. Panevėžyje įsteigtas šios draugijos skyrius, kuriam ėmė vadovauti Bronė Buivydaitė-Mičiulienė. Jos parašyta ir režisuota pjese *Stebuklingoji radasta* (1931) pradėta Panevėžio skyriaus veikla. 1940–1944 m. Kaune veikė Mykolės Krinickaitės lėlių teatras⁴⁷⁴, minėtina Elena Žalinkevičaitė-Petrauskienė, ne tik aktorė, bet ir režisierė, dramaturgė, vertėja⁴⁷⁵. Įdomus faktas, kad Panevėžyje dirbdama mokykloje su mokinėmis poetinę kompoziciją surengė Salomėja Nėris⁴⁷⁶.

Su ribota moterų veikla teatre susijusi ir sumažėjusi jų dramos veikalų kiekybė ir kokybė. Jeigu ankstyviausia moterų dramatinė kūryba perteikia bendras ryškiausias lietuvių dramaturgijos tendencijas, maždaug nuo XX a. antrojo dešimtmečio atsisakoja nuo bendros lietuvių dramaturgijos srovės, o apytikriai nuo trečiojo XX a. dešimtmečio ima vis labiau mažėti. Nuo šio dešimtmečio nebeužtenka duomenų ir moterų dramos dialogo raidai kaip vieningai tradicijai rekonstruoti. Sumažėja ne tik moterų dramaturgijos kiekis, bet ir dramos dialogo raidos aspektu tarpukario laikotarpiu moterų sukurti scenos veikalai dažniausiai varijuoja ankstesniuose skyriuose aptartus dramos dialogo tipus. Lietuviškųjų vakarų repertuare dominavusių dramos dialogų tipų tąsai skirtas pirmas šio skyriaus poskyris. Jame analizuojami atskirais leidiniais ir periodiniuose (dažniausiai vaikams skirtuose) leidiniuose publikuoti scenos veikalai. Vaikams skirto dramos dialogo poetika išsidėsto tarp didaktikos

⁴⁷³ „Prieš keletą metų vėl atkilusi Lietuvon jinai [Unė Babickaitė] atsistojo pryšaky Šaulių Teatro, kuriam iki šiai dienai tebevadovauja. Vadovauti teatrui išviso sunkios pareigos, juoba jos yra sunkios moteriai.“ V. Bičiūnas, „Šaulių teatro viešas pasirodymas Kaune“, *Ūkininko patarėjas*, Nr. 4(537), 1939-01-26, p. 11.

⁴⁷⁴ Daugiau apie jį: Rimas Driežis, „Mykolės Krinickaitės teatras (1940–1944)“, *Menotyra*, t. 15, Nr. 4, 2008, p. 27–32.

⁴⁷⁵ Elenos Žalinkevičaitės-Petrauskienės (1900–1986) įvairialypę su teatru susijusią veiklą atspindi Lietuvos literatūros ir meno archyve saugomas fondas. Tarp jame esančių dokumentų – režisuotų spektaklių programos ir nuotraukos, scenos vaizdeliai, scenarijai. Žr. daugiau: LLMA, sign.: f. 241, apyrašo Nr. 1. Tai ji režisavo Valstybės teatre 1936–04–25 pastatytą K. Kymantaitės ir A. Sidabraitės 4 veiksmų pasaką vaikams *Aliutės sapnas*.

⁴⁷⁶ Poetė 1935 m. išvertė Juzefo Ignaco Kraševskio poemos *Anafielas* fragmentų, poetinė kompozicija buvo pastatyta 1936 m. pradžioje Panevėžio mergaičių gimnazijoje, kur ji tuo metu mokytojavo. Salomėja Nėris, *Raštai*, t. II, parengė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984, p. 297.

siekių ir dialogo-žaidimo. Čia analizuojama dalis Čiurlionienės-Kymantaitės vaikams skirtų scenos veikalų („trumpi vaidinimėliai“, publikuoti vaikų žurnale *Vyturys: Vaikai ir vyturys, Mūsų kieme, Dvi varlikės, Keistas paukštis, Puodelis medaus, Žiogų laukas* – 1931; *Nedaryk kitam, kas tau nemiela, Motinėlei, Vyturio atsisveikinimas* – 1935; *Julytė ir žvirbliukas* – 1936). Šie vaizdeliai primena Voroneže parašytus ir 1918 m. rinkinyje *Komedijėlės* išleistus vaizdelius⁴⁷⁷. Vaikams kūrė ir jauniausia Didžiulienės-Žmonos dukra Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė. Į šiame skyriuje analizuojamą laikotarpį patenka jos „dviejų veiksmų scenos vaizdelis vaikams“ *Vaikai ir paukščiai* (1929), „scenos vaizdelis vaikų teatrui“ *Senis šaltis* (1933), kaip rankraščiai išlikę scenos vaizdeliai: *Eglutė miške* (1946–1947), *Miško kertelė, Našlaitė* ir kiti). Aptariamas Ninos Butkienės⁴⁷⁸ vaikams skirtuose veikaluose išryškėjantis dialogas: *Kalėdų eglutė, Mokinys tinginys, Miške (Onytės sapnas)* (1927), *Išdykėlis Petriukas* (1928), *Galas žaislams, Tėvams išvažiavus* (1929). Charakteringi dramos dialogo raiškos aspektu mokytojos Jūros Avižienytės vaizdeliai *Sniegulių karalaitė, Bailiai, Aukso obuolėlis* (1933) bei Petronėlės Kripaitienės vaikams skirti vaizdeliai: *Prie Gedimino pilies, Kalėdų išvakarėse, Miške, Gėlės* (1929). Į analizę įtraukiami ir Juozapinos Rakauskaitės, pasirašinęjusios Alfo Vainoros slapyvardžiu⁴⁷⁹, rankraštiniai vaizdeliai, daugiausia proginė dramaturgija: *Motinos vardinės: vaikams vaizdelis*, (parašyta 1927?), *Ramybės Angelas: dviveiksmė drama pagal Stasio Tijūnaičio poemą* (parašyta 1944?), *Sarytė. Dramos vaizdelis* (parašyta 1948), *Ožkelė arba Sučiuptas gobšas: dviejų veiksmų juokas* (parašyta 1948), *Penkios dukterys: farsas-komedija* (parašyta 1950). Į šį poskyrį patenka ir Olgos Graurogkienės pjesių vaikams dialogas (*Gobšusis karalius, Mėnulio*

⁴⁷⁷ Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Vaikų teatras: komedijėlės [Cyp... cyp... cyp... Miau... miau... miau..., Grybų barnis, Barbutė piemenėlė]*, Vilnius: „Žaibo spaustuvė“, 1918.

⁴⁷⁸ Nina Zapolskaitė-Butkienė (1899–1970) – dramaturgė; 1921 m. baigė ekonomiką Odesos universitete, studijavo teatro meną Prahoje, žurnalistiką Sorbonoje. 1930–1934 m. redagavo vaikų žurnalą *Vaikų žodis*, Valstybės teatre rengė vaikų teatro popietes. Nuo 1951 m. gyveno JAV. Žr.: *Lietuvių literatūros enciklopedija*, p. 87.

⁴⁷⁹ Juozapina Rakauskaitė (1894–1989) – vienuolė kazimierietė, mokytoja, rašytoja (vienuolės vardas – Anna Maria). Žr.: *Lietuvių enciklopedija*, t. 24, red. J. Puzinas, Boston: Lietuvių Enciklopedijos Leidykla, 1961, p. 454.

karalystėje, Kūčių naktį (1938)). Iš bendro konteksto išsiskiria lėlių teatrui skirtos dramos dialogo specifika, išryškėjanti Danutės Čiurlionytės rinkinio *Jonuko Dunduliuko teatras* vaizdeliuose (1946). Analizėje minimi, čia atskirai neišvardijami pedagogių gausiai kurti vaikams skirti vaizdeliai nurodyti disertacijos priede – moterų dramaturgijos bibliografijoje.

Kita kiek ryškesnė moterų kurtuose scenos veikaluose atsispindinti dialogo orientacija yra melodraminio vaizdavimo link. Kaip tik tokį dialogą melodraminiuose vaizdeliuose kūrė Audrų Duktė (Pranė Petruolytė): *Ji pasiaukoj* (1935), *Šimtas tūkstančių* (1936), *Likimo auka* (1937). Tipiška melodraminio dialogo kūrėja yra ir Vanda Dausinaitė-Varnienė (minėtinos kaip rankraščiai išlikusios melodramos ar į melodraminę raišką linkstančios dramos *Asmens sekretorė, Labdarybės poniutės* (1932), *Žuvėdra, arba kraujas prabilo* (1934) ir kitos). Melodramines ir didaktines dialogo charakteristikas perteikia B. Federavičiūtės *Pas motinos kapą* (1937), Bronės Liačaitės-Pažėrienės⁴⁸⁰ *Motina* (1940).

Ryškiausia moterų dramaturgijos atstovė XX amžiaus 3–6 dešimtmečiais neabejotinai yra Čiurlionienė-Kymantaitė. Nors minėtais dešimtmečiais moterų dramaturgija arba nepateikia naujų dramos dialogo raidos poslinkių, arba yra pernelyg negausi, kad būtų galima atkurti vientisą šio dramos elemento raidą, Čiurlionienės-Kymantaitės dramaturgijos dialogo plėtotė pateikia nuoseklią, vieningą kūrybos programą, suteikiančią vidinę logiką iš pirmo žvilgsnio margam jos sceninių kūrinių palikimui. Vertinant rašytojos dramaturgijos visumą, matyti, kad ankstyviausiuose kūriniuose išryškėjusios dramos dialogo charakteristikos plėtojamos ir transformuojamos iki vėliausių kūrinių. Čiurlionienės-Kymantaitės dramos dialogo analizei pasitarnauja pačios rašytojos jau gyvenimo pabaigoje *Autobiografijoje* įrašyta formuluotė: „Taigi mano literatūrinis kelias ėmė atrodyti man dvišakas: satyros rykšte pliekti ir

⁴⁸⁰ Bronė Liačaitė-Pažėrienė (1912–1941) – dramaturgė. Parašė nemažai pjesių, kurių dalis dar neišspausdintos dingo. Žr.: *Žemaitijos rašytojai, literatūrologai, vertėjai, knygų leidėjai. Plungės rajonas ir Rietavo savivaldybė*, sudarė Danutė Mukienė ir Plungės rajono savivaldybės viešoji biblioteka, internetinė prieiga: http://samogitia.mch.mii.lt/kultura/Zem_rasytojai_Plunge_Rietavas.htm (žiūrėta: 2016-12-22).

romantine poezija gaivinti“⁴⁸¹. Atsižvelgus į šią nuorodą, ir dialogo raiškos aspektu rašytojos dramaturgija skirtina į dvi grupes: viena jų ryškiausiai realizuojama satyrinėje komedijoje, bet bendraja prasme apibūdina dialogą, būdingą realistinei-analitinei dramaturgės meninei programai. Kita kūrinių grupė linksta į romantinį pasaulėvaizdį, simbolizmo estetiką, savito tautinio stiliaus siekį. Kūrybinio kelio pradžioje deklaruota orientacija išliko svarbi viso kūrybinio kelio metu, bet ryškiausiai buvo realizuota vėliausiais kūriniais, kuriuose išryškėjantis dialogas vadinamas poetiniu. Čiurlionienės-Kymantaitės kūryba atskleidžia tolimesnes dramos dialogo raidos tendencijas, todėl jos kūrybos analizė ir dominuoja kituose dviejuose šio skyriaus poskyriuose.

Antrame poskyryje analizuojamas Čiurlionienės-Kymantaitės realistiškasis dramos dialogas, realizuotas satyrinėse komedijose: komedijoje *Pinigėliai* (pirmą kartą vaidinta 1919, pirmoji publikacija 1920, antroji – 1956), *Vilos puošmena* (pirmoji komedijos versija *Pasiutusi veidmainystė* suvaidinta 1932, pirmoji publikacija – 1956), *Didžioji mugė* (pirmą kartą pastatyta 1944, pirmoji publikacija – 1956). Prie šios kūrinių grupės šliejama ir keturių veiksmų drama *Aušros sūnūs* (parašyta 1922, publikuota 1926), dramos *Sėjos žmonės* (parašyta 1943–1944, publikuota 2013) bei *Tie metai* (parašyta 1940–1941, pirmoji publikacija 1992), realistinių kūrinių kontekstą papildė 2013 m. *Raštų VII* tome publikuoti archyve išsaugotų rašytojos pjesių fragmentai.

Paskutinis poskyris skirtas aptarti į modernias estetines (simbolizmo, alegorines) formas orientuojamą poetinį dramos dialogą. Iš esmės šis dramos dialogas perteikia Čiurlionienės-Kymantaitės dramatinės kūrybos neoromantinį pobūdį⁴⁸². Savičiausi šio į nerealistinę plotnę orientuoto poetinio dialogo pavyzdžiai yra tautosakiniai dramaturgės kūriniai, grįsti lietuvių liaudies dainomis ir (ar) pasakomis. Tautosakiniams kūriniais priklauso dviejų

⁴⁸¹ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. III, p. 346.

⁴⁸² Išsamiai ankstyvojo laikotarpio dramaturgės pasaulėžiūrą pristatė Ramutis Karmalavičius (*Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė. Epocha. Idealai. Kūryba*, p. 114–128), Aušra Jurgutienė (*Naujasis romantizmas – iš pasiūlgimo: lietuvių neoromantizmo pradininkų estetinė mintis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998, p. 163–242. Lenkiškąsias įtakas analizavo Nida Gaidauskienė („Sofijos Kymantaitės sąlytis su simbolizmo ir kitų naujų meno krypčių estetika Krokuvoje“, *Sovijus: tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, 2013, Nr. 1, t. 1, p. 226–251.)

veiksmų pasakos paveikslai su dainomis *Karalaitė Tikroji Teisybė* (1920), vieno veiksmo komedija *Gegužis* (1920), keturių veiksmų pasaka *Dvylika brolių, juodvarniais lakstančių* (publikuota 1932, 1945, 1956) bei šios pasakos variantas, skirtas lėlių teatrui: septynių paveikslų pasaka lėlių teatrui *Dvylika brolių, juodvarniais laksčiusių* (parašyta 1944, publikuota 2013). Prie tautosakinių kūrinių grupės priskirtinos ir draminės poemos *Mūsų jauja* (sukurta 1910–1954, publikuota 1956) ir *Vaiva* (sukurta 1946, publikuota 1956). Nors pastarieji kūriniai griežtai vertinant nepriskirtini dramaturgijai, poemos dialogais svarbios kaip Čiurlionienės-Kymantaitės dramos dialogo tolimesnės raidos galimybės, todėl analizėje taip pat minimos. Dvi Čiurlionienės-Kymantaitės draminės pasakos *Riteris Budėtojas* versijos (parašytos 1930 ir 1932, publikuotos 2013), aptariamose drauge su panašiais dialogo kūrimo principais pasižyminčia simbolistine Šatrijos Raganos drama *Pančiai* (publikuota 1920). Pastarieji kūriniai svarbūs kaip alegorinis poetinio dramos dialogo variantas, jam kontekstą suteikia poskyryje aptariami ir paprasčiausius dramos dialogo alegorizavimo principus perteikiantys Juozapinos Rakauskaitės proginiai-algoriniai vaizdeliai *Klebonui dovana: drama* (1928), *Daugiau ugnies: dviejų veiksmų drama* (1935), *Girdi? Vieno veiksmo religinis-patriotinis vaizdelis* (1942). Kiekviename poskyryje apvarstomi personažės kūrimo principai bei jų sąsajos su kitomis dramos dialogo poetikos formomis.

7.1. Dialogo tipų kartotė

Didžioji dauguma XX a. 3–6 dešimtmečiais moterų parašytų scenos veikalų skirti vaikų mokykliniams vaidinimams. Prisiminus disertacinio tyrimo teorinę nuostatą dramos dialogą analizuoti ne vien kaip teatrinę komunikaciją įgalinančią, bet ir jos veikiamą tekstinę struktūrą, būtina atsižvelgti į mokyklinio vaidinimo situaciją. Joje meninį vaizdą atlieka ir vertina vaikai, tad atlikėjų ir žiūrovų galimybės bei šiai meninei veiklai priskiriamos funkcijos

paaiškina, kodėl dažnu atveju kartojami lietuviškųjų vakarų laikotarpiu susiformavę dramos dialogo tipai. Ilgokame straipsnyje aptardamas vaikų teatrą Balys Sruoga pateikė vaikų mokyklinio ir viešojo (tai yra profesionalų vaikams atliekamo) vaidinimų skirtį:

Mokyklinių spektaklių prigimtis, būdas, uždaviniai yra visiškai skirtingi nuo viešųjų spektaklių – nuo teatro vaikams. Tai skirtingų kategorijų reiškiniai. [...] Mokykliniai spektakliai eina lavinančio žaidimo tvarka, – organizuoto, surepetuoto žaidimo. Jis turi auklėjančios, džiūgaujančios prasmės ne tiek publikai, kiek patiems vaidybinio žaidimo dalyviams. [...] Mokyklinis spektaklis, kaip organizuotas kultūringas žaidimas, turi didelės auklėjamosios prasmės⁴⁸³.

Sruoga ne vienintelis taip apibūdino mokyklinį teatrą. Ugdomąją mokyklinio teatro reikšmę pabrėžė daugelis šiuo klausimu rašiusių pedagogų. „Teatras – tai mokykla, o mokykla – teatras,“ teigė teatriškąjį (inscenizacijos) metodą mokyklos darbe pristatęs Zigmas Kuzmickis⁴⁸⁴. Mokyklinis teatras suvokiamas ne kaip estetines, o pedagogines, ugdomąsias ir pramogines funkcijas turinti veikla. „Rengiant [mokyklines] šventes visada reikia turėti prieš akis švenčių tikslą – šventė yra auklėjimo priemonė ir turi vaikus pratinti prie bendravimo, tvarkingumo ir kultūringo džiaugsmo“⁴⁸⁵. Išlikusios vaikų švenčių programos šiek tiek primena lietuviškųjų vakarų schemą: daug deklamacijų, dainų, gyvųjų paveikslų, vaidinimas – tik viena sudedamoji vakaro dalis⁴⁸⁶.

Mokyklinio vaidinimo funkcijos paaiškina šiam teatrui skirtos dramos dialogo heterogeniškumą. Proginiams vaikų spektakliams skirtų veikalų vidinę komunikacinę dialogo plotmę dažnai pertraukia muzikiniai ar dainuojamieji intarpai, elementarūs choreografinio ir oratorinio meno elementai. Kai kada jie dominuoja, kaip kad Buivydaitės vaizdelyje *Pavasaris. Simboliška 1 veiksmo*

⁴⁸³ Balys Sruoga, „Vaikų teatras“, *Vakarai*, Nr. 74, 1936-03-28, p. 2.

⁴⁸⁴ Zigmas Kuzmickis, „Teatras, inscenizacija ir mokykla“, *Švietimo darbas*, Nr. 5(116), 1929, p. 390.

⁴⁸⁵ K. Dineika, „Mokyklų šventės“, *Tautos mokykla*, Nr. 7, 1936, p. 164.

⁴⁸⁶ Pavyzdžiui, Aldona Didžiulytė-Kazanavičienė, *Programas vaikų vakarėlio*, LLMA, f. 88, ap. 1, b. Nr. 48, l. 5, Eadem, *Liaudies dainos (yra vaikų vakarėlio programa)*, LLMA, f. 88, ap. 1, b. Nr. 133, l. 8–10.

opera (1927)⁴⁸⁷, kurio siužetas minimalus, skirtas sujungti įvairias personažų atliekamas dainas.

Pamokomas tokios dramaturgijos užtaisas paprastai perteikiamas tiesiogiai siužetu: dažniausiai pristatomas kokiomis nors ydomis pasižymintis pagrindinis personažas, kuris dėl netinkamos veiklos yra nubaudžiamas arba pasitaiso. Ši schema kartojama net trumpiausiuose kūrinuose, kaip kad mokytojos Ašebergaitės vaizdelyje *Mokyklos pyragai* (1927)⁴⁸⁸, kuriame didaktinis užtaisas derinamas su dialogu-žaidimu. Siužetinė dialogo linija menka: Stasiukas į mokyklą atsiveda neklaužadą, mokyti nenorintį Jonuką, pažadėjęs jam pyragų. Moksleiviai puola žaisti: iš Jonuko „mala miltus“, „minko“ iš jo tešlą, gerokai berniuką apstumdo, o pabaigoje personažas-didaktas suformuluoja tokį moralą:

S t a s i u k a s. Matai, Jonuk, kokiais pyragais mokykla vaišina tuos vaikus, kurie tinginiais serga ir nenori mokytis. Mokyklos pyragai – tai mokslas. O mokslas reikalauja darbo, ne tinginio. Jei gerai mokysies, tai mama tau iškeps gardžių pyragų. Bet kolei tinginiausi – nieko negausi. Na tai kaip dabar bus, Jonuk: ar mokysies?

J o n u k a s. Mokysiuos. Tik jau tokių pyragų daugiau nebenoriu.

V a i k a i. (Apstoję). Sveikiname draugą. Jis su mumis mokysis, žais... (Uždanga užleidžiama). (p. 28)

Pramoginis-šventinis vaikams atlikti skirto dialogo pobūdis lemia, jog dažnai personažai kuriami kaip grupiniai, neindividualizuoti, nenustatomas konkretus jų skaičius, kaip kad Avižienytės dviejų veiksmų pjesėje vaikams *Aukso obuolėlis*: Vandenės šiame veikalėlyje gali būti 4–8 mergaitės, Buivydaitės „2-jų veiksmų pasakoje vaikų teatrui“ *Lapė-gudragalvė* Sniegulės yra 6 ar 8. Personažų skaičių lemia ne dialogo vidinė logika, o konkreti atlikimo situacija – atlikėjų, kuriuos reikia „įdarbinti“, skaičius⁴⁸⁹, tad grupinių personažų

⁴⁸⁷ Buivydaitė Bronė, *Pavasaris. Simboliška 1 veiksmo opera*, 1927, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 117, l. 1–11; Buivydaitė Bronė, *Pavasaris. Simbolinis 1 veiksmo vaizdelis*, 1927, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 15, l. 1–11.

⁴⁸⁸ Ašebergaitė, K., „Mokyklos pyragai: [2 paveikslų] vaizdelis“, *Žvaigždutė*, Nr. 2, 1927, p. 27–28.

⁴⁸⁹ Bronės Buivydaitės vienaveiksmio vaizdelio *Pavasaris* rankraštyje užfiksuotas ir būdingas atlikėjų ir personažų santykis. „Simboliniame 1-o veiksmo vaizdelyje“ veikia trys pagrindiniai veikėjai (Pavasaris, Amūras, Vasara) ir du grupiniai veikėjai (6 vėjai ir 8 gėlės), bet paprastu pieštuku prirašytų aktorių pavardžių – daug daugiau, net 26. Žr.: Buivydaitė Bronė, *Pavasaris. Simbolinis 1 veiksmo vaizdelis*, 1927, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 15, l. 2r, 2v.

dialogas kuriamas kaip vienos sakymo instancijos diskursas. Šio pobūdžio dialogo intarpai pasižymi ir tokia pačia pasikartojančia struktūra:

I Sniegulė. Kaip linksma su vėju lakstyti!
II Sniegulė. Kaip smagu šokinėti visoms! (*Visos sukasi*)
IV Sniegulė. Ir saulė mums šviečia skaidriai!
III Sniegulė. Blizgėkime, žaiskim smagiai!
V Sniegulė. Aš pavargau. Gal pailsėsime?
VI Sniegulė. Gerai sakai, sesutės, sėskime!
(*Visos susėda, sudarydamos gražių figūrą.*)⁴⁹⁰

Su kiek didesniu vaikams skirtų scenos vaizdelių meniškumu sietini fantastinės plotmės veikalai. Nerealistinio plano kūrimas XX a. 3–6 dešimtmečiais nėra nauja tendencija, pirmąją lietuvišką draminę pasaką Vladas Putvinskis-Pūtvis parašė dar 1914 m.⁴⁹¹. Į Voronežą nuo karo pasitraukusių pedagogų kurtas fantastinio plano dramas Urba sieja su simbolizmo įtaka⁴⁹². Paprastai realistinė ir fantastinė dialogo plotmės atskiriamos struktūriškai (atskiri veiksmai ar bent jau scenos yra arba fantastinės, arba realistinės plotmės). Taip yra Didžiulytės-Kazanavičienės kūrinuose: ir ankstyvuosiuose (dar Jaltoje 1916 m. parašytame vaizdelyje *Žvaigždučių eglutė* (publikuota 1919), 1918 m. publikuotame scenos vaizdelyje *Musmirės*), ir vėlyvame, 1939 m. publikuotame vaizdelyje *Vaikai ir paukščiai*, kurio pirmą veiksmą sudaro vaikų, o antrą – paukščių susirinkimas. Svarbu pažymėti, jog fantastinės plotmės veikėjai paprastai kalba ir kitokia, ne neutralia, realistine tokiuose vaizdeliuose vyraujančia kalba. Fantastinių personažų kalbą sudaro paukščių garsažodžiai (Didžiulytės-Kazanavičienės *Vaikai ir paukščiai*, Butkienės *Išdykėlis Petriukas*), jie kalba iškilmingai ar dainuoja (kaip Avižienytės *Sniegulių karalaitės Šaltis ir Snaigės*).

Vaikams skirtos dramaturgijos kontekste išsiskiria Danutės Čiurlionytės lėlių teatro pjesių dialogas. Rinkinyje *Jonuko Dunduliuko teatras* (1946) pateikti keturi lėlių teatre vaidinti skirti vaizdeliai, išsamus paaiškinimas, kaip

⁴⁹⁰ Bronė Buivydyaitė, *Lapė-gudragalvė. 2-ju veiksmų pasaka vaikų teatrui*, Panevėžys: „Bangos“ spaustuvė, 1935, p. 9.

⁴⁹¹ V. Putvinskis, *Nežudyk: vienvieksmis dramos vaizdelis, skiriamas vaikams*, Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1914.

⁴⁹² Kęstutis Urba, *op. cit.*, l. 46.

įsirengti lėlių teatrą ir pagaminti lėles. Čiurlionytės lėlių teatro dramos atsirado kaip teatras-žaidimas su savo pačios vaikais, kuriems dramaturgė rašė karo metais⁴⁹³. Pirmas į akis krentantis šio dialogo bruožas – tai ryškus publikos įtraukimas į scenos vyksmą. Be vieno kito Ninos Butkienės veikalo (pavyzdžiui, *Žiema*⁴⁹⁴), kur tiesiogiai kreipiamasi į publiką, paprastai vaikams skirtas dialogas neatsižvelgia į žiūrovą (pavyzdžiui, nėra replikų į šalį), nes ir pats dramos dialogas iš neišplėtos vidinės komunikacinės plotmės nesudėtingai gali pereiti į deklamacinį, dainavimo ir panašiai. Jaunojo žiūrovo įtraukimas į scenos vyksmą naudojantis tam tikromis dramos konvencijomis (replika į šalį) sietinas su kiek profesionalesne teatrine praktika; Butkienė, kaip jau minėta, rengė vaikų popietes Valstybės teatre⁴⁹⁵, su teatro virtuve neabejotinai buvo susipažinusi ir Čiurlionytė.

Čiurlionytės dialogo išorinė komunikacinė plotmė labai ryški. Vaidinamus vaizdelius vienijantis personažas Jonukas Dunduliukas (iš keturių vaizdelių veikia trijuose) yra tarpinė figūra, kuriai neegzistuoja ketvirtoji teatro siena. Galima manyti, jog ši ir vidinėje, ir išorinėje komunikacinėse plotmėse veikianti figūra moterų dramaturgijoje ryškiausia būtent vaikams skirtoje dramaturgijoje. (Pažymėtina, kad ir Čiurlionienės-Kymantaitės pasaka lėlių teatrui *Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių* (1944) turi veikėją Conferancier, tarpininkaujantį tarp publikos ir scenos.) Paprasčiausią ir trumpiausią Čiurlionytės vaizdelį *Jonukas Dunduliukas* ir atlieka tik viena Dunduliuko lėlė, o veiksmas iš scenos perkeliamas į žiūrovų pusę. Čiurlionytės lėlių teatre publikos dalyvavimas yra ne tik būtinas, bet ir esminis vaizdelio tikslas. Štai kaip žaidinama mažųjų žiūrovų publika:

JONUKAS DUNDULIUKAS [...] Dabar aš noriu pamatyti, ką jūs mokate. Ar jūs matėt, ar girdėjot, kaip kiškėliai šoka? Tūpkite visi ratu, pašokinėsite. Pradėsime. Viens... du... trys... Strik-strik-strik... Strik-strik-strik. Puiku! Labai gerai! O dabar atsakykite man, kas pažadindavo žmones anksti rytą, kai dar laikrodžių nebuvo? Toks su raudona skiautere... Gaidys! Taip. Ar jūs mokėtumėt pagiedoti taip, kaip gaidys? Na, gerai – visi kartu. Viens,

⁴⁹³ Marija Macijauskienė, „Nusilenkti šviesai. D. Čiurlionytės-Zubovienės 70-mečiui“, *Literatūra ir menas*, Nr. 23, 1980-06-07, p.14.

⁴⁹⁴ Nina Butkienė, *Vaikų veikalai. I. Žiema. II. Nauji Metai*, Kaunas, 1929.

⁴⁹⁵ Daugiau apie jas: Česlovas Butkys, *Teisėjo atsiminimai*, Chicago, Ill.: Lietuviškos knygos klubas, 1982, p. 258–263.

du, trys! – Ka-ka-riekū! (*Vaikai gieda.*) Gerai, bet ne visai. Kai gaidys gieda, tai sparnais suplasnoja. Pagiedokit kaip tikri gaidžiai (*Vaikai gieda ir plasnoja rankomis.*)⁴⁹⁶

Net ir tada, kai vaizdelyje veikia daugiau personažų, Jonukas Dunduliukas išlieka publikos patikėtiniu, paaiškinančiu scenos vyksmą, orientuojančiu žiūrovus. Čiurlionytės dialogas išsiskiria intymia, jaukia namų atmosfera – į negausius žiūrovus kreipiamasi vardais, jie apibūdinami nurodant charakteringus bruožus – žiūrovai yra pažįstami. Svarbiausia šio dialogo savybė ta, jog jis „auklėjamąjį darbą dirba nejučiomis“⁴⁹⁷, tai yra ne tiesioginiais moraliniais-didaktiniais pamokymais, o subtilesniu, pedagogiškesniu būdu, pagrįstu žaidybišku publikos įsitraukimu į scenos vyksmą.

Jeigu vaikams skirti moterų kūriniai remiasi dialogo-žaidimo tipu ir siekia didaktinių tikslų, tai suaugusiems skirti vaizdeliai rašomi pagal „atsakymo“ dialogo, derinamo su melodramine raiška, principus. Tipiškai didaktika ir melodramiškumas susieti Bronės Liačaitės-Pažėrienės motinos dienos minėjimui skirtoje keturių veiksmų dramoje *Motina* (1940). Siužeto pagrindą sudaro 16 metų Jono pasikeitimas. Iš pradžių jis – vagišius, nemyli, neklauso našlės motinos. Ši iš širdgėlos numiršta, suspėjusi krauju parašyti sūnui laišką, kurį perskaitęs Jonas susivokia ir pasikeičia. Pabrėždama pagrindinio veikėjo ydas, autorė jam priešina teigiamą veikėją Petrutę, pateikiančią didaktinę tezę:

MOTINA: Kokia tu gera, Petrute!

PETRUTĖ: Negirkite manęs, tetule. Gerbti savo mamytės, jas užvaduoti darbe, progai esant, pasveikinti ir tuo suteikti joms bent minutėlę džiaugsmo – kiekvieno vaiko prievole⁴⁹⁸.

Liačaitės-Pažėrienės vaizdelis – be ryškesnio dramatinio veiksmo, labiau tam tikrų temų aptarimas nei jomis grindžiamų draminių situacijų sprendimas, todėl situacija visiškai nemotyvuoja pagrindinio personažo pasikeitimo. Pirmame veiksmo dar buvęs didžiausiu niekšu, antrajame pagrindinis veikėjas jau

⁴⁹⁶ Danutė Čiurlionytė, *Jonuko Dunduliuko teatras*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1946, p. 25–26.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹⁸ Br. Liačaitė-Pažėrienė, *Motina. 4-ių veiksmų drama*, Vilkaviškis: M. Pustopedskio knygyno leidinys, 1940, p. 6.

prabyla kaip personažas-didaktas, mokantis sėbrą tinkamo elgesio. Akstiną veikėjui pasikeisti sudaro stebuklinga motinos meilė, pasiekusi sūnų per krauju rašytą laišką. Kaip ir aptartuose ankstyvuosiuose melodraminio dialogo pavyzdžiuose, išgyvenamas jausmo intensyvumas susiejamas su personažo išsakomu publicistinio užtaiso monologu apie nikotino ir alkoholio žalą. Kaip ir „atsakymo“ dialoge, išgirdus tinkamą elgesio modelį, neigiamas personažas iškart pasikeičia:

ZIGMAS: Tikrai, Jonai, juk ir aš galiu taip padaryti. Dėkui tau už gerą patarimą. (*Stojasi. Jonas taip pat atsistoja.*) O dabar (*išsiima iš kišenės nepilną pusbonkį degtinės ir smarkiai sviedžia į sieną*) prasmek tu, biaurus mano proto nuodytojau! (*Iš kito kišeniaus išima tabokinę, numeta ant grindų ir, paėmęs kirvij, duoda pentimis per ją*). Ir tu, nikotine, mano organizmo nuodytojau ir sveikatos pjūkle, subyrėk į miltus! Ir tegu mane gyvą žemė praryja, jeigu aš juos kada nors savo gyvenime paimsiu į burną. (p. 21)

Panašia didaktinio ir melodraminio dialogo estetika pasižymi B. Federavičiūtės *Pas motinos kapą* (1937), trys Audrų Duktės (Pranės Petrulytės)⁴⁹⁹ sukurtos melodramos: *Ji pasiaukėjo* (1935), *Šimtas tūkstančių* (1936), *Likimo auka* (1937). Pastaruosiuose kūrinuose kuriamos aštrios draminės situacijos, į kurias patekusių pagrindinę veikėją gelbsti meilė: mokytojas Zigmas veda pamotės skriaudžiamą, ant motinos kapo alpstančią našlaitę Viktutę (*Pas motinos kapą*); heroizuojami drąsūs, tėvynei pasiaukojantys personažai, ginantys lenkų puolamą Vilnių (*Ji pasiaukėjo*); pašiepiama turtinga giminaitė, nesušelpianti skurstančios idealios šeimos, nes jos kojineje paslėptą neteisingsi gautą palikimą sukapoja pelės (*Šimtas tūkstančių*). Tokiuose vaizdeliuose personažų vardai išlieka viena pagrindinių charakterio kūrimo priemonių. Pavyzdžiui, Audrų Duktės vaizdelio *Šimtas tūkstančių* neigiama veikėja Elzė Pilviūtė – „aukšta, stora, juodaplaukė, kirpta, netvarkingai frizuota. Veidas žiaurus, nesimpatingas“, o „aukšta, sudžiūvusi, gerokai linkterėjusi“⁵⁰⁰ Agnieška Džiūsnaite – gobši ir kvaila davatka. Į šių kūrinių dialogą dažnai įterpiama didaktinė tezė, tiesioginis pamokymas, veikia neigiamai charakterizuojami davatkos, lenkuojančio šunbajorio tipažai. Kartojamos anksčiausiai lietuvių

⁴⁹⁹ Pranė Petrulytė (1905–1993) – poetė, dramaturgė.

⁵⁰⁰ Audrų Duktė [Pranė Petrulytė], *Šimtas tūkstančių. 3-jų veiksmų scenos vaizdelis*, Kaunas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės leidinys, 1936, p. 13–14.

moterų dramaturgijos stadijai būdingos, o kalbamuojų laikotarpiu klišėmis tampančios anachronistinės estetikos formos.

Natūralu, kad didžiojoje dalyje didele menine verte nepasižyminčios, dialogų tipus nekūrybingai kartojančios tarpukario moterų dramaturgijos nesukurta ir išskirtinės veikėjos moters, vietoje to varijuojama konservatyvi moteriškumo samprata, daugiausia lemta patriarchalinės krikščioniškosios ideologijos: vertinama dora, gera motina, besąlygiškai mylinti žmona, namų sergėtoja, tautos gelbėtoja ir pagal Dievo mokymą gyvenanti mokytoja. Panašus moteriškumo įvaizdis dominuoja ir tarpukario spaudoje⁵⁰¹.

Dominuojančią konservatyvią tarpukario laikyseną moterų judėjimo atžvilgiu patvirtina ir produktyvios dramaturgės Vandos Dausinaitės-Varnienės⁵⁰² kūriniai. Komedijos *Feministės* (parašyta 1932) pagrindą sudaro tradicinės ir modernios santuokų vertinimas. Paraleliai vaizduojamos trijų draugių Birutės, Aldutės ir Marytės sukurtos šeimos. Tradicinei šeimai, kurioje vyras yra šeimos galva, o moteris stengiasi derinti asmeninę veiklą ir pareigas namuose, atstovauja kaime didelį ūkį prižiūrinčių agronomo Antano ir dailininkės Aldonos santuoka. Antanas skeptiškai vertina ūkiui nereikalingą, jam nesuvokiamą žmonos kūrybą:

ANTANAS: Ačiū Dievui, mano Aldutė, nors ir teploja savo paveikslus, bet ir gera šeimininkė. Pienines, paukščius prižiūri ir pyragus skaniai moka pagaminti...⁵⁰³

Dausinaitė šią santuoką pristato kaip laimingą kompromisą: vyro pakenčiama Aldonos meninė veikla įvertinama (jos nutapytas paveikslas laimi

⁵⁰¹ Daugiau apie moteriškumo įvaizdį tarpukariu – žr.: Gabija Bankauskaitė-Sereikienė, „Moters įvaizdis Pirmosios Lietuvos Respublikos periodikoje“, *Respectus philologicus*, Nr. 21 (26), 2012, p. 71–85.

⁵⁰² Vanda Dausinaitė-Varnienė (1880–1956) – felčerė, tarnautoja, draudžiamos lietuvių spaudos platintoja. Paliko per dešimt sceninių veikalų, rašė prozą. Žr.: *Lietuvos knygnešiai ir daraktoriai 1864–1904*, sud. Benjaminas Kaluškevičius, Kazys Misius, Vilnius: Diemedis, 2004, p. 114. Salys Šemerys prisiminimuose Dausinaitę nurodo kaip vieną populiariausių Klaipėdos krašto rašytojų (iškart po Ievos Simonaitytės), ji platesnei visuomenei nežinoma, nors periodikoje ir buvo paskelbusi nemažai smulkių kūrinių, yra parašiusi romaną *Janina, arba Naujoji moteris* (1931). Žr. daugiau: Salys Šemerys, *Apie vėjus burėse, galvoje ir kišenėse. Atsiminimai*, sudarytojas ir paaškinimų autorius Dainius Elertas, Klaipėda: Lietuvos jūrų muziejus, 2016, p. 58–59.

⁵⁰³ Vanda Dausinaitė-Varnienė, *Feministės, 3 veiksmyų pjesė*, 1932, LLTIB RS, sign.: F87–8, l. 12.

pirmą premiją parodoje, imamas į valstybinę paveikslų galeriją), o vyrui ūkininkauti padėdama žmona prisideda prie šeimos santarvės ir gerovės. Kitos dvi santuokos pjesėje pristatomos kaip modernios: juristė Birutė ir gydytoja Marytė išlaiko šeimą, o vaikai ir buities rūpesčiai paliekami jų vyrams (dainininkui Davutui ir poetui Algirdui). Šias santuokas dramaturgė rodo kaip komiškąjį emancipančių kovos už savo teises apvertimą: atskiro kambario kūrybai ima reikalauti poetas Algirdas, nutildytą pianiną vėl prakalbinti nori buities rūpesčių prispaustas dainininkas Davutas. Galų gale nuolankieji vyrai sukyla, norėdami gyventi „savistoviai“, ima reikalauti skyrybų. Konfliktas, visiems draugams vėl susirinkus draugėn, išsprendžiamas, žmonoms pažadėjus siekti kompromiso. Komedija pristato, kaip daugumoje moterų dramaturgijos traktuota aktyvi, savarankiška moteris: feministė tapatinama su veiklia, visuomeniška, „nemoteriška“ moterimi, kuri „nei apsirengti, nei pasielgti tinkamai nemoka“, o jos laikysena rimtai trukdo laimingam šeimyniniam gyvenimui. Net tada, kai Dausinaitės kuriamas siužetas siūlo galimybių moters problemiška padėčiai apsvarstyti, veikli moteris vertinama arba neigiamai (kaip kad dramoje *Asmens sekretorė*), arba nesigilinama į jos situaciją (*Labdarybės poniutės*). Įdomu, kad Dausinaitė romane *Janina, arba Naujoji moteris* (1931), priešingai, romano protagonistę, aplinkinių vadinamą „sufražiste“, savarankišką, išsilvinusią gydytoją, vieną auginančią dukrą, kuria daug problemiščiau⁵⁰⁴. Galbūt galima svarstyti, kad romano žanras mažiau priklausė nuo įsivaizduojamų skaitytojų, o ne nuo žiūrovų, turimų lūkesčių? Būtent tarpukariu moterų kurtuose romanuose, o ne dramos kūrinuose, atsiranda ryškiausi feministinės savimonės ženklai⁵⁰⁵.

Aktyvi personažė šio laikotarpio moterų dramaturgijoje paprastai susilaukia komiškos ar sarkastiškos dramatinizacijos. Satyriškai vaizduojama Šatrijos Raganos *Pančių* (1920) Moterų draugijos pirmininkė, negailestingai iš ponių,

⁵⁰⁴ Romanas skiriamas mirusios sesers Janinos atminimui: V. Dausinaitė, *Janina, arba Naujoji moteris*, Klaipėda: Akc. „Ryto“ b-vė, 1931.

⁵⁰⁵ Kaip ryškiausias feministinis romanas vertinamas Liūnės Janušytės *Korektūros klaida* (1938), bet minėtina ir Petronėlės Orintaitės, A. Gustaitytės-Šalčiuvienės, Nelės Mazalaitės tarpukario proza.

norinčių „pastatyti tinkamoje aukštumoje moralinę propagandą“ šaiposi Čiurlionienė-Kymantaitė komedijoje *Didžioji mugė* (1939). Galima sakyti, kad moterų dramaturgijoje įsitvirtino dar 1908 m. sukurtos Petro Pundzevičiaus-Petliuko emancipantės neigiamas įvaizdis (*Velnius – ne boba*)⁵⁰⁶, o ne publicistiniame melodraminiame dialoge subtiliau kurta kenčianti veikėja.

7.2. Nauja realistinio dialogo kokybė

Čiurlionienė-Kymantaitė lietuvių dramaturgijos istorijoje įsitvirtino kaip komediografė. Pradėjusi nuo jaunimui skirtų dramos vaizdelių ir dialogų-žaidimų, publikavusi kelis deklamacinius monologus, 1920 m. ji išleido rinkinį *Komedijos*⁵⁰⁷, į kurį įtrauktus kūrinius galima padalinti į dvi grupes pagal juose vyraujančią realistinę ar fantastinę planą. Ryškiausias realistinio dialogo pavyzdys yra komedija *Pinigėliai*, fantastinei plotmei priklauso dramatinė pasaka *Karalaitė Tikroji Teisybė*. Kitos dvi realistinio plano komedijos (*Gegužis* ir *Kuprotas oželis*) dėl dialogo stilistinių ypatybių laikytinos tarpiniais kūrinių. Realistiškosios dramos paprastai vertinamos kaip tradiciškiausia jos kūrybos dalis⁵⁰⁸. Visgi palyginus su ankstesniuose disertacijos skyriuose aptartais dramos dialogo tipais, realistiškųjų Čiurlionienės-Kymantaitės kūrinių dialogas daug modernesnis, ryški jo raida. Šiai plėtotei tyrinėti palanki dramaturgės kūrybos chronologija, mat ji dažnai grįždavo prie anksčiau parašytų kūrinių, redaguodavo juos. Realistinio dialogo kaitą geriausia pristato kintantys dialogo kūrimo principai dviejose komedijos *Pinigėliai* versijose (1920 ir 1956) ir realistinių dramų poroje: dramoje *Aušros*

⁵⁰⁶ Šiai paradigmą priklausytų antraeilio dramaturgo Jono Skinkio trijų veiksnių komedija *Moderniška kaimo moteris* (1935), Mykolo Vaitkaus antifeministinė distopija: Idem, *Amazoniada*, sudarė Kristina Sakalavičiūtė, parengė Kristina Sakalavičiūtė, Giedrė Olsevičiūtė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015.

⁵⁰⁷ Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Komedijos [Pinigėliai, Karalaitė Tikroji Teisybė, Gegužis; Kuprotas oželis]*, Vilnius, Kaunas: „Švyturys“, 1920.

⁵⁰⁸ Lankutis yra nurodęs, kad formos atžvilgiu šie kūriniai nepasižymi ryškesnėmis naujovėmis: Jonas Lankutis, *op. cit.*, p. 280.

sūnūs (parašyta 1922) bei tragedijoje *Tie metai* (parašyta 1940–1941), todėl kaip tik šių kūrinių analizė šiame poskyryje svarbiausia.

Komediją *Pinigėliai* dramaturgė parsivežė iš Voronežo, kur pasitraukusi su *Saulės* kursais dėstė lietuvių kalbą, rengė moksleivių vaidinimus, kūrė jų repertuarą, pati juose vaidino⁵⁰⁹. Rašytojos dukra Danutė Čiurlionytė prisimena, jog komedija sumanyta bežaidžiant žaidimą „Sidabrinis rublis“: rublis eina iš rankų į rankas, o viduryje stovintis turi jį pagauti⁵¹⁰. Turėdama dovaną pastebėti juokingas gyvenimo situacijas (puikiai pasakojo įvairius anekdotinius atsitikimus, buvo nepralenkiama monologų sakytoja)⁵¹¹, godumo, veidmainiavimo temas dramaturgė *Pinigėliuose* traktavo komiškai. Prie senos lupikės mirties patalo susirinkę giminaičiai laukia jos mirties ir testamentą, veidmainiaudami įsiteikinėja ir varžosi tarpusavyje. Veikėjai charakterizuojami vardais (neigiami personažai Žlibinskienė, Sūrinskis), tarsi nepasitikint žiūrovu „Veikiamieji asmenys“ išsamiai apibūdinami (Žlibinskienė „žodžius sunkte sunkia pro dantis, lyg tulžimi švirksdama“, Raudonauskienė Julijona „kalba tai spiegiančiu balsu visa drebėdama, lyg į akis šokdama, tai švelniai ir saldžiai, dūksaudama ir akis vartydama“, p. 7). Dialogas gana segmentiškas, tekstas dalijamas į trumpas scenas, kurių ribas motyvuoja kintantis personažų skaičius. Nurodytomis charakteristikomis pirmoji *Pinigėlių* versija daug kuo primena lietuviškųjų vakarų laikotarpiu dominavusią didaktinę komediją.

Vieningą ankstyvosios *Pinigėlių* versijos komiškojo dialogo stilistiką ardo „rimtosios“ idealizuojamų personažų Jono Žlibinskio ir Birutės Karaitytės scenos. Šiems veikėjams scenoje pasilikus vieniems, dialogas pereina į lyrinę tonaciją. Tai iškart pastebėjo šiaip jau palankią *Pinigėlių* recenziją parašęs Liudas Gira, nurodęs, jog skirtingas komiškų ir lyriškų („rimtųjų“) scenų stilius

⁵⁰⁹ Voroneže besimokiusių moksleivių prisiminimuose Čiurlionienė-Kymantaitė minima ir kaip režisierė, ir kaip atlikėja, ir pačių moksleivių kūrybos skatintoja. Žr.: B. Pranskus-Žalionis, *Artimieji toliai*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1962, p. 103–105; Bronė Buivydaitė, *Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė (atsiminimai)*, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 125, l. 2–3. Telkianti, organizuojanti, skatinanti dramaturgės laikysena išliks ir vėliau, rengiant kalbos šeštadienius.

⁵¹⁰ Danutė Čiurlionytė-Zubovienė, *Patekėjo saulė. Atsiminimai apie Motiną*, Kaunas: „Spindulys“, 1996, p. 37.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 33.

neleido vieningai traktuoti meninės idėjos: „[...] stipresnės komiškosios scenos, einančios tuoj po tų lirinių dialogų, delei perdidelio kontrasto, žiūrėtojams išrodo jau ne tai dvigubai komiškos, bet kartais tiesiog šaržo padaru esančios“⁵¹². Šis stiliaus nevieningumas yra susijęs su tradiciniu kūrinio pamokymo perteikimu: idealizuojami Jonas ir Birutė atitolinami nuo komiškojo veiksmo, jie ne dalyvauja visuotiniame apsimetinėjime, bet aptaria jį. Dažnai kaip tik šiuose lyriniuose dialogo fragmentuose suskamba deklaratyvios tezės, stabdančios dramatinį veiksma ir primenančios personažo-didakto raišką:

Jonas. [...] Iš tikrųjų, po anų atsitikimų, del kurių iš čia buvu išbėgęs, aš motiną buvau kaip ir palaidojęs – nukirtęs nuo savęs, kaip sukirmijusią šaką...

Birutė. Kam taip baisiai sakai?

Jonas. O tu manai neskauda taip sakyti? Tu manai neskauda, jei negali gerbti savo motiną – m o t i n ą! Kad tu žinotum, kokią aš baisią kūdikystę turėjau, kaip dar mano siela išliko gyva...

Birutė. Didelis talentas gelbėja žmogų nuo žemų geidulių.

Jonas. Kaip tai gražiai pasakyta... nors kažin, ar taip yra. Aš kartais jaučiuos be jokio pamato, ir tai yra baisiausia, kad tada ir dirbti negaliu.

Birutė. Dailininkas turi tikėti didele grožės pergale – sielos amžinybe. [išskirta cituojant – B. A] (p. 50–51)

Citatoje išskirti Birutės teiginiai perteikia ankstyvųjų Čiurlionienės-Kymantaitės kūrinių tendenciją – juose tiesioginėmis tezėmis pateikiama vertybinė skalė, tarsi rašytoja būtų jutusi būtinybę suformuluoti ir aiškiai įvardyti kažką *tikrą* – moralinį pagrindą, pagal kurį matuojami personažų poelgiai. Būdvardis *tikras* Čiurlionienės-Kymantaitės kūryboje programinis. Derėtų prisiminti dramatinės pasakos pavadinimą *Karalaitė Tikroji Teisybė* ar ankstyvo rašytojos dialogo *Ateities moteris* Johanos maksimalistines paskutines eilutes, kuriose tikrumas siejamas ne su empiriniais gyvenimo duomenimis, bet su dvasine sfera:

JOHANNA: O aš tu žinai, kas yra tikrumas? Kas tikresnis – ar tas matomas – skaudus – žeidžiantis – ar tas išsvajotas – trokštamas? Tas šviesus prakilnus – kurį žmogus gali vykdyti. [...] Pasakyk man dabar, kame yra tikrumas? Ar tame, kas ateina į mus iš gyvenimo, ar tame, ką mes gaminame ir gyvenimui duodame (p. 146).

⁵¹² Radzikauskas [Liudas Gira], „Mūsų scena“, *Veja*, Nr. 2, 1920, p. 15.

Svarbu pabrėžti, jog komedijoje *Pinigėliai*, kaip ir apskritai ankstyvojoje kūryboje, su tikrosiomis vertybėmis siejamas menas – čia nerastume nė vieno moraliai pakrikusio personažo menininko. Dar įdomiau, kad su „tikruoju“ menu ir kritikos studijoje *Lietuvoje*, ir grožinėje kūryboje dramaturgė tapatina būtent modernistinį meną, kuris, kaip kad jos studijoje įvertinta Ibseno dramaturgija, ne seka gyvenimą, bet ieško jo esencijos, jo turinio, paslėptos negailestingos teisybės⁵¹³. Šis dvilypumas – moralinis, auklėjamasis užtaisas ir su juo siejamos tam tikros estetiškos formos – sudaro Čiurlionienės-Kymantaitės talento savitumą, nusakytą Ciplijauskaitės, svarsčiusios, kuris pradas dramaturgės kūrybinėje programoje vyrauja – auklėtojos ar literatės⁵¹⁴? Dramaturgė išties tarytum siekė sujungti pozityvizmą ir neoromantizmą⁵¹⁵, pasisakiusi prieš primityvų, lėkštą meno supratimą, lietuvių kultūroje iškėlusį meninės literatūros kūrinio vertės svarbą, ji niekada kūrinio estetikos neatskyrė nuo „[...] mistinio dvasios Slėpinio, nuo folklorizuoto „tautinės dvasios“ įvaizdžio, nuo etikos pačia giliausia prasme, nuo vidinio žmogiškumo imperatyvo“⁵¹⁶. Matysime, kad drauge su kintančiu realistiniu dramos dialogu kis ir estetikos bei etikos santykio perteikimas. Ankstyviausiu periodu vertybinę „tikrumo“ sferą sutelkus į teigiamus personažus, tiesiogiai suformulavus deklaratyviomis tezėmis, ryškiai atskyrus nuo komiško veiksmo ir menkų neigiamų personažų intrigėlių, dramaturgė neišvengia schematiškumo ir didaktizmo.

Vėlesnė keturių veiksmų komedijos versija (1953 m. atnaujintus *Pinigėlius* suvaidino Šiaulių dramos teatras) išplėsta: pirmasis veiksmas padalintas į du, įvesta naujų personažų. Žlibinskienės pavardė pakeista į neutralią Normantienės, ryškesnis šaržas. Visgi labiausiai vėlesnės komedijos versijoje pasikeitęs Birutės Karaitytės personažas. Pirmojoje komedijos versijoje ji „užsisvajojus, pati nesižino, ko norinti“ (p. 8), o antrojoje – daug

⁵¹³ Sofija Čiurlianienė (Kymantaitė), *Lietuvoje*, p. 55.

⁵¹⁴ Birutė Ciplijauskaitė, „Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė: auklėtoja ar literatė?“, op. cit., p. 141–155.

⁵¹⁵ Ramutis Karmalavičius, op. cit., p. 96.

⁵¹⁶ Aušra Jurgutienė, op. cit., p. 236.

sąmoningesnė, „kietasprandė mergina“, save vertinanti kaip pažangią, savarankišką moterį. Birutė nesirengia juodu drabužiu per Normantienės laidotuves („Mano kuklus drabužis niekam neturėtų užkliūti“⁵¹⁷), nors pirmojoje komedijos versijoje paklūsta tėvo liepimui:

Jonas. Kodel šiandien ne balta?

Birutė. Tėtė liepė. Sako, negalima: laidotuvės, testamentą skaityti reikia būti juodai apsivilkusiai. (p. 56)

Pirmojoje komedijos versijoje Birutė – „šviesus, jaunas šaltinėlis“, kūdikis, Jonas ją piešia, mintyse įkurdina gamtoje, tradiciškai moteriai priskiriamose erdvėje:

Jonas. [...] (*Paišo.*) Visai... visai nepaprastos akys. Labai norėčiau tavo portretą padaryti. Rodos matau: toli pušys... rugių laukas ir tu ir prie tavo kojų daug daug smulkių laukų gėlėlių...

Birutė. Aš labai mėgstu laukų ir pievų gėles, t.y. aš visas gėles mėgstu, tik laukų gėlės... jos žydi pačios sau... saulei, žydi kur nori, o šiaip gėlės pagal žmonių valią sodintos ir augintos, lyg belaisviai; jas sodina tam, kad džiaugtis. Aš nežinau... gal aš labai kvailai sakau?

Jonas. Visai ne... kodel? Kultūros nemėgsti...

Birutė. Kaip tai kultūros nemėgstu? Priešingai, be galo noriu mokytis, tik nėra iš ko toliau išvažiuoti, o to, ko aš trokštu, čia rasti negalima (p. 34–35)

Antrojoje versijoje šios scenos atsisakyta, vietoje jos Birutė su Jonu drauge žiūrinėja dailininko darbus. Kaip tik šios savarankiškos, savo vertę numanančios personažės poelgiu bus išreikštas kūrinio moralinis maksimalizmas – tai ji atsisakys Normantienės paskirtos didžiosios testamento dalies, nepaisydama tėvo „Neleidžiu!“ (pirmojoje komedijos versijoje Jonas ir tėvas prikalba Birutę Žlibinskienės siūlomą turtą priimti, taip tarsi sutinkant ir su lupikės primetamomis žaidimo taisyklėmis). Palyginus veikėjos variantus aiškėja, kaip per daugiau nei tris dešimtmečius pasikeitė moters savivokos formos. Jauna, naivi, norinti mokytis, greitai pravirkstanti, paramos reikalinga mergina pasikeičia į menkas intrigas „stu-di-juo-jan-čia“ jauną savarankišką moterį, drauge su mylimuoju idealistiškai pasirenkančią darbą tėvynėje. Prisiminus ankstesniame poskyryje aptartą dominuojantį personažės

⁵¹⁷ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Rinktiniai raštai*, t. II, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956, p. 213.

vaizdavimą tarpukariu ir pačios Čiurlionienės-Kymantaitės realistinius dramos kūrinis, Birutės veikėja išsiskiria. Šis personažas yra vienas ryškiausių Čiurlionienės-Kymantaitės sukurtų realistinės plotmės veikėjų, išreiškiantis pagrindinę komedijos moralinę idėją. Nors moterį dramaturgė interpretuoja subtiliau nei dominuojantys to laikotarpio moteriškumo variantai, realistiškuose jos kūrinuose daug daugiau pašiepiamų, šaržuojamų, neigiamų veikėjų. Jeigu moterys ir yra aktyviai veikiančios, prisidedančios prie kultūros, mokslo, meno darbų, tai jokios garbės negauna ir yra aklos savo pačių sutuoktinių melui (kaip kad Varaitienė *Didžiojoje mugėje* ar Marė komedijoje *Ką pridirbo mažas neišmanėlis*).

Estetikos ir etikos jungtis antroje *Pinigėlių* versijoje dar labiau sustiprinta nei pirmoje, išplėtotas Normantienės dialogas su sūnumi apie gyvenimo prasmę, kur susikerta priešingi motinos ir sūnaus įsitikinimai:

N o r m a n t i e n ė. Tai jei tu žinai, kas patinka tiems, kur nori už tokius daiktus mokėti, – ir tepliok taip, kad pirktų.

J o n a s. Matai, mama, mano menas nesutinka su jų įsivaizdavimu apie meną. Mano paveikslai rodo tikrąjį gyvenimą. Mano paveikslų idėjos kelia jiems nerimą.

N o r m a n t i e n ė. Idėjos kelia nerimą – paveikslų idėjos. Ką tu čia šneki? Kad mano sūnus taip... kvailai. (Nutyta, užsidengia akis. Staiga rėkia pikta) Juk tai kvaila! Kvaila!

J o n a s (ima motiną už rankos, žiūri jai į akis). Nusiramink, mama, tau čia visai nėra ko jaudintis.

N o r m a n t i e n ė. Nėra ko jaudintis? (Iš pradžių ji jo žvilgsnio ir judesio įtakoje, bet ima save atgauti) Man atrodo, tu jau esi... kažkoks tų idėjų už... užnuodytas... Tu nesupranti gyvenimo prasmės. Pi-ni-gas yra gyvenimo prasmė – jo motoras, jo galybė...

J o n a s (nenorom). Kiti sako... darbas... (p. 173)

Motinos ir sūnaus dialogą galima pavadinti centriniu, kūrinio vertybinių sistemų ašimi: visi kiti veikėjai kuriami atsižvelgus į jų santykį su pinigų, materialiu Normantienės simbolizuojamu gyvenimu, ir idėjiniu, kūrybai pašvęstu gyvenimu, ryškiausiai reprezentuojamu Birutės ir Jono. Pastarasis personažas pristatomas kaip idealus menininko tipažas, paženklintas Čiurlionienės-Kymantaitės kūrybinės programos dualumo: viena vertus, jo kūryba nesuprasta, kelia nerimą, antra vertus, kuriama ne meno labui, o dėl kitų žmonių, rodant jiems tikrąjį gyvenimą. Ši idėja antroje *Pinigėlių* versijoje pristatoma abstrakčiau, įvedant naujus socialines grupes pristatančius

personažus (burmistrą, kleboną, policijos viršininką), pats dialogas daug lankstesnis, ne tiesiogiai teigiantis deklaratyvias tezes, o natūraliau į konfliktines situacijas ir komiškuosius neatitikimus suvedantis skirtingus personažus.

„Rimtieji“ ankstyvojo realistinio Čiurlionienės-Kymantaitės dialogo fragmentai, kad ir perteikiami dar gana didaktiškai, nurodo jau ankstyviausiose scenos kūrinuose ryškėjantį jos dramos dialogo meta lygmenį, apie kurį buvo užsiminta 5.2 poskyryje analizuojant pjesės pjesėje konvenciją. Dramaturgės dialogas dažnai kuriamas su dvigubos perspektyvos galimybe, išlaikančia įtampą tarp dramatinio vyksmo ir jį reflektuojančio, nuo jo atsitraukiančio veikėjo. Paprastai refleksijos galimybė suteikiama iš kitų kūrinio personažų išsiskiriančiam veikėjui. Tai gali būti menininkas, savo kūryba interpretuojantis dramatinį veiksmą (pavyzdžiui, *Pinigėliuose* dailininkas Jonas piešia „šiukšlyno tipą“ – testamento besiklausantį Sūrinski). Vėlesniuose kūrinuose dramatinio vyksmo ir jo refleksijos santykis komplikuojamas, nebeaiškios šių plotmių ribos. Ryškiausiai tai atsiskleidžia komedijoje *Vilos puošmena*. Pas vasarojančius Varaičius apsigyvenęs „kultūros puošmena“ rašytojas Jokūbas Žūkla sumaniai rezga intrigas, į kurias patenka kiti vilos gyventojai; jų santykius rašytojas aprašo kuriamame romane. Galiausiai Žūkla pats patenka į savo regztas intrigas: jo romano rankraštį atranda vienas iš vilos gyventojų ir vasarotojai, vadovaujami rašytojo silpnybes perpratusios Liucijos, jam surengia ne prastesnį vaidinimą, jį pašiepia. Rašymas šioje komedijoje nebesiejamas su vienareikšmiškai idealizuojama veikla. Refleksyvus dramos dialogas demonstruoja teatriškumo specifiką, žaidžia ja – ši tendencija stiprės iki paskutinių dramaturgės veikalų, aptariamų kitame poskyryje. Vėlesnėse jos komedijose nebelieka ir ryškiai atskirtos *tikrumo* sferos – vertybių, kurias ankstyvajame rašytojos dialoge deklaratyviai teigė idealizuojami personažai. Vietoje deklaratyvių tezių vertybės pristatomos atvirkštiniu vaizdu, šaržuojant, kuriant satyrą.

Šiuo aspektu toliausiai nuo *Pinigėlių* dialogo nutolstama komedijoje *Didžioji Mugė*. Satyrinėje komedijoje sukurta moralinės krizės situacija.

Dėmesio centre – moraliai žlugusi inteligentų šeima, atspindinti ne mažiau pakrikusią visuomenę. Vienas iš komedijos veiksmų vyksta kultūros mugėje, kurioje tikrosios kultūros sunku rasti, tad minioje vaikų skanduojami moraliniai imperatyvai skamba kaip tuščia propaganda. Derinami su mugėje susitikusių meilužių Apolinaro Vizgailos ir Zuzanos Rataitienės pokalbiu, šie šūkiei ironiškai demaskuoja „visuomenės šulo“ Vizgailos ir jo meilužės Rataitienės veidmainiavimą:

I BERNIUKAS. Mergaite! Pavojus! (*Šaukia Rataitienei*)

VIZGAILA. Kas čia dabar?!

RATAITIENĖ. Kaip įdomu... „Mergaite! Pavojus!“ Duok, duok...

II BERNIUKAS (*Vizgailai*). Jaunuoli, ar supranti, kur tavo laimė?

VIZGAILA (*juokiasi*). Suprantu, berniuk. Še už jaunuolį. (*Duoda pinigą*)

II BERNIUKAS (*šokinėdamas*). Penki litai! Penki litai! Jaunuoli, tavo laimė – santūrumas, blaivumas, kuklumas, darbštumas. (*Atsiranda už Rataitienės nugaros, iškiša galvą*) Kol aš iš tavęs gavau – lapele lojau, o tu nors vilku sustaugsi – nebeatgausi.

I BERNIUKAS (*Vizgailai staiga iš kitos pusės*). Tėve! Ar žinai, kur tavo vaikai?

VIZGAILA (*užsimojęs lazda*). Marš iš akių! Akiplėšos!⁵¹⁸

Bevardžių vaikų mugės minioje šaukiamos tiesos nieko nebejaudina; kaleidoskopiškai dramaturgė per įvairias personažų situacijas demonstruoja amoralumo variantus. Mugės metafora pagrindžia šį meninį sumanymą – dramoje nėra vienos ryškios dramatinio veiksmo linijos, jis šakojasi į savarankiškus, kiek padrikus tos pačios temos aspektus. Mugėje Blaivybę vaidinanti mergina už geresnį užmokestį sutinka reklamuoti alkoholinių gėrimų stendą; Vizgaila, savo vardu publikuojantis žmonos pastangų dėka parašytą veikalą „Tautos augimas ekonominių reikalų ir dorovės dėsnių šviesoje“, atnaujina romaną su buvusiu meiluže; išpaikinta jo dukra Audronė nekreipia dėmesio, kad jos išrinktasis Lopas paliko žmoną ir tris vaikus. Pastarasis domisi Audrone tik tol, kol mano ją gausiant gerą kraitį ir taip toliau. Pokalbyje su režisieriumi Viktoru Dineika apie 1944 m. jo rengiamąsi statyti

⁵¹⁸ Sofija Čurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. II, parengė Ramutis Karmalavičius, Vilnius: Vaga, 1987, p. 373.

komediją rašytoja nurodė jau visai kitaip nei anksčiau suprantanti ir kūrinio moralo perteikimą⁵¹⁹.

Dialogo raidos aspektu svarbu pažymėti, jog sarkastiškasis vėlesnių komedijų dialogas, pakeitęs tiesioginį moralo teigimą, kuria ir daugialypę reikšmę. Su padidėjusiu dialogo prasmės dialektiškumu susijęs Čiurlionienės komiškas talentas. Jau *Pinigėliuose* komiškas kuriamas kaip nuolatinė interakcija tarp įvairių personažų; visi turi savo ketinimų ir tikslų, besiskiriančių nuo išsakomų, tad beveik visos dialogo replikos yra daugiareikšmės. Čiurlionienė-Kymantaitė jautriai girdi ir išnaudoja stilistines dialogo tonacijas. Komiškasis neatitikimas pabrėžiamas veikėjams parenkant moralizuojantį toną, „aukštas“, „prakilnias“ frazes, nederančias su tikrąja jų laikysena. Komiškasis neatitikimas išnaudojamas net toje pačioje replikoje, kaip kad antrosios *Pinigėlių* versijos Raudonauskio pastaboje apie sūnų, atvykusį pas mirštančią motiną:

RAUDONAUSKIS. Ir reikėjo čia jam atsirasti – tai tipas! Jau ko nepakenčiu – tai nepastovių žmonių, be nusistatymo, be savigarbos. Atsižadėjai motinos – ir būk atsižadėjęs jei žmogus esi. (p. 248)

Jeigu pirmosios *Pinigėlių* versijos dialogas turi nemažai didaktiško komiško bruožų, tai dramą *Aušros sūnūs* (1922) reikėtų laikyti kūriniumi, jungiančiu lietuviškųjų vakarų tradiciją ir profesionalųjį teatrą. *Aušros sūnūs* atitiko jaunoje valstybėje aktualią paskatą dar gyvoje praityje ieškoti herojiškų dabartį įprasminančių žygdarbių (drama parašyta minint *Aušros* pirmojo numerio keturiasdešimtmetį, buvo dedikuota jubiliejų mininčiam Pranui Mašiotui). Turbūt nė vienas kitas dramaturgės veikalas nesusilaukė tiek dėmesio kaip šis kūrinys. Dienraštyje *Lietuva* 1926 m. per kelis numerius atspausdinama visa drama, laukiant gastrolių Klaipėdoje skaitytojams detaliam

⁵¹⁹ Paklausus, kodėl komedijoje nėra jokios prošvaistės, tik moralinio nuosmukio variantai, dramaturgė atsakė: „Negi tamsta norėtum, kad į tą visą sąmyšį idėčiau dar kenčiantį dėl visko šito jaunuolį. Juk tamsta pats žinai, kad tai tik pagadintų komedijos planą... [...] Manau, kad mūsų publika užtektinai yra subrendusi ir nerodoma pirštu supras, dėl ko reikia kentėti, ko gėdytis.“ V. Dineika, „Apie naująją premjerą „Didžiąją Muge““, *Ateitis*, Nr. 86, 1944–04–13, p. 3.

perpasakojamas jos turinys⁵²⁰. Drama išliko populiari trečią ir ketvirtą dešimtmečiais, dažnai vaidinta (paprastai Vasario 16-osios proga)⁵²¹, buvo „atitinkama mūsų laikams“⁵²². Dramos populiarumą patvirtina dar 1944 m. recenzuojant *Didžiosios Mugės* pastatymą pateikta nuoroda, esą *Aušros sūnūs* – geriausia dramaturgės pjesė⁵²³, nors sutikti su šiuo teiginiu sunku, kūrinys neprilygsta dramaturgės komedijoms.

Aušros sūnų dialogas pristato dar vieną jos realistinio dialogo charakteristiką – meninė dialogo reikšmė kuriama įtraukiant tiesioginį publikos kontekstą. Realistinis Čiurlionienės-Kymantaitės rimtųjų dramų dialogas dažnai nurodo į konkrečius įvykius, reaguoja į to meto situaciją, kaip kad *Aušros sūnūs* rėmėsi publikai aktualia nesena istorine patirtimi (Kražių įvykiais, knygnešių epocha). Natūralu, kad spektaklis, kuriuo atidarytas 1923 m. Valstybės teatro sezonas, virto ne tiek meno, kiek politine tautos švente. Pastatymas pradėtas „Dainos“ choro atliekamu Tautos himnu, po kurio Valstybės teatro direktorius pasakė kalbą, skirtą pagerbti Nežinomam knygnešiu, o po poros veikslių publiką apėmusioje jaudrioje atmosferoje (vaidinimą vis nutraukdavo plojimai) prasidėjo ne mažiau įdomi akcija:

Ir štai tas, taip gražiai iškilmingai, tokiu tautiniu ūpu pradėtas spektaklis, dėja, neprivestas ligi galo. Mat, tuoj po 2-ojo akto iš pirmųjų parterio eilių kan. J. Tumas-Vaižgantas, atsikėlęs ir atsikreipęs į esantį Valstybės ložėse Prezidentą ir kitus valdžios atstovus, priminė liūdną įvykį, būtent, kad pirmas Lietuvos Prezidentas Antanas Smetona sėdęs kalėjime⁵²⁴. Kan. Tumas, priminęs, kad valdžia nepriėmusi tuo reikalu buvusių pas jį delegacijų, ėmė prašyti dabartinį Prezidentą ir Valdžią paleisti mums iš kalėjimo P. Smetoną. Komendantas Brazulevičius, buvęs ir čia pat, buvo mėginęs uždrausti Kan. Tumui kalbėti, bet publikai ėmus triukšmingai reikalauti, kad jam žodis nebūtų atimtas – baigė ramiai savo neilgą prakalbą – prašymą, pakartotinai pabraukdamas, jog jis ne maištą

⁵²⁰ „Kadangi Valstybės Teatras yra pasiryžęs pas mus dar ne kartą vaidinti ‚Aušros sūnus‘, S. Čiurlionienės 4 veikmų dramą, tačiau mes, norėdami savo Klaipėdos krašto skaitytojus arčiau supažindinti su šiuo garsiu veikalu, paduodame smulkesnį jo turinį.“ „Aušros sūnūs“, *Klaipėdos žinios*, Nr. 172, 1925-08-29, p. 2.

⁵²¹ P. Jurgėla, „Aušros sūnūs“, *Margutis*, 1932 m. kovas, p. 10.

⁵²² Ld., „Aušros sūnūs“, *Lietuva*, Nr. 254, 1923-11-10, p. 5.

⁵²³ J. Kardelis, „S. Čiurlionienės ‚Didžiojo Mugėj‘ atsilankius“, *Ateitis*, Nr. 91, 1944-04-19, p. 3.

⁵²⁴ Tuo metu būdamas opozicijoje, Antanas Smetona savo redaguojamame *Vaire* skelbė valstybinę politiką kritikuojančius straipsnius. 1923-11-03 kaip *Vairo* redaktorius už kritišką straipsnį buvo nubaustas 2000 litų bauda, ir kol ji, vadovaujant Juozui Tumui-Vaižgantui nebuvo surinkta ir sumokėta, 4 dienas išsėdėjo Kauno kalėjime. Žr.: Liudas Truska, *Antanas Smetona ir jo laikai*, Vilnius: Valstybinis leidybos centras, 1996, p. 129.

čia kokį kelią, o tik manęs prašyti, ko plati visuomenė, gyvai savo pritarimu jam tai parodanti, pageidaujanti. Kan. Tumui bekalbant buvo beėję prie jo du milicininku, bet publikai ėmus dar gyviau reikšti savo jam pritarimą ir reikalaujant milicininkus pasišalinti – jie ir pasišalino. Tik komendanto įsakymu tolimesnis vaidinimas buvo sustabdytas⁵²⁵.

Aušros sūnų pirmosios recepcijos atvejais patvirtina, jog dramatinio diskurso reikšmės išbaigia teatrinis pastatymas, kiekvieną kartą priklausantis nuo konkrečios istorinės situacijos. Dramos dialogo reikšmė publikai pirmiausia buvo patriotinė-politinė, užgaunanti tuometinės tikrovės skaudulius, skatinanti į juos pilietiškai reaguoti. Manychiau, kad žiūrovams aktualiau buvo ne tiek konkreti knygnešio Rusteikos šeimos drama, kiek per ją pristatomas moralinis heroizmo įprasminimas, dar toks gyvas žiūrovų atmintyje. Jis, matyt, ir nusvėrė meninius dramos dialogo netolygumus.

Ryškiausias jų – pasakojamasis, o ne veiksminis *Aušros sūnūs* dialogo pobūdis⁵²⁶. Jis nurodo dar vieną Čiurlionienės-Kymantaitės realistinio dialogo bruožą. Komedių dialogas dramatinį veiksmą plėtoja pasitelkdamas komiškumui būdingą ambivalenciją, tad yra daug veiksmingesnis nei realistinių dramų dialogas. Pastarosiose pritrūksta veiksmą skatinančio konflikto. Jam užtikrinti nepakanka kaip duotybės pateikiamos knygnešio Rusteikos ir jo artimųjų bei žandarų kovos, nes šio išorinio prieštaravimo neparemia vidiniai personažų motyvai. Rusteika jau apsisprendęs kovoti už lietuvišką žodį, jo motyvacija išsakoma įprastu ankstyvajai lietuvių dramaturgijai deklamaciniu monologu ar glaustomis deklaratyviomis tezėmis („**Rusteika**. Aš nemirsiu tol, kol maskoliška koja mindžios Lietuvos žemę“⁵²⁷). Kadangi nėra vidinio personažus į prieštaringas situacijas suvedančio konflikto, norėdama išsakyti tam tikras idėjas, dramaturgė kuria personažus kaip opozicines poras. Rusteikai priešinama pragmatiška, vien materialaus intereso težiūrinti Rusteikienė, Rusteikos sūnui Jurgiui – laikrodininkas

⁵²⁵ V. Ašmys, „Valstybinės Dramos atidarymas“, *Vairas*, Nr. 9, 1923, p. 11.

⁵²⁶ Vaižgantas tiksliai nurodė savo recenzijoje: „‘Aušros Sūnus’ vaidinant, veikėjų veiksmas daugiausia pasireiškia įėjimu ir išėjimu; dramos vis delto jie nedaro; jie daugiausia – pasakojasi.“ Doc. J. Tumas, „Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, ‚Aušros sūnūs‘“, *Židinys*, Nr. 11, 1926, p. 268.

⁵²⁷ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Aušros sūnūs. 4 veiksmy drama*, Kaunas: Valstybės sp., 1926, p. 56.

Albinas Stinkis. Dramoje gausūs pasakojamieji intarpai (apie Kražių skerdynes, Rusteikos apsisprendimą tapti knygnešiu).

Iš pirmo žvilgsnio tuo pačiu principu kuriamas „3 veiksmų tragedijos kronikos su epilogu“ *Tie metai* (parašyta 1940–1941) dialogas: veiksmas čia irgi minimalus, vyrauja svarstomojo pobūdžio dialogai. Tragedijoje rodomas pirmosios bolševikų okupacijos laikotarpis ir lietuvių inteligentų, profesoriaus ir rašytojo Simono Kamieno šeimos, laikysena grėsmės akivaizdoje. Draminę situaciją sudaro būtinybė pasirinkti, kaip elgtis su okupantais: pasitraukti į Vakarų, kaip Kamieno brolio sūnus Vytautas, ir aktyviai kovoti už Lietuvos laisvę, organizuoti partizaninį pasipriešinimą, kaip jo dukra mokytoja Julė, ar bandyti laviruoti kaip Simonui Kamienui, pasilikus tėvynėje surasti „[...] *modus vivendi* – taip, kad apsaugotum savo pagrindinį darbą ir... nesusiteptum savo vardo“⁵²⁸. Kamieno namuose apsigyvena naujos santvarkos apologetas, buvęs profesoriaus studentas Dalbaitis, šeima represuojama (suimamas Kamieno žentas, anūkas), tragedijos pabaigoje šeima išstremiama, epiloge pateikiamas į Rusijos tolybes vežančio traukinio vaizdas.

Dramas *Aušros sūnūs* ir *Tie metai* sieja panaši situacija, kurios dramatiškumą sudaro personažų būtinybė apsispręsti tautai ir asmeniui gresiančio pavojaus akivaizdoje. Abiejuose kūriniuose nuosekliai teigiamos tos pačios vertybės (skamba mintys apie būtinybę išsaugoti kalbą, tautiškumą), įsivaizduoju, kad 1992 m. publikuota pjesė⁵²⁹ pirmiesiems savo žiūrovams galėjo turėti panašaus poveikio kaip *Aušros sūnūs*. Ir vienu, ir kitu kūriniu stengiasi fiksuoti nusikaltimus prieš tautą ir žmogų (svarbi tragedijos paantraštė „kronika“, minėtina, kad drama turėjo alternatyvių pavadinimo variantų: *Neužmiršk, Atmink*⁵³⁰). Visgi skirtingos kūrinių žanrinės strategijos lemia pasikeitusį dialogą. *Aušros sūnų* pagrindinis veikėjas kuriamas kaip šaunus, vis

⁵²⁸ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. VII, p. 323.

⁵²⁹ Netikėtai rasta tragedija publikuota trijuose *Kultūros barų* numeriuose: Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, „Tie metai“, *Kultūros barai*, 1992, Nr. 9/10, p. 92–97; Nr. 11, p. 66–71; Nr. 12, p. 56–60.

⁵³⁰ Vanda Sruogienė, pirmoji rastos tragedijos skaitytoja, sureagavo: „[...] rašyta krauju – čia pat viską išgyvenus“, ji prisiminė ir autentiškus dramoje skambančius žodžius. Žr.: Dalia Palukaitienė, „Kaip dingio ir atsirado ‚Tie metai‘“, *Kultūros barai*, Nr. 9-10, 1992, p. 91.

išsisukantis kovotojas su žandais; nepaisant veiksmažodžių deklaratyvių tezių, drama pasižymi nuotykinės dramos elementais, viltinga pabaiga (paskutiniai dramos žodžiai – „Rusteika laisvas!“). *Tie metai*, priešingai, kuriami kaip ėjimas į neišvengiamą tragišką baigmę ir visišką iliuzijų žlugimą; nuo šviesios inteligento Kamieno kambario aplinkos, harmoningos situacijos, iki paskutinių remarkos žodžių prieš Epilogą: „*absoliuti tamsa*“ (p. 365). Svarbu pabrėžti, jog tragedijoje nėra išorinio veiksmo, visa drama formuojasi, bręsta ir skleidžiasi Kamieno namuose vykstant vidinei kovai. Didėjančią grėsmę ir neviltingą, vis labiau slegiančią atmosferą Čiurlionienė-Kymantaitė perteikia per kintančius galios santykius tarp Kamieno šeimos narių ir naujos sistemos atstovų. Jautri stilistiniams dialogo aspektams, ji akcentuoja realistišką okupantų sistemos naujakalbę, kuria pjesė pradedama:

PIRMAS VEIKSMAS

Rašytojo profesoriaus Kamieno darbo kambarys – graži biblioteka, paveikslų pora, šezlongas, uždengtas tautiniu kilimu. Saulėta popietė.

P i r m a s c e n a

Rašytojas Kamienas tvarko rankraščius, skaito su plunksna rankoje, matyt, spaudai rengia knygą. Pavargo, atsikelia, pavaikštinėja – užsuka radiją – iš ten štai kokio kalba

RADIJAS: „...riausi prasimanymai. Tik kruvinieji liaudies priešai gali tokias nesąmones išsigalvoti norėdami pakirsti žmonių pasitikėjimą nauju gyvenimu, kurį atneša mums išmintingiausia pasaulyje, vienintelė Stalino konstitucija. Tie priešai jums sako, kad bus atimama jūsų privati nuosavybė, drabužiai, baldai, kad bus draudžiama melstis, kad bus atimami vaikai iš tėvų ir siunčiami į tolimus kraštus, kad žmonės niekur nenusikaltę be teismo bus išvežami... Visa tai yra šlykštus melas, Konstitucija sako...“ (p. 318–319)

Iš radijo į šviesų Kamieno kambarį plūsta šiurpas. Beasmenis radijo balsas simbolizuoja sistemą, kuriai priklauso Kamieno namuose apsigyvenęs Dineika. Tai, kas sakoma cituojamoje replikoje, visa, kas joje vadinama melu, išsipildys. Saulėtą popietę, tautiško meno akcentą (šezlongas uždengtas tautiniu kilimu), perteikiančius harmoningą būseną, pjesės pabaigoje pakeis absoliuti tamsa ir svetima, grėsminga kalba, šeimą tremčiai pasmerkusio Dineikos „Ruki v verch!“. Jau pirmomis tragedijos eilutėmis atsiskleidžia dramos dialogo kumuliatyvus pobūdis: naujakalbė ne tik simbolizuoja atėjūnus, nurodo tikėtiną įvykių seką, bet ir pateikia stilistinį kodą, raišką, kuria pasižymės Kamienų namuose apsigyvenę atėjūnai. Stilistinių kodų

susidūrimas čia yra pagrindinis dialogo polemiskumo kūrimo būdas. Nesant ryškaus išorinio veiksmo, dialektiškas dialogo pobūdis tarsi įsismelkia į pačią kalbą. (Matysime, kad poetiškajame dramos dialoge ši tendencija dar ryškesnė.) Pamažu į stilistiškai neutralią Kamienu kalbą skverbiasi naujakalbė. Iš pradžių ją dar galima ignoruoti, pasišaipyti, kaip Kamieno žentas Aviža kad juokiasi iš neįprasto kreipinio „drauge“:

AVIŽA. Sveikas, drauguži... Cha cha cha. Lig šiol tai tik operoje girdėjome – drauguž meilus, drauguž brangus – dabar ir gyvenime.

DALBAITIS. Puikus kreipinys. Vienu užsimojimu nebelieka ponų. Naujas paprotys likviduoja pačią prietaringą sąvoką. (p. 326)

Panašiai pirmuose veiksmuose ir profesorius Kamienas savo autoritetu dar gali nutildyti buvusius savo studentus: veikėją Smilienę, prašančią pasirašyti kreipimąsi į Staliną, „gerą, inteligentingą bernioką“ Dineiką, negalintį Kamienui paaiškinti, kuo skiriasi paprastas realizmas nuo socialistinio. Paskutiniame veiksmo kalbantis Kamienui ir Dineikai vyksta kova tarp veikėjų, kurių asmenyse ir susikryžiuoja sistema drąsi rašytojo laikysena. Galios pozicijos čia jau pasikeitusios: nebėra Dineikos, kuris Kamienu šeimai už daug ką turi būti skolingas, likęs tik naujos sistemos atstovas, kalbantis ta pačia nuasmeninta kalba, kuri plūsta į Kamienu namus iš radijo:

DALBAITIS. Literatų sekretoriatas pristatė mums į CK žinias apie rašytojus. Kultūros sekcija labai patenkinta, kad jūs rašote dekadai. Sako, įdomi tema, rodos, „Užburta tauta“.

KAMIENAS. Iš folkloro.

DALBAITIS. Iš trumpo konteksto galima suprasti, kad dalykas bus tinkamas. Mes norėtume turėti savo laureatus. Ir tikrai jūs būsite. O Tarybų Sąjungos laureatai gyvena puikiai. Sakysime, tas, kur čia buvo broliškos tautos poetas, – pusė milijono banke, namas sostinėje, vila Kryme, o limuzinas koks... buvęs kontrrevoliucionierius, kalėjime sėdėjęs, bene korėsis... (*Tyla*) Kada jūs manote pabaigti?

KAMIENAS. Sunku pasakyti. Kai ateis tam dalykui laikas, jis ir pasirodys pasauly...

DALBAITIS. Mh... Dekada nelaukia.

KAMIENAS. O lig to laiko jau bus sutvarkyta.

Tyla

DALBAITIS. „Užburta tauta“ – aš įsivaizduoju, kai tauta atsibunda – ji nustoja būti tauta, tai yra – užburtame rate prietarų sukaustyta masė. Visas blogumas to, kad yra tautos.

KAMIENAS. O turėtų būti tik klasės? Ir visas gerumas nuo to, kad klasės pjaunasi.

DALBAITIS. Reikia gi padaryti tvarką. Tai laikina.

KAMIENAS. Kai susitvarko, palieka tik vergai ir valdytojai – laureatai, kurie turi po pusė milijono banke ir važinėja limuziniais, bet tai jau nebesivadina klasės.

Telefono skambutis

PAULIUS (*prieina prie telefono.*) Labas rytas, mamyte, kodėl taip ilgai negrįžti... Nieko, taip, visi namie. Yra, Pusryčiaujame. Laukiame. (*Padedą ragelį*) Mama tuoj pareis.

DALBAITIS (*ne savo balsu*) Daktarė pareis ir dabar jau bus namie.

MARIJONA. Visą naktį budėjus, atsiguls, vargšėlė.

DALBAITIS. Klystate, drauge profesoriau: pasilieka laisvi. Nacionalistai, kapitalo vergai ir tie, kurie daro vergus. Kurie mato visus vergais – kaip mėšlas išmetami į dykumą. Didžioji revoliucija negali žūti dėl pasidavusių fašistams ir kapitalistams supuvėlių.

Kamienas pakyla, dabar jis Dalbaičiui atsakys.

DALBAITIS (*greit*). Iki... malonaus pasimatymo. (*Ir skubiai išeina*) (p. 355–356)

Šis dialogo kūrimo principas – daug įtaigesnis nei melodramiškas, patetiškas tam tikrų tiesų teigimas, kuris vyravo dramoje *Aušros sūnūs* ir kurio apraiškų dar esama tos pačios tragedijos Elenos kalboje. Pamažu didinama įtampa, kurią nurodo stringanti Dalbaičio ir Kamieno komunikacija, vis pertraukiama tylos pauzių. Dalbaitis, pirmiausia bandęs Kamieną suvilioti gero, sotaus, bet nelaisvo gyvenimo pažadais ir sulaukęs pasipriešinimo, apsisprendžia juos įduoti. Pauzės, telefono skambutis, kitų namiškių įsiterpimas šį susirėmimą tik paaštrina, nes kiekvieną kartą po pauzės prakalbantis personažas kitam veikėjui sako įtampą dar didinančią repliką. Galiausiai Kamieno taip ir neištarta reakcija (Dalbaitis greitai atsisveikina ir išeina) rodo moralinę Kamieno viršenybę prieš Dalbaitį. Tragedija *Tie metai* – ir Čiurlionienės-Kymantaitės, ir visos lietuvių moterų dramaturgijos aspektu žymi viršūnę. Dėmesio vertas faktas, kad tai pirmoji tragedija lietuvių moterų dramaturgijoje – ne vien žanrine paantrašte, bet ir meninio pasaulio kūrimo principais.

Realistiškasis Čiurlionienės-Kymantaitės dramos dialogas perteikia, viena vertus, vieningą, per visą kūrybos laikotarpį nepasikeitusį Čiurlionienės-Kymantaitės angažuotumą analizuoti tautos likimui aktualias temas, auklėti visuomenę. Kurdama gana konvencionalų realistiškąjį dialogą, ji rėmėsi lietuviškųjų vakarų repertuaro patirtimi, bet palaipsniui plėtojo dialogo dialektiškumą, kūrybingai išnaudodama stilistinius dialogo kalbos registrus. Ankstesniuose kūriniuose ryškiai atidalintas komiškojo veiksmo ir jį vertinančio veikėjo planas vėlesnėje kūryboje komplikuojamas, polemiskai demonstruojant skirtingas tos pačios situacijos vertinimo galimybes. Jeigu komedijose konfliktiškas dialogo pobūdis ir jo veiksmingumas yra tiesiogiai

susiję, vienas nuo kito priklausomi, tai dramų realistinis dialogas dažnai pereina į svarstymus, jame mažiau remiamasi teatriškumo specifika, o daugiau – konkrečiu publikos kontekstu.

7.3. Poetinio dramos dialogo užuomazgos

Poetiškoji Čiurlionienės-Kymantaitės dialogo orientacija yra susijusi su modernistinėmis dramaturgės nuostatomis, ryškėjančiomis jos kritikos studijoje *Lietuva*, kurioje ji griežtai nusigręžė nuo realizmo kaip nebeadekvataus: jis „[...] teatre pasakė visa, ką galėjo. [...] Randasi troškimas ko nors gilesnio negu gili žmogaus psichologija, randasi troškimas visa apimančių simbolių, neišaiškinamo, augštesnio, mistiško“⁵³¹. Nusakyta idėjinė kūrybos orientacija – kultūros modernizavimo siekiai – dramaturgės poetiškajame dialoge siejami su specifiskai *lietuvių dailei* būdingomis estetinėmis meno formomis, tautos dvasią atitinkančiu stiliumi. Remiamasi ne tiek iš tautosakos ateinančiais siužetais, kiek liaudies pasakos ir dainos žanrų stilistine raiška. Neatsitiktinai šie žanrai ir nurodomi anksčiausioje tautosakinėje jos pjesėje *Karalaitė Tikroji Teisybė* (1920): „dviejų veiksmų pasakos paveikslai su dainomis“. Dramos šaltiniu laikytina žemaičių pasaka *Tikroji Teisybė*, 1905 m. publikuota Jono Jablonskio redaguotame lietuvių pasakų rinkinyje⁵³². Tautosakinės dialogo intonacijos ryškios ir kituose ankstyvuosiuose dramos kūriniuose (*Senovės kariai*, *Kuprotas oželis*, *Gegužis*, visi publikuoti 1920), net ir nesant konkrečių sąsajų su tautosakos šaltiniais. Tautosakiškumas pasireiškia tipologiškais personažais ir siužetais, kaip kad komedijoje *Gegužis*⁵³³. Nors šios komedijos realistinė plotmė reikalauja

⁵³¹ Sofija Čiurlianienė (Kymantaitė), *Lietuvoje (kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją)*, p. 55.

⁵³² „Tikroji Teisybė (Žemaičių pasaka)“, *Lietuvių pasakos. Vaikų rinkinys*, [red. J. Jablonskis], Vilnius: Juozapo Zavadzki spaustuvėje, 1905, p. 64–69.

⁵³³ *Gegužio* siužetas tema primena Didžiulienės-Žmonos komediją *Saldi meilė* (1901), kurioje moksleivis Gustukas myli vyresnę gimnazistę, jau turinčią sužadėtinį, perka jai saldinius, bando įsiteikti, kol galiausiai už tai yra skaudžiai nubaudžiamas. Čiurlionienė pavasarį atbūnančių jausmų temą tarsi apverčia, pabrėždama ne sauso mokslo, o meilės svarbą.

personažus vertinti kaip konkrečius veikėjus su psichologiškai motyvuojama elgsena, sukurti logišką jų veiksmų pagrindą, personažai Senelis ir Senelė komedijoje *Gegužis* – ne vien Salemutės, Daratutės ir Antanutės seneliai, bet ir nuorodos į tam tikras liaudiškas figūras:

SENELIS. Tai ką, Gegele, gražus rytas?

SENELE. Tikras gegužio rytas, Balandėli.

SENELIS. Kiek tai mes tokių rytmečių pergyvenom!

SENELE. Kas besuskaitys.

SENELIS. Tą medį tai pasodinau aną dieną, Gegele, kai tu mane pirmą kartą pabučiavai... atsimeni?

SENELE. Eik jau, eik...

SENELIS. Gal atsisėstume?

SENELE. Neblogai būtų⁵³⁴.

Pirmomis komedijos eilutėmis kuriama idilė, užduodanti visą veikalo toną: viskas, kas bus rodoma toliau, jau pateikta šiame pokalbyje. Pabrėžtinai žaismingas meilinosi tonas, perteikiamas malonybiniais kreipiniais (Gegele, Balandėli), svarbus nuolatinio pasikartojimo įspūdis, kuriamas tarsi aido principu sudėliotomis replikomis (Senelės atsakymai yra Senelio replikų aidas). Tipizuoti charakteriai ir nuorodos į pasikartojantį siužetą tarsi pabrėžia, kad toliau rodomos flirto, meilinosi variacijos kartoja per amžius gamtos ritmui paklūstantį meilės jausmą. Dėl šių priežasčių siužetas vertintinas ne kaip vienkartinė istorija, o kaip nuolat pasikartojanti gegužio, pavasario, situacija – poetinis dramos dialogas įgyja papildomų, ne vien tiesioginiu siužetu kuriamų, prasmų – sudėtingesnis dialogo meninės reikšmės perteikimas yra ryškiausias šio dramos dialogo bruožas.

Panašiai ir dramatinėje pasakoje *Karalaitė Tikroji Teisybė* kartojamas ankstyviausiai lietuvių dramaturgijai būdingas piršlybų siužetas⁵³⁵, bet jis

Gegužį Senelio ir Senelės sode mokosi jų trys anūkės ir jiems simpatizuojantys jaunuoliai. Kremtami matematikos uždaviniai, istorija ar fizika tampa tik pretekstu žaismingam flirtui.

⁵³⁴ Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Komedijos*, Vilnius, Kaunas: „Švyturys“, 1920, p. 103.

⁵³⁵ Veiksmas vyksta karalaitės Tikrosios Teisybės rūmuose. Pirmasis veiksmas skirtas jai pačiai pristatyti: rodomos teismo scenos, į karalaitę kreipiasi skirtingi žmonės, o ji juos teisia, pažvelgusi į akis pamato visą jų sielą. Turtingai ir gražiai karalaitė peršasi daug jaunikių, bet ji visus atstumia. Antrasis veiksmas kuriamas kaip paskutinių trijų jaunikių bandymas. Karalaitė Tikroji Teisybė atstumia karalaitį karžygį Rankelę ir protingąjį Galvelę, pasirenka ją tikrai mylintį Širdele.

interpretuojamas kitaip, pasitelkiant pasakos siužeto universalesnę potekstę. Čia kitaip dramatizuojama ta pati vertybinė sistema, kuri lyrinėse, rimtosiose komedijų dialogo fragmentuose buvo įvardijama *tikrumo* terminu. Poetinis dialogas darosi daugiaprasmis, nes juo siekiama perteikti ne tik tiesioginę siužeto reikšmę, bet ir universalesnę potekstę. Taip jau ankstyvosiose poetinės pakraipos dramose atsiranda poetinio dramos dialogo tipo užuomazgų.

Gana ryški šio laikotarpio moterų dramaturgijos poetinio dramos dialogo alegorizavimo tendencija. Literatūrinė alegorija yra moralinė ir racionali idėjos iliustracija, alegorizavimas laikytinas paprastesniu poetinės reikšmės kūrimo būdu nei simbolizavimas: „alegorijai būdingas loginis perkeltinės reikšmės aiškumas ir pastovumas, o simbolis gimsta spontaniškai ir yra tokia vaizdinė struktūra, kuri pasižymi sudėtingumu ir daugiaprasmiškumu.“⁵³⁶ Pats paprasčiausias alegorizavimo mechanizmas, savotiškas iki-alegorinis etapas, kai pačiame tekste paaiškinama meninio įvaizdžio reikšmė, užfiksuotas Juozapinos Rakauskaitės sceniniuose vaizdeliuose. Dažniausiai kurti kaip proginė dramaturgija, šie vaizdeliai orientuoti į puošnią panegirinę tradiciją, siekiančią mokyklinio jėzuitų teatro dialogus. Mat Rakauskaitės dialogai reikalingi ne tiek meninei tikrovei perteikti, bet per ją artikuliuoti ir struktūruoti išorinę komunikacinę plotmę. Ryškus atvejis, kai vidinėje komunikacinėje plotmėje vaizduojamas įvykis sutampa su išorine, realia žiūrovų publikos situacija, yra sukurtas vaizdelyje *Klebonui dovana* (parašyta 1928). Vaizdelyje rodoma, kaip vaikai surenka gėlių puokštę iš Lietuvos pas juos į JAV grįžusiam klebonui. Vaikų polilogas baigiamas šių gėlių įteikimu, taip sukuriant galimybę sutapatinti vidinę ir išorinę komunikacines dialogo plotmes, tai yra iš tiesų įteikti gėles publikoje sėdinčiam klebonui. Neužtenka gėles tik įteikti, šiam veiksmui suteikiama paprastu meniniu vaizdu kuriama estetinė-alegorinė vertė; vaikai, dėdami žiedus į pintinę, pasako, ką jos reiškia, taip perkeldami šias vertes pagerbiamam asmeniui:

⁵³⁶ Neringa Lūžienė, „Graikų mito virsmas literatūra. Alegorija, pavyzdys, simbolis“, *Darbai ir dienos*, Nr. 6 (15), 1998, p. 208.

LAURUKS: Parinkau raudonų, raudonų aguonėlių jos reiškia „Suraminimą“. Tėvelis Klebonas, sugrįžęs mus labai suramino, ar ne? (*Iduoda kiekvienas geles Pranei. Priima Ona taiso*).

JUSTINAS: Atnešiau, gladiolų – mamytė sakė, kad jos reiškia „Pasirengimą“. Mūsų tėvelis klebonas jau pasirengęs mumis vėl užžiūrėti, ar ne?

VYTUKS: Štai ramunėlių – jos reiškia „Prastumą“.

JUOZUKAS: Net padusau. Atnešiau štai nasturtų-žemčiūgų. Tėtukas sako jos reiškia „Tėvynės ir Tautos meilę“.

KAZYS: Štai parinkau rūtų ir lelijų. Jos reiškia „Nekaltybę ir skaistybę“.

TRYS: Mes parinkome žalumynų – paparčių – jie reiškia „Širdingumą“.

PASKUTINIEJI: Mes visi parinkome raudonų raudonų rožių. (*Vienas*) Jos reiškia „Meilę ir ištikimybę“⁵³⁷.

Kitas alegorinis Rakauskaitės vaizdelis – *Daugiau ugnies: dviejų veiksmų drama* (parašyta 1935) buvo, kaip nurodo autorės prieraišas rankraštyje, skirtas pagerbti JAV lietuvių katalikių veikėjai Antaninai Nausėdienei, 1935 m. už aktyvią veiklą Lietuvos Respublikos prezidento apdovanotai DLK Gedimino IV laipsnio ordinu⁵³⁸. Kūrinio prologe nurodyta:

Scenoje statoma Rėmėjų istorija – jos įkūrimą ir eiga, jos steigėjus ir darbininkus.

Scenoje toji istorija it slėpinys, – pasakyta alegorijoje. Delto tenka pradžioje ne kuriuos simbolus paaiškinti.

Slėnis, tai vieta kurioje išėivija apsigyvenus.

Tamsa, apie kuria kalbama, tai svetima, klaidinga, bemokslė įtaka, užgulanti silpnesnius išėivius.

Bokštas ir bokšto gyventojos – Skaistonės – tai tos kurios nušaliai tēmyja ir rūpinasi slėnio likimu. Jos tai šv. Kazimiero Seselės. Žibintai, tai nešama šviesa į slėnį.

Slėnio moterys tai tos, kurios pirmiausiai ima gerinti savo būvį slėnyje. Jos tai mūsų Rėmėjos.

Slėnio mergaitės, tai pirmos mūsų akademikės.

Varis, tai medžiaginė parama, kuriuo galima šviesą nešti į slėnį.

Pats veikalas yra skirtas Šv. Kazimiero Akademijos Rėmėjams. (l. 2)

Alegorizuojamas dramos dialogas turi turėti visiems bendrą atpažįstamą reikšmę, čia jos visuotinumas užtikrinamas šią reikšmę paaiškinant. Reali istorinė asmenybė – Nausėdienė – į siužetą įtraukiama kaip Bokšto gyventojas Skaistones telkianti, stiprinanti vadovė Alsėda (atkreiptinas dėmesys į personažo ir realios istorinės asmenybės pavardės panašumą), tai jai veikalo pabaigoje skamba ditirambai:

⁵³⁷ Vainora, *Klebonui dovana: drama*, 1928, LLTIB RS, sign.: F1–7570, l. 4.

⁵³⁸ Juozapina Rakauskaitė, *Daugiau ugnies: dviejų veiksmų drama*, 1935, LLTIB RS, sign.: F1–7568, l. 1. Dramaturgės nurodytą faktą patvirtina ir trumpa žinutė, pasirodžiusi Čikagos spaudoje: „Lithuania Will Honor Mrs. Antoinette Nausėda“, *Chicago Sunday Tribune*, 1935-05-19, p. 15. Internetinė prieiga: <http://archives.chicagotribune.com/1935/05/19/page/15/article/display-ad-15-no-title> (žiūrėta: 2017-04-01).

Galtė:

Kad mus glaudei, į darbą skatinai
Kad ūpą pridavei, kad drąsinai,
Už tvirtą žodį, vadovybę, mes
Jus šiandien, Vade, šiuomi, ženklinam!
(*Uždėdama garbės plosčių*) (l. 24)

Alegorinė figūra pasižymi tuo, kad publikos iškart atpažįstama kaip nuo konkretaus veiksmo atitolinta idėja ar samprata. Taip alegorizavimas perkelia dramos kūrinį į fantastinę plotmę, kaip kad Lazdynų Pelėdos vaizdelyje *Laimė* (parašyta 1928). Trys gimnazistai mokosi. Juriui mokslai atsibodo, gimnazistas ketina juos mesti; nors ir nori būti „galingas, viską žynas ir turtingas“, šį tikslą nori pasiekti neįdėdamas jokių pastangų. Draugų įkalbinėjamas atsigula, ir pasiremiant sapno logika, veiksmai perkeliama į fantastinę plotmę. Naktinės plaštakės ir šikšnosparniai nusivilioja Jūrį į mišką, kur jis ima gaudyti Ugnelę – „baltą ugnelę klajūnę baltaj apsirengusi, su lempute ant galvelės, bėgioja tai čė, tai ten, pasislepi už kerų ir wël pasiroda“⁵³⁹. Ji ima klaidinti Jurį, vaikina išgelbsti tik pasirodžiusi Vargo figūra:

Už scenos girdėti dejavimas. Juris nori begti bet ne randa taka. Ieina Skausmas senis su nubalusi susisukusi vejdu, lesas bet styprus.

Skausmas – Aš tau esu rejkalyngas žmogaus selas gydytojęs. Tu be manęs wisai klisti. Aš padesiu tau pagrinšti į pamestus tikrus takus. Aš tau duosu sielas tvermą ir darbštuma išmokinsiu – Juris raitas iš skausmo.

Skausmas – Kentiek vargše! Užtad busi tu galingas, daug žynas ir turtingas. (l. 490)

Po susidūrimo su Skausmu Jūris suserga, ir pagijęs susivokia, ima mokyti: „koks taj turtas yra sveikata tas tik gali suprasti kas sirgo... Kaip man dabar lengvu ir kaip aš esu linksmas kad jau man niekas nebeskausta.“ (l. 491) Į didaktišką pamokymą vaizdelyje atvedė realistišką planą papildęs alegorizuotas tamsybėse klaidžiojančio klajūno ir jį išgelbstinčio Vargo vaizdinys. Šią fantastinę plotmę galima aiškinti tik vienu teisingu būdu: liesas, bet stiprus senis su nubalusiu, susisukusiu veidu gali būti interpretuojamas tik pagal jo emblemą vardą, mat alegorija atmeta meninio vaizdo siūlomus savarankiškus poleminius reikšmės kūrimosi būdus. Todėl alegorinio dramos

⁵³⁹ Lazdynų Pelėda [Marija Lastauskienė], *Laimė*, VUB RS, 1928, sign.: F1–F343, l. 488.

dialogo veiksmingumas mažas, jo reikšmė ne išplaukia iš meninio vaizdo, o ir jis pats reikalingas tik kaip „pasakymas kitaip“; alegorinis dialogas remiasi bendru publikos žinojimu, ką reiškia vienas ar kitas įvaizdis. Alegorijos reikšmės visuotinumą užtikrinamas alegorinius įvaizdžius išaiškinant (kaip kad Rakauskaitės vaizdeliuose) arba naudojantis abstrakčias sąvokas perteikiančiais personažų įvardijimais. Būdinga ir tai, kad šių alegorinių įvaizdžių reikšmės paprastai susijusios su moralinėmis temomis, turi perteikti pamokymą, tad ankstyviausi, paprasčiausi tokio dialogo pavyzdžiai beveik visada susiję su didaktinėmis implikacijomis. Pamokomąjį užtaisą patvirtina ir faktas, kad Lastauskienės vaizdelis *Laimė*, kaip teigia įrašas jos rankraštyje, buvo parašytas užsakius Stanislavai Venclauskienei, kuri globodama didelį būrį našlaičių, nuolat rengė namų teatro vaidinimus.

Išskleistas poetinio dramos dialogo alegorizavimo mechanizmas padeda suprasti dvi lietuvių dramaturgijoje kaip nesėkmes žinomas pjeses: Šatrijos Raganos *Pančius* (1920) bei Čiurlionienės-Kymantaitės *Riteris Budėtojas* (parašytos 1930 ir 1932). Pasirodžius Marijos Pečkauskaitės *Pančiams*, Balys Sruoga publikavo triuškinančią recenziją, kilo polemika, į kurią įsitraukė ir pati autorė; mano žiniomis, pjesė niekada nebuvo pastatyta teatre. *Riterio Budėtojo* premjerinis pastatymas Valstybės teatre 1934 m. (režisavo Andrius Oleka-Žilinskas) buvo ir paskutinis – spektaklis daugiau neberodytas.

Simbolinė trijų veiksmų Šatrijos Raganos drama *Pančiai* sumanyta dar 1908 m., rašytoja kelis kartus užsimena apie meninę idėją laiškuose, regis, kūrinys autorei buvo labai brangus:

Turiu pradėjus vieną neva dramą, kurios idėja yra tas faktas, kad [...] „namai“ užmuša žmoguje aukščiausius troškimus. Taip norėčiau parašyti tą dramą – mano mintį mylimiausią, svajonę auksinę⁵⁴⁰.

Pagrindinė dramos mintis – krikščioniškosios askezės sureikšminimas, asmeninės meilės, pasaulietinio gyvenimo paaukojimas kilniems tikslams, dvasiniam polėkiui. Į aukštą kalną Adomo ir jo bendraminčių keliamas stebuklingas varpas turi rodyti kelią žemumos pelkynuose pasiklydusiems,

⁵⁴⁰ Šatrijos Ragana, *Laiškai*, p. 281.

skęstantiems gyventojams. Adomo ketinimų negali sulaukyti nei jį aplankę įvairiems socialiniams sluoksniams atstovaujantys alegoriniai herojai (Miesto Viršininkas, Valsčiaus Viršaitis, Moterų Draugijos Pirmininkė, Pilietis, Pilietė), nei maldaujančios sugrįžti namo Motina ir Sesuo. Su Kristaus pasiaukojimu tapatinamai idealistiškai aukai sukliudo tik žemišką meilę simbolizuojanti rožių puokštė, kurios ieškoti Adomas leidžiasi nuo kalno, ir, užklydęs į Karalienės rūmų sodą, yra užkerimas. Drama baigiama Rožių vainikais supančioto Adomo, negalinčio pasirinkti tarp Karalienės ir savo Varpo, vaizdu.

Pančių dialogas statiškas, jis primena idėjinius disputus, melodramiškai perteikia jausmingo protagonisto būseną; dialogo nepagrindžia, neskatina vystyti vidiniai veikėjų motyvai, gal todėl jis kuriamas operuojant išimtinai išorinės komunikacinės plotmės akcentais. Šatrijos Ragana supriešina tik sceninės tikrovės situacijoje galinčius atgyti erdvės ir spalvos orientyrus: žemumos priešinos aukštam kalnui, baltas, asketiškas Adomo būstas, jame pamerkta baltų edelveisų puokštelė pabrėžia raudonų rožių puokštės sodrumą. Ir personažai kuriami kontrasto principu, mažakalbis, užsisvajojęs, į dangų akis įrėmęs Adomas yra gyvas priekaištas kasdieniais rūpesčiais užsiėmusiems postringaujantiems žemumų gyventojams. Pakalnės gyventojų raiška šaržuojama, Adomui, priešingai, į lūpas įdedamos eilutės iš Šventojo Rašto. Abstrakčių simbolių (varpo, kalno, rožių, edelveisų) reikšmę suteikia ne meninė kūrinio visuma, bet jiems bendrai priskiriamos nustovėjusios reikšmės, tokiu būdu alegorizuojami ir dauguma veikėjų, veikimo motyvai atspindėti jų varduose. Nors šios alegorijos yra meninio vaizdo esmė, su perteikiamu meniniu siužetu yra menkai susietos. Todėl Pečkauskaitės kuriamos alegorinės prasmės primena didaktinės tezės veikimą⁵⁴¹. Dramos dialogas darosi negyvas,

⁵⁴¹ Už šią pastabą esu dėkinga dr. Brigitai Speičytei, jos mintis buvo išplėta 2011-03-18 Vilniuje vykusioje mokslinėje konferencijoje „Gabrielė Petkevičaitė-Bitė: privatūs ir vieši kultūrinio gyvenimo modeliai“ skaitytame pranešime „Atminties tvarka paskutiniuose Šatrijos Raganos apsakymuose“. Šatrijos Raganos prozoje ryšku, kaip ankstyvųjų prozos kūrinių didaktiškumas vėliausiuose virsta simboliu, išlaikančiu tam tikrą imperatyvią jėgą, kuri ryški ir *Pančių* dramos dialoge.

tik alegorinio įvaizdžio iliustracija, panašiai kaip didaktinę tezę iliustruojanti *exempla*⁵⁴².

Panašiu atitrauktos prasmės keliu dramos dialogas kuriamas Čiurlionienės-Kymantaitės *Riteryje Budėtojuje*. Dramoje irgi plėtojama idealams pasiaukojusio žmogaus tema. Riteris Budėtojas gyvena atsiskyrėlišką, uždara, skaisčių gyvenimą, saugodamas šalies gyventojus. Priešams užpuolus, jis pučia Aukso Trimitą – jo garsas sukviečia ginti tėvynės gyvuosius ir mirusius. Tačiau jį sugundo svetimos šalies karaliaus dukra Ponia, Riteris pamiršta savo pareigą, kol galiausiai per kančią, atperkančią kalbę, jis suranda Aukso Trimitą, atgauna ir savo žmogiškąjį orumą. Panašu, kad galėjo nesutapti dramaturgės, dramą kūrusios, viena vertus, „lyg viduramžių legendą“, antra vertus, kaip tiesioginę nuorodą į to meto kontekstą⁵⁴³, meninis sumanymas ir itin puošni, pasakiška jos sceninė interpretacija. Panašiai kaip *Pančių* atveju, Auksinio Trimito simbolis buvo pernelyg nutolusi abstrakcija, negalinti pagrįsti dramatinio veiksmo ir konflikto, kaip prisiminimuose nurodo ir dramaturgę kritikavęs Mykolas Vaitkus:

Pjesėj figūruoja toks trimitas; jis yra tenykštei tautai brangus ir šventas simbolis; jo suaidėjimas gali sukelti tautoj didžiausią entuziazmą ir ryžtą pasiaukoti; bet skaitytojui ar žiūrovui jis pasilieka vien sausas šešėlis; būtų reikėję kaip nors įlieti į tą šešėlį kraujo, gyvybės, ugnies, kad jis ir žiūrovą sujaudintų⁵⁴⁴.

Įvertinus alegorijos meninės idėjos veikimą Elamo nusakytų teatrinės komunikacijos kodų veikimo aspektu, paaiškėja, kodėl meninis vaizdas

⁵⁴² Panaši analizuojama tema yra rankraštinė Marijos Lastauskienės drama *Ant sargybos* (Lazdynų Pelėda, *Ant sargybos*, b. d., LLTIB RS, sign.: F1–3449, l. 1–10). Dramoje idealizuojamas Lietuvos girioje naktį sargyboje budintis 1863 m. sukilimo dalyvis Boleslovas. Panašiai kaip Čiurlionienės-Kymantaitės *Kalinyje* ar Šatrijos Raganos *Pančiuose* jo pasiryžimą išbando pasigirstantys keturi balsai: buvęs viršininkas, tėvas, motina ir mylimoji. Nė vienam nepavyksta prikalbinti pasitraukti Boleslovo iš sargybos, nes „Boleslovas: Tėvynė pagalbos šaukiasi, Dievas liepia!“ (l. 3) Lastauskienės pjesė yra tezinė, ji iliustruoja patriotišką sukilimo didvyrio idealizmą ir visiškai pesimistinį jo realų veikimą „politinėje“, kasdienėje realybėje: sukilimas numalšinamas, virsta brolių žudišku karu, įsivyroja šaltas protas, silpnuosius nuvaręs į kapus, vietoje Boleslovo į sargybą stoja karo deivė Minerva.

⁵⁴³ Aušra Martišiūtė, „Moralinio maksimalizmo liudijimai: sovietmečiu nepublikuoti Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės kūriniai“, *Raštai*, t. VII, p. 17.

⁵⁴⁴ Mykolas Vaitkus, „Europietė žemaitė. Mirus Sofijai Čiurlionienei“, *Aidai*, Nr. 7, 1959, p. 505.

neturėjo savo žiūrovams siekiamo poveikio. Abstrakčios alegorijos neveikė, nes neturėjo atpažįstamos, meninio vaizdo konkretika perteikiamos reikšmės, jų prasminis turinys buvo iš anksto susietas su tam tikru įvaizdžiu. Čiurlionienė-Kymantaitė ir Šatrijos Ragana ne pagrindė alegorines reikšmes dramatinio veiksmo būdu plėtoju dialogu, o operavo jomis kaip *a priori* žinomais kodais (kitai sakant, meninei dramų visumai nebūtų nusižengta, jeigu centrinius jų įvaizdžius – *Pančių* Adomo iš gryno aukso nulieta Varpą ir *Riterio Budėtojo* Auksinį Trimitą sukeistume vietomis). Tiksliai meninio sumanymo konkretika pagrįsto simbolio ir išprotautos, abstrakčios alegorijos veikimą supriešino Juozas Grinius:

Tikras meninis simbolis visada yra kažkas gyvo ir konkretaus; jis kupinas dinamiškos emocijos ir visada reiškia ką nors realaus. Simbolis yra intencijos padaras, atstovaujantis emocionaliui būsenai, o alegorinės schemas yra proto padaras ir atstovauja sąvokoms. Simbolių perkeltosios prasmės, sakykime, atsiranda *post factum*, tuo tarpu kai scheminių alegorijų antroji pusė atsiranda pirma juslingojo konkretizuojančio rūbo⁵⁴⁵.

Savitesnis poetinis dialogas sukurtas kituose fantastinės plotmės Čiurlionienės-Kymantaitės kūrinuose, dauguma jų parašyti lietuvių tautosakos pagrindu. Ir šiuose kūrinuose, atrodo, remiamasi ne vidine dialogo plėtotės logika, o iš tautosakos paimtais motyvais, charakteriais ar siužetais. Taip yra ankstyvos pasakos *Karalaitė Tikroji Teisybė* atveju: pasakos naratyvui, besivystančiam pagal savas epinio žodinio pasakojimo tradicijas, lėtai modeliuojančiam, dažnai kartojančiam tas pačias situacijas, ne pakeliui su skubriu, įtemptu, greitu vystymusi pasižyminčiu dramos dialogu, pritrūksta dramatinės situacijos tikrumo. Statiškas, net iškilmingas pirmasis šios dramatinės pasakos veiksmas, nuolat pertraukiamas liaudies dainų. Ne dialogas čia užtikrina veiksmo raidą, o jau žinomas pasakos siužetas ir jame veikiantys skirtingas savybes kiek schematiškai įkūnijantys veikėjai (mergelės Aušrinė, Dainužė, Gailioji, seniūnai Rimtis, Linksmis, Žilis ir panašiai). Tokių veikėjų dialogas praranda vieną svarbiausių savo funkcijų – kryptingą veiksmingumą, skatinimą personažų susidūrimo, personažai veikia pagal pasakos logiką, tarsi

⁵⁴⁵ J. Grinius, „Žudančios abstrakcijos mene. Pastabos išimtų iš Teatro repertuaro dramų proga“, *Naujoji Romuva*, Nr. 205–206, 1934, p. 902.

veiksmo schema jau būtų įdėta į jų charakterį. Tokia pasakiška veiksmo logika suformuluota lėlių teatrui skirtos dramos *Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių* (1944) personažo:

VYRIAUSIAS
Sese, tavo vardas – Meilė,
Ir elgies tu taip, kaip meilė
elgtis gali⁵⁴⁶.

Tačiau priešingai nuo *Riterio Budėtojo* alegorinio dialogo dramatinėse pasakose daug svarbesnė darosi verbalinė dialogo kokybė: jo raiška nutolsta nuo realistiškos, kasdienės šnekos imitacijos, yra ritmizuojama ar darosi eiliuota. Istorinės tematikos vaizdelyje *Senovės kariai* dialogas kuriamas naudojantis lietuvių liaudies dainų stilistika. Toliau pacituotos replikų poros stilistika būdinga viso vaizdelio raiškai:

RŪTELĖ. Aš nenoriu, kad tu jotum, aš nenoriu, kad man širdelę gildytum. Aš nenoriu akelių išverkti, veidelių suvytinti. Aš tau noriu būti daili...
GENYS. Tokie tavo žodeliai tai man meilu klausyti. Bet ką aš padarysiu, mergužele, kaip aš atsiliksiu, jeigu kiti jos?⁵⁴⁷

Pasikartojantys klausimai Rūtelės replikoje, liaudies dainos raišką primenantys gausūs deminutyvai kuria ne tik konkrečių personažų santykį, bet ir perteikia archetipinę mergelės ir bernelio santykio variaciją. Stilizuota liaudies dainų raiška – ne vienintelis Čiurlionienės-Kymantaitės poetinio dialogo stilistinis registras. Komedijoje *Ką pridirbo mažas neišmanėlis* (parašyta 1925–1935, pirmoji publikacija – 2013) šeimos idilę supainioja fantastiški personažai Satyras ir Amūras. Jų kalba skiriasi nuo realistinės kitų veikėjų šnekos, yra ritmizuota:

Iš už verandos barjero išlenda dvi galvos – A m ū r o ir S a t y r o

SATYRAS. Amūrai, vaikeli, čia žmonės gyvena.

AMŪRAS. Matau juos, tai tėvas, dukrelė ir močia. Gražiai taip susėdę – be mūsų jie mylis. Nelįsk, kur nesi reikalingas, man sakė dievaitė – manęs jiems, atrodo, nereikia.

SATYRAS. Su jais pagyvensi – tada pamatysi, ko reikia – nereikia. – Atmink, kad turi tu užgesusius aukurus vėl uždegti. Žmonių nepažįsti, palauk, pasirodys. Trys žmonės ten

⁵⁴⁶ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. VII, p. 428.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 199.

sėdi – iš jų gal kuris ištroškęs aukoti mūs Venus Dievaitei. Blogai tu tarnystę atliksi skubėdams. Palengva, vaikelį.
AMŪRAS. Klausysiu, dėdyte⁵⁴⁸.

Pirmoji eiliuotai parašyta dramaturgės pjesė – vaikams skirta keturių paveikslų pasaka *Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių*⁵⁴⁹. Kęstutis Urba nurodo, kad joje dramaturgė kontaminacijos principu sujungė net penkių pasakų siužetus: dramatinės pasakos siužeto pagrindas paimtas iš to paties pavadinimo lietuvių liaudies pasakos, į ją įterpta pasaka apie trečią brolių kvailį, beveik nepakeista *Negirdėta, neregėta pasaka*, etimologinė saktė *Gandras, varlės ir gyvatės* ir pasaka apie paukščių karaliaus rinkimą⁵⁵⁰. Kontaminacinį kūrybos principą *Rinktinių raštų* pratarinėje nurodė ir pati dramaturgė:

[...] poetas gali imti iš tautosakinės pasakos elementus, įvairius vienos pasakos variantus savotiškai grupuoti, įvairias pasakas jungti, jei jos viena kitą papildo ir kūrėjo idealą išryškina, o tą idėją jis privalo pasakos prasmėje atrasti. Pačiose pasakose niekas prikišamai pirštu nerodoma, bet pasakose ryškiai švyti gero laimėjimas, pikto sugėdinimas, sužlugdymas, teisingas teismas, pagarba išminčiai, energijos sumanumo branginimas ir, visų pirma, žmogaus širdies supratimas⁵⁵¹.

Pasakos kontaminacijos principu dramoms vaikams kūrė ir Bronė Buivydaite (minėtinos tuo pačiu principu sukurtos jos dramoms *Lapė-Gudragalvė, Stebuklingoji radasta*). Dramos siužetą Čiurlionienės-Kymantaitės dramatinėje pasakoje struktūruoja liaudies pasakos logika: Meilutė su pagalbininku Širduku išeina ieškoti raganos juodvarniais paverstų brolių, patirdama nuotykių ir išbandymų. Vertinat grynai dramoms požiūriu, šios pjesės siužetas gana išsklidęs, trūksta vieningos dramatinio veiksmo linijos⁵⁵² (pavyzdžiui, siužeto vystymuisi nereikalinga saktė apie gandrą). Bet nykstant veiksminei dialogo pobūdžiui, svarbėja poetinė jo raiška. Vėliausiuose kūriniuose šis žodžio

⁵⁴⁸ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *Raštai*, t. VII, p. 160.

⁵⁴⁹ Drama buvo itin populiari: pirmą kartą pastatyta Šiauliuose 1933 m., 1934 m. – Kaune, po kelerių metų buvo statyta Latvijoje. Pjesės populiarumą rodo ir pora jos leidimų: pjesė publikuota 1932 m., pakartota 1945 m.

⁵⁵⁰ Kęstutis Urba, op. cit., l. 72.

⁵⁵¹ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, „Autorės žodis“, *Rinktinių raštai*, t. I, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956, p. 4.

⁵⁵² Jos kaip tik pasigedo A. Budrys, Kaune parodytą spektaklį pavadinęs „pasakų gražių, išviršinių *popuri*“. Žr.: A. Budrys, „Vaikų džiaugsmas“, *Naujoji Romuva*, 1934, Nr. 166, p. 238.

pagrindas dar labiau sustiprės, palikdamas dramaturgiją ir pereidamas į poezijos veikimo logiką, kaip kad poemoje dialogais *Mūsų jauja*. Poemos dialogas keleriopas: autorinės remarkos kuriamos griežtu hegzametru, personažų kalboje vyrauja chorėjas, įterpiama ritminės prozos stilistika sukurtų liaudiškų kvieslio oracijų, dialogizuotų dainų ir žaidimų. Remarkos ar replikos kuriamos kaip atskiri sau pakankami poetiniai fragmentai, kurie su kitais jungiasi kaip išbaigti eilėraščių posmai:

PROLOGAS

Žiemai jau galas. Jau sniegas sukiųžęs, ir ledas ant kūdros
visas pasruvęs, – o gluosnio šakelės tiek pilnos gyvybės!
Vėjas pietys mums pavasario kvapą štai skleidžia atpūtęs
šalčiui bauginti, o žmogui jis mintį pažadina linksma⁵⁵³.

Poemoje *Jauja* toliausiai nueita žaidžiant kūrinio reikšmių daugiaprasmiškumu: rodomas ir veiksmas, ir jo vertinimas, šios plotmės nuolat persipina, kurdamos taktišką reikšmę. Kaimo jaunuoliai patenka į stebuklingą Jaują, kurioje veikia pasakos – pasakiški personažai. Su jais veiksme dalyvauja ir pati Sekupasaką – jų visų kūrėja, atpažįstama ir kaimo jaunimui. Galiausiai šie visi veikėjai tampa rodomos pasakos žiūrovais: aukso raktu atvėrus angą Sekupasaka rodo Jūratės ir Žvejo legendą. Šios skirtingos plotmės perteikiamos vis kitu stilistiniu registru: pasakotojo balsas kuriamas hegzametru, kaimo jaunimo kalba – chorėju, įtraukiama apeiginio dialogo fragmentų, liaudies dainų ir dialogizuotų žaidimų. *Jauja* yra kūrinys, sujungiantis motyvus bei siužetus, būdingus ankstyvajai Čiurlionienės-Kymantaitės dramaturgijai: vestuvių siužetas, pasaka apie garnio ir gervės piršlybas, galiausiai dramaturgei nuolat rūpėjusi gėrio ir blogio priešprieša, čia perteikiama karnavaline Lašininio ir Kanapinio kova. Poemoje veikia nebe nuoroda į „tikrąjį“ meną, o pats menas fantastinėje plotmėje susipynęs su realistine kaimo jaunuolių plotme.

Įsidėmėtina poetinio dialogo kuriama Čiurlionienės-Kymantaitės moteriškumo reprezentacija. Ankstesniuose šio skyriaus poskyriuose

⁵⁵³ Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė, *op. cit.*, p. 141.

konstatuota, kad dramaturgė, kad ir kurdama problemiškesnį moteriškų veikėjų variantą, realistiškajame dialoge visgi pakluso vyraujančioms moters vaizdavimo tendencijoms. Tuo tarpu fantastinėje, pasakiškoje plotmėje būtent veikėjos perteikia harmonizuojančią, ugdančią, ginančią ir saugančią jėgą, siejamą su jausmų sritimi ir būties esme. Tikrosios vertybės, komedijoje *Pinigėliai* perteiktos deklaratyviomis tezėmis, fantastinės plotmės dramatinėje pasakoje *Karalaitė Tikroji Teisybė* yra išreiškiamos pagrindinės veikėjos figūra: Karalaitės Tikrosios Teisybės personažas kondensuotai perteikia Čiurlionienės-Kymantaitės modernistinių meno paskatų, išreiškiamų tautosakiniu stiliumi, poetikos bruožus. Karalaitė Tikroji Teisybė vertintina kaip personifikuota lietuvių tautos dvasia, pati lietuviybės esencija: tai graži mergelė su varpų vainiku ant galvos, rugių ir kviečių pluoštu rankoje, jos niekas taip neramina, kaip „žalioji pievelė, mėlynasis dangūzis“ (p. 83), „nesą jai gražesnio aukso už kviečių varpas ir brangesnio papuošalo už žemaičių jūros gintarą...“ (p. 90). Šiame apibūdinime atpažįstama topika, priskiriama tėvynei apibūdinti XX a. pr. (panašiai su tėvynės garbe buvo siejamos dramaturgės gyvojo paveikslo vaidilutės iš istorinio vaizdelio *Kalinys*). Tačiau Karalaitė Tikroji Teisybė nekuriama vien kaip nuoroda į tėvynės idėją, alegorija, priešingai, ji pati yra aktyviai veikianti tėvynės personifikacija, kuriama kaip globėja, valdovė, motina. Karalaitė yra stipri, ji pati renkasi jaunikaitį, figūruoja kaip moralinio teisingumo instancija (teisia pas ją atėjusius žmones). Ši ankstyva moteriškumo reprezentacija pradeda tendenciją, kurią tęsia brolių ieškoti išėjusi Meilutė (lydima Širduko!) iš *Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių* ir *Mūsų jaujoje* veikianti Sekupasaka – visų pasakų, pačios būties centras ir garantija. Moters vaizdavimas perteikia ir dar vieną svarbų poetinio dialogo bruožą, skiriančią jį nuo realistinio dialogo. Ten, kur realistiniuose kūriniuose dialogas buvo sukaustytas reikalo atvaizduoti realų, įmanomą, įtikimą siužetą, perėjus į pasakišką, fantastinę plotmę poetinis dialogas laisvas operuoti nesibaigiančiomis prasmėmis. Kad ir koks išskirtinis jos dramos dialogas atrodytų lietuvių moterų dramaturgijos kontekste, rašytoja nebuvo įtraukta į modernizmo kūrėjų kanoną, įsitvirtino kaip tradicinės

literatūros kūrėja. Rašytojos kūrybos visuma galutinai atsiskleidė tik prieš kelerius metus, išspausdinus jos archyvinis kūrinis *Raštuose*. Kalbant apie tarpukariu ir pokariu publikuotus kūrinius, modernėjančio dramos dialogo tendencijos ryškiausiai atsiskleidė kūrinuose vaikams, o ši sritis tradiciškai laikoma periferine (kai tuo tarpu kitų rašytojų poetinis dramos dialogas ryškėjo istorinės tematikos dramose). Galiausiai reikia pažymėti, jog Čiurlionienės-Kymantaitės recepcija klostėsi pagal tendenciją moterų neįtraukti tiek į prieškarinio, tiek į pokarinio modernizmo paradigmą⁵⁵⁴.

Paprastesnė poetiškojo dramos dialogo atmaina – alegorinis dialogas. Jis kuriamas operuojant atitrauktomis nuo vidinės komunikacinės dialogo plotmės reikšmėmis, tai yra meninis pasaulis reikšmingas tiek, kiek per jį pasakoma išprotauta idėja. Todėl alegorinis dialogas yra išlaikęs sąsają su didaktiniu dialogu: personažai kuriamai kaip opoziciniai, operuojama neindividualizuotomis reikšmėmis, kurios reikalingos alegorinei reikšmei perteikti. Ryški Čiurlionienės-Kymantaitės tautosakinių dramos kūrinių poetiškojo dialogo stiliaus kaita – nuo poetinės prozos prie eiliuoto dialogo, kuriame dramaturginį pradą nustelbia poetinis, leidžiantis derinti skirtingus reikšminius elementus.

⁵⁵⁴ Apie moterų rašytojų vertinimą pokariu žr.: Solveiga Daugirdaitė: „Lietuvių modernizmas – be feminų“, in: *Antanas Škema ir slinktytys lietuvių literatūroje*, sudarytoja Loreta Mačianskaitė, Vilnius, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012, p. 52–68.

VIII. IŠVADOS

1. Dramos dialogas pasižymi specifine komunikacine struktūra: perteikia vidinę komunikacinę plotmę, tai yra dramos personažų intersubjektyvumo raišką, bei išorinę komunikacinę plotmę, tai yra spektaklio vyksmo ir publikos tarpusavio ryšį. Per šią tiesioginę teatro spektaklio recepciją dramos dialogas tampa paveikiu socialiniu įvykiu, įtaigiai perteikiančiu menines tiesas.

2. Išskirtini trys moterų dramos dialogo raidos etapai bei šie juose dominuojantys dramos dialogo tipai:

1) dramos dialogo formavimosi laikotarpis (XIX a. pab. – XX a. pr.), besiformuojančio dramos dialogo tipai: „atsakymo“ dialogo tipas, apeiginio dialogo tipas, dialogo-žaidimo tipas bei deklamacinio monologo tipas;

2) specifiškėjančio dramos dialogo laikotarpis (XIX a. pab. – XX a. I ir II dešimtmečiai), laikotarpio pradžią reprezentuoja *didaktinio komiškojo dialogo tipas*, antrąją jo pusę – *publicistinio melodraminio dialogo tipas*;

3) tradiciją kartojančio ir atsinaujinimo ieškančio dramos dialogo laikotarpis (XX a. III–VI dešimtmečiai); šiuo periodu nebeužtenka duomenų atskiriems dialogo tipams nustatyti, kartojama „atsakymo“ dialogo tipo, dialogo-žaidimo tipo poetika, išskirtinas besiformuojantis *poetinio dialogo tipas*.

3. „Atsakymo“ dialogo tipą veikia (didaktinė) proza, kurios įtaka ryškiausia Uršulės Girkliūtės ir kitų JAV lietuvių moterų didaktiniuose dialoguose bei ankstyviausiose Žemaitės komedijose (*Pragerti balakonai, Piršlybos*). JAV dramaturgių dialogai remiasi didaktinio apsakymo struktūra: pateikiamas meninis vaizdas ir jo pagrindu suformuluojama didaktinė tezė. Dominuoja teigiamas veikėjas, sietinas su didaktinės prozos pasakotoju-didaktu; dialogai monologiški, personažų tarpusavio santykis neryškus, išorinė komunikacinė dialogo plotmė neartikuluota. Su dramaturgija šiuos dialogus sieja didaktinei prozai nebūtinai didaktiškas komizmas: pašiepiant neigiamus personažus, jie detaliau charakterizuojami, atsiranda individualesnė veikėjų raiška, dramatinio veiksmo užuomazgų. Ankstyviausiose Žemaitės dramos kūrinuose atsiranda lygiaverčių dialogo narių santykis bei personažų dialogas-ginčas, tačiau

veikėjų priešiškas nelemia jų santykių ir dramatinio veiksmo raidos, nes konfliktinės scenos sujungiamos remarkomis, sietinomis su prozos pasakotoju. Dialogo savitėjimą liudija komedijų poliloguose atsirandančios dramaturgijos semantinės struktūros užuomazgos, aforistinėmis formuluotėmis perteikiama didaktinė tezė, išorinės dramos dialogo komunikacinės plotmės artikuliacija.

4. *Apeiginis dialogo tipas* – fragmentiškiausias iš visų besiformuojančio dialogo tipų. Jo pavyzdžių rasta Žemaitės ir Didžiulienės-Žmonos dramatinėje kūryboje. Apeiginiu dialogu imituojami socialinio elgesio ritualai (piršlybos, raudos), jis remiasi bendruomenės gyvenimą įforminančiu preliminariu žinojimu, kokią informaciją perteikia tam tikros stilistinės teksto ypatybės. Taip sureikšminama dialogo išorinė komunikacinė plotmė. Dialogas kuriamas remiantis bendraisiais kultūriniais kodais, paprotine komunikacija, tačiau kūrinyje jis funkcionuoja atsižvelgiant į meninės kūrinio visumos diktuojamus draminius subkodus. Todėl apeiginis dialogas neperteikia tikrųjų personažų santykių, išreiškiamų kitokia stilistika.

5. Savitas ir labai gausus yra vaikams skirto *dialogo-žaidimo* tipas. Tai savarankiškiausias iš besiformuojančių dramos dialogo tipų, nes dėl adresato poreikių ir suvokimo galimybių šio dialogo tipo priklausymas ir žaidimo, ir dramos sričiai yra jo struktūros principas. Šis dialogo tipas realizuotas Didžiulienės-Žmonos, Šatrijos Raganos, Čiurlionienės-Kymantaitės kūryboje. Dialogas remiasi kūnišku žaidžiančiųjų ryšiu ir jų santykio dinamika. Iš dalies sutapdamas su žaidimu, prie dramos dialogas priartėja įsteigus specifinę teatro komunikacinę struktūrą, skirtą pedagoginiams ar estetiniams tikslams, kurie žaidimui yra nebūtinai.

6. *Deklamacinis monologas*, kad ir neturėdamas formalios kalbinės dialogo formos, vertintinas kaip dar vienas besiformuojančio dialogo tipas. Jis realizuotas Žemaitės, Čiurlionienės-Kymantaitės, Sinkevičiūtės-Pakušaitienės sceniniuose monologuose. Iš dalies šis dialogo tipas sutampa su lietuviškuosiuose vakaruose populiaria deklamacija. Labai ryški deklamacinio monologo išorinė komunikacinė plotmė, tačiau yra ir vidinės komunikacinės plotmės užuomazgų, perteikiamų vidinio monologo dvibalsiškumo – polemienio

santykio su vidinėje komunikacinėje plotmėje tiesiogiai nedalyvaujančiu, bet numanomu adresatu. Poleminis kalbančiojo santykis su vidiniu adresatu išreiškiamas dialogo struktūra, stilistika bei atlikimo metu veikiančiais teatrinės komunikacijos kanalais.

7. Anksčiausiai dramos dialogas į visavertę dramaturgijos kalbos formą susiklosto *didaktinio komiškojo dialogo tipe*. Šio dialogo tipo savarankiškumą ir vyravimą XX a. pr. patvirtina gausūs pavyzdžiai, realizuoti šiose didaktinėse komedijose: *Žemaitės Trys mylimos, Mūsų gerasis, Valsčiaus sūdas, Apsiriko; Dviejų Moterų Kaip kas išmano, teip save gano, Velnias spąstuose, Didžiulienės-Žmonos Lietuvaitės, Paskubėjo; Šatrijos Raganos Nepasisekė Marytei; Čiurlionienės-Kymantaitės Jaunikiai*. Tai pirmasis dramos dialogo tipas, pasižymintis kumuliaciniu pobūdžiu. Komiškumas ir veiksmingumas išskirtini kaip du svarbiausi, tarpusavyje tiesiogiai susiję šio dialogo tipo bruožai: netikėtas skirtingų semantinių planų sutapimas lemia juokingumo efektą ir dinamišką veiksmo plėtotę. Su šiomis dramos dialogo savybėmis susijęs ir jo didesnis dialektiškumas. Dominuoja neutralus stilius, išskirtina neigiamai vertinamų personažų nenatūraliai žodinga raiška. Pjesės pjesėje konvencijos užuomazgos atskleidžia, kad šiuo raidos etapu savarankiškesnė ir teatrinė komunikacija: scenos vyksmas nesiremia papročių, apeigų formomis (kaip kad apeiginio dialogo tipe), atvirkščiai, personažų komunikacija suvokiama ir pristatoma kaip specifiskai teatriška. Sąmoninga teatrinės komunikacijos artikuliacija ir jos akcentavimas nurodo dramos dialogą tapus savarankiška meninės kalbos forma.

8. XX a. I ir II dešimtmečiais moterų dramaturgijoje susiformuoja *publicistinio melodraminio dialogo tipas*, realizuotas sinkretiniuose moterų dramaturgijos žanruose: buitinėse realistinėse dramose (*Didžiulienės-Žmonos Katei juokai – pelei verksmai, Petkevičaitės-Bitės Kova, Stepulionytės Išgama, Dviejų Moterų Litvomanai*); šeimos (melo)dramose (*Dviejų Moterų Parduotoji laimė, Vaitavičiūtės-Januškevičienės Nebepirmas*); istorinėse (melo)dramose (*Pleirytės-Puidienės Liūdna dainelė, Skirmunda, Čiurlionienės-Kymantaitės Kalinys*). Didaktiniame komiškajame dialogo tipe vyravusią personažo

išjuokimo strategiją pakeičia siekis sužadinti publikos užuojautą kenčiančiam veikėjui, dominuojanti meninė logika – publikos emocijų skatinimas per melodraminę dialogo raišką. Dėmesys personažo situacijai lemia monologinį šio dialogo tipo pobūdį, vyrauja du intersubjektyvumo modeliai: dialogo dalyvių perspektyvos sutampa arba yra pabrėžtinai supriešinamos. „Atrandamas“ individo vidus, tačiau jo savastis dramatinizuojama pabrėžiant kolektyvines vertybes, paprastai kaip veikėjo jausmai interiorizuojamos publikai aktualios bendrą tautos tapatybę steigiančios vertės. Į vidinę komunikacinę dialogo plotmę įtraukta scenos tikrovė, personažo emocijos perteikiamos pasitelkus vizualinę ir audityvinę, tik pastatyme tiesiogiai perduodamą informaciją: išorinė ir vidinė komunikacinės dialogo plotmės artikuluojamos vienu metu ir yra neatsiejamai persipynusios.

9. Trečiuoju dialogo raidos laikotarpiu (XX a. III–VI dešimtmečiais) moterų dramos dialogas dažniausiai kartoja ankstesnių dialogo tipų poetiką. Šiuo etapu nebeužtenka duomenų atskiriems dialogo tipams išskirti, bet naujos dialogo raidos tendencijos ryškėja iš besiformuojančio *poetinio dialogo tipo*. Svarbiausias poetinio dialogo bruožas – sudėtingesnis meninės reikšmės kūrimo būdas. Paprasčiausias dramos dialogo poetizavimo būdas – jo alegorizavimas (Rakauskaitės proginiai-alegoriniai vaizdeliai *Klebonui dovana: drama*, *Daugiau ugnies: dviejų veiksmų drama*, Šatrijos Raganos drama *Pančiai*, Čiurlionienės-Kymantaitės drama *Riteris budėtojas*). Paprasčiausiuose poetinio dialogo pavyzdžiuose dialogo alegorinė prasmė užtikrinama ne vien perkeltine meninio vaizdo reikšme, bet ir paaiškinimu, kokia reikšmė kokiam meniniam vaizdui suteikiama. Alegorizuojamas poetinis dialogas pasižymi menkesnėmis žanrinėmis charakteristikomis: neryškus jo veiksmingumas, personažų tarpusavio santykiai, jie kuriami kaip opozicinės konfliktuojančios jėgos. Alegorinis dialogas yra išlaikęs ryšį su didaktinio dialogo ugdomosiomis paskatomis, alegorinė reikšmė dažnai susijusi su moraliniu pamokymu. Savitas poetinis dialogas sukurtas Čiurlionienės-Kymantaitės dramatinėse pasakose *Karalaitė Tikroji Teisybė*, *Dvylika brolių juodvarniais lakstančių*, komedijoje *Gegužis*, dramatinėse poemose *Mūsų jauja*

ir *Vaiva*. Šių kūrinių dialogo meninė reikšmė grindžiama publikai atpažįstamais tautosakos siužetais bei stilistika. Sureikšminus dialogo kalbinį audinį, vidinė komunikacinė dialogo plotmė tampa reikšmingiausia kuriamos meninės reikšmės perteikėja. Mažėjant dialogo veiksmingumui, akcentuojamos verbalinės dialogo charakteristikos, jis linksta ritminės prozos, vėlesniuose kūriniuose – poezijos link.

10. Čiurlionienė-Kymantaitė išskirtina kaip savo kūryba sujungusi lietuviškųjų vakarų epochą ir daug modernesnį lietuvių dramaturgijos etapą vėlyvuojų savo kūrybos laikotarpiu. Ryškiai kinta jos dramos dialogo raiška, ankstyvasis realistinis dialogas tęsia didaktinio komiškojo dialogo tradiciją, o vėlyvojoje kūryboje kuriamas poetinis dialogas. Ryškiausias novatoriškas Čiurlionienės-Kymantaitės dramos dialogo bruožas – jo refleksyvumas: dialogu ne tik kuriamas dramatinis veiksmas, jis tuo pačiu metu ir vertinamas, taip didinat dramos dialogo sąlygiškumą bei dialektiką. Nepaisant modernizuojančių dramaturgės siekių (istoriniame vaizdelyje *Kalinys* pirmą kartą lietuvių dramaturgijoje pasitelkė vidinį dialogą, atnaujino tautosakinę tradiciją kūrybingai pasinaudojama jos stilistika), Čiurlionienė-Kymantaitė įsitvirtino pirmiausia kaip tradicinio realistinio dramos dialogo kūrėja.

11. Didžioji dauguma XX a. III–VI dešimtmečiais moterų kurtų scenos veikalų skirti vaikų mokykliniams vaidinimams ir dažniausiai remiasi dialogo žaidimo bei „atsakymo“ dialogo tipų poetika. Minėtinos Buivydaitytės dramos *Lapė-Gudragalvė*, *Stebuklingoji radasta*, *Mėlynas drugelis*; Didžiulytės-Kazanavičienės vaizdeliai *Vaikai ir paukščiai*, *Senis šaltis*, *Eglutė miške*; Butkienės pjesės *Kalėdų eglutė*, *Mokinys tinginys*, *Miške (Onytės sapnas)*; Avižienytės vaizdeliai *Sniegulių karalaitė*, *Aukso obuolėlis* ir kiti kūriniai. Ryškiausias vaikų vaidinimams skirto dialogo bruožas yra heterogeniškas jo pobūdis: vidinę dialogo komunikacinę plotmę nuolat pertraukia choreografiniai, muzikiniai, oratoriniai intarpai, diktuojami vaikų šventės situacijos. Vidinė komunikacinė dialogo plotmė menkai išreikšta: personažai dažniausiai grupiniai, jų raiška neindividualizuota, jų skaičių lemia ne meninė vaizdelio logika, bet atlikėjų skaičius.

12. Suaugusių mėgėjų teatrui skirti moterų dramos kūriniai (Petruolytės melodramos *Ji pasiaukoję, Šimtas tūkstančių, Likimo auka*; Dausinaitės-Varnienės (melo)dramos *Asmens sekretorė, Labdarybės poniutės* ir kitos; Federavičiūtės *Pas motinos kapą*, Bronės Liačaitės-Pažėrienės *Motiniai* ir kitos) daugiausia kuria dialogą, besiremiantį „atsakymo“ dialogo tipo charakteristikomis ir melodramine raiška. Šis dialogas neperteikia ryškesnio dramatinio veiksmo, kuriama dramatinė situacija ne motyvuoja veikėjų veiksmus, bet sudaro foną moralinėms-didaktinėms tiesoms išsakyti; personažai kuriami pagal moralinę poliarizaciją, jų vardai – viena svarbiausių charakterizavimo priemonių. Šios dar XIX a. pab.–XX a. pr. dialogo charakteristikos tarpukariu vertintinos kaip nekūrybingos klišės ir anachronistinė estetika.

13. Moterų dramaturgija ankstyviausiu periodu (XIX a. pab. – XX a. pr.) perteikia bendrąsias to meto lietuvių dramaturgijos tendencijas. Didaktinio komiškojo dialogo tipe sukurta to meto dramaturgijoje aktyvumu išsiskirianti personažė, bet ji pristatoma tradiciškai: veikėjos kalba šaržuojama, ji pati dažnai tampa pašaipos objektu. Visgi jau pačiu ankstyviausiu laikotarpiu išsiskiria moterų kuriamas dialogas-žaidimas, nepradingstantis ir vėlesniu laikotarpiu, linkstantis į savitą dramaturgijos žanrą. Dialogo-žaidimo savarankiškumas aiškintinas specifine moterų sociokultūrine padėtimi; paveldėtas iš bajoriškojo namų teatro tradicijos, šis auklėjimui skirtas dialogo tipas antroje tyrimo laikotarpio pusėje dominuoja dėl moterų dažnai atliekamų mokytojų, ugdytojų pareigų.

14. Savičiausias dramos dialogas moteriškosios problematikos aspektu sukurtas antro dramos dialogo raidos laikotarpio antroje pusėje (XX a. I–II dešimtmečiai), nors ne visada bendrajame kultūros lauke jis funkcionavo (kaip kad Čiurlionienės-Kymantaitės *Ateities moteris* atveju). Išskirtinas publicistinio melodraminio dialogo tipas, kurio meninė logika (veikėjo išgyvenimų sureikšminimas) leidžia gilintis ir į moters situaciją. Stipri, savarankiškai veiksmo situacijas modeliuojanti moteris šiame dialoge nebevertinama vienprasmiškai neigiamai, nors vyraujanti moters reprezentacija

dažniausiai kartoja dominuojančias to laikotarpio lietuvių dramaturgijoje moteriškumo vertes.

15. Trečiuoju dramos dialogo raidos laikotarpiu, sumažėjus moterų dalyvavimo visuomenės gyvenime galimybėms, menkėja ir dramaturgių angažavimasis moteriškajai problematikai. Dėmesinga moters situacijai išlieka Čiurlionienė-Kymantaitė, tačiau didžioji dalis moterų dramaturgijos moterų emancipacines paskatas pašiepia, o ne suproblemina. Šis faktas dar kartą patvirtina abipusę dramos dialogo ir jo socialkultūrinio konteksto priklausomybę. Keltina hipotezė, jog publikos kontekste nesant palankios terpės moteriškajai problematikai, senka ir angažavimasis dramos dialogu analizuoti šį aspektą. Idealizuojanti moteriškumo kaip harmonizuojančios jėgos reprezentacija sukurta tik poetiniame Čiurlionienės-Kymantaitės dialoge, realizuotame fantastinės plotmės dramose, nesaistomose reikalo kurti reališką veikėją. Keliamą hipotezę galėtų patvirtinti moterų prozoje ir poezijoje kuriamo moteriškumo formų lyginimas su dramaturgijoje ryškėjančia moters reprezentacija.

IX. LITERATŪROS SĄRAŠAS

9.1. Santrumpos

LLMA – Lietuvos literatūros ir meno archyvas

SPVTB – Sankt Peterburgo valstybinė teatro biblioteka

VUB RS – Vilniaus universiteto bibliotekos Rankraščių skyrius

LLTIB RS – Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekos Rankraščių skyrius

LNB RS – Lietuvos nacionalinės Martyno Mažvydo bibliotekos Retų spaudinių ir rankraščių skyrius

LMAB RS – Lietuvos mokslų akademijos bibliotekos Rankraščių skyrius

9.2. Publikuoti šaltiniai

A. Brr..., 1910: „Mūsų sodžius“, *Aušrinė*, Nr. 4, 1910 m. liepos 7 (20) d., p. 35–36.

A.L.R.K. Moterų sąjunga, 1914–1964 = A.L.R.C. Women's alliance, 1914–1964, paruošė Donna Zilis, [Chicago, (Ill.)]: A.L.R.K. Moterų Sąjunga, 1964.

Alunāns, Ādolfs, 1982: *Kas tie tādi, kas dziedāja. Lugas*, sudarė Gunārs Bībers, Rīga: „Liesma“, 1982.

Ašmys V., 1923: „Valstybinės Dramos atidarymas“, *Vairas*, Nr. 9, 1923, p. 11.

Aukštaitis, S., 1936: „Moteris lietuvių dramos teatre“, *Naujoji Romuva*, Nr. 39, 1936, p. 739–742.

„Aušros sūnūs“, *Klaipėdos žinios*, Nr. 172, 1925-08-29, p. 2.

A. V., „Riteris Budėtojas Valst. Teatre“, *Rytas*, Nr. 76 (2928), 1934-04-05, p. 7.

Avižonis, Petras, 1907: „Keletas žodžių apie šundaktarius“, *Vilniaus žinios*, Nr. 186, 1907 m. lapkričio 6 d., p. 3.

B. [Gabrielė Petkevičaitė-Bitė], 1902: *Nebepirmas (Paveikslėlis iš moksleivių gyvenimo)*, [Bitėnuosė]: išleista iš aukų „Vincio Kapsio draugystėlės“, 1902.

Babickaitė-Graičiūnienė, Unė, 2001: *Atsiminimai, dienoraštis, laiškai*, sudarytojas Linas Broga, Vilnius: Scena, 2001.

Baffico, Juozo, 1914: *Advokato patarimai: vieno veiksmo komedija*, E. Rucevičienės vertimas, Vilnius: J. Rinkevičiaus ir A. Rucevičiaus bendrovė, 1914.

Baltrušaitis, Juozas, 1912: *Teatras žmonijos gyvenime. Jo Istorija, Uždaviniai ir Vertybė*, Pittsburgh, Pa.: Leidėjai broliai Baltrušaičiai, 1912.

Baltūsis, 1909: „Apie mūsų vakarus“, *Lietuvos žinios*, Nr. 38, 1909-10-14 (27), p. 2.

Be. A., 1895: „Keli žodžiai apie kaimiečių sueigas“, *Žemaičių ir Lietuvos apžvalga*, Nr. 24, 1895-12-15, p. 186-188.

Bičiūnas, V., 1939: „Šaulių teatro viešas pasirodymas Kaune“, *Ūkininko patarėjas*, Nr. 4(537), 1939-01-26, p. 11.

Bičiūnas, Vytautas, 1936: *Liaudies teatras. Mėgėjams režisieriams, vaidintojams, administratoriams ir šiaip scenos rengėjams*, Kaunas: „Raidės spaustuvė“, 1936.

Bičiūnas, Vytautas, 1934: *Kun. Jonas Katelė ir jo laikai. 1831-1908*, Kaunas: „Meno“ spaustuvė, 1934.

Bičiūnas, Vytautas, 1932: „Žemaitės dramaturgija (1921-1931)“, *7 meno dienos*, Nr. 75, p. 5-7, 1931; Nr. 76, 1932, p. 5-7.

Binkis, Kazys, 1936: „Žemaitės asmens susiformavimo trys fazės“, *Akademikas*, Nr. 20, 1936, p. 406-409.

Biržika, Mykolas, 1937: *Didžiuliai*, Kaunas: Varpas, 1937.

Blynas, D. J., 1928: „Odesos lietuvių kolonija ir Antanina Vainiūnaitė“, *Lietuvos aidas*, Nr. 237, 1928-11-17, p. 4.

Brundalas [Petras Tarulis], 1924: *Sodžiaus teatras. Patarimai sodžiaus vaidintojams*, Šiauliai: „Kultūros“ b-vės leidinys, 1924.

B. S. [Balys Sruoga], 1920: „Mūsų Raštai. M. Pečkauskaitės „Pančiai“,“ *Skaitymai*, kn. I, 1920, p. 117-118.

- Budrys, A., 1934: „Vaikų džiaugsmas“, *Naujoji Romuva*, Nr. 166, 1934, p. 238–239.
- Buivydaite, Br.[onė], 1938: „Moters rašytojos pirmame dvidešimtmety“, *Naujoji Vaidilutė*, Nr. 10, 1938, p. 482–498; Nr. 11, 1938, p. 560–571; Nr. 12, 1938, p. 633–644.
- Buivydaite, B.[ronė], 1936: „Moteris literatūroje“, *Naujoji Vaidilutė*, Nr. 1, 1936, p. 4–8.
- Buračas, Balys, 1937: „Mūsų sodžiaus vaidyba“, *Romuva*, Nr. 4–5, 1937, p. 118–119.
- Butkys, Česlovas, 1982: *Teisėjo atsiminimai*, Chicago, Ill.: Lietuviškos knygos klubas, 1982.
- Būtėnas, Julius, 1940: *Lietuvių teatras Vilniuje 1900–1918*, Kaunas: Spaudos fondas, 1940.
- Būtėnas, Julius, 1938: *Žemaitė*, Kaunas: Spaudos fondas, 1938.
- Cit! Paklauskite! parinktos iš lietuvių poetų geriausios eilės, tinkamos skaityti viešuose vakaruose ar šiaip susirinkimuose*, sutaisė Liudas Gira, Kaunas: Šv. Kazimiero draugija, 1914.
- Čilvinaitė, M., 1938: „Iš Jadvygos Juškytės atsiminimų ir rankraščių“, *Mūsų senovė*, t. 2, Nr. 3(8), Kaunas: V. D. Universiteto bibliotekos leidinys, 1938, p. 435–447.
- Čiurlianienė (Kymantaitė), Sofija, 1910: *Lietuvoje (kritikos žvilgsnis į Lietuvos inteligentiją)*, Vilnius: Juozapo Zavadzko spaustuvė, 1910.
- Čiurlionienė-Kymantaitė, Sofija, 2017: „Jaunikai. Juokų vaizdelis“, *Metai*, Nr. 7–8, 2017, p. 54–64.
- Čiurlionienė-Kymantaitė, Sofija, 2013: *Raštai*, t. VII–VIII, sudarė ir parengė Danutė Čiurlionytė-Zubovienė, Dalia Zubovaitė-Palukaitienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013.
- Čiurlionienė-Kymantaitė, Sofija, 2011: *Raštai*, t. V, sudarė Danutė Čiurlionytė-Zubovienė, Ramutis Karmalavičius, Dalia Palukaitienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2011.

- Čiurlionienė-Kymantaitė, Sofija, 1992: „Tie metai“, *Kultūros barai*, Nr. 9/10, 1992, p. 92–97; Nr. 11, 1992, p. 66–71; Nr. 12, 1992, p. 56–60.
- Čiurlionienė-Kymantaitė, Sofija, 1988: *Raštai*, t. III, parengė Aleksas Girdenis, Ramutis Karmalavičius, Vilnius: Vaga, 1988.
- Čiurlionienė-Kymantaitė, Sofija, 1987: *Raštai*, t. II, parengė Ramutis Karmalavičius, Vilnius: Vaga, 1987.
- Čiurlionienė-Kymantaitė, Sofija, 1956: *Rinktiniai raštai*, t. I, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1987.
- Čiurlionienė, S., 1912: „Keli patėmijimai ‚Kerštą‘ pamačius“, *Viltis*, Nr. 131 (766), 1912-11-04, p. 4.
- Čiurlionytė-Zubovienė, Danutė, 1996: *Patekėjo saulė. Atsiminimai apie Motiną*, Kaunas: „Spindulys“, 1996.
- Daba, 1911: „Teatro reikaluose“, *Lietuvos žinios*, Nr. 55, 1911-05-14(27), p. 2.
- Dailydė, Pr., 1908: „Mūsų scena ir liaudies apšvietimas“, *Vilniaus žinios*, Nr. 74, 1908-04-01(14), p. 1.
- Daugirdas, Tadas, 1913: *Girkalnio Užgavėnės. Vienaveiksmis paveikslas su dainomis ir šokiais*, Biržai: M. Yčo ir Bendrovės spaustuvė, 1913.
- Deklamatorius. Deklamavimui eilių ir monologų rinkinys su išguldymu „Kaip reikia deklamuoti ir žaisti“*, surengė K. J. [Kleopas Jurgelionis], Chicago, Ill.: „Lietuvos“ spauda, 1911.
- Didžiulienė-Žmona, Liudvika, 1996: *Raštai*, t. I, parengė Milda Telksnytė, Vygandas Račkaitis, Vilnius: Pradai, 1996.
- Didžiulienė-Žmona, Liudvika, 1926: *Ką aš beatmenu?*, Kaunas: Spaudos fondas, 1926.
- Didžiulytė-Kazanavičienė, A., 1957: „Mano motina“, in: Liudvika Didžiulienė-Žmona, *Atgajėlė*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957, p. 307–312.
- Dineika, K., 1936: „Mokyklų šventės“, *Tautos mokykla*, Nr. 7, 1936, p. 164–166.
- Dineika, V., 1944: „Apie naująją premjerą ‚Didžiąją Mugę‘“, *Ateitis*, Nr. 86, 1944-04-13, p. 3–4.

- Doc. J. Tumas, 1928: „Lietuvių kultūros centrai“, *Lietuvos aidas*, Nr. 74, 1928–05–02, p. 2–3; Nr. 75, 1928–05–03, p. 3–5; Nr. 76, 1928–05–04, p. 3–5.
- Doc. J. Tumas, 1926: „Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė: „Aušros Sūnūs““, *Židinys*, Nr. 11, 1926, p. 267–271.
- Dovoina-Sylvestravičė, M., 1905: „Prie paveikslo «Trijų Karalių grupa» Vilniuje“, *Lietuvių laikraštis*, Nr. 5, 1905 m. sausio 6 (19) d., p. 60.
- Dovsinaitė, V., 1931: *Janina, arba Naujoji moteris*, Klaipėda: Akc. „Ryto“ b-vė, 1931.
- D-ras G. J. J. S. isz Gr., 1884: „(Sztitie didžiausiojo angliszkojo sutaisitojo...““, *Auszra*, Nr. 10/11, 1884, p. 348–350.
- Gira, Liudas, 1913: *Monologai*, Vilnius: Jono Rinkevičiaus leidinys, 1913.
- Gira, Liudas, 1903: „Vergovaikis. Kova su girtuoklybe“, *Vaivorykštė*, II knyga, 1913, p. 406–409.
- Girdvainis, J. V., 1934: *Aušrininkas Jonas Šliūpas. Medžiaga jo biografijai ir Lietuvos kultūros istorijai*, Šiauliai: „Titnago“ spaustuvė, 1934.
- Giunterytė-Puzinienė, Gabrielė, 2005: *Vilniuje ir Lietuvos dvaruose. 1815–1843 m. dienoraštis*, iš lenkų kalbos vertė Irena Aleksaitė, Vilnius: Regionų kultūrinių iniciatyvų centras, 2005.
- Grigonis, Matas, 1920: *Žaidimų vainikas: savybės vakarėliams ir gegužinėms nupintas*, [Kaunas]: Šv. Kazimiero draugija, 1920.
- Grigonis, Matas, 1914: *200 žaidimų kambaryje ir tyrame ore su dainomis, melodijomis, paveikslėliais ir fantų vadavimais: jaunuomenei dovanėlė*, [Kaunas]: Šv. Kazimiero draugija, 1914.
- Grigonis, Matas, 1912: *Vaikų žaidimai*, Vilnius: Juozas Masiulis, 1912.
- Grinius, J., 1934: „Žudančios abstrakcijos mene. Pastabos išimtų iš Teatro repertuaro dramų proga“, *Naujoji Romuva*, Nr. 205–206, 1934, p. 901–903.
- Gruodienė, Stasė, 1984: *Iš mūsų gyvenimo knygų: atsiminimai apie kompozitorių Juozą Gruodį*, Vilnius: Vaga, 1984.
- „Hamleto susikalbėjimas su savimi“, *Lietuviszka Ceitunga*, Nr. 8, 1880-02-24, p. 3.

- „Hamleto pasikalbėjimas su savimi“ [Iszverstas isz Szekspiro (Shakspeare)], *Auszra*, Nr. 10/11, 1884, p. 347–348.
- „Isz Lietuvôs“, *Auszra*, Nr. 4, 1883, p. 116.
- Janušauskienė, Regina, 1968: *O metai nelaukia...*, Vilnius: Vaga, 1968.
- Jasiukaitis, Konstantinas, 1905: *Duona!*, Vilnius: Juozapo Zavadzkiio spaustuvė, 1905.
- J. K., „Ties rampa. S. Čiurlionienės-Kymantaitės ‚RITERIS BUDĖTOJAS‘“, *Lietuvos žinios*, 1934–04–07, p. 5.
- J. Margalys [Juozas Šnapštys], 1904: *Mūsų bajorai: dramatiszkas paveikslas trijuose aktuose*, Stenandoah, Pa.: Lietuvių katalikiszkos bendrijos spaustuvėje, 1904.
- Juknaitė, Vanda, 2002: *Išsiduosi. Balsu*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2002.
- Jurgėla, P., 1932: „Aušros sūnūs“, *Margutis*, 1932 m. kovas, p. 10.
- K. A. K. [Antanas Kaupas], 1906: *Pergyventos Valandos (Karvojaus laiškai)*, Shenandoah [Pa.]: Lėšomis Lietuvių katalikų tiesos draugijos ir lietuviškų kunigų Amerikoje, 1906.
- Kalnietis, Vincas, 1921: *Sukčiai: Tv. perdirbinis iš „Niziny“ Elizos Ožeškienės apysakos*, Kaunas: [s. n.], 1921.
- Kalnietis, Vincas, 1901: *Šunadvokatis*, Bitėnai: Jankaus leidykla, 1901.
- Kardelis, J., 1944: „S. Čiurlionienės ‚Didžiojo Mugėj‘ atsilankius“, *Ateitis*, Nr. 91, 1944–04–19, p. 3.
- K. B-a ir M. P-is [Kazimieras Būga ir Mykolas Palionis], 1903: *Geriaus vėliaus negu niekad. Komedijs viename akte*, Chicago (Ill.): Turtu ir spauda „Lietuvos“, 1903.
- K. B-a ir M. P-is [Kazimieras Būga ir Mykolas Palionis], 1903: *Dėdė atvažiavo. Komedijs viename akte*, Chicago (Ill.): Turtu ir spauda „Lietuvos“, 1903.
- Keleivis, 1902: „Sodiečių spektakliai“, *Ūkininkas*, Nr. 3, 1902, p. 26–27.

- Kymantaitė, Z., 1907: „Kauno ‚Dainos‘ vakaras“, *Viltis*, Nr. 2, 1907 m. spalio 5 d., p. 3.
- Klevėnas, R., 1933: „Šiaulių valstybės teatro premjera *Dvylika brolių juodvarnių*“, *Naujoji Romuva*, 1933, Nr. 109, p. 120.
- Kl. J-is [Kleopas Jurgelionis], 1911: *Deklamacija ir sceniškoji mimika*, Chicago, Ill.: Spauda „Lietuvos“, 1911.
- Konstancijos ir Jono Jablonskių šeima*, sudarė Eglė Lukėnaitė-Griciuvienė, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2009.
- Korzeniowski, Józef, 1909: *Pabaigtuvės. Dviveiksmė komedija*, Vilnius: M. Kuktos sp., 1909.
- Kuzmickis, Zigmas, 1929: „Teatras, inscenizacija ir mokykla“, *Švietimo darbas*, Nr. 5(116), 1929, p. 382–391.
- Lapkus: trijų veiksmyų tragi-komedija*, sulietuvino E. Rucevičienė, Kaune: „Švyturio“ b-vė, 1920.
- Ld., 1923: „Aušros sūnūs“, *Lietuva*, Nr. 254, 1923–11–10, p. 5.
- Liaudies dainos, tinkamos deklamacijoms*, South Boston, Mass.: išleidimas „Laisvės“, 1912.
- Lietuvių pasakos. Vaikų rinkinys*, [red. J. Jablonskis], Vilnius: Juozapo Zavadzkiego spaustuvėje, 1905.
- Lingis A. [A. Veliuoniškis], 1890: „*Vargaitienė*“, *Varpas*, Nr. 1, 1890, p. 3–5, Nr. 2, 1890, p. 18–21.
- Macijauskienė, Marija, 1980: „Nusilenkti šviesai. D. Čiurlionytės-Zubovienės 70-mečiui“, *Literatūra ir menas*, Nr. 23, 1980–06–07, p. 14.
- M-as [Martinijonas Rutkus], 1914: *Artistams dovanėlė. Kaip surengti vakarą ir gauti leidimą*, Ryga: Spaustuvė „Lietuva“, 1914.
- Mickevičius, Juozas, 1933: „Žemaičių vestuvės (Nuo 1850 m. iki šių dienų Platelių, Alsėdžių, Ylakių apylinkėse)“, *Mūsų tautosaka*, t. VII, red. prof. Krėvė Mickevičius, Kaunas: Hum. m. fak. Tautosakos Komisijos leidinys, 1933, p. 47–125.
- Milupės Bangelė, 1924: „Velnio darbai“, *Žvaigždutė*, Nr. 12, 1924, p. 151–152.

- Neirantas [Kastas Meškauskas], 1932: „Pasiutusi veidmainystė“, *Vairas. Mėnesinis kultūros žurnalas*, Nr. 6, 1932, p. 234–236.
- N. O., 1908: „Akmenė“ [korespondencija], *Viltis*, Nr. 32(67), 1908 m. kovo 14 (27) d., p. 3.
- Nuobodėlio [Mykolas Biržiška], 1913: „Kai-kurie lietuvių teatro skaitmens“, *„Giedros“ kalendorius 1914 metams*, Vilnius: 1913, p. 48–52.
- Nuobodėlio [Mykolas Biržiška], 1912: „Iš lietuvių teatro statistikos“, *Žvilgsnis. Vienadienis raštas*, Vilnius, 1912, p. 1–19.
- Padegėlis Kasmatė [Balys Sruoga], 1916: „Mūsų scenos sopuliai“, *Lietuvių balsas*, Nr. 85, 1916 m. lapkričio 6 d., p. 1–2.
- Palukaitienė, Dalia, 1992: „Kaip dingio ir atsirado ‚Tie metai‘“, *Kultūros barai*, Nr. 9–10, 1992, p. 91.
- P. A. Pakeleivingas, [Pranas Mašiotas], 1892: „Iš Lietuvos. (Gromatos iš kelionės)“, *Varpas*, Nr. 8, 1892, p. 122–123.
- Paukštelis, Juozas, 1923: „Aušros sūnūs“, *Ateitis*, Nr. 11, 1923, p. 562–564.
- Peleckis-Kaktavičius, Leonas, 2009: *Namuose ant Pasadnos ulyčios: dar po dvidešimties metų: memuarinė eseistika*, Šiauliai: Šiaulių „Aušros“ muziejus, 2009.
- Petkevičaitė-Bitė, Gabrielė, 2008: *Karo metų dienoraštis*, t. I–III, sudarytoja Jerutė Vaičekauskienė, Panevėžys: E. Vaičekausko knygyno leidykla, 2008.
- Petkevičaitė-Bitė, Gabrielė, 1968: *Raštai*, t. VI, redakcinė komisija: Kostas Doveika (pirm.)... [et al.], paruošė A. Žirgulys, Vilnius: Vaga, 1968.
- Petkevičaitė-Bitė, Gabrielė, 1966: *Raštai*, t. I, redakcinė komisija: Kostas Doveika (pirm.)... [et al.], surinko ir paruošė Aleksandras Žirgulys, Vilnius: Vaga, 1966.
- Petkevičaitė-Bitė, Gabrielė, 1927: *Iš mūsų vargų ir kovų: paminėti Palangos spektaklio 25 metų sukaktuvėms*, Kaunas: Varpas, 1927.
- Petkevičaitė, G., 1910: *Apie moterų klausimą*, Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1910.
- Petliukas, P. [Petras Pundzevičius], 1908: *Velnias – ne boba: dviveiksmė komedija*, Vilnius: „Vilties“ red., 1908.

- Pleirytė-Puidienė, O., 1910: „Mūsų dailė-menas. Teatras“, *Lietuvos žinios*, Nr. 41, 1910 m. gegužės 26 d. (birželio 8 d.), p. 4.
- P. R., 1910: „Marijampolė“ [korespondencija], *Šaltinis*, Nr. 7, 1910-02-22(03-09), p. 108.
- Praurimė, 1910: „Marijampolė“ [korespondencija], *Viltis*, Nr. 14(349), 1910-02-02(15), p. 3.
- Pranskus-Žalionis, B., 1962: *Artimieji toliai*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1962.
- Puidienė-Vaidilutė, Pl., O., 1938: „Užrašai. Praeities šešėliai. Dienoraštis“, *Lietuvos žinios*, Nr. 87, 1938 m. balandžio 20 d., p. 6; Nr. 126, 1938 m. birželio 7 d., p. 6.
- Putvinskis, Vladas, 1914: *Nežudyk: vienveiksmis dramos vaizdelis, skiriamas vaikams*, Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1914.
- Pūkelevičiūtė, Birutė, 1996: *Metūgės. Eilėraščiai*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.
- Radzikauskas [Liudas Gira], 1920: „Mūsų scena“, *Veja*, Nr. 2, 1920, p. 15–16.
- Raginis, Aug., 1933: „Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė. Dvylika brolių, juodvarniais laksčiusių“, *Naujoji Romuva*, Nr. 106, 1933, p. 43.
- Razma, Pr., 1933: „Dvylika brolių juodvarnių“, *Šiaurės Lietuva*, Nr. 4(154), 1933–01–22, p. 2.
- Rucevičius, Antanas, 1920: *Sunkiaisiais Laikais. (Iš mano atsiminimų)*, Tilžė: [s. n.], 1920.
- Salomėja Nėris, 1984: *Raštai*, t. II, parengė Viktoras Alekna, Vilnius: Vaga, 1984.
- Scėnos vaizdeliai*, vertė J. J. [Jadvyga Juškytė], Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1912.
- Seserys Sofija Smetonienė (1884–1968) ir Jadvyga Tūbelienė (1891–1988)*, sudarė Ingrida Jakubavičienė, Vilnius: Versus aureus, 2014.
- Shakespeare, W., 1964: *Hamletas, Danijos princas: tragedija*, vertė Alfonsas Nyka-Niliūnas, Chicago [Ill.]: Šviesa-Santara, 1964.

- S. K. [Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė], 1908: „Teatras“, *Viltis*, Nr. 26, 1908 m. vasario 29 d. (kovo 13 d.), p. 3.
- Skinkis, Jonas, 1935: *Moderniška kaimo moteris: 3 veiksmy komedija*, Vilkaviškis: M. Pustopedskio knygynas, 1935.
- Smuklė: 2 veiksmy drama su epilogu*, pagal Zenoną Parvį sutaisė Elena Rucevičienė, Vilnius: Jonas Rinkevičius, 1913.
- Sodiečiai J. Š. ir A. K., 1905: „Reikia mums tautiško teatro ir kitų žaislų“, *Vilniaus žinios*, Nr. 185, 1905–07–31, p. 1.
- Sumeliškietis, Bronius [Bronius Stosiūnas], 1907: *Mariutė – vargonininko duktė. Šešių aktų drama*, Vilnius: M. Kuktos sp., 1907.
- Svirno Žvynė [Matas Grigonis], 1914: *Šeimyniškiems vakarėliams pramogėlė*, Vilnius: Juozas Masiulis, 1914.
- Svotbinė rėda, surašyta par Antaną Juškevičę 1870 metais*, Kazanė: Kazanės imperatoriškasis universitetas, 1880.
- „Swetur“, *Auszra*, Nr. 3, 1883, p. 86.
- Šatrijos Ragana, 1986: *Laiškai*, parengė Janina Žėkaitė, Vilnius: Vaga, 1986.
- Šemerys, Salys, 2016: *Apie vėjus burėse, galvoje ir kišenėse. Atsiminimai*, sudarytojas ir paaiškinimų autorius Dainius Elertas, Klaipėda: Lietuvos jūrų muziejus, 2016.
- Šikšnys, M., 1909: „Atviras laiškas į mūsų artistus“, *Rygos garsas*, Nr. 29, 1909 m. spalio 3(16) d., p. 1.
- Titnagų dėdė [Kazimieras Pakalniškis], 1910: „Iš ko yra daromas cukrus?: Tėtės su Jurgučiu pokalbis“, *Šaltinėlis*, Nr. 3, 1910 m. sausio 25 d., p. 9–12.
- Tulauskaitė, Gražina, 1936: „Lietuvių moterų literatūra“, *Naujoji Romuva*, Nr. 39, 1936, p. 724–730.
- Vaižgantas, Juozas Tumas, 2007: *Laiškas Eglutei*, Vilnius: Petro ofsetas, 2007.
- Tumo-Vaižganto, Kun. Juozo, 1915: *Scėnos vaizdai. Monologai ir dialogai*, Ryga, 1915.
- Vaišgantas, 1906: *Scėniškieji vaizdeliai*, Peterburgas: Imperatoriškosjos Mokslų Akademijos spaustuvėje, 1906.
- Vaišgantas, 1902: *Vaizdeliai*, Tilžė: J. Šenkės leidykla, 1902.

Vaiszgantas, 1897: „Apie ‚komediją‘ ir ‚teatrą‘“, *Tėvynės Sargas*, Nr. 8, 1897, p. 23–28.

[Juozas Tumas-Vaižgantas], 1896: „Tėvynės Sargas“, *Tėvynės sargas* Nr. 1, 1896, p. 1–5.

Vaitkus, Mykolas, 2015: *Amazoniada*, sudarė Kristina Sakalavičiūtė, parengė Kristina Sakalavičiūtė, Giedrė Olsevičiūtė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2015.

Vaitkus, Mykolas, 1959: „Europietė žemaitė. Mirus Sofijai Čiurlionienei“, *Aidai*, 1959, Nr. 5, p. 198–205; Nr. 6, p. 259–265; Nr. 7, p. 294–309.

Valančius, Motiejus, 2001: *Raštai*, I tomas, parengė Vytautas Vanagas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.

[Valančius, Motiejus], 1868: *Szniakiesis katalika su nekataliku*, [Tilžė: Johano Zabermano lėšos, K. Albreghso ir Ko sp.], 1868.

[Valančius, Motiejus], 1868: *Isz tamsybes wed tiktay kielis teysybes: nauja pasaka*, Tilzej: [Johanno Zabermanno lėšos], 1868.

Vasko, J. V. [Juozas Čepukaitis], 1915: *Vakaro valandėlės. Jaunimui ir suaugusiems pasilinksminimui*, Waterbury [Conn.]: [s. n.], 1915.

Vengris, Antanas, 1990: *Nemuno mergaitė. Artistės Onos Rymaitės gyvenimas ir kūryba*, Vilnius: Vaga, 1990.

Višinskis, Povilas, 1964: *Raštai*, spaudai paruošė ir redagavo A. Žirgulyš, Vilnius: Vaga, 1964.

Vileišytė-Bagdonienė, Rita Agota, 2008: *Tolimi vaizdai. Signataro dukters atsiminimai*, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2008.

Wilejszis, Petras, 1877: *I. Jurgis Stefenson ‘as. II. Pas mums ir kitur*, Peterburgas, 1877.

Wilejszis, Piatras 1876: *Apsakinieimas apej žiamie ir atmajnas ora*, Petropilie: [s. n.], 1876.

Žemaitė, 1957: *Raštai*, t. IV–VI, redakcinė komisija: K. Korsakas (pirm.), A. Venclova, J. Žiugžda, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1957.

Žemaitė, 1907: „Juokai“, *Lietuvos ūkininkas*, Nr. 50, 1907 m. gruodžio 12 (25) d., p. 746.

Žemaitės rinkinėlis vaikams (*pasakėlės, apsakymėliai, dainelės, žaislai, mįslės...*). *Jablonskyčių (K-čio, O-tės, J-tės ir V-čio) išleidimas*, [redagavo Jonas Jablonskis], Vilnius: „Vilniaus žinių“ spaustuvė, 1904.

Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis], 1913: *Monologai*, [Vilnius]: Jono Rinkevičiaus leidinys, 1913.

Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis], 1911: „Žvilgsnis į mūsų teatro istoriją“, *Metraščių-almanachas „Šviturys“ ... su kalendorium 1912 m.*, Vilnius: Jono Rinkevičiaus išleidimas, 1911, p. 143–149.

Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis], 1895: „Stebuklingos kibirkštys“, *Ukininkas*, Nr. 17, 1895 m. rugsėjo 1 d., p. 131.

Žirgulys, Aleksys, 1975: „Tarp sena ir nauja“, *Nemunas*, Nr. 11, 1975, p. 32–40.

Žmona [Liudvika Didžiulienė], 1894: „Žodis prie šaukimo ‚Draugija, duok mums Lietuvaičių!‘“, *Varpas*, Nr. 3, 1894, p. 39.

9.3. Archyviniai šaltiniai

Buivyditė, Bronė, 1983: *Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė (atsiminimai)*, LLMA, 1983, f. 90, ap. 1, b. 125, l. 1–8.

Buivyditė, Bronė, 1980: *Pusvalandis su Žemaitė. Prisiminimai*, LLMA, 1980, f. 90, ap. 1, b. 124, l. 1–3.

Čilvinaitė, Marijona: „Iš Jadvygos Juškytės atsiminimų ir jos rankraščių“, LMAB RS, b. d., sign.: F107-80, l. 1–10.

Deklamacijos. Antrasis sąsiuvelis, SPVTB Cenzūros fondas, 1902, sign.: лит-146.

Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona: *Tautosakos rinkinys*, LLTIB RS, katalogo Nr. 3071, l. 11–12.

Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona: „1911 metuos. Programas vaikų vakarėlio“, *Kūrinių sąrašai*, LLMA, b. d., f. 88, ap. 1, b. Nr. 48, l. 5.

Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona: *Liudies dainos (yra vaikų vakarėlio programa)*, LLMA, b. d., f. 88, ap. 1, b. Nr. 133, l. 8–10.

M. Š. [Marcelinas Šikšnys], 1889: *Meilę suardyt – tai nuodėmę pagimdyt* [rankraštis], 1899, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-57.

Priv.-doc. J. Tumas: *Moterys lietuvių literatūroje (iš įvado paskaitų)*, VUB RS, b. d., sign.: F1-F471, l. 1–41.

P. Višinskio juodraščiai, VUB RS, b. d., sign.: F1-E39, l. 178–181.

Stanislavos Mišeikienės laiškas Liudvikai Didžiulienei, 1910–12–03, Peterburgas, LMAB RS, sign.: F94-13/17, l. 1.

Strazdas, Kazimieras, 1907: *Vestuvės, ištam tinkamų apeigų ir dainų scenai parengė K. Strazdas*, 1907, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-105, l. 1–26.

Švitra, Vladas: *Rudens vakaras. J. Žemaitės inscenizuotų apysakų vieno veiksmo vaizdelis* [mašinėraštis], LLTIB RS, b. d., sign.: F4-752, l. 1–16.

Žemaitė, 1907: *Stebuklingas daktaras, 1 v. komedija*, [rankraštis], 1907, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-100.

Žemaitė, 1913: *Stebuklingas daktaras, 2 v. komedija*, [rankraštis], 1913, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-20, l. 1–78.

Žemaitė: *Juokai*, LLTIB RS, b. d., sign.: F26-234, l. 1–6.

Žemaitė: *Oracia*, LLTIB RS, b. d., sign.: F3-45, l. 1–2.

Žemaitė: *Monologas*, LLTIB RS, sign.: F3-38, l. 1–7.

Žemaitė: *Monologas*, LLTIB RS, sign.: F3-39, l. 1–6.

Žmona: *Vilkas*, LLTIB RS, sign.: F1-485, l. 1–2.

Žmonos-L. Didžiulienės kūrinių sąrašas, 1919 m. jos pačios sudarytas, LMAB RS, sign.: F12-559, l. 3.

Каталог книг найденных у землевладельца фальварка Грежаны, Андошишской волости 5 стана Вилькомирского уезда Ковенской губернии дворянина Станислава Ианова Дыдзюля, 1884, LMAB RS, sign.: F12-568.

Список безцензурных книг, рукописей и писем найденных у землевладельца фальварка Грежаны, Андошишской волости 5 стана

Вилькомирского уезда Ковенской губернии дворянина Станислава Ианова Дыдзюля, 1884, LMAB RS, sign.: F12-569.

9.4. Kritinė ir teorinė literatūra

Aleksaitė, Irena, 2003: „Lietuvių teatro istorija šiandien. Kai kurios metodologinės problemos“, *Menotyra*, Nr. 4(33), 2003, p. 3–6.

Aleksandravičius, Egidijus; Kulakauskas, Antanas, 1996: *Carų valdžioje. Lietuva XIX amžiuje*, Vilnius: Baltos lankos, 1996.

Anderson, Anette Storli; Nygaard, Jon, 2009: „*Naród Sobie* – Theatre as the Nation in Itself. Three case studies of theatre and national emotions“, *Nordic Theatre Studies*, Vol. 21, 2009, p. 40–50.

Andriukonis, Tomas, 2013: *Originalieji Antano Baranausko tekstai (1853–1863 m.) – rašymo istorija. Daktaro disertacija*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2013.

Aristotelis, 1978: „Poetika“, in: *Literatūros poetika ir estetika*, I dalis, sud. Vanda Zaborskaitė, Vilnius: Vaga, 1978, p. 36–81.

Art, Nation and Gender. Ethnic Landscapes, Myths and Mother-figures, edited by Tricia Cusack and Síghle Bhreathnach-Lynch, London: Routledge, 2003.

Avižinienė, Birutė, 2017: „Dviejų Moterų komedija *Velnias spąstuose* ir lietuviško teatro genezė“, *Gimtasai kraštas*, Nr. 12, 2017, p. 33–39.

Avižinienė, Birutė, 2015: „Viešų lietuviškųjų vakarų repertuaro cenzūra XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Rusijos imperijoje“, *Colloquia*, Nr. 34, 2015, p. 37–59.

Avižinienė, Birutė, 2013: „Modernėjanti lietuvių dramaturgija. Dviejų Moterų kūryba“, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai. Straipsnių rinkinys*, sud. Ramunė

Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 51–74.

- Ažubalytė, Aida, 1998: „Tautinės, religinės ir erotinės problematikos sankryžos: Maironio poezijos sesutės“, in: *Literatūra* 36(1), 1998, p. 47–54.
- Bachtin, Michail, 2002: *Autorius ir herojus: estetikos darbai*, sudarė ir iš rusų kalbos vertė Darius Kovzan, Vilnius: Aidai, 2002.
- Bachtin, Michail, 1996: *Dostojevskio poetikos problemos*, iš rusų kalbos vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1996.
- Bakutytė, Vida, 2013: „Vilnietės scenos menininkės: (kodėl) pamirštos XIX a. žvaigždės“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 68, 2013, p. 11–24.
- Bakutytė, Vida, 2011: *Vilniaus miesto teatras: egzistencinių pokyčių keliu, 1785–1915*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
- Bakutytė, Vida, 1996: „Melodrama Vilniuje XIX a. pradžioje“, in: *Lietuvos kultūros tyrinėjimai. Straipsnių rinkinys*, 2 t., sudarytojas Stasys Juknevičius, Vilnius: Margi raštai, 1996, p. 190–198.
- Balys, J., 1936: Pasakojamoji tautosaka ir jos tyrinėjimas, *Tautosakos darbai*, II atspaudas, Kaunas: [s. n.], 1936.
- Bankauskaitė-Sereikienė, Gabija, 2012: „Moters įvaizdis Pirmosios Lietuvos Respublikos periodikoje“, *Respectus philologicus*, Nr. 21(26), 2012, p. 71–85.
- Bennett, Susan, 2013: *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*, London, New York: Routledge, 2013.
- Bentley, Eric, 1972: *The Life of the Drama*, New York: Atheneum, 1972.
- Bergson, Henri, 2014: *Juokas: studija apie komizmo reikšmę*, iš prancūzų kalbos vertė Goda Bulybenko, Vilnius: Vaga, 2014.
- Bleizgienė, Ramunė, 2012: *Privati tyla, vieši balsai. Moterų tapatybės kaita XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012.
- Bleizgienė, Ramunė, 2009: *Moters tapatybės problema XIX a. pabaigos – XX a. pradžios moterų kūryboje. Daktaro disertacija*, Vilnius: Vilniaus universitetas, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.
- Bogatyrev, Pyotr, 1999: „Czech Puppet Theatre and Russian Folk Theatre“, *The Drama Review*, Vol. 43, Nr. 3, 1999, p. 97–114.

- Brėdikytė, Milda, 2006: „Ar dramos pedagogikos metodais gali būti ugdomos vaikų kompetencijos?“, *Žvirblių takas*, Nr. 3, 2006, p. 33–38.
- Brook, Peter, 1992: *Tuščia erdvė*, iš anglų kalbos vertė Leonas Judelevičius, Vilnius: Scena, 1992.
- Buber, Martin, 1998: *Dialogo principas I. Aš ir Tu*, vertė ir įvadą parašė Tomas Sodeika, Vilnius: Katalikų pasaulis, 1998.
- Burton, Deirdre, 1980: *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*, London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Butkus, Vigmantas, 1997: *Neoromantinė baltų dramaturgija: individas ir tauta*. [Daktaro disertacijos rankraštis], Kaunas, LNB RS, sign.: F-132-597, l. 1–118.
- Būgienė, Lina, 2005: „Sakmių tradicija ir individualus pasakotojo repertuaras“, *Tautosakos darbai*, Nr. XXII (XXIX), 2005, p. 58–66.
- Casanova, Pascale, 2004: *The World Republic of Letters*, translated by M. B. De Bevoise, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2004.
- Carlson, Marvin, 1990: *Theatre Semiotics. The Signs of Life*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Ciplijauskaitė, Birutė, 1992: „Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė: auklėtoja ar literatė?“, in: *Literatūros eskizai*, Vilnius, Kaunas: Lietuvos katalikų mokslo akademija, 1992, p. 141–155.
- Čepienė, Irena, 2012: *Lietuvių tradicinės vestuvės*, Vilnius: Žuvėdra, 2012.
- Česnulevičiūtė, Petronėlė, 1996: *Dramos pasaulis. Knyga mokyklai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996.
- Daugirdaitė, Solveiga, 2012: „Lietuvių modernizmas – be feminų“, in: *Antanas Škėma ir slinktytės lietuvių literatūroje*, sudarytoja Loreta Mačianskaitė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2012, p. 52–68.
- Daugirdaitė, Solveiga, 2004: „Moterų aukos prasmė XIX–XX a. sąvartoje“, in: *Raidžių draudimo metai*, sudarytojas Darius Staliūnas, Vilnius: LII leidykla, 2004, p. 223–234.

- Daugirdaitė, Solveiga, 2000: *Rūpesčių moterys, moterų rūpesčiai. Moteriškumo reprezentacija naujausioje lietuvių moterų prozoje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2000.
- Daugirdaitė, Solveiga, 1999: „Feministinės kritikos galimybės ir lietuvių literatūra“, *Lituanistica*, Nr. 4(40), 1999, p. 61–84.
- Daugirdaitė-Sruogienė, Vanda, 1985: „Aušros gadynės dukra Eglė. Liudvika Malinauskaitė-Šliūpienė. 1864.II.4–1928.IV.7. Biografijos nuotrupos“, *Lietuvių tautos praeitis. Istorijos ir gretimųjų sričių neperiodinis leidinys*, t. VIII, kn. 2 (30), Chicago: Lietuvių istorijos draugija, 1985, p. 56–58.
- Daujotytė, Viktorija, 2016: *Sofija*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2016.
- Daujotytė Viktorija, 2001: *Parašyta moterų*, Vilnius: Alma littera, 2001.
- Daujotytė, Viktorija, 2001: *Literatūros filosofija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001.
- Daujotytė, Viktorija, 1998: *Tekstas ir kūrinys*, Vilnius: „Kultūros“ leidykla, 1998.
- Daujotytė, Viktorija, 1992: *Moters dalis ir dalia: moteriškoji literatūros epistema*, Vilnius: Vaga, 1992.
- Daujotytė, Viktorija, 1989: „Apie ‚seną dvarą‘, bet ne vieną...“, *Literatūra ir menas*, Nr. 12(2209), 1989 m. kovo 18 d., p. 4.
- Dilytė, Dalia, 2004: „Stichomitija lietuvių dramose“, *Literatūra*, Nr. 46(3), 2004, p. 108–117.
- Driežis, Rimas, 2008: „Mykolės Krinickaitės teatras (1940–1944)“, *Menotyra*, t. 15, Nr. 4, 2008, p. 27–32.
- Dvaras modernėjančioje Lietuvoje. XIX a. antra pusė – XX a. pirmą pusė. Straipsnių rinkinys*, sudarė Giedrė Jankevičiūtė, Dangiras Mačiulis, Vilnius: E. Karpavičiaus leidykla, 2005.
- Eco, Umberto, 1977: „Semiotics of Theatrical Performance“, *The Drama Review*, Vol. 21, Nr. 1, 1977, p. 107–117.
- Elam, Keir, 1980: *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, New York: Routledge, 1980.

- Exploring the Language of Drama. From Text to Context*, edited by Jonathan Culpeper, Mick Short and Peter Verdonk, London, New York: Routledge, 1998.
- Fisher-Lichte, Erika, 2013: *Performatyvumo estetika*, iš vokiečių kalbos vertė Austėja Merkevičiūtė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2013.
- Fischer-Lichte, Erika, 2002: *History of European Drama and Theatre*, translated by Jo Riley, London and New York: Routledge, 2002.
- Fischer-Lichte, Erika, 1984: „The Dramatic Dialogue – Oral or Literal Communication?“, in: *Semiotics of Drama & Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, edited by Herta Schmid, Aloysius Van Kesteren, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 137–173.
- Fiske, John, 1998: *Ivadas į komunikacijos studijas*, iš anglų kalbos vertė Vilija Gudonienė, Elena Macevičiūtė, Vilnius: ALK / Baltos lankos, 1998.
- Gaidauskienė, Nida, 2013: „Sofijos Kymantaitės sąlytis su simbolizmo ir kitų naujų meno krypčių estetika Krokuvoje“, *Sovijus: tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, 2013, Nr. 1, t. 1, p. 226–251.
- Gadamer, Hans-Georg, 1997: *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, iš vokiečių kalbos vertė Giedrė Grinytė, Vilnius: Baltos lankos, 1997.
- Galinis, Vytautas, 1981: „Vidinio monologo tipai lietuvių romane“, in: *Socialistinis realizmas ir šiuolaikiniai meniniai ieškojimai*, redagavo Vytautas Galinis, Vilnius: Vaga, 1981, p. 181–199.
- Gasset y, José Ortega, 1999: *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sudarė Antanas Andrijauskas, iš ispanų kalbos vertė Rūta Samuolytė, Vilnius: ALK, Vaga, 1999.
- Herman, Vimala, 2005: *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*, London, New York: Routledge, 2005.
- Hirsh, James, 2003: *Shakespeare and the History of Soliloquies*, Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

- Huizinga, Johan, 1950: *Verzamelde werken*, Vol. V, ed. L. Brummel et al., Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1950.
- Jakaitė, Dalia, 2011: „Literatūros mokslas ir teologija: dialogiško santykio realijos ir krikščioniškos mistinės tradicijos laukas“, *Literatūra*, Nr. 53(1), 2011, p. 7–30.
- Jasaitis, Juozas, 1972: *Gabrielė Petkevičaitė-Bitė*, Vilnius: Vaga, 1972.
- Jauss, Hans Robert, 2004: „Literatūros istorija kaip literatūros mokslo provokacija“, vertė Liucija Citavičiūtė, in: *Literatūros istorija ir jos kūrėjai: senoji Lietuvos literatūra*, 17 knyga, sudarė Sigitas Narbutas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2004, p. 191–242.
- Jurėnienė, Virginija, 2006: *Lietuvių moterų judėjimas XIX amžiaus pabaigoje–XX amžiaus pirmojoje pusėje*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2006.
- Jurgutienė, Aušra, 2006: „Fenomenologinis, hermeneutinis ir recepcinis teksto interpretavimas“, in: *XX amžiaus literatūros teorijos*, sudarymas ir pratarmė Aušros Jurgutienės, Vilnius, 2006, p. 17–62.
- Jurgutienė, Aušra, 1998: *Naujasis romantizmas – iš pasiilgimo: lietuvių neoromantizmo pradininkų estetinė mintis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998.
- Karmalavičius, Ramutis, 1992: *Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė. Epocha. Idealai. Kūryba*, Vilnius: Vaga, 1992.
- Kavolis, Vytautas, 1992: *Moterys ir vyrai lietuvių kultūroje*, Vilnius: Lietuvos kultūros institutas, 1992.
- Kazragytė, Vida, 2008: *Priešmokyklinio amžiaus vaikų vaidybos gebėjimų ugdymas. Teatro edukologija*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2008.
- Kelertienė, Violeta, 2006: *Kita vertus... Straipsniai apie lietuvių literatūrą*, Vilnius: Baltos lankos, 2006.
- Kennedy, Andrew K., 1983: *Dramatic Dialogue. The Duologue of Personal Encounter*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Klišienė, Neringa, 2014: „Sceninės Kosto Ostrausko nuorodos, arba teatrinių konvencijų laužymas“, *Literatūra*, Nr. 56(1), 2014, p. 81–96.

Klivis, Edgaras, 2009: „Staging the Nation: the Case of Lithuanian Fin de Siècle Theatre Productions in Foreign Industrial Centers“, *METHIS. STUDIA HUMANIORA ESTONICA*, 2009, Vol. 2, Nr. 3, p. 121–127. Internetinė prieiga:
<http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/495/486> (žiūrėta 2016-02-09).

Klusaitė, Lina, 2013: *Dialogas ir jo fenomenologinės implikacijos šiuolaikiniame teatre: teoriniai kontekstai ir Lietuvos teatro praktikos. Daktaro disertacija*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2013.

Krasnovas, Aleksandras, 1983: *Vidinio monologo proza*, Vilnius: Vaga, 1983.

Kubilius, Vytautas, 2003: *Dviese literatūros sūpuoklėse. Kazys Puida ir Vaidilutė*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2003.

Kubilius, Vytautas, 1996: *XX amžiaus literatūra*, Vilnius: Alma littera, 1996.

Kubilius, Vytautas, 1986: *Žanrų kaita ir sintezė*, Vilnius: Vaga, 1986.

Labanauskaitė, Gabrielė, 2013: *Naratyvo konstravimo principai šiuolaikinėje dramaturgijoje. Daktaro disertacija*, Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2013.

Lankutis, Jonas, 1988: *Lietuvių dramaturgijos tyrinėjimai*, Vilnius: Vaga, 1988.

Lankutis, Jonas, 1985: „Žemaitės komedijos“, in: *Žemaitė literatūros moksle ir kritikoje*, sudarė R. Umbrasaitė, Vilnius: Vaga, 1985, p. 136–141.

Lankutis, Jonas, 1974: *Lietuvių dramaturgijos raida*, Vilnius: Vaga, 1974.

Lehmann, Hans-Thies, 2010: *Postdraminis teatras*, iš vokiečių kalbos vertė Jūratė Pieslytė, Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.

Lietuvių literatūros enciklopedija, redaktoriai Vytautas Kubilius, Vytautas Vanagas, Vytautas Rakauskas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.

Lietuvių literatūros istorija. XIX amžius, sudarytojas ir vyriausiasis redaktorius Juozas Girdzijauskas, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.

Lietuvių literatūros istorija. XX amžiaus pirmoji pusė, I knyga, sudarytojas Rimantas Skeivys, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.

- Lietuvių rašytojai laiškuose ir atsiminimuose*, t. XX, redakcinė kolegija: K. Doveika... [et al.], Vilnius: Vaga, 1987.
- Lietuvos knygnešiai ir daraktoriai 1864–1904*, sud. Benjaminas Kaluškevičius, Kazys Misius, Vilnius: Diemedis, 2004.
- Lietuvos teatras. Trumpa istorija*, sud. Rasa Vasinauskaitė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
- Literatūros teorijos apybraiža*, red. Vytautas Kubilius, Vilnius: Vaga, 1982.
- Lukšienė, Meilė, 2013: *Jungtys*, sudarė Ramutė Bruzgelevičienė, Vilnius: Alma littera, 2013.
- Lūžienė, Neringa, 1998: „Graikų mito virsmas literatūra. Algorija, pavyzdys, simbolis“, *Darbai ir dienos*, Nr. 6 (15), 1998, p. 197–209.
- Mačiulis, Dangiras, 2005: *Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2005.
- Maknys, Vytautas, 1997: *Teatro dirvonuose*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997.
- Maknys, Vytautas, 1972: *Lietuvių teatro raidos bruožai*, t. I, Vilnius: leidykla „Mintis“, 1972.
- Marcinkevičienė, Dalia, 1999: *Vedusiųjų visuomenė: santuoka ir skyrybos Lietuvoje XIX amžiuje – XX amžiaus pradžioje*, Vilnius: Vaga, 1999.
- Marcinkevičiūtė, Ramunė, 2003: „Teatras kaip komunikacijos sistema“, *Menotyra*, Nr. 4(33), 2003, p. 29–34.
- Martin Buber and the Theatre: including Martin Buber's „mystery play” Elijah*, edited and translated by Maurice Friedman, New York: Funk & Wagnalls, 1969.
- Martišiūtė, Aušra, 2006: *Pirmasis lietuvių dramaturgijos šimtmetis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
- Martišiūtė, Aušra, 2006: *Žemaičių bajorų teatro dramaturgija: Aleksandro Fromo-Gužučio kūryba*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.

- Martišiūtė, Aušra, 2006: „Intertekstas kaip tautinio identiteto išraiška XIX a. pabaigos – XX a. pirmos pusės lietuvių dramaturgijoje“, *Acta litteraria comparativa*, Nr. 1, 2006, p. 166–175.
- Martišiūtė, Aušra, 2000: „Dialogo raida lietuvių dramaturgijoje“, *Literatūra*, Nr. 39–42 (1), 2000, p. 78–91.
- Masionienė, Birutė, 1969: „Kultūros veikėja ir pedagogė“, *Kultūros barai*, Nr. 4, 1969, p. 63–64.
- Maskuliūnienė, Džiuljeta, 2015: „Ankstyviausioji lietuvių vaikų dramaturgija: pozityvistinių idealų ir didaktikos keliu“, in: *Lietuvių vaikų dramaturgija: turinio ir formos linkmės. Mokomoji knyga*, sudarė Irena Baliulė, Šiauliai: UAB BMK Leidykla, 2015, p. 20–32.
- Maskuliūnienė, Džiuljeta, 2005: *XIX a. lietuvių didaktinė proza: adresatas ir tekstas*, Šiauliai: VšĮ Šiaulių universiteto leidykla, 2005.
- Mastianica, Olga, 2016: *Bajorija lietuvių tautiniame projekte (XIX a. pabaiga – XX a. pradžia)*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2016.
- Mastianica, Olga, 2014: „Lietuvos visuomenės profesionalėjimo kryptys (pagal 1897 m. Rusijos imperijos visuotinį gyventojų surašymą)“, *Lituanistica*, 2014, T. 60, Nr. 4 (98), p. 225–237.
- Mastianica, Olga, 2012: *Praverus namų duris: moterų švietimas Lietuvoje XVIII a. pabaigoje – XX a. pradžioje*, Vilnius: Lietuvos istorijos institutas, 2012.
- Mažosios dailininkės prisiminimai. Barbora Didžiokienė*, d. 2, sudarė Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Lyčių tyrimo centras, 2016.
- Mažosios dailininkės prisiminimai. Barbora Didžiokienė*, sudarė Ramutė Rachlevičiūtė, Vilnius: Lyčių tyrimo centras, 2011.
- Miknytė, Jurga, 2009: *Moters socialinio vaidmens konstravimas viešame diskurse XIX a. vidurio–XX a. pradžios Lietuvoje. Daktaro disertacija*, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2009.
- Mukarovsky, Jan, 1977: *The Word and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukarovsky*, translated and edited by John Burbank and Peter Steiner, New Haven: Yale University Press, 1977.

- Nastopka, Kęstutis, 1971: *Lietuvių ir latvių literatūrų ryšiai*, Vilnius: Vaga, 1971.
- Nelson, Robert J., 1958: *A Play within a Play: the Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, New Haven: Yale University Press, 1958.
- Naugrette, Florence, 2002: *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Bréal: Éditions Bréal, 2002.
- Pabarčienė, Reda, 1996: *Petro Vaičiūno pasaulis*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996.
- Paliulytė, Inesa; Matlašaitienė, Rimanta, 2006: „Teatrinis ugdymas darželyje: vaikų ir pedagogo sąveika“, *Žvirblių takas*, Nr. 3, 2006, p. 29–32.
- Passow, Wilfried, 1981: „The Analysis of Theatrical Performance: The State of the Art“, *Poetics Today*, Nr. 2:3, 1981, p. 237–254.
- Pauliukevičiūtė, Dalia, 2013: „Pasivaikščiojimas po melodraminę vaizduotę: Lazdynų Pelėdos apsakymas „Mano draugė““, in: *Bitės laikas: privataus ir viešo gyvenimo modeliai. Straipsnių rinkinys*, sudarė Ramunė Bleizgienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2013, p. 188–205.
- Pavis, Patrice, 1998: *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, translated by Christine Shantz, foreword by Marvin Carlson, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1998.
- Pavis, Patrice, 1982: *Language of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Pfister, Manfred, 1993: *The Theory and Analysis of Drama*, translated from German by John Halliday, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Poškaitis, K., 1974: „Liaudies choreografinės kūrybos keliai į sceną“, in: *Liaudies kūryba*, t. 2, redakcinė komisija: V. Ambrazas... [et. al.], Vilnius: leidykla „Mintis“, 1974, p. 65–88.
- Radzevičiūtė, Fausta, 2016: *Moters savivaizdis XX a. 4-ojo dešimtmečio lietuvių kultūroje* [magistro darbo rankraštis], Vilniaus universitetas, 2016, l. 1–70, autorės archyvas.
- Rakutis, Dainius, 2001: „Lietuviškoji dvaro kultūra lietuvių literačių akimis“, *Darbai ir dienos*, t. 28, 2001, p. 111–137.

- Ramoškaitė, Živilė, 2005: „Daina ir atlikimas: santykio variantai“, *Tautosakos darbai*, t. XXII (XXIX), 2005, p. 125–134.
- Sadauskienė, Jurga, 2006: *Didaktinės lietuvių dainos. Poetinių tradicijų sandūra XIX–XX a. pradžioje*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006.
- Sauka, Donatas, 1988: *Žemaitės stebuklas*, Vilnius: Vaga, 1988.
- Sezemanas, V., 1970: *Estetika*, Vilnius: „Mintis“, 1970.
- Singer, Ben, 2001: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York: Columbia University Press, 2001.
- Sirutavičius, Vladas, 1999: „Laisvalaikis XIX a. Lietuvos kultūroje“, in: *Praeities baruose. Skiriama akademikui Vytautui Merkiui 70-ies metų jubiliejaus proga*, redakcinė kolegija: Antanas Tyla (pirmininkas)... [et al.], Vilnius: Žara, 1999, p. 225–234.
- Sirvydas, Konstantinas, 1979: *Pirmasis lietuvių kalbos žodynas. Dictionarium trium linguarum*, Vilnius: „Mokslas“, 1979.
- Skrodenis, Stasys, 2010: *Folkloras ir gyvenimas. Straipsnių rinkinys*, Vilnius: VPU leidykla, 2010.
- Skrodenis, Stasys, 2005: *Folkloras ir folklorizmas. Mokymo knyga*, Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2005.
- Skrodenis, Stasys, 1992: „Tautosakos atėjimas į sceną ‚lietuviškų vakarų‘ gadynėje“, *Liaudies kūryba*, t. 3, Vilnius, 1992, p. 107–116.
- Skrodenis, Stasys, 1973: „Iš lietuvių ir latvių teatrinių ryšių“, *Literatūra*, Nr. XV(1), 1973, p. 149–152.
- Skrodenis, Stasys, 1967: „Etnografiniai spektakliai“, *Muzika ir teatras*, 1967, p. 69–77.
- Skrodenis, Stasys, 1966: „Liaudies dramos užuomazgos lietuvių kalendorinėse apeigose“, *LTSR Mokslų Akademijos darbai*, serija A, 2(21), 1966, p. 285–297.
- Skrodenis, Stasys, 1965: „... Gimė teatras“, *Kultūros barai*, Nr. 1, 1965, p. 26–29.
- Sprindis, Adolfas, 1986: *Žemaitė*, Vilnius: Vaga, 1986.

- Sprindytė, Jūratė, 1996: *Lietuvių apysaka*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1996.
- Sruoga, Balys, 1994: *Apie tiesą ir sceną. Straipsniai apie teatrą*, parengė Algis Samulionis, Vilnius: Scena, 1994.
- Sruoga, Balys, 1936: „Vaikų teatras“, *Vakarai*, Nr. 73, 1936–03–27, p. 2; Nr. 74, 1936–03–28, p. 2; Nr. 76, 1936–03–31, p. 2; Nr. 78, 1936–04–02, p. 2; Nr. 79, 1936–04–03, p. 2; Nr. 80, 1936–04–04, p. 2; Nr. 81, 1936–04–06, p. 2; Nr. 82, 1936–04–08, p. 2; Nr. 83, 1936–04–09, p. 2; Nr. 84, 1936–04–10, p. 2; Nr. 85, 1936–04–12, p. 2.
- Sruoga, Balys, 1930: *Lietuvių teatras Peterburge, 1892–1912: lietuvių teatro istorijai medžiaga*, Kaunas: Humanitarinis fak., 1930.
- Stahnke, Astrida B., 2015: *Aspazija. A Latvian writer 1865–1943. Her lyrical Prose*, Jurmala: Art and Culture Society, 2015.
- Styan, J. L., 1963: *The Elements of Drama*, Cambridge: University Press, 1963.
- Staumanis, Alfreds, 1972: „Latvian Theatre: a Synthesis of Ritual and National Awakening“, *Journal of Baltic Studies*, Vol. III, Nr. ¾, 1972, p. 175–183.
- Subačius, Liudas, 2010: *Aplenkusi laiką: Felicija Bortkevičienė: 1873–1945*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2010.
- Szondi, Peter, 1987: *Theory of the Modern Drama*, edited and translated by Michael Hays, Cambridge: Polity Press, 1987.
- Szulska, Inesa, 2006: „Šatrijos Raganos ir lenkų rašytojų kūrybos paralelės“, in: *Hermeneutinė literatūrologija*, sudarytojas Ramutis Karmalavičius, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2006, p. 224–233.
- Šabasevičius, Helmutas, 1999: „Gyvieji paveikslai Lietuvoje“, *Kultūros istorijos tyrinėjimai*, Vilnius: LKMI, 1999, p. 308–335.
- Šabasevičius, Helmutas, 1998: „Dailininkas ir jo kūrybos vertintojas XVIII a. Lietuvoje. Uršulės Radvilienės komedijos ‚Iš akių gimta meilė‘ studijos“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, Nr. 14, 1998, p. 99–104.

- Šatkauskienė, Nomedas, 2002: *Dramos teksto sklaidos ypatumai: teorinių paradigimų kaita ir jų analizė* [daktaro disertacijos rankraštis], Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2002, LNB RS, sign.: F132-2328.
- Šatkauskienė, Nomedas, 2002: „Komunikacinė dramos sklaida ir jo socialumas“, *Sociologija. Mintis ir veiksmai*, Nr. 1 (9), 2002, p. 88–96.
- Širkaitė, Jolanta, 2003: „XIX a. Lietuvos dvariškių menai ir pramogos“, *Menotyra*, Nr. 2(31), 2003, p. 32–38.
- Šiuolaikinės vaikų literatūros problemos*, sudarė Jonas Linkevičius, Vilnius: Vaga, 1979.
- The New Woman and her Sisters. Feminism and Theatre 1850–1914*, edited by Viv Gardner and Susan Rutherford, New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- The Oxford Handbook of Philosophy and Literature*, ed. by Richard Eldridge, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- The Play within the Play: the Performance of Meta-theatre and Self-reflection*, edited by Gerhard Fischer, Bernhard Greiner, Amsterdam, New York: Rodopi, 2007.
- Trečiasis Šatrijos Raganos laikas. Straipsnių rinkinys*, sud. Brigita Speičytė, Gediminas Mikelaitytis, Vilnius: Šatrijos Raganos bendrija, 2008.
- Trinkūnaitė, Šarūnė, 2015: „XIX a. pabaigos – XX a. pradžios Lietuvių moterų teatro sąjūdis: moters reprezentacijos autentika ir stereotipai“, *Menotyra*, t. 22, Nr. 2, 2015, p. 125–138.
- Trinkūnaitė, Šarūnė, 2014: „Feminizmas ir teatras: esminiai sankirtos taškai“, *Menotyra*, t. 21, Nr. 2, 2014, p. 137–147.
- Trinkūnaitė, Šarūnė, 2007: *Sceninė lietuviškosios istorinės pjesės interpretacija 1904–1940 m.* [Daktaro disertacijos rankraštis], Vilnius, 2007, LNB RS, sign.: F132-4285, l. 1–247.
- Trinkūnaitė, Šarūnė, 2005: „Lietuvių istorinės dramos pradžia: lenkiškos ištakos ir lietuviškos korekcijos“, *Menotyra*, t. 41, Nr. 4, p. 41–45.

- Trys baroko saulėlydžio literatai: Pranciška Uršulė Radvilienė, Konstancija Benislavskaja, Juozapas Baka*, parengė Aida Ažubalytė, Brigita Speičytė, Giedrė Šmitienė, Vilnius: VU leidykla, 2003.
- Truska, Liudas, 1996: *Antanas Smetona ir jo laikai*, Vilnius: Valstybinis leidybos centras, 1996.
- Ubersfeld, Anne, 1999: *Reading Theatre*, translated by Frank Collings, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1999.
- Umbrasas, Kazys, 1975: *Žemaitė. Biografija ir kūrybos ištakos*, Vilnius: Vaga, 1975.
- Urba, Kęstutis, 2015: *Auginančioji literatūra. XX a. lietuvių vaikų literatūros tyrinėjimai*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2015.
- Urba, Kęstutis, 1985: *Литовская детская драматургия* [daktaro disertacijos rankraštis], 1985, VU BR, sign.: F76–2808, 1985.
- Urba, Kęstutis, 1984: „Pirmosios lietuvių vaikų pjesės“, *Literatūra XXVI* (1), 1984, p. 25–33.
- Vairas-Račkauskas, K., 1961: „Medžiaga L. Malinauskaitės-Eglės ir J. Šliūpo biografijoms“, *Literatūra ir kalba*, t. V, vyr. redaktorius prof. K. Korsakas, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 465–499.
- Vaisvalavičienė, Kristina, 2015: „Riešutėlis vaikų vakarėliui‘: draminiai kūrinėliai lietuvių vaikų periodikoje (iki 1944 m.)“, in: *Lietuvių vaikų dramaturgija: turinio ir formos linkmės. Mokomoji knyga*, sudarė Irena Baliulė, Šiauliai: BMK leidykla, 2015, p. 33–81.
- Vanagas, Vytautas, 1996: *Lietuvių rašytojų sąvadas*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1996.
- Vaškėlis, Bronius, 2005: *Žvilgsnis iš atokiau II. Lietuviškoji scena Jungtinėse Amerikos Valstijose 1889–1990*, Vilnius: Versus aureus, 2005.
- Vaškėlis, Bronius, 1980: „Lietuvių teatro JAV pirmasis dešimtmetis 1889–1898“, *Metmenys*, Nr. 40, 1980, p. 120–152.
- Veltruský, Jiří, 1977: *Drama as Literature*, Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977.

- Veltruský, Jiří, 1976: „Dramatic Text as a Component of Theater“, in: *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, edited by L. Matejka and J. R. Titunic, Cambridge: MIT Press, 1976, p. 94–117.
- Vidugirytė, Inga, 2012: *Juoko kultūra. Studijų knyga*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2012.
- Viese, Saulcerite, 1975: *Aspazija*, Riga: Liesma, 1975.
- Warner, Elizabeth A., 1977: *The Russian Folk Theatre*, The Hague, Paris: Mouton, 1977.
- Water van de, Manon, 2012: *Theatre, Youth, and Culture. A Critical and Historical Exploration*, New York: Pelgrave Macmillan, 2012.
- Wilmer, S. E., 2008: „The Development of National Theatres in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries“, in: *National Theatres in a Changing Europe*, edited by S. E. Wilmer, Basingstoke; New York [N.Y.]: Palgrave Macmillan, 2008, p. 9–20.
- Weitz, Eric, 2009: *The Cambridge Introduction to Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Wise, Jennifer, 1989: „Marginalizing Drama: Bakhtin’s Theory of Genre“, *Essays in Theatre*, vol. 8, Nr. 1, 1989, p. 15–22.
- Womack, Peter, 2011: *Dialogue*, London, New York: Routledge, 2011.
- Zaborskaitė, Vanda, 1982: *Literatūros mokslo įvadas*, Vilnius: leidykla „Mokslas“, 1982.
- Zaborskaitė, Vanda, 1981: *Prie Lietuvos teatro ištakų. XVI–XVIII a. mokyklinis teatras*, Vilnius: „Mokslas“, 1981.
- Zalatorius, Albertas, 1972: „Aprašymo funkcija ir struktūra Žemaitės prozoje“, *Literatūra ir kalba*, t. XII, vyr. redaktorius K. Korsakas, Vilnius: Vaga, 1972, p. 407–427.
- Zalatorius, Albertas, 1971: *Lietuvių apsakymo raida ir poetika*, Vilnius: Vaga, 1971.
- Zavedskaitė, Dovilė, 2012: „Teatrinės komunikacijos kontūrai“, *Menotyra*, t. 19, Nr. 2, 2012, p. 149–156.

Žėkaitė, Janina, 1984: *Šatrijos Ragana*, Vilnius: Lietuvos TSR Mokslų akademija, Lietuvių kalbos ir literatūros institutas, 1984.

Žemaitė: archyvinė medžiaga, atsiminimai, straipsniai, redakcinė kolegija: K. Doveika (ats. redaktorius)... [et al.], Vilnius: Vaga, 1972.

Žemaitijos rašytojai, literatūrologai, vertėjai, knygų leidėjai. Plungės rajonas ir Rietavo savivaldybė, sudarė Danutė Mukienė ir Plungės rajono savivaldybės viešoji biblioteka, internetinė prieiga:

http://samogitia.mch.mii.lt/kultura/Zem_rasytojai_Plunge_Rietavas.htm.

Žukas, V., 1961: „Kada parašyta Žemaitės komedija ‚Stebuklingas daktaras‘ ir apybraiža ‚Kalėjime‘“, *Literatūra ir kalba*, t. V, vyr. redaktorius prof.

K. Korsakas, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961, p. 622.

Лавринец, Павел, 2011: «Грюнвальдский бой» Г. А. Хрущова-Сокольникова и «Альф и Альдона» Н. В. Кукольника, 2011, internetinė prieiga: http://www.russianresources.lt/archive/Grunwald/Grunwald_22.html.

Михайлова, Мария, 2009: «Бабы с пьесами...» в эпоху modern“, in: *Женская драматургия Серебряного века*, составление, вступительная статья и комментарии Марии Михайловой, Санкт-Петербург: Гиперион, 2009, p. 5–60.

PRIEDAS. LIETUVIŲ MOTERŲ DRAMATURGIJOS BIBLIOGRAFIJA (1900–1956)

Publikuoti kūriniai

1. Aglė [Liudmila Malinauskaitė-Šliūpienė], *Netikėtai. Komedijs trijuose aktuose*, Filadelfija: spauda „Kovos“, 1910.
2. Ašebergaitė, K., „Mokyklos pyragai: [2 paveikslų] vaizdelis“, *Žvaigždutė*, 1927, Nr. 2, p. 27–28.
3. Ašebergaitė, K., „Dantys: komedijėlė“, *Žvaigždutė*, 1927, Nr. 12, p. 233–234.
4. Audrų Duktė [Pranė Petruilytė], *Ji pasiaukoję. 3-jų veiksmų drama*, Biržai: leidėja L. Januševičiūtė, 1935.
5. Audrų Duktė [Pranė Petruilytė], *Šimtas tūkstančių. 3-jų veiksmų scenos vaizdelis*, Kaunas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės leidinys, 1936.
6. Audrų Duktė [Pranė Petruilytė], *Likimo auka. 4-rių veiksmų drama*, Biržai: leidėja L. Januševičiūtė, 1937.
7. Avižienytė Jūra, *Mažųjų teatras* [„Aukso obuolėlis“, „Bailiai. Vieno veiksmo juokai“, „Sniegulių karalaitė. I veiksmo scenos vaizdelis“], Kaunas, Marijampolė: Dirva, 1933.
8. B. [Gabrielė Petkevičaitė-Bitė], „Kova“, *Varpas*, 1900, Nr. 8, p. 86–89; 1900, Nr. 9, p. 98–101; 1900, Nr. 10, p. 110–114.
9. B. [Gabrielė Petkevičaitė-Bitė], *Kova. Drama iš trijų veiksmų*, Tilžė: Otto v. Mauderodės sp., 1900.
10. Balė Vaivorytė [Petronėlė Orintaitė], *Skaidrytė. 5 scenos vaizdeliai vaikams ir jaunimui* [„Skaidrytė“, „Gerieji Darbeliai“, „Trys Paveikslai“, „Kietas Riešutas“, „Žirgonė ir Gailė“], Buenos Aires: „Laikas“, 1949.
11. Balė Voveraitė [Petronėlė Orintaitė], *Žirgonė ir Gailė. 3-jų dalių scenos pasaka*, Detmold: Lietuvių Skautų Sąjungos Brolijos Vadija, 1948.
12. Brazilaitienė, A., *Angelaitės: 2 paveikslų vaidinimėlis angelaitėms*, Marijampolė: Marijonai, 1938.

13. Buivydaitė Bronė, *Mėlynas drugelis. 2-jų veiksmų pjesė-pasaka*, Panevėžys: [N. Feigenzono sp.], 1927.
14. Buivydaitė Bronė, „Stebuklingoji radasta: 3 veiksmų pasaka“, *Saulutė*, 1931, Nr. 2, p. 18–25; Nr. 4, p. 50–54; Nr. 5, p. 70–75; Nr. 6, p. 85–86; Nr. 7, p. 105–106, Nr. 8. p. [trūksta duomenų].
15. Buivydaitė Bronė, *Stebuklingoji radasta. 3 v. pasaka vaikų teatrui*, Panevėžys: „Bangos“ sp., 1934.
16. Buivydaitė Bronė, „Lapė gudragalvė. 2-jų veiksmų pasaka“, *Saulutė*, 1931, Nr. 21–22, p. 323–331.
17. Buivydaitė Bronė, *Lapė gudragalvė. 2-jų veiksmų pjesė-pasaka*, Panevėžys: „Bangos“ sp., 1935.
18. Buivydaitė Bronė, „Liliutė: 2 veiksmų vaizdelis vaikams“, *Saulutė*, 1929, Nr. 5, p. 98–102; Nr. 6, p. 113–117.
19. Butkienė Nina, *Vaikų veikalai. Mokinys tinginys. Miške (Onytės sapnas)*, Kaunas: s.n., 1927.
20. Butkienė Nina, *Kalėdų eglutė*, Kaunas: A. Bako sp., 1927.
21. Butkienė Nina, *Išdykėlis Petriukas. 3 veiksmų vaikų komedija*, Kaunas: A. Bako sp., 1928.
22. Butkienė Nina, *Išdykėlis Petriukas. 3 veiksmų vaikų komedija*, Kaunas, 1930.
23. Butkienė Nina, *Galas žaislams. I veiksmo vaidinimas. Tėvams išvažiavus. I veiksmo komedija*, Kaunas: A. Bako sp., 1929.
24. Butkienė Nina, *Vaikų veikalai. I. Žiemą. II. Nauji Metai*, Kaunas: A. Bako sp., 1929.
25. Celestina, S. M., „Naujų Metų išvakarės“, *Žvaigždutė*, 1937, Nr. 1, p. 5–6.
26. Sofija Čiurlionienė (Kymantaitė), *Pasipasakojima* [„Kelioni y Šiaulius“, „Neištižusi Prani“, „Kaip Pelelis mokslą eji...“ „Neiesi – nediktuosi“], Vilnius: M. Kuktos spaustuvė, 1913.
27. Sofija Čiurlionienė (Kymantaitė), „Kažikas pasigadina“, *Vairas*, Nr. 8, 1915, p. 116–118.

28. Čiurlionienė-Kymantaitė, S., „Dolpielis – kleboniis lekajis. (Paspasakojimas)“, *Vairas*, 1915, Nr. 9, p. 131–132.
29. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Vaikų teatras: komedijėlės* [„Cyp... cyp... cyp... Miau... miau... miau...“], „Grybų barnis“, „Barbutė piemenėlė“, Vilnius: „Žaibo spaustuvė“, 1918.
30. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Kalinys. Tikras Lietuvos istorijos atsitikimas: skiriamas jaunuomenei vaidinti*, Vilnius: s. n., 1919.
31. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Komedijos* [„Pinigėliai“, „Karalaitė Tikroji Teisybė“, „Gegužis“, „Kuprotas oželis“], Vilnius, Kaunas: „Švyturys“, 1920.
32. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Dolpelis ministerijoje tarnauja. Monologas ir laiškai*, Tilžė: Otto v. Mauderodės sp., 1920.
33. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Aušros sūnūs. 4 veikslių drama*, Kaunas: Valstybės sp., 1926.
34. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Aušros sūnūs. 4 veikslių drama“, *Lietuva*, 1926-05-26, Nr. 114, p. 3–5; 1926-05-27, Nr. 115, p. 2–4; 1926-05-28, Nr. 116, p. 2–4; 1926-05-29, Nr. 117, p. 2–4; 1926-05-31, Nr. 118, p. 2–4; 1926-06-02, Nr. 120, p. 2–4; 1926-06-04, Nr. 121, p. 2–3; 1926-06-05; Nr. 122, p. 2–3; 1926-06-07, Nr. 123, p. 2–3; 1926-06-08, Nr. 124, p. 5–6; 1926-06-10, Nr.: 126, p. 2–4; 1926-06-11, Nr. 127, p. 2–3.
35. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Vaikai ir vyturys“, *Vyturys*, 1931 m. gegužės 1 d., Nr. 1, p. 9–11.
36. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Mūsų kieme“, *Vyturys*, 1931 m. gegužės 15 d., Nr. 2, p. 4–5.
37. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Dvi varlikės“, *Vyturys*, 1931 m. gegužės 15 d., Nr. 2, p. 9–10.
38. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Keistas paukštis“, *Vyturys*, 1931 m. birželio 1 d., Nr. 3, p. 1–2.
39. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Puodelis medaus. I veiksmo scenos vaizdelis“, *Vyturys*, 1931 m. birželio 1 d., Nr. 3, p. 8–12.

40. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Žiogų laukas“, *Vyturys*, 1931 m. rugsėjo 15 d., Nr. 5, p. 8–11.
41. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Žiogų laukas“, *Vyturys*, 1935 m. sausis, Nr. 1, p. 8–11.
42. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Nedaryk kitam, kas tau nemielia“, *Vyturys*, 1935 m. vasaris, Nr. 2, p. 7–10.
43. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Motinėlei“, *Vyturys*, 1935 m. gegužė, Nr. 5, p. 6–8.
44. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Vyturio atsisveikinimas“, *Vyturys*, 1935 m. liepa–rugpjūtis, Nr. 7–8, p. 7–10.
45. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Julytė ir žvirbliukai“, *Vyturys*, 1936 m. kovas, Nr. 3, p. 8–9.
46. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Dvylika brolių juodvarniais lakstančių*, Kaunas: s. n., 1932.
47. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių: vaikams vaidinti keturių paveikslų pasaka*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1945.
48. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Kažikas pasigadina“, in: *Žemaičiai: žemaičių rašytojų prozos ir poezijos antologija*, sud. Stasys Anglickis, Kaunas: Sakalas, 1938, p. 88–91.
49. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, *Pinigėliai. Trijų veiksmy-keturių paveikslų komedija*, Kaunas: LTSR valstybinė leidykla, 1941.
50. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Dvylika brolių juodvarniais laksčiusių“, *Rinktiniai raštai II*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956, p. 3–114.
51. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Kuprotas oželis“, *Rinktiniai raštai*, t. II, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956, p. 115–144.
52. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Pinigėliai“, *Rinktiniai raštai*, t. II, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956, p. 145–235.

53. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Vilos puošmena“, *Rinktiniai raštai*, t. II, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956, p. 237–322.
54. Čiurlionienė-Kymantaitė Sofija, „Didžioji mugė“, *Rinktiniai raštai*, t. II, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1956, p. 322–414.
55. Čiurlionytė, Danutė, *Jonuko Dunduliuko teatras*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1946.
56. Didžiulienė Liudvika-Žmona, *Lietuvaitės. 3 veiksmų, 4 paveikslų komedija*, Vilnius: Jono Rinkevičiaus išleidimas, 1912.
57. [Didžiulienė-Žmona, Liudvika], „Paskubėjo“, *Lietuvių balsas*, Nr.29, 1915 m. priedas „Dovanėlė Kalėdoms“, p. 4–8.
58. Didžiulytė-Kazanavičienė Aldona, *Musmirės. 2-jų veiksmų scenos vaizdelis*, Voronežas: Lietuvos reikalų komisariato kultūros ir švietimo sk., 1918.
59. Didžiulytė-Kazanavičienė Aldona, *Žvaigždučių eglutė. 2-jų veiksmų scenos vaizdelis*, Vilnius: Liaudies švietimo komisariatas, 1919.
60. Didžiulytė-Kazanavičienė Aldona, *Vaikai ir paukščiai. Dviejų veiksmų scenos vaizdelis vaikams*, Kaunas, Marijampolė: „Dirva“, 1929.
61. Didžiulytė-Kazanavičienė Aldona, *Senis Šaltis. Scenos vaizdelis vaikų teatrui*, Klaipėda: Lituania ap., 1934.
62. Diržytė-Naginskienė Adelė, *Pavasaris ir Gyvenimo pasaka. Vaidinimai vaikams*, Vilnius: s. n., 1919.
63. Dvi Lietuvaitės [Stasė Bogušytė-Skipitienė, Michalina Dirmantaitė], *Dumblynė. Penkiaveiksmė drama*, Vilnius: M. Piaseckaitės-Šlapelienės knygyno išleidimas, 1912.
64. Dvi Moterys [Julija Žymantienė-Žemaitė, Gabrielė Petkevičaitė-Bitė], *Velnias Spąstuose. Dramatiškas paveikslėlis iš trijų veiksmų*, Tilžė: J. Šenkos sp., 1902.
65. Dvi moteri, „Kaip kas išmano, taip save gano. Komedija iš trijų veiksmų“, *Varpas*, 1904, Nr. 7., p. 100–111.

66. Dvi Moteri, *Kaip kas išmano, taip save gano. Drama iš trijų veikmių*, Tilžė: Otto v. Mauderodės sp., 1904.
67. Dvi Moteri, *Parduotoji laimė. Keturių veiksmų drama*, Vilnius: Juozapo Zavadzčio spaustuvė, 1905.
68. Dvi Moteri, *Litvomanai. Drama 4-iuose veikimuose*, Tilžė: Otto v. Mauderodės sp., 1905.
69. [Dvi Moteri], „Litvomanai. Drama 4-iuose veikimuose“, *Varpas*, 1905, Nr. 3, p. 37–39; 1905, Nr. 4–5, p. 51–56; 1905, Nr. 6, p. 66–70; 1905, Nr. 7–8, p. 86–88; 1905, Nr. 9–10, p. 100–101.
70. Gedvilienė, A., „Gerasis Jonelis“, *Žvaigždutė*, 1937, Nr. 21, p. 328–333.
71. Graurogkienė Olga, *Gobšusis karalius. Penkių veiksmų pasaka*, Kaunas: Spaudos fondas, 1938.
72. Graurogkienė Olga, *Šypsančios akys. Keturių veiksmų komedija*, Kaunas: „Sakalas“, 1937.
73. Griciūtė, V[alerija], „Motinos diena“, *Vyturys*, 1937, Nr. 5, p. 9–11.
74. Griciūtė, V[alerija], „Žalioj pievelėj“, *Vyturys*, 1937, Nr. 6, p. 14–16.
75. Griciūtė, V[alerija], „Ruduo“, *Vyturys*, 1937, Nr. 10, p. 4–7.
76. Griciūtė, V[alerija], „Kalėdų naktį“, *Vyturys*, 1937, Nr. 12, p. 3–6.
77. Griciūtė, V[alerija], „Vaikų pavasaris“, *Vyturys*, 1938, Nr. 4, p. 4–6.
78. Griciūtė, V[alerija], „Akmensirdis Pranukas“, *Vyturys*, 1938, Nr. 5, p. 5–7.
79. Griciūtė, V[alerija], „Paukštelių džiaugsmas“, *Vyturys*, 1939, Nr. 2, p. 23–24.
80. Griciūtė, V[alerija], „Velykų belaukiant“, *Vyturys*, 1939, Nr. 7, p. 100–103.
81. Griciūtė-Lapinskienė, Valerija, *Motinos diena: vaidinimėlis vaikams*, Kaunas: Lietuvos vaiko draugija, [1939].
82. Grieželė [Julija Žymantienė-Žemaitė], „Monoliogas caro tarno“, *Ukininkas*, Nr. 3, 1902, p. 4–9.

83. Gurkliūtė Uršulė, *Komedijėlės* [„Cigonės atsilankymas“, „Dvi kumutės“, „Dvi sesutės“, „Girtuoklė su blaivininku“], So. Boston, Mass.: „Darbininkas“, 1916.
84. Gustaitė S., „Gėlių vainikėlis. Eiliuotas vaizdelis“, *Žvaigždutė*, 1939, Nr. 10, p. 148–149.
85. *Į mokslą. Komedijėlė vaikams dviejuose aktuose*, Seinai: Laukaičio, Narjausko ir b-vės sp., 1908.
86. Janavičienė V[anda], „Pavasaris: vieno veiksmo vaizdelis“, *Vyturys*, 1936, Nr. 3, p. 6–8.
87. Janavičienė V[anda], „Žiema: vieno veiksmo vaizdelis“, *Vyturys*, 1936, Nr. 1, p. 6–7.
88. Janavičienė V[anda], „Kiškio vardinės: dviejų veiksmų fantazija“, *Vyturys*, 1936, Nr. 5, p. 9–13.
89. Janavičienė V[anda], „Kas Juozukui nutiko: dviejų paveikslų fantazija“, *Vyturys*, 1936, Nr. 7–8, p. 13–18.
90. Janavičienė V[anda], „Ruduo: vaizdelis“, *Vyturys*, 1936, Nr. 9, p. 14–15.
91. J.S. [Stepulionytė Juzefa], *Iszgama. Drama 2-se aktuose*, Pittsburgh (Pa.): s.n., 1901.
92. J.S. [Stepulionytė Juzefa], *Iszgama. Drama 2-se aktuose*, Chicago, Ill.: Turtu ir spauda „Kataliko“, 1904.
93. J.S. [Stepulionytė Juzefa], *Iszgama. Drama 2-se aktuose*, Chicago, Ill.: Turtu ir spauda „Kataliko“, 1906.
94. Jurata Juraitė [Eugenija Tautkaitė], *Pradžia. Keturių veiksmų drama*, New York: Amerikos lietuvių proletmeno s-ga, 1933.
95. Juškauskienė-Stropienė Feliksa, *Kerštinga meilė. Iš šeimyniško gyvenimo. Tragedija 3 aktuose*, Boston [Mass.]: Turtu ir spauda „Keleivio“, 1908.
96. Juškauskienė-Stropienė Feliksa, *Kerštinga meilė. Iš šeimyniško gyvenimo. Tragedija 3 aktuose*, Bostonas, Mass.: [„Laisvės“ sp.], 1913.

97. Kairytė E., „Užgavėnių blynai. Muzikinis vaizdelis“, *Žvaigždutė*, 1939, Nr. 5, p. 76–77.
98. Karvelytė S., „Marija mano Motina. 3 veiksmy vaizdelis“, *Žvaigždutė*, 1939, Nr. 9, p. 140–142.
99. Kymantaitė-Grigarauskienė, K[azimiera], „Kodėl šuo nekenčia katės, o katė pelės“, *Vyturys*, 1935, Nr. 9, p. 6–11.
100. Kovų Juzė Verpėjėlė, „Iš Vargų į Laimę“, *Motery Dirva*, Nr. 4, 1917, p. 17.
101. Kripaitienė Petronėlė, *Vaikų teatras ir skaitymėliai* [„Kalėdų išvakarėse“, „Gėlės“], Marijampolė: Marijonų sp., 1929, p. 13–25.
102. Kripaitienė P[etronėlė], „Kalėdų naktį: scenos vaizdelis“, *Šaltinėlis*, 1934 m. lapkričio 10 d., Nr. 23, p. 316–319; 1934 m. lapkričio 24 d., Nr. 24, p. 336–338; 1934 m. gruodžio 8 d., Nr. 25, p. 347–349.
103. Kripaitienė Petronėlė, *Kalėdų naktį. Dviejų paveikslų scenos vaizdelis*, Marijampolė: Marijonų sp., 1936.
104. K. S. Lietuvaitė [Kotryna Sinkevičiūtė-Pakušaitienė], *Žingsnis prie šviesos. Vieno akto vaizdelis ir monologas „Našlaitė“*, Boston (Mass.): „Keleivio“ sp. ir lėšomis, 1914.
105. K. S. Lietuvaitė [Kotryna Sinkevičiūtė-Pakušaitienė], *Žingsnis prie šviesos. Vieno akto vaizdelis ir monologas „Našlaitė“*, Voronežas: Lietuvos reikalų komisariato kultūros ir švietimo skyrius, 1918.
106. Makarevičiūtė, Angelina, „Dovana mamytei: 3 paveikslų vaizdelis Motinos dienai“, *Žvaigždutė*, 1938, Nr. 7, p. 107–108; 1938, Nr. 8, p. 122–125.
107. Manomaitytė, L[idija], „Čir, čiri Čiriukai“, *Vyturys*, 1936, Nr. 2, p. 12–13.
108. Mironaitė M[onika], „Kalėdų žaisleliai“, *Vyturys*, 1936, Nr. 12, p. 6–12.
109. Monkevičiūtė G., „Skaičiavimo pamoka: vieno veiksmo juokai“, *Žvaigždutė*, 1938, Nr. 3, p. 25–27.

110. Nakaitė Alė, „Žiogas ir skruzdės: 3 veikslių 7 paveikslų muzikinis scenos vaizdelis“, *Žiburėlis*, 1942 m. gruodžio 1 d., Nr. 17–18, p. 283–284.
111. N-nė, J. [Nainienė-Petrauskaitė Jadvyga], „Saulutė: 3 paveikslų scenos vaizdelis“, *Saulutė*, 1930, Nr. 3–4, p. 43–47.
112. P. [Pečkauskaitė Marija-Šatrijos Ragana], *Vaikų žaislui* [„Godus daktaras“, „Ponia ir ponas teisėjas“, „Barbės edukacija“], Kaunas: „Švyturys“, 1920.
113. Petronėlė Orintaitė, *Žirgonė ir Dailė: 3-jų dalių scenos pasaka*, Detmold: Lietuvių skautų sąjungos brolijos vadija, 1948.
114. Rucevičienė Elena [sulietuvino], *Lapkus. 3-jų veikslių tragikomedija*, Kaunas: Švyturys, 1920.
115. Rucevičienė Elena [pagal Zenoną Parvį sutaisė], *Smuklė. 2 veikslių drama su epilogu*, Vilnius: Jonas Rinkevičius, 1913.
116. Rucevičienė Elena [pagal Zenoną Parvį spaudai paruošė], *Smuklė. 2 veikslių drama su epilogu*, Kaunas: Lietuvos Blaivinimo S-ga, 1939.
117. Rūtų Svaja, *Šaulė. 3 veikslių scenos vaizdelis su epilogu*, Kaunas: s. n., 1933.
118. Rutkauskienė Birutė, *Pabėgęs meilužis. 1 veiksmo komedija*, [Kaunas]: s.n., [1938].
119. Stambrauskaitė Ad., „Žvirblis ir višta“, *Žvaigždutė*, 1925, Nr. 7, p. 111.
120. Suvalkietė M. L. [Monika Gurinskaitė], „Kūmutės ant gatvės“, *Moterų dirva*, 1916, Nr. 1, p. 11–14.
121. Suvalkietė M. L. [Monika Gurinskaitė], „Susiprato“, *Moterų dirva*, 1916, Nr. 3, p. 11–13.
122. Šatrijos Ragana [Marija Pečkauskaitė], *Szv. Kazimierius. Drama keturiuose aktuose vaikams*, Brooklyn, N.Y.: „Žvaigždės“ sp., 1902.
123. Šatrijos Ragana, „Nepasisekė Marytei“, *Šaltinis*, Nr. 21, 1906, p. 322–326; Nr. 22, p. 338–343.

124. Šatrijos Ragana, *Nepasisėkė Marytei. Komedijėlė 2 aktuose*, Seinai: „Šaltinio“ redakcija, 1906.
125. Šatrijos Ragana, „Pančiai“, *Tauta*, Nr. 41, 1920-08-24, p. 2–3; Nr. 42, 1920-08-27, p. 2–3; Nr. 43, 1920-03-31, p. 2–3; Nr. 44, 1920-09-03, p. 2–3; 1920-09-07, Nr. 45, p. 2–3; 1920-09-10, Nr. 46, p. 3.
126. Šatrijos Ragana, *Pančiai*, Kaunas: „Rašto“ bendrovės leidinys, 1920.
127. P. [iš lenkų kalbos vertė] [Marija Pečkauskaitė], *Vaikų žaislui [Ponia ir ponas teisėjas, Godus daktaras, Barbės edukacija]*, Kaunas: „Švyturio b-vė“, 1920.
128. Valaitytė, K., „Naujas narys“, *Žvaigždutė*, 1929, Nr. 8, p. 190–192; 9, p. 221–224.
129. Vikutė [?], „Pasikalbėjimas dviejų draugių“, *Moterų dirva*, Nr. 11, 1917, p. 3–4.
130. Žemaitė [Julija Bniuševičiūtė-Žymantienė], „Valščiaus sudas“, *Ukininkas*, Nr. 8, 1900, p. 116–120.
131. Žemaitė, „Klebono gospadinė. Monoliogas“, *Ukininkas*, Nr. 9, 1902, p. 12–19.
132. Žemaitė, *Valsčiaus sudas. Komedija 1 veikmėje*, Tilžė: Ūkininkas, 1900.
133. Žemaitė, *Tris mylimos. Komedija trijuose aktuose*, South Boston (Mass.): So. Bostono Darbininkiška kuopa, 1907.
134. Žemaitė, „Monologas caro tarno“, *Tėvynė*, 1907, Nr. 20, p. ?.
135. Žemaitė, „Tris milimos“, *Vilniaus žinios* 1907-02-21, Nr. 42, p. 1–2; 1907-02-22, Nr. 43, p. 1–2; 1907-02-23, Nr. 44, p. 1–2; 1907-02-24, Nr. 45, p. 1.
136. Žemaitė, *Trys mylimos. Komedija trijuose aktuose*, Vilnius: „Vilniaus žinių“ spaustuvė, 1907.
137. Žemaitė, „Mūsų gerasis“, *Lietuvos ūkininkas*, 1909, Nr. 14, p. 127–130; Nr. 15, p. 138–139; Nr. 16, p. 146–147; Nr. 17, p. 157–158.
138. Žemaitė, *Tris mylimos. Komedija trijuose aktuose*, Vilnius: s. n., 1909.

139. Žemaitė, *Mūsų gerasis. 2-jų veiksmų komedija*, Vilnius: Juozapo Zavadzkiego sp., 1909.
140. Žemaitė, *Trys mylimos. Komedija 3-se aktuose*, Vilnius: s. n., 1909.
141. Žemaitė, *Apsiriko. Dviejų aktų komedija*, Vilnius: J. Zavadzkiego sp., 1912.
142. Žemaitė, *Klebono gospadinė ir Kaip kartais kokioje klebonijoje einasi. Dvi puikios apysakos*, Waterbury [Conn.] : [s.n.], 1912.
143. Žemaitė, *Mūsų gerasis. Dviejų veikmių komedija*, Vilnius: Juozapo Zavadzkiego sp., 1913.
144. Žemaitė, *Valsčiaus sudas. komedija 1 veikmėje*, Vilnius: Juozapo Zavadzkiego sp., 1913.
145. Žemaitė, „Piršlybos. Šešių veiksmų vaidinys“, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 22–56.
146. Žemaitė, „Pragerti balakonai. Trijų veiksmų komedija“, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 141–156.
147. Žemaitė, „Trys mylimos. Trijų veiksmų komedija“, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 167–190.
148. Žemaitė, „Apsiriko. Dviejų veiksmų komedija“, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 204–227.
149. Žemaitė, „Valsčiaus sūdas. Vieno veiksmo komedija“, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 244–256.
150. Žemaitė, „Mūsų gerasis. Dviejų veiksmų komedija“, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 271–290.
151. Žemaitė, „Stebuklingas daktaras. Vieno veiksmo komedija“, *Raštai*, t. III, A. Bulotos leidimas, Marijampolė: „Dirvos“ b-vės spaustuvė, 1927, p. 64–94.

152. Žemaitė, *Valsčiaus sudas. 1-no veiksmo komedija*, Kaunas-Marijampolė, 1928.
153. Žibutė G., „Du broliai: rusų pasaka“ [2 paveikslų dramatinė pasaka], *Žvaigždutė*, 1925, 3, p. 42–43.
154. Žilinskaitė, Janina, „Torto receptas“: [humoristinis] dialogas, *Žvaigždutė*, 1939, 12–13, p. 196.
155. Žilinskaitė, Janina, „Puikūs egzaminai“: [humoristinis] dialogas, *Žvaigždutė*, 1939, Nr. 17, p. 254.

Nepublikuoti kūriniai

1. Allunans A., *Liūdna dainelė. Penkių veiksmų drama. Vaizdelis iš baudžiavos laikų*, iš latvių kalbos vertė Vaidelutė, 1909, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: ЛИТ-44.
2. Buivydaite Bronė, *Pavasaris. Simboliška 1 veiksmo opera*, 1927, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 117, l. 1–11.
3. Buivydaite Bronė, *Pavasaris. Simbolinis 1 veiksmo vaizdelis*, 1927, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 15, l. 1–11.
4. Buivydaite Bronė, *Pabaigtuvės. Iš tautosakos žiedų supintas 2 v. vaidinimas*, 1942, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 15, l. 12–34.
5. Buivydaite Bronė, *Pabaigtuvės. Iš tautosakos žiedų supintas 2 v. vaidinimas*, 1942, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 118, l. 1–22.
6. Buivydaite Bronė, *Lilutė. 2-jų veiksmų pasaka*, 1930, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 117, l. 12–34.
7. Buivydaite Bronė, *Šviesutė. 5-ių paveiklų simbolinė pasaka*, 1926, LLMA, f. 90, ap. 1, b. 38, l. 1–27.
8. [Dvi Moteri], *Tamošius Rūkas. Parašė Dvi moteri*, VUB RS, b.d., sign.: D 353, l. 1–45.
9. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Asmens sekretorė, 4 veiksmų drama*, LLTIB RS, sign.: F87–7, l. 1–69.

10. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Feministės, 3 veiksmų pjesė*, 1932, LLTIB RS, sign.: F87–8, l. 1–37.
11. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Gaudeamus, 4 veiksmų pjesė*, b.d., LLTIB RS, sign.: F87–9, l. 1–64.
12. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Jis turi vesti, 3 veiksmų komiška pjesė*, b.d., LLTIB RS, sign.: F87 – 10, l. 1–21.
13. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Kiekvienas nori būti gubernatorius, 1 veiksmo komedija*, 1932, LLTIB RS, sign.: F87–11, l. 1–14.
14. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Labdarybės poniutės, 3 veiksmų drama*, 1932, LLTIB RS, sign.: F87–12, l. 1–21.
15. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Lėlė, 6 paveikslų pjesė, du variantai*, b. d., LLTIB RS, sign.: F87–13, l. 1–19.
16. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Mes ir jie, 4 veiksmų drama*, b.d., LLTIB RS, sign.: F87–14, l. 1–35.
17. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Motinos diena, 3 veiksmų ir prologo tragedija*, b.d., LLTIB RS, sign.: F87–16, l. 1–32.
18. Dausinaitė-Varnienė, Vanda, *Žuvėdra arba kraujas prabilo, 4 veiksmų drama*, 1934, LLTIB RS, sign.: F87–17, l. 1–64.
19. Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona, *Miško kertelė. 3-jų veiksmų scenos vaizdelis*, LLMA, f. 88, ap. 1, b. 28, l. 1–30.
20. Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona, *Gulbė (motyvas paimtas iš pasakos ,Gulbė karaliaus pati‘)* [fragmentas], LLMA, f. 88, ap. 1, b. 32, l. 5–9.
21. Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona, *Eglutė miške. Vieno veiksmo scenos vaizdelis lėlių ar mažų vaikų teatrui*, 1946–1947, LLMA, f. 88, ap. 1, b. 32, l. 10–16.
22. Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona, *Scenos vaizdelis*, LLMA, f. 88, ap. 1, b. 31, l. 5–16.
23. Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona, *Drąsumas. Sceniškas vaizdelis vienoj veikmėj* [fragmentas], LLMA, f. 88, ap. 1, b. 31, l. 1–4.

24. Didžiulytė-Kazanavičienė, Aldona, *Našlaitė. Pagal Vasiljevą „Cupomka“*, LLMA, f. 88, ap. 1, b. 29, l. 1–27.
25. Laima [Regina Vaitavičiūtė-Januškevičienė], *Nebepirmas. Drama 4-se veikmėse iš Lietuvos moksleivijos gyvenimo* [rankraštis], SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-96, l. 1–80.
26. [Lazdynų Pelėda, Marija Lastauskienė], *Ant sargybos*, b. d., LLTIB RS, sign.: F1–3449, l. 1–10.
27. [Lazdynų Pelėda, Sofija Pšibiliauskienė], *Amžinos linksmybės viešpatystėje. Scenos veikalėlis* [fragmentas], VUB RS, b. d., sign.: D 785, l. 1–25.
28. Lazdynų Pelėda [Marija Lastauskienė], *Už lizdą*, VUB RS, b. d., sign.: F1–F343, l. 315–351.
29. Lazdynų Pelėda [Marija Lastauskienė], *Už lizdą. Iš užrašų Lazdynų Peledos*, VUB RS, b. d., sign.: F1–F343, l. 357–399.
30. Lazdynų Pelėda [Marija Lastauskienė], *Gyva lėlė*, VUB RS, 1928, sign.: F1–F343, l. 473–484.
31. Lazdynų Pelėda [Marija Lastauskienė], *Laimė*, VUB RS, 1928, sign.: F1–F343, l. 485–492.
32. Rakauskaitė, Juozapina, *Žąselė. Vaidinimas vaikams*, 1950, LLTIB RS, sign.: F1–7567, l. 1–3.
33. Rakauskaitė, Juozapina, *Penkios dukterys: farsas-komedija*, 1950, LLTIB RS, sign.: F1–7567, l. 1–12.
34. Rakauskaitė, Juozapina, *Daugiau ugnies: dviejų veiksmų drama*, 1935, LLTIB RS, sign.: F1–7568, l. 1–24.
35. Rakauskaitė, Juozapina, *Ramybės Angelas: dviveiksmė drama pagal Stasio Tijūnaičio poemą (1910)*, 1944 [?], LLTIB RS, sign.: F1–7569, l. 7–28.
36. Rakauskaitė, Juozapina [Sr. Anna Maria], *Sarytė. Dramos vaizdelis*, 1948, LLTIB RS, sign.: F1–7575, l. 1–19.

37. Rakauskaitė, Juozapina [Sesuo Anna Maria], *Ožkelė arba Sučiuptas gobšas: dviejų veiksmų juokas*, 1948, LLTIB RS, sign.: F1-7575, l. 1-12.
38. Rakauskaitė, Juozapina [Ses. Anna Maria], *Lietuva šiandien: patriotinis simbolinis škicas*, 1950, LLTIB RS, sign.: F1-7573, l. 1-4.
39. Rakauskaitė, Juozapina [Ses. Anna Maria], *Girdi? Vieno veiksmo religinis-patriotinis vaizdelis*, 1942, LLTIB RS, sign.: F1-7572, l. 1-11.
40. Rakauskaitė, Juozapina [Alf. Vainora], *Motinos vardinės: vaikams vaizdelis*, 1927 [?], LLTIB RS, sign.: F1-7571, l. 1-3.
41. Rakauskaitė, Juozapina [Vainora], *Klebonui dovana: drama*, 1928, LLTIB RS, sign.: F1-7570, l. 1-5.
42. Vaidelytė (O. Pleirytė-Puidienė), *Liūdna dainelė, 5 veiksmų drama*, 1916, SPVTB Cenzūros fondas, sign.: лит-103.