

VILNIUS UNIVERSITY
INSTITUTE OF LITHUANIAN LITERATURE AND FOLKLORE

Giedrė
IVANOVA

Musical Expression in the Plays of Kostas Ostrauskas

SUMMARY OF DOCTORAL DISSERTATION

Humanities Sciences
Philology H 004

VILNIUS 2020

This dissertation was written between 2015 and 2019 at Vilnius University.

Academic supervisor – prof. dr Irina Melnikova (Vilnius University, Humanities, Philology – H 004)

This doctoral dissertation will be defended in a public meeting of the Dissertation Defence Panel:

Chairman – **Prof. Dr. Kęstutis Nastopka** (Vilnius University, Humanities, Philology – H 004).

Members:

Prof. Dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Humanities, Philology – H 004);

Assoc. Prof. Dr. Lina Navickaitė-Martinelli (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Arts – H 003);

Prof. Dr. Reda Pabarčienė (Vytautas Magnus University, Humanities, Philology – H 004);

Prof. Dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Arts – H 003).

The dissertation shall be defended at a public meeting of the Dissertation Defence Panel at 4.45pm on 8 May 2020 at the K. Donelaitis auditorium of the Vilnius University Philology Faculty. Address: Universiteto str. 5, LT-01131, Vilnius, Lithuania.

The text of this dissertation can be accessed at the libraries of Vilnius University and Institute of Lithuanian Literature and Folklore, as well as on the website of Vilnius University: www.vu.lt/lt/naujienos/ivykiu-kalendorius

VILNIAUS UNIVERSITETAS
LIETUVIŲ LITERATŪROS IR TAUTOSAKOS INSTITUTAS

Giedrė
IVANOVA

Muzikos raiška Kosto Ostrausko dramose

DAKTARO DISERTACIJOS SANTRAUKA

Humanitariniai mokslai,
filologija (H 004)

VILNIUS 2020

Disertacija rengta 2015–2019 metais Vilniaus universitete.

Mokslinė vadovė – prof. dr. Irina Melnikova (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

Gynimo taryba:

Pirmininkas – prof. habil. dr. Kęstutis Nastopka (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004).

Nariai:

prof. dr. Aušra Martišiūtė-Linartienė (Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004);

doc. dr. Lina Navickaitė-Martinelli (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra – H 003);

prof. dr. Reda Pabarčienė (Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, filologija – H 004);

prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra – H 003).

Disertacija ginama viešame Gynimo tarybos posėdyje 2020 m. gegužės mėn. 8 d. 16:45 val. Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto Kristijono Donelaičio auditorijoje. Adresas: Universiteto g. 5, LT-01131, Vilnius, Lietuva.

Disertaciją galima peržiūrėti Vilniaus universiteto, Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto bibliotekose ir VU interneto svetainėje adresu:

<https://www.vu.lt/naujienos/ivykiu-kalendorius>

SUMMARY

1. INTRODUCTION

This dissertation discusses the role of music and the forms and functions of its expression in the plays of exile playwright Kostas Ostrauskas (1926–2012), a classic and one of the pioneers of Lithuanian absurdist and postmodern drama, focusing on theoretical and practical aspects of the interrelation between literature (word) and music. Music had been prominent in Ostrauskas's life since he was a child – raised in a family of music lovers, he wanted to become a singer and frequently performed on stage, later he worked as a music librarian at the University of Pennsylvania, authored articles on music for the Lithuanian Encyclopedia, kept a substantial collection of music recordings.

Having started with poetry (which remains unpublished), Ostrauskas went on to write more than seventy plays. This wide and diverse corpus comprises microplays, one-act plays, diptychs, as well as dramatic works of a more conventional length and structure (with four or more acts). With his very first play, “The Pipe” (1951), Ostrauskas was already very much in sync with the then-emerging Theatre of the Absurd: Eugène Ionesco's “La Cantatrice chauve” (1950) and “La Leçon” (1951), Samuel Beckett's “En attendant Godot” (1948–9), plays by Václav Havel, Edward Albee and other stylistically and expression-wise similar works had appeared at roughly the same time.

The chosen object of study offers a compelling corpus of texts where word and music intertwine in a variety of open and less obvious ways: characters in the plays discuss music, play instruments and sing, among them “appear” famous composers, action is often accompanied by music playing in the background, words imitate musical notation, principles, forms and structures, instructions for dynamics and articulation, excerpts from musical

scores get inserted into the written text, etc. Almost every play by Ostrauskas contains a variety of references to the musical medium that structure the play's action and bear a considerable semantic load.

Such drama requires special knowledge, attentiveness and active participation on behalf of the reader, calls for attention to its boundaries and relationship with other forms of art, and the overall interplay between different media, texts and individual elements. It is precisely the overview of music's role that enables (or demands, even) the recognition and a more extensive study of the elements of expression, the structural features, the visual – and (imagined) auditory – planes, the intermedial and intertextual (paratextual, architextual, hypertextual) relationships in Ostrauskas's plays.

1.1 Novelty, relevance and originality of the research

Ostrauskas's writings have primarily been analysed from the perspectives of intertextuality, theatrology and postmodernism (works of Irina Melnikova, Aušra Martišiūtė-Linartienė, Reda Pabarčienė, Ingrida Ruchlevičienė and others), therefore **the research's novelty** lies in the relatively unexamined nature of the semantic potential of intermedial dialogue between literature (drama) and music. Despite musical inserts being present in almost every work by the playwright and despite them playing an important role in shaping the overall semantics of those works, a comprehensive study of the interplay between music and drama in Ostrauskas's plays is yet to be published. The two works marked by special attention to music in Ostrauskas's drama and an attempt to analyse it are: a chapter on Ostrauskas in Irina Melnikova's book "Strophes of Literary (Inter)mediality, or Word and Image" (2016) and Reda Pabarčienė's article "A New Historicist Look at Absurdist Drama" (2013).

The research's relevance (especially in the context of research done in Lithuania) has to do with drama as a form of literature. When discussing music and literature's intermedial dialogue, Lithuanian humanitarians and musicologists have typically focused on the links between music and lyric poetry: analogues of musical forms in lyric poetry are sought out by Rūta Brūzgienė, fundamental analogues of musical notation, structural and compositional principles in poetry are the focus of the works of Vita Česnulevičiūtė, the relationship between poetry and music is examined in the articles by Jūratė Gustaitytė and Violeta Katinienė, and even when these links are viewed from the opposite perspective – for example, in Jūratė Landsbergytė's discussion of poetry's influence on Lithuanian composers – it is still lyric poetry at the centre. A rare exception is Vijolė Višomirskytė's review of the role of music in short prose. Another factor relevant in the context of similar research is the question of a methodology for analysing musical expression in dramatic texts that would take into account the entire spectrum of forms of musical expression. The dissertation aims to contribute to bridging these gaps. In addition, it is hoped that the analysis of musical expression in dramatic texts will fit into the wider context of similar research, actively undertaken in the West (for instance, the works of Werner Wolf, Emily Petermann, Walter Bernhart and others).

The research's originality is related to the theoretical and methodological approaches to the analysis of musico-literary relationships. Ostrauskas's plays mix different media and forms of expression in such a way that the traditional notions related to individual media and art forms get destabilised. The playwright's texts force one to rethink the approaches previously proposed by theoreticians who had studied the relationships between music and literature, as they do not "fit" into their classifications and typologies. They therefore raise questions directly related to the interplay between music and literature (drama), which this thesis

aims to answer: in what shape or form can music manifest in a written text? Which forms of musical expression are found in the corpus of Ostrauskas's dramaturgy and how does one analyse them? What functions does the musico-literary dialogue perform in Ostrauskas's texts and how does it affect the process of signification? Could the specificity of musical expression in these plays be at least partially responsible for the humble history of their theatrical productions?

1.2 Goal, objectives and statements for defence

The problematics of the research urges one to formulate a **ternary goal** – to review and give an account of the entire diversity of forms of interplay between drama (words) and music, as well as their nature, in Ostrauskas's plays; to propose a way of analysing this interplay; to demonstrate the usefulness of the proposed method of analysis (the formulated “rules for reading”) in the interpretation of concrete plays by Ostrauskas.

To reach the goal of the research, the following **objectives** are set:

1. review fundamental similarities and differences between literature and music;
2. critically evaluate existing approaches to analysing manifestations of music in literature and their typologies;
3. discuss the specific case of drama (and music) in the context of word and music studies;
4. analytically review and illustrate with examples the multimedial nature of Ostrauskas's plays, paying special attention to the musical expression and its classification in the playwright's texts;
5. highlight theoretical problems and propose their potential solutions in the case of multimedial plays;
6. test them out in the analysis of concrete dramatic texts by Ostrauskas.

The following **statements for defence** are put forward:

1. The diversity of musical expression complicates the reading of Ostrauskas's plays, but it also offers new reading strategies based on the intermedial dialogue between drama and music.
2. The interplay between dramatic and musical elements activates the reader's position, creating the possibility / necessity for a virtual performance of the text while reading.
3. The tools necessary for analysing multimedial plays are offered by the concept of intermodality as intermediality, which stresses the materiality and perception of the object of study.
4. The dialogue between Ostrauskas's plays and the medium of music gives the playwright's texts transgressive qualities in terms of their genre. Caught between literature and music, Ostrauskas's plays stand out in the context of Lithuanian (and perhaps not just Lithuanian) literature.

2. DISSERTATION STRUCTURE

Aforementioned goals and objectives determine the structure of the research. The dissertation comprises the introduction, three main parts, conclusions and bibliography.

2.1 Literature and music. Intermedial dialogue

The first (theoretical) part of the dissertation opens with an overview of the parallels between literature and music. General similarities between the two *sister arts* are presented (both art forms have an auditory and a written dimension, their auditory signs can be translated into visual or written/graphic ones and back again; they "share" some of the same terminology such as *phrase*, *theme*, *motif*, certain genres, etc.), as well as their differences (repetition, variation, polyphony, modulation being more characteristic of

music; the problem of meaning being more evident and complex in the case of music, etc.).

Following that, an outline of word and music studies, their origins and evolution is given. An extensive review and critical assessment of one of the most popular and widely used frameworks for conceptualising links between music and literature, the classification of musico-literary relationships by German intermedialist (and founder of Word and Music Association) Werner Wolf, is presented. The review of said classification leads to a discussion of the dichotomy of dramatic text and its performance, alongside the distinction between musical text (score) and its performance. Afterwards, focus is switched to the idea of reading-performing dramatic texts whereby graphic nuances of the written text, together with the semantic aspects and visual presentation of (what is usually called) “stage directions”, only fully reveal themselves before the reader’s eyes and not on stage, in front of a live audience.

Lastly, key theoretical problems are addressed using Lars Elleström’s concept of intermodality as intermediality. With four modalities forming the basis of this model (the material, the sensorial, the spatiotemporal and the semiotic), special attention is paid to the notion of medium as such, the specificity of each individual medium, its materiality and perception, as well as the distinction between the processes of production and reception. Elleström’s approach allows for a more precise definition of the object being analysed (differentiating between written and auditory forms of music and literature, between the qualified media of dramatic text (literature) and stage production, musical text (score) and musical performance (concert)) and it also allows one to formulate a set of “rules for reading” multimedial plays, summarised in the dissertation as follows:

- not only understand the directly conveyed ideas, but also *see* the text's expression, which in this case becomes especially meaningful;
- be able to follow two (or more) reading strategies simultaneously, i.e. be attentive to changes in the "mode of reading" whereby sight is complemented or taken over by hearing, and vice versa;
- follow and interpret changes in the status of signs throughout the reading process – symbolic signs turning into indexical and / or iconic ones – and how these changes shape the strategies of signification;
- understand how such shifts in the "mode of reading" bring out the interplay of paratextual, intertextual, hypertextual and architextual elements in drama;
- watch and listen closely to the peculiarities of musical expression, genre configurations and the broader dialogue between the written and auditory media of music and drama;
- using one's imagination, "perform" or "realize" the text as if it was a virtual stage production, i.e. reproduce in one's own mind not only its visual, but also its auditory plane.

2.2 Multimediality of Kostas Ostrauskas's plays

In the second part of the research, attention is shifted towards Ostrauskas's plays – multimedial texts in which the harmony of dramatic structure is disturbed in a number of ways and references to other qualified media (painting, cinema, music) are activated. The following aspects are reviewed and illustrated with examples:

1) Graphical nuances. Ostrauskas's plays are characterised by an abundance of graphical elements and a consistent emphasis on the visuality of language, seen in the insertion of paintings, drawings, diagrams, various symbols and fragments of musical scores, the use of bolded text, expanded or condensed spacing, lack of capitalised

letters at the start of a sentence, breaking down of words into syllables and their rearrangement, etc. Such elements hinder and complicate the reading process, as they bring about an abrupt and complete (even if brief) change in the code of communication – from “literary” to “musical”, from verbal to non-verbal, each having its own set of rules and principles.

2) Intertextual and autoreferential repetition. In the plays, both the playwright’s own and “borrowed” narratives and characters are constantly reused, updated, modified and recomposed, creating a sort of “mirror effect” and making the whole of Ostrauskas’s writings a unique “variation series”, thereby establishing another parallel with the medium of music. Thematic similarities between texts, which is typically the focus of an intertextual reading, are arguably less important in this case. The kind of multilayered interweaving of different texts found in Ostrauskas’s plays is characterised by references to multiple sources at the same time, often from a variety of cultural areas, genres and media, and they are often accompanied by irony, all of which makes the plays’ action and dialogues part of the hypertextual and/or architextual discourse, calling on the reader to notice and acknowledge it, but also question it.

3) Concurrence of lines of dialogue and “stage directions”. Ostrauskas’s plays complicate the status and purpose of dramatic dialogue and author’s remarks. Almost every one of the playwright’s texts contain direct or indirect mentions of theatricality and stage productions. However, there is a paradox here: while some of the plays (or at least parts of those plays) seem to be intended for the stage, others (and even other parts of those same plays) “declare” themselves as self-sufficient works meant to be read. Ostrauskas’s plays unravel as interactive texts, creating the illusion of a different kind of theatre, one that is happening here and now, in front of the reader. This illusion is further amplified by the importing of the figures of the director and the playwright from the field of theatre into that of literature, making them actual characters in these plays.

All of this enables one to classify Ostrauskas's writings as a "theatre of the imagination", as drama that does not require a stage, but cannot exist without the reader's look. Ostrauskas's reader becomes a sort of artist or creator themselves: they get pulled into the ever-changing literary experiment or performance, which unravels on paper before their eyes. Unlike a stage performance, a meeting with these texts is always individual and intimate, it requires attentiveness and a certain virtuosity on the part of the "performer".

4) Forms of musical expression. Music in Ostrauskas's plays is not just a decorative textual element, but an integral part of the overall semantic structure of multimedial works. In these texts, music takes on different shapes – from characters singing and playing instruments, composers appearing alongside "regular" characters, musical terminology being used in the dialogue to the imitation of musical elements, symbols and structures or the insertion of fragments of musical score. One way or another, music is present in almost every text and it plays an active role in the processes of signification, at the centre of which is the diversity of forms of interplay between the two media (drama and music). Taking into consideration the nature of their manifestations and the function being performed, this section discusses the following relationships: **dramatic text and musical notation** (insertion of score fragments, arrangement of words so as to resemble a musical note, notes acting as lines of dialogue, words replacing notes on a staff, etc.), **drama and (musical) sound** (verbal polyphony, letter repetition, breaking down of words into syllables and their subsequent rearrangement, emphasis on the words' phonetic/auditory qualities, use of phrases in a foreign language, etc.), **drama and musical micro- and macrostructures** (the use of counterpoint, echo, plays being structured as quartets, suites, variations), **dramatic text and (musical) performativity** (drama as performance art, its performative elements, the role of silence) and, lastly, **drama and program music** (rendering of musical

compositions, originally based on works of literature or paintings, by visual or verbal means). Some of the forms of musical expression are common for most of the plays (such as the mentions of musical terms and compositions, verbal rhythms and rhymes, variations of intertextual and autoreferential repetition, characters singing or playing instruments, etc.), others constitute the specificity of individual texts (the use of braces to join multiple verbal “parts”, placement of words on a staff, etc.). Every variation of musical expression is unique and reveals a different aspect of the interrelation between the dramatic text and the medium of music, while also highlighting the basis of this dialogue.

2.3 Readings-analyses of Ostrauskas’s plays

The third part is centered around a discussion of the sensorial duality of Ostrauskas’s plays (*to see* and *to hear*, the significance of which stems not only from the musical references, indexes or icons, but also from the conversations between the characters themselves) and their game-like qualities (the text transports the reader into an extraordinary, unfamiliar world with its own spatiotemporality and order, actualising certain aspects of “play” as identified by Johan Huizinga like tension and release, effort, contrast, variation, rhythm, etc.). This type of drama frequently pretends like it is (and to a certain extent it does become) something else (a dramatic-musical score, perhaps?). If one wishes to play with these texts, take part in their game and not “lose”, one must not simply be active, but really heed the established rules, otherwise the game loses its meaning and collapses, leaving the meaning of the text inaccessible. Using the “rules for reading” formulated following Elleström’s analytical principles, one is able to more clearly discern the specificity and originality of Ostrauskas’s plays, the role of musical expression in them and the meanings that arise from their relationship with other texts. Analyses of four dramatic texts are given: “Belladonna”

(1992–3), “Summa Philosophica, or Also Sprach Zarathustra” (1995), “The Quartet” (1969) and “The Fifth” (first published in 2014).

3. CONCLUSIONS

Although elements related to music in one way or another can be found in the works of a number of playwrights from early and mid-20th century (consider score fragments in August Strindberg’s “A Dream Play” (1901), the musicality stemming from the constantly changing rhythm and tempo of characters’ speech in Samuel Beckett’s “Waiting for Godot” (1948–9) and “Endgame” (1957), etc.), an extensive overview of Ostrauskas’s plays reveals their singularity: there hardly is another corpus of texts this rich in terms of the number of varieties of musical expression or, generally, examples of the interplay between word and music. Musical expression performs a number of functions in the playwright’s writings – it establishes intermedial and intertextual (architextual, paratextual, hypertextual) relationships, activates the (imagined) hearing mode, recontextualises and reinterprets the verbal text, reveals additional information that is not stated verbally, describes characters and the relationships among them, shapes the logic or “program” of reading, modifies and specifies the texts’ genre, etc.

The entirety of Ostrauskas’s oeuvre constitutes a series of variations of texts, languages, media, graphical and auditory elements. The multimedial nature of this “series” and the network of metonymically represented fragments of cultural texts highlights the semantic significance of structure and plane of expression in the playwright’s writings. The way Ostrauskas’s texts are organised destabilises standard articulations of the sensorial modality and shifts the “search for meaning” of dramatic texts away from the more traditional direction. Here, key structural elements are the “melodies” from various cultural texts and the “voices” of different media, while the inspiration for the resulting fusion is often a

musical form of some sorts. One individual “voice” (referenced cultural text, medium, etc.) is not as significant, as the combination of all “voices” and their playful, ironic relationships with each other. In other words, there is often no single dominant line: similarly to the atonal music of the 20th century, Ostrauskas’s plays lack a “tonal centre” – all “voices” being utilised are equally important and significant (cf. Schoenberg’s dodecaphony).

Reading Ostrauskas’s “polyphonic” plays, it is often difficult to tell where a “melody” starts or ends, or where a “reprise” occurs. This uncertainty of beginning and end, the motif of their instability, which is a common theme throughout the playwright’s texts, manifests itself on multiple levels – in the characters’ speech, in the graphical presentation of verbal elements, in the plays’ structural logic, in the ideas being presented, in the relationship between drama and its reader (artist-critic and critic-artist), in the intertextual and intermedial connections: syllables can be shifted around, the story being told can have multiple beginnings and endings or lack a clear beginning and end altogether, a phrase or invoked sound, instead of breaking, can continue, repeat itself, written words can open multiple reading possibilities, lives of some characters can begin after death, etc.

Adding to the tension of beginning/end is the principle of variational repetition or (distorted) mirror: own and “borrowed” themes, structures, characters, texts are regularly reproduced and their modified “reflections” presented. This (a)symmetry allows one to talk about a certain palindromicity of Ostrauskas’s plays (or their fragments): often a passage, if read (or “seen”/“heard”) from the other end, retains the original or very similar meaning. The mixing of beginning and end, and the textual elements “reflecting” one another showcase the parallel between Ostrauskas’s plays and one of the musical forms, the so-called *crab canon*. Generally, a canon is defined as a technique of polyphonic music whereby a melody stated in one part is repeated or imitated in the following part (or parts);

what makes the crab canon special is that the melody is being repeated from the end. One might say that Ostrauskas's plays (or at least certain passages) are organised according to the same principle, except it is not sequences of notes that are being repeated, but words, phrases and actions, which, when read from the other end (starting with the last phrase and ending with the first), maintain almost the same meaning as when read normally.

This kind of multimedial drama is dependent on a reader who pays attention to how words are arranged on paper and how mirrored or "inverted" imitations push one to switch the mode of perception – hearing/sight, spatial/linear perception (the plays' fixed form allows one to revisit any fragment, read it from the other end, *look* at it, etc.). It is not (just) the content that is important, but (also) its presentation: the text is shown to be a multilayered entity with distinct spatial qualities and requiring multiple reading strategies. The reader of these plays must not trust the primary sensorial perception and has to be able to apply a few reading strategies or codes at the same time – to treat the signs that comprise the text as interchangeably symbolic, indexical and iconic. To comprehend Ostrauskas's plays, it often proves beneficial to do what the playwright's characters themselves suggest – to change the senses around or, rather, mix them, coordinate with each other, recognise the auditory in the visible and the visible in the auditory: *to look with a keen ear* and *to listen with a sharp eye*.

The reader of Ostrauskas's drama is "transported" into an extraordinary, riveting and sometimes paradoxical world full of tension and regulated by its own set of rules. These "rules for reading", like any game's rules, must be fully conformed to: seeking to obtain the plays' meaning, the *seeing* and *hearing* reader becomes a *homo ludens* who is drawn into a game with the dramatic text. The reader is asked to not just be active, attentive and well-versed in a variety of areas, but also – to have a musician's ear. A musician's *keen-ear* look, taking in both the similarities between literature and

music (written and auditory forms, shared terminology, acoustic features like rhythm, tone and tempo, possibility of onstage performance, etc.) and the differences (the essence of music being variation and repetition, literature being a monodic, linear art; polyphony and modulation being common in both the written and auditory forms of music, and the question of meaning being more complex in the case of music), can easily detect parallels between Ostrauskas's plays and the art of music or individual musical elements and the many different variations, or include the material of program music in the signification process of dramatic texts.

The need for a *keen-ear* reading of Ostrauskas's plays, resulting from their multilayered musical expression, opens the possibility for their virtual "performance while reading". The realisation of this "theatre of the imagination" relies on the reader's competencies: actively "playing" with the text, one must not simply *see*, but also *hear* what is being read. Alongside the many varieties of musical expression, even the (implied) auditory qualities of writing, which normally play a secondary role and are limited to their aesthetic function, are made part of the story being "told"/"shown". Utilising an unusual form, the plays discuss questions and possibilities related to the processes of production and perception, the limitations of art, the fusion of different art forms, their means of expression. The reader is offered a nonstandard aesthetic experience, which invites one to enjoy the very process of seeing/hearing and the meaning effects that arise from it (much like in the case of absolute music).

However, one must not forget that these plays are also marked by constant irony: characters consistently tease each other and make fun of referenced cultural texts; comical contrast and an element of surprise frequently accompany the relationship between the written text and graphical inserts. This ironic aspect often causes the reader to doubt the chosen strategy of reading and reminds one not to take for granted everything that is said or shown on the "surface" level.

Just like an actor on the stage is both themselves and the person (or thing) they are playing, Ostrauskas's plays, in their disregard for genre boundaries, may simultaneously "pretend" to be works of music or visual arts. This polyphony encompasses the sensorial and semiotic modalities: the plays are organised in such a way that they force one to activate different senses and treat semiotic signs in different ways. The theatre/concert experience when one uses sight and hearing (perhaps even smell) at the same time is transferred to the dramatic text: occupying the best seat in the "hall", one experiences a personal, intimate, different for everyone and every reading "stage performance".

SANTRAUKA

1. ĮVADAS

Šioje disertacijoje, koncentruojantis į teorinius ir praktinius literatūros (žodžio) bei muzikos sąveikos aspektus, aptariamas muzikos vaidmuo, jos raiškos pavidalai ir funkcijos išeivijos dramaturgo, lietuvių absurdo ir postmodernistinės dramos klasiko bei vieno pradininkų Kosto Ostrausko (1926–2012) dramose. Muzika Ostrauską lydėjo visą gyvenimą – dramaturgas augo muzikų šeimoje, muzikai skyrė daug dėmesio tiek jaunystėje (norėjo tapti dainininku, aktyviai koncertavo), tiek vėlesniame amžiuje (dirbo Pensilvanijos universiteto bibliotekos muzikos skyriaus vedėju, rašė straipsnius apie muziką „Lietuvių enciklopedijai“, sukaupė nemenką muzikos įrašų kolekciją ir pan.).

Pradėjęs nuo taip ir nepublikuotų eilėraščių, Ostrauskas parašė per septyniasdešimt dramų. Gausų ir įvairialypį jų korpusą sudaro mikrodramos, vienaveiksmės dramos, diptikai, taip pat daugmaž tradicinės apimties ir struktūros (keturių ir daugiau dalių) draminiai kūriniai. Jau pirmoji rašytojo drama, „Pypkė“ (1951), įsiliejo į tuomet dar tik besiformavusią absurdo teatro srovę: panašiu metu pasirodė giminingos išraiškos ir stilistinių ypatybių Eugène'o Ionesco pjesės „La Cantatrice chauve“ (liet. „Plikagalvė dainininkė“) (1950), „La Leçon“ (liet. „Pamoka“) (1951), Samuelio Becketto „En attendant Godot“ (liet. „Belaukiant Godo“) (1948–9), Václavo Havelo, Edwardo Albee'io ir kt. dramos.

Pasirinktas objektas siūlo iškalbingą korpusą tekstų, kuriuose žodis ir muzika jungiami įvairiausiais atvirais ir „paslėptais“ pavidalais: dramų personažai kalba, diskutuoja apie muziką, groja ir dainuoja, jų tarpe „pasirodo“ garsūs kompozitoriai, veiksmą neretai lydi muzikinis fonas, žodžiais mėgdžiojamas muzikinis raštas, principai, formos ir struktūros, dinamikos ar artikuliacijos nurodymai, į žodinį tekstą įterpiami partitūrų fragmentai ir t. t.

Beveik kiekvienoje Ostrausko dramoje aptinkamos įvairialypės nuorodos į muzikos mediją struktūruoja dramos veiksmą ir „neša“ didžiulį reikšminį krūvį.

Tokia drama iš suvokėjo reikalauja ypatingo apsiskaitymo, dėmesingumo, atidumo ir aktyvaus dalyvavimo, ragina atkreipti dėmesį į jos ribas ir sąveiką su kitais menais, skirtingų medijų, tekstų ir paskirų elementų tarpusavio ryšius. Būtent muzikos vaidmens aptarimas leidžia (ar net verčia) pastebėti bei daugiau dėmesio skirti Ostrausko dramų raiškos elementams, struktūrinėms savybėms, regimajai (ir numanomai garsinei) plotmei, intermedialiesiems bei intertekstiniais (paratekstiniais, architekstiniais, hipertekstiniais) ryšiams.

1.1 Tyrimo naujumas, aktualumas ir originalumas

Ostrausko dramos daugiausia analizuotos intertekstualumo, teatrologiniu, postmodernumo aspektais (Irinės Melnikovos, Aušros Martišiūtės-Linartienės, Redos Pabarčienės, Ingridos Ruchlevičienės ir kt. darbai), tad **tyrimo naujumas** sietinas su medijų – literatūros (dramos) bei muzikos – dialogo reikšminio potencialo neištirtumu. Nors muzikiniai intarpai skrodžia bene visus dramaturgo tekstus ir reikšmingai formuoja jų semantinį lauką, atskiro ir išsamaus muzikos ir dramos sąveikos rašytojo tekstuose tyrimo vis dar pasigendama. Dėmesiu muzikai Ostrausko dramoje ir jos analize išsiskiria I. Melnikovos knygos „Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas“ (2016) skyrius „Draminės tapybos paveikslas muzikos ritmu, arba Ostrausko (*Van Gogho*) ausis“, taip pat R. Pabarčienės straipsnis „Naujojo istorizmo žvilgsniu į absurdo dramą“ (2013).

Tyrimo aktualumas (ypač Lietuvoje vykdytų tyrimų kontekste) sietinas ir su dramos žanru. Kalbėdami apie muzikos ir literatūros dialogą, Lietuvos humanitarai ir muzikologai įprastai susitelkia į muzikos ir lyrikos ryšį: muzikos formų analogijų lyrikoje ieško Rūta

Brūzgienė, dėmesys į fundamentalias muzikos kalbos, struktūrinių ir komponavimo principų analogijas poezijoje kreipiamas Vitos Česnulevičiūtės darbuose, poezijos ir muzikos sąveika nagrinėjama Jūratės Gustaitytės, Violetos Katinienės straipsniuose, ir net tuomet, kai šis ryšys aptariamas priešinga kryptimi – pavyzdžiui, Jūratės Landsbergytės svarstymuose apie poezijos įtaką lietuvių kompozitoriams – dėmesio centre vis tiek yra lyrika. Reta išimtimi laikytinas Vijolės Višomirskytės muzikos vaidmens trumpojoje prozoje aptarimas. Taip pat panašių tyrinėjimų kontekste aktualus muzikos raiškos dramos tekstuose analizės metodo, kuris apimtų visą muzikos raiškos pavidalų įvairovę, klausimas. Šia disertacija ketinama prisidėti užpildant minėtas spragas. Be to, muzikos raiškos draminiame tekste analize siekiama išlieti ir į platesnį panašių tyrimų, aktyviai plėtojamų Vakaruose, kontekstą (pavyzdžiui, Wernerio Wolfo, Emily Petermann, Walterio Bernharto ir kt. tyrinėjimai).

Šios **disertacijos originalumas** taip pat sietinas su muzikos ir literatūros sąveikos analizės teorinėmis bei metodologinėmis prieigomis. Ostrausko dramose skirtingi medijų raiškos būdai derinami taip, kad tradicinis požiūris į vieną ar kitą mediją / meną tampa kvestionuotinas. Dramaturgo tekstai verčia permąstyti muzikos ir literatūros ryšius nagrinėjusių teoretikų siūlytas prieigas, nes „netelpa“ į jų sukurtas klasifikacijas ar tipologijas. Atitinkamai, šios dramos kelia su muzikos ir literatūros (dramos) dialogu sietinus klausimus, į kuriuos mėginama atsakyti disertacijoje: kokiais pavidalais ir formomis muzika gali reikštis žodiniame tekste? Kokie muzikos raiškos pavidalai aptinkami Ostrausko dramaturgijos korpuse ir kaip juos analizuoti? Kokias funkcijas žodžių ir muzikos sąveika atlieka Ostrausko tekstuose ir kaip ji veikia reikšmės formavimosi procesus? Ar specifinė muzikos raiška susijusi su kuklia šių dramų sceninių pastatymų istorija?

1.2 Tyrimo tikslas, uždaviniai ir ginamieji teiginiai

Tyrimo problematika verčia kelti **trilypį tikslą** – aprėpti ir apibūdinti dramos (žodžių) bei muzikos sąveikos formų įvairovę, jų pobūdį Ostrausko dramose; pasiūlyti būdą šiai sąveikai analizuoti; parodyti suformuoto analizės metodo, t. y. suformuluotų „skaitymo taisyklių“, veiksmingumą konkrečių Ostrausko dramų interpretacijai.

Tyrimo tikslams pasiekti keliama tolimesni **uždaviniai**:

1. apžvelgti esminius literatūros ir muzikos bendrumus bei skirtumus;
2. kritiškai įvertinti esamus muzikos apraiškų literatūroje tyrimo būdus, jų įvairovę bei egzistuojančias tipologijas;
3. žodžio ir muzikos tyrimų kontekste apsvarstyti specifinį dramos (ir muzikos) atvejį;
4. analitiškai apžvelgti ir pavyzdžiais iliustruoti multimedialų Ostrausko dramų pobūdį, daugiausiai dėmesio skiriant muzikos raiškai ir jos klasifikavimui dramaturgo tekstuose;
5. išryškinti teorines problemas ir pasiūlyti galimus jų sprendimo būdus multimedialų dramų atveju;
6. išbandyti juos konkrečių Ostrausko draminių tekstų analizei.

Formuluojami **ginamieji teiginiai**:

1. Įvairialypė muzikos raiška komplikuoja Ostrausko dramų skaitymą, bet kartu siūlo naujas, intermedialia dramos ir muzikos sąveika grįstas skaitymo strategijas.
2. Draminių ir muzikinių elementų sąveika aktyvina skaitytojo poziciją – atsiranda virtualaus teksto atlikimo skaitymo metu galimybė / būtinybė.
3. Multimedialų dramų analizei reikiamus ir tinkamus įrankius suteikia intermodalumo kaip intermedialumo samprata, akcentuojanti tiriamo objekto medžiagiškumą ir percepciją.
4. Ostrausko dramų dialogas su muzikos medija dramaturgo tekstams suteikia transgresyvaus tarpžanriškumo. Tarp

literatūros ir muzikos „pakibusios“ Ostrausko dramos itin išsiskiria iš lietuviškojo (ir galbūt ne tik lietuviškojo) literatūrinio konteksto.

2. TYRIMO STRUKTŪRA

Keliami tikslai ir uždaviniai lemia šios disertacijos struktūrą. Tyrimą sudaro įvadas, trys pagrindinės dėstymo dalys, išvados ir literatūros sąrašas.

2.1 Literatūra ir muzika: intermedialusis dialogas

Pirmoji (teorinė) disertacijos dalis pradedama nuo literatūros ir muzikos paralelės. Pristatomi esminiai šių *brolišku* menų bendrumai (abi meno formos turi ir garsinį, ir rašytinį pavidalą, jų garsiniai ženklai gali virsti vaizdiniais arba rašytiniais, grafiniais, o šie – vėl garsiniais, girdimais; pasižymi garsine, akustine prigimtimi; „dalinasi“ tam tikrais terminais, žanrais, tokiais kaip *frazė*, *tema*, *motyvas* ir kt.) bei skirtumai (muzikai būdingesnė kartotė, variacija, polifonija, moduliacija; reikšmės problema).

Vėliau apžvelgiamos žodžio ir muzikos studijos, jų ištakos ir raida. Išsamiai pristatoma ir kritiškai vertinama šiuo metu bene populiariausia ir labiausiai žinoma bei taikoma vokiečių intermedialisto (taip pat Žodžio ir muzikos asociacijos įkūrėjo) Wernerio Wolfo literatūros ir muzikos ryšių klasifikacija. Šios klasifikacijos aptarimas atveda prie dramos ir jos atlikimo priešpriešos ir sykiu muzikos teksto (partitūros) ir jo atlikimo paralelės svarstymo, leidžiančio kalbėti apie dramos teksto skaitymo-atlikimo sampratą, kai grafiniai rašytinio teksto ypatumai ir niuansai, remarkų semantika ir vizualus jų pateikimas atsiveria ne teatro salėje, sėdint tarp žiūrovų, o prieš skaitytojo akis.

Galiausiai esminės teorinės problemos mėginamos spręsti pasitelkiant intermedialumo tyrinėtojo Larso Elleströmo siūlomą

intermodalumo kaip intermedialumo sampratą. Šioje koncepcijoje, kurios pamatas – keturi pagrindiniai modalumai (materialusis, juslinis, erdvėlaikio ir semiotinis), kreipiamas ypatingas dėmesys medijos sampratai, kiekvienos medijos specifikai, jos medžiagiškumui ir percepcijai, aiškiai skiriami kūrimo bei suvokimo procesai. Remiantis Elleströmo siūloma prieiga, sudaromos sąlygos tiksliau apsibrėžti analizuojamą objektą (skiriant rašytinius ir garsinius muzikos bei literatūros pavidalus, specifikuotas dramos teksto (literatūros), spektaklio, muzikos teksto (partitūros) ir atliekamos muzikos (koncerto) medijas) ir suformuluoti multimedialiosios dramos „skaitymo taisykles“, kurios disertacijoje apibendrinamos taip:

- ne tik suvokti tiesiogiai dėstomas idėjas, bet ir *matyti* teksto išraišką, kuri šiuo atveju tampa itin reikšminga;
- gebėti laikytis dviejų (ir daugiau) skaitymo strategijų vienu metu, t. y. stebėti, kaip ir kokiais būdais perjungiami „skaitymo režimai“, kaip ir kada regėjimas keičiamas, pildomas klausymu ir atvirkščiai;
- stebėti ir interpretuoti, kaip skaitymo proceso metu kinta ženklų prigimtis – kaip simboliniai ženklai virsta indeksiniais ir / arba ikoniniais ženklais – ir kokias reikšmės strategijas formuoja ši kaita;
- suvokti, kaip šie režimų perjungimai įreikškina paratekstinių, intertekstinių, hipertekstinių ir architekstinių figūrų žaismą dramoje;
- išsižūrėti ir įsiklausyti į muzikinės raiškos ypatumus, žanrines konfigūracijas, bendresnę rašytinės bei garsinės muzikos ir dramos medijų dialogą;
- pasitelkiant vaizduotę, „atlikti“ arba „išpildyti“ tekstą tarsi tam tikrą virtualų spektaklį, t. y. mintyse atkurti ne tik vaizdinę, bet ir garsinę jo plotmę.

2.2 Kosto Ostrausko dramų multimedialumas

Antroje šio tyrimo dalyje dėmesys sutelkiamas į Ostrausko dramas – multimedialius tekstus, kuriuose įvairiais būdais „išderinama“ draminės struktūros harmonija, aktyvuojamos nuorodos į kitas specifikuotąsias medijas (tapybą, kiną, muziką). Išskiriami ir pavyzdžiais iliustruojami:

1) Grafiniai dramų niuansai. Ostrausko dramose pasižymi grafinių elementų gausa ir nuosekliu kalbos vizualumo aktyvinimu, besireiškiančiu ir kitų medijų fragmentų įterpimu, ir ypatingu grafiniu žodžių išdėstymu. Prieš skaitytojo akis atsiveriantis pajuodintas arba išretintas šriftas, didžiųjų ir mažųjų raidžių kaitaliojimas, žodžių ar frazių rašymas kabutėse, sakinio pradėjimas mažąja raide, žodžių rašymas be tarpų arba atskyrimas brūkšniais, skaičių sekos užrašymas tai raidine, tai skaitine išraiška, paveikslų reprodukcijų, grafikų, schemų, įvairių grafinių ženklų ir partitūrų fragmentai akcentuoja grafinę (vizualią) dramų išraiškos plotmę. Regimasis (vizualus) klodas, o ypatingai partitūrų fragmentų įterpimo atvejais komplikuoja, stabdo įprastą skaitymo procesą: įvyksta nors ir trumpalaikis, bet staigus ir visiškas komunikacinio kodo pasikeitimas – iš verbalinio į visai kitokiomis taisyklėmis grįstą neverbalinį, iš „literatūrinio“ į „muzikinį“.

2) Intertekstinės ir autoreferencinės kartotės. Dramose kartojami, keičiami, pildomi, savaip aranžuojami jau egzistuojantys paties dramaturgo ar svetimi kūriniai, pasakojimai, įvairios istorijos, personažai dramaturgo tekstus susieja į bendrą unikalų „variacijų ciklą“, kuria veidrodžio ar „atspindžio“ efektą bei steigia savitą paralelę su muzikos medija. Šis daugiasluoksnis kitų tekstų dubliavimas neskatina skaitytojo daryti to, kas tampa įprasta intertekstinio skaitymo atveju – ieškoti teminių atitikimų tarp tekstų, juolab, kad nuorodos čia neretai mažų mažiausiai dvilypės (nurodoma iškart į kelis šaltinius, dažnai esančius skirtinguose kultūros laukuose, skirtingose žanrinėse formose, skirtingose

medijose) ir lydimos ironijos. Ostrausko dramos perkelia tekstų dialogą į hipertekstinį ir / ar architekstinį diskurso lygmenį, ragina jį pamatyti ir pripažinti, bet sykiu jį ir kvestionuoja.

3) Sceninių nuorodų ir veikėjų replikų dermė. Ostrausko dramos komplikuoja draminio dialogo (veikėjų replikų) ir sceninių nuorodų (autorius remarkų) paskirties, jų reikšmės suvokimą. Beveik kiekviename dramaturgo tekste vienaip ar kitaip „užsimenama“ apie teatriškumą, spektaklį, teksto atlikimą scenoje. Tačiau čia esama tam tikro paradokso: vienos dramos (ar paskiri jų fragmentai) lyg ir yra skirtos scenai, kitos arba netgi kiti fragmentai toje pačioje dramoje, priešingai – „pozicionuoja“ save kaip savarankiškus tekstus, skirtus ne statyti, bet būtent skaityti. Ostrausko draminiai tekstai skleidžiasi kaip interaktyvūs, atsiranda kitokio teatro, vykstančio čia ir dabar, prieš skaitytojo akis, iliuzija. Šią iliuziją savaip plėtoja dramaturgo ir režisieriaus figūrų perkėlimas iš teatro į literatūros lauką, jų pavertimas dramų veikėjais. Visa tai leidžia Ostrausko kūrybą charakterizuoti kaip „vaizduotės teatrą“, dramą, kuriai scena nebūtina, o skaitytojo žvilgsnis – būtinas. Ostrauskas patį raštą paverčia savosios, skaitymui skirtos dramos personažu, taip simboliškai įtvirtindamas teksto viršenybę scenos atžvilgiu. Ostrausko skaitytojas virsta savotišku kūrėju: suvokėjas įtraukiamas į prieš jo akis popieriuje besiveriantį, kiekvieną kartą ir kiekvienam vis skirtingą literatūrinį eksperimentą ar performansą. Kitaip nei teatro salėje, susitikimas su šiais tekstaiais yra individualus, intymus, reikalaujantis atidumo ir tam tikro „atlikėjo“ virtuoziškumo.

4) Muzikos raiškos pavidalai. Ostrausko dramose muzika veikia ne vien kaip dekoratyvus teksto elementas, bet ir kaip sudedamoji visos multimedialių kūrinių reikšminės struktūros dalis. Šiuose tekstuose muzika įgauna įvairiausių pavidalus – nuo dainuojančių ir muzikuojančių veikėjų, personažų kompozitorių, vartojamų muzikinių terminų iki žodžiais imituojamų muzikinių elementų, muzikinių simbolių, partitūrų fragmentų intarpų, muzikos struktūrų

analogų. Šie muzikiniai elementai vienaip ar kitaip reiškiasi bene kiekviename dramaturgo tekste ir aktyviai dalyvauja reikšmės radimosi procese kurio pagrindas – dviejų medijų (dramos ir muzikos) sąveikos pavidalų įvairovė. Kreipiant dėmesį į jų pavidalą, pobūdį, atliekamas funkcijas ir / arba paralelę su muzikos medija, šioje dalyje aptariamose **dramos teksto ir muzikos rašto** (partitūrų intarpai, iš žodžių dėliojamos natos, natos, virstančios veikėjų žodžiais ir žodžiai, virstantys „natomis“ penklinėje, dinamikos, tempo, manieros žymėjimai, koreliuojantys su nurodymais kūrinio atlikimui partitūrose), **dramos ir (muzikos) garso** (žodinė polifonija, raidžių kartojimas, žodžių išskaidymas skiemenimis, sukeitimas vietomis ir pan., akcentuojamos fonetinės / muzikinės žodžių savybės, frazių kitomis kalbomis intarpai), **dramos ir muzikos mikro- bei makrostruktūrų** (dramose pasitelkiamas aidas, kontrapunktas; dramos kaip kvartetai, siuitos, variacijos), **dramos teksto ir (muzikos) performatyvumo** (drama kaip performansas ir performanso elementai joje, tylos vaidmuo) bei **dramos ir programinės muzikos** (rodo ne tik literatūros ar dailės kūrinio perkėlimo į muzikos mediją galimybę, bet ir atvirkštinį veiksma, kai muzikos kūriniai ar jų ypatybės perteikiamos vaizdinėmis arba žodinėmis priemonėmis) imitacijos / paralelės Ostrausko tekstuose. Kai kurie muzikos raiškos pavidalai būdingi daugeliui dramų (kaip antai muzikinių terminų vartojimas, kūrinių pavadinimų įterpimas, ritmo ar rimo kūrimas žodžiais, intertekstinių ir autoreferencinių kartočių variacijos, dainuojantys ar muzikuojantys veikėjai, „skambantis“ muzikinis fonas ir pan.), kiti virsta išskirtine konkreta teksto ypatybe (žodžių „partijų“ jungimas akoladėmis, žodžių užrašymas penklinėje ir kt.). Kiekviena muzikos raiškos variacija yra unikali ir atskleidžia vis kitą draminio teksto ir muzikos medijos sąveikos pobūdį, kartu išryškinant šio dialogo pagrindą.

3. Ostrausko dramų skaitymai-analizės

Trečiojoje dalyje aptariamas juslinis Ostrausko dramų dvilypumas (*matyti* ir *girdėti*), kurio reikšmingumas kyla ne tik iš muzikinių nuorodų, indeksų ar ikonų, bet ir pačių tekstų personažų svarstymų, jų žaidybinis pobūdis (tekstas perkelia skaitytoją į nekasdienį, neįprastą pasaulį – savitą erdvėlaikį, kuriame galioja savitos taisyklės ir aktualizuojami Johano Huizingos žaidimą apibūdinantys aspektai – įtampa ir siekis ją išsklaidyti, pastanga, kontrastas, variacija, ritmas ir kt). Šioji drama dažnai apsimeta esanti (ir tam tikra prasme tampa) kažkuo kitu (galbūt dramine-muzikine partitūra?), o jos kitoniškumas ir išskirtinumas įtraukia ir prikausto. Norėdamas *žaisti* su šiais teksta, dalyvauti konkrečiame jų žaidime ir „nepralaimėti“, skaitytojas privalo ne tik būti aktyvus, bet ir žinoti bei paisyti jų siūlomų „skaitymo taisyklių“, mat joms nusižengus, žaidimas netenka prasmės, sugriūva, teksto reikšmė tampa nepasiekiamą. Pasitelkus Ellestrōmo siūlomus analitinius įrankius suformuluotos multimedialios dramos „skaitymo taisyklės“ leidžia užčiuopti Ostrausko dramų specifiką ir originalumą, muzikos raiškos vaidmenį jose, reikšmes, kylančias iš jų dialogo su kitais teksta – pateikiamos draminių tekstų „Belladonna“ (1992–3), „Summa philosophica, arba Also Sprach Zarathustra“ (1995), „Kvartetas“ (1969) ir „Penktoji“ (išspausdinta 2014 m.) analizės.

Triptiko „**Belladonna**“ analizėje prieinama išvadų, kad ši drama virsta ikona-diagrama, susiejančia Ostrausko tekstą (reprezentameną) su panašios struktūros muzikiniu kūriniu (objektu) – rusų kompozitoriaus Musorgskio programine siuita „Parodos paveikslėliai“. „Belladonna“ šiuo atžvilgiu tampa tam tikru metatekstu, inkorporuojančiu ir savaip komentuojančiu, praplečiančiu „Parodos paveikslėlių“ reikšmių lauką. Multimedialus aptariamos Ostrausko dramos pobūdis (paveikslų reprodukcijos, partitūrų fragmentai, nuorodos ne tik į dailės bei muzikos, bet ir į kino kūrinius veikėjų replikose bei autoriaus remarkose) lemia, kad

šis tekstas skirtas ne tik skaityti, bet ir žiūrėti bei, tam tikra prasme, jį atlikti ir klausytis.

Šioje dramoje žodinis tekstas derinamas su įterptomis paveikslų reprodukcijomis ir muzikinių partitūrų fragmentais. Dramoje įterptos partitūros atlieka ne vieną funkciją: jos, žymėdamos paskiras dramos dalis, atskiria kūrimo ir suvokimo erdves, nurodo konkrečią muzikinę kompoziciją, trys iš jų atskleidžia ryšį su konkrečiais dailės kūriniiais. Šie muzikalūs ir sykiu tapybiški intertekstai ir implikuojamos jų garsinės savybės apibūdina Ostrausko dramų personažus, informuoja skaitytoją, suteikia papildomų, apibendrinančių žinių – atskleidžia tai, kas dramoje neįvardijama žodžiais ir neparodoma įterptomis paveikslų reprodukcijomis. Su „Belladonna“ *žaidžiantis* šio teksto skaitytojas-atlikėjas negali pasikliauti tik viena skaitymo strategija: čia žodinis tekstas / paveikslų reprodukcijos / partitūrų fragmentai nėra vien tik žodinis tekstas / paveikslų reprodukcijos / partitūrų fragmentai. Trijų specifikuotų medijų – literatūros, dailės ir muzikos – fragmentai dramoje pateikiami ir skaitytojo pirmiausiai patiriami vizualiai. Tad „Belladonnos“ paantraštė *Triptikas* laikytina ostrauskiško žanro, apjungiančio tris skirtingas meno formas ir akcentuojančiu visiems jiems būdinga vizualumą, indeksu.

Drama „**Summa philosophica, arba Also Sprach Zarathustra**“ aiškiai pozicionuojama kaip multimedialus, daugiasluoksnis tekstas: čia įterpiamas dainos notacijos fragmentas, pieštas portretas, veikėjai ima kalbėti įvairiomis kalbomis (lietuvių, vokiečių, italų ir kt.), aktyvuojami grafiniai šrifto niuansai (žodžiai pateikiami pajuodintu, išretintu šriftu ir pan.), įvairiais būdais nurodoma į kitus literatūros ir muzikos kūrinius. Pirmieji pavadinimo žodžiai *Summa philosophica* – italų mąstytojo, teologo, scholasto Tomo Akviniečio veikalo „Summa theologica“ (1265–74) parafrazė. Antroji pavadinimo dalis nurodo į vokiečių filosofo ir rašytojo Friedricho Nietzsche’s filosofinį romaną-traktatą „Also Sprach Zarathustra“ (liet. „Štai taip Zarathustra kalbėjo“) (1883–5) bei kartu į vokiečių romantizmo

kompozitoriaus Richardo Strausso simfoninę poemą tuo pačiu pavadinimu (1896) (kaip žinia, skambėjusią ir Stanley'io Kubricko filme „2001: A Space Odyssey“ (liet. „2001: Kosminė odiseja“) (1968)). Taip pat šioje dramoje minimi anksčiau Ostrausko aprašyti personažai Čičinskas ir Lozorius. Parafrazuodamas ir apjungdamas skirtingus skirtingų medijų hipotekstus, Ostrausko kūrinys skleidžiasi kaip originalus, visus minėtus tekstus įtraukiantis ir perkuriantis hipertekstas.

Pamatinio šios dramos reikšmės konstravimo elementu tampa cituojama Strausso simfoninė poema, tiksliau pirmoji jos dalis „Saulėtekis“. Šis programinės muzikos kūrinio fragmentas formuoja dramos skaitymo kryptį, rodo jos supratimo logiką – siūlomas (žinoma, neapsieinant be ironijos) dramoje aktualizuojamos mirties-atgimimo problemos sprendimas. Dramos eigoje plėtojamas Nietzsche's paveikslas, ypatingai jo pamišimo momentas, fiksuojamas ne tik žodžiais ir muzika, bet ir piešiniu. Visiems šiems elementams, kaip įprasta Ostrausko kūrybai, būdinga variacija, pirminio turinio pakeitimas, „apžaidimas“. Šios modifikacijos bei skirtingos kiekvienos paskiros medijos – literatūros, muzikos, dailės – išraiškos priemonės leidžia atskleisti vis kitokią pamišusio filosofo portreto aspektą, variaciją – įsivaizduojamą „girdimą“ ir matomą.

Dramoje svarbią įtampą tarp autoriaus / kūrėjo ir skaitytojo(s) (brolio ir sesers) savitai ataidi skirtingi Ostrausko teksto adresatai – ir šioje dramoje sceninėmis nuorodomis bei paties teksto pateikimu apeliuojama ir į publiką, ir į skaitytoją. Personažų replikų ir autoriaus remarkų žaismas puikiai iliustruoja ironišką teksto pobūdį, paryškina konkrečiai pagrindinio veikėjo veiksmų komiškumą bei perdėtą teatrališkumą.

Skirtingų balsų polifonija, „daugiabalsiškumas“ šioje dramoje atsiranda ir iš skirtingų medijų, įvairių jų reprezentacijų dermės, kuri pagrindžia mintį, kad kūryba išties gali menininką padaryti nemirtingą, „pagimdyti“ jį kaip kūrėją ir, atitinkamai, gyvenimo pabaigą paversti naujos, kitokios egzistencijos pradžia. Tačiau norint

pasiekti šį tikslą, kiekvieną kūrybinį aktą būtina koku nors būdu fiksuoti. Ostrausko dramoje parodomi visi įmanomi menų „užrašymo“ būdai – žodinis, garsinis ir vaizdinis – trijų skirtingų medijų portretai, intermedialus jų variacijų dialogas.

Ostrausko dramos „**Kvartetas**“ personažai virsta tarsi keturiais (styginių kvarteto) instrumentais, kurių instrumentiškumas sietinas ir su muzikavimu, ir su dainavimu / kalbėjimu. Kaip ir styginių kvartete, dramaturgo tekste pabrėžiamas skirtingų „partijų“ savitumas ir spalvinė įvairovė, bet drauge siekiama sukurti ir vienos bendros temos plėtojimo, lygiagrečių bei lygiaverčių linijų dermės, nuoseklaus ir rišlaus dialogo išpūdį. Tačiau minimi veikėjai didžiąją laiko dalį veikia ir bendrauja kone priešingai: tai atskleidžia ne tik jų sakomos frazės, bet ir plastinės rašto savybės. Šioje dramoje žodžiais imituojamas balsų polifoniškumas, muzikos partitūra ir kt.

Drama vysto architektinį dialogą su muzikos medija. Į muzikinio kvarteto žanrą nurodo ne tik dramos „Kvartetas“ pavadinimas, veikėjų sąrašas ir jų apibūdinimai, epizodiniai kompozitorių pasirodymai, bet ir pati teksto struktūra, dalių pavadinimai. Peržengdamas įprastos dramos (literatūros) ribas, Ostrausko „Kvartetas“ formuoja nuorodą į kitos medijos lauke „esantį“ architektą (styginių kvartetą) – steigiamas ikoninis-diagraminis santykis. Čia vystoma ankstesnės meninės tradicijos išstūmimo ir įprastų žanrinių ribų peržengimo tema atliepia praėjusiame šimtmetyje klasikinės muzikos lauke vykusius pokyčius. Apie amžiaus vidurį atsiradus vadinamajai eksperimentinei muzikai, tokių kompozitorių kaip šiame tyrime jau minėtas Cage'as partitūrose ėmė rasti panašiu metu išpopuliarėjusių meninių performansų bruožų: susiformavo naujas rimtosios muzikos žanras, grįstas skirtingų medijų įtaka ir jų dialogu. Ostrausko drama demonstruoja tą patį judesį, tik savame lauke: literatūros tekstui suteikiama itin daug muzikalumo, užmezgamas architektinis ryšys su styginių kvarteto žanru, o pasitelkus pradžios-pabaigos neatsiejamumo motyvo variaciją metaforizuojama pati meninių tradicijų kaita. Nuolatinis

žodžių (simbolių) virsmas su muzikos medija sietiniais ikonomis-atvaizdais, ikonomis-diagramomis ir ikonomis-metaforomis atskleidžia įvairiais pavidalais besireiškiančią medijų-dvynių (ar juslių-dvynių) sąveiką Ostrausko dramoje ir leidžia „Kvartetui“ peržengti įprastas draminio teksto ribas tampant vienetiniu naujo, multimedialaus žanro pavyzdžiu.

„Penktoji“ išsiskiria savita struktūra, trumpumu ir neaiškiu žanru. Čia įterpta muzikinio rašto citata užgožia trijų glaustų eilučių žodinį tekstą ir sykiu savotiškai kompensuoja dramos tekstui būdingų bruožų stygių. Partitūros dominantė sukuria aiškiai išreikštą erdvinį (įprasta skaitymo trajektorija pakeičiama vertikaliu judėjimu iš viršaus į apačią) ir numanomą garsinį (iš pirmo žvilgsnio galimai statišką išpūdį kuriantis pauzių ir akordų išdėstymas penklinėse iš tiesų „slepia“ ryškaus kontrasto ir kaitos idėją – tylą keičia vis kiti *fortissimo* ar *fortississimo* „skambantys“ akordai, bet juos iškart vėl pasiglemžia tylą) matmenis.

Pasitelkdamas žodžių ir muzikos sąsajas, Ostrauskas iš tiesų sukuria du tekstus: pirmasis, priklausantis lyg ir dramos (literatūros) laukui, yra skaitomas ir matomas, jame retoriškai kreipiamasi į garsų kompozitorių, įterpiamas partitūros fragmentas ir pan., o antrasis – virtualus, įsivaizduojamas, susidedantis iš dviejų aptariamų simfonijų akordų sekų. Pastarasis nėra tiesiogiai pateikiamas skaitytojo regai, bet vaizduotės pagalba jį galima „išgirsti“. Kūrinio pavadinimas, žvelgiant retrospektyviai, apjungia abu tekstus ir įtraukia juos į muzikos lauką – gimsta paties Ostrausko „simfonija“. Greta Beethoveno ir Sibelijaus, „suskamba“ dramaturgo „Penktoji“: daugiasluoksnė, ironiška, kaip ir įprasta Ostrausko tekstams, sudaryta iš dviejų cituojamų autorinių muzikos kūrinių ir originalaus žodinio teksto sudaryta kompozicija, kurioje efektingąjį Beethoveno minorą pakeičia (ar *iškreiptai* atspindi) mažorinis Sibelijaus akordų skambesys. Implikuojamas teksto garsiškumas, draminų bruožų „primetimas“ partitūrai, grafinis elementų išdėstymas ir struktūra leidžia „Penktąją“ vadinti kartu ir virtualia, ir materialiai išreikšta

dramine-muzikine (verbaliniais bei muzikiniai simboliais konstruojama) simfonijos ikona-indeksu.

4. IŠVADOS

Nors su muzika vienaip ar kitaip susiję elementai būdingi įvairių panašaus laikotarpio dramaturgų kūrybai (galima prisiminti partitūrų fragmentus Augusto Strindbergo „Ett drömspel“ (liet. „Sapnas“) (1901), muzikalumą, gimstantį iš įvairuojančio veikėjų žodžių ritmo ir tempo Samuelio Becketto kūrinuose „Belaukiant Godo“ (1948–9) ir „Endgame“ (liet. „Baigmė“) (1957) ir kt.), išsamus Ostrausko dramų aptarimas atskleidžia jų išskirtinumą: vargu ar kuriame kitame tekstų korpuse rasime tokią muzikos pavidalų, žodžio ir muzikos sąveikos pavyzdžių gausą bei įvairovę. Muzikos raiška, persmelkianti bene visus dramaturgo tekstus, atlieka gausybę funkcijų – ji steigia intermedialius ir intertekstinius (architekstinius, paratekstinius, hipertekstinius) ryšius, aktyvuoja (numanomą, įsivaizduojamą) klausos režimą, rekontekstualizuoja ir perinterpretuoja žodinį tekstą, atskleidžia jame neįvardijamus aspektus, charakterizuoja dramų personažus, jų tarpusavio santykius, formuoja skaitymo logiką ar „programą“, modifikuoja ir tikslina žanrinį teksto pobūdį ir kt.

Ostrausko dramų visuma – tai įvairialypės variacijos tekstų, kalbų, medijų, grafinių ir garsinių niuansų pagrindu. Multimedialus Ostrausko variacijų „ciklo“ pobūdis ir metonimiškai reprezentuojamų kultūros tekstų fragmentų tinklas ryškina reikšminį struktūros krūvį bei išraiškos plotmės svarbą dramaturgo kūryboje. Būdas, kuriuo konstruojami Ostrausko tekstai, „išklubina“ įprastas juslinio modalumo artikuliacijas ir nukreipia draminių tekstų „reikšmių paieškas“ kitokia nei įprasta kryptimi. Esminiais struktūriniais dėmenimis čia tampa kultūros tekstų „melodijos“ ir medijų „balsai“, o jų bendros dėlionės inspiracija – viena ar kita muzikos forma. Vienas atskiras „balsas“ (pasitelkiamas kultūros

tekstas, medija ir pan.) nėra tiek reikšmingas, kiek reikšminga jų visuma ir žaismingas, ironiškas tarpusavio santykis. Kitaip tariant, dažnai nelieta vienos dominuojančios ar pagrindinės linijos: panašiai kaip XX a. atonalioje muzikoje, Ostrausko dramose vengiama „tonikos centro“ – visi pasitelkiami „balsai“ tampa lygiais, vienodai svarbiais ir reikšmingais (plg. Schoenbergo dodekafonija).

Skaitant „polifoniškas“ Ostrausko dramas, neretai nelengva atskirti, kur kartoja, kur prasideda ir kur baigiasi viena ar kita „melodija“. Šis pradžios-pabaigos nepastovumo, jų kaitos motyvas, tampantis jungiamąja dramaturgo tekstų ašimi, reiškiasi įvairiose plotmėse – veikėjų žodžiuose, grafiniame teksto, paskirų žodžių ar kiek ilgesnių frazių pateikime, dramų vidinės struktūros, jų dėstomų idėjų lygmenyje, dramų ir jų skaitytojo (kūrėjo-kritiko ir kritiko-kūrėjo) santykiuose, intertekstinėje ir intermedialiojoje terpėje: žodžių skiemenys gali būti sukeičiami vietomis, pasakojama istorija – turėti keletą pradžių ir pabaigų ar visai neturėti aiškios pradžios ir pabaigos, frazė ar iššaukiamas / sužadinas garsas, užuot nutrūkęs, gali tęstis, kartotis, parašyti žodžiai – „užduoti“ kelias galimas skaitymo kryptis, veikėjų gyvenimai – prasidėti jiems mirus ir pan.

Pradžios / pabaigos įtampą pildo bene visuose dramaturgo tekstuose besireiškiantis varijuojančios kartotės ar (iškreipto) veidrodžio principas: reprodukuojamos iš kitų autorių „pasiskolintos“ ar savos temos, struktūros, veikėjai, tekstai ir / arba jų pavadinimai, ir pateikiami modifikuoti jų „atspindžiai“. Ši (a)simetrija leidžia kalbėti apie Ostrausko dramų (ar jų fragmentų) palindromiškumą: čia neretai tas pats fragmentas, skaitomas (ar „matomas“ / „girdimas“) iš kito galo, išlaiko tą pačią arba labai artimą pirminei prasmę. Sunarpliojantys ar vietomis sukeičiantys pradžios ir pabaigos gijas, vienas kitą „atspindintys“ tekstiniai dramų elementai atskleidžia Ostrausko tekstų paralelę ir su viena muzikinių formų, vadinamuoju *vėžio kanonu*. Bendrai šią polifoninės muzikos techniką (kanoną) nusako principas, kai vienoje dalyje atliekama melodija netrukus atsikartoja ar yra imituojama kitoje dalyje (ar

dalyse); vėžio kanono ypatybė ta, kad melodija pradedama kartoti nuo pabaigos. Galima teigti, kad Ostrausko dramos (ar paskiri jų fragmentai) yra dėliojamos šio muzikinio kanono principu, tik čia kartojamos ne natų sekos, o žodžiai, frazės, veiksmai, kurie, skaitomi iš kito galo (nuo paskutinės replikos iki pirmosios), išlaiko beveik tą pačią prasmę, kaip ir skaitomi įprastai.

Tokios multimedialios dramos suvokimui būtinas skaitytojas, kreipiantis dėmesį į tai, kaip šie žodžiai / replikos dėliojami tekste ir kaip veidrodinės ar „atbulos“ imitacijos verčia keisti suvokimo režimus – klausa / rega, erdvinė / linijinė pagava (fiksuotas dramų pavidalas leidžia sugrįžti prie vieno ar kito fragmento, jį skaityti iš kitos pusės, *žiūrėti* į jį ir pan.). Čia svarbiu tampa ne (tik) turinys, bet (ir) jo pateikimas: dramų tekstas rodomas kaip daugiasluoksnis, kelių skaitymo strategijų reikalaujantis, ryškių erdviškumo bruožų turintis darinys. Šių dramų skaitytojas turi nepasikliauti pirmine jusline pagava ir gebėti taikyti kelias skaitymo strategijas ar kodus vienu metu: tekstą sudarančius ženklus vertinti (ir) kaip simbolinius, (ir) kaip indeksinius, (ir) kaip ikoninius. Siekiant suvokti Ostrausko dramas neretai pravartu pasielgti taip, kaip siūlo patys dramaturgo tekstų personažai – sukeisti jusles vietomis arba, tiksliau sakant, jas apjungti, suderinti, regimojoje plotmėje išžvelgti garsinę, garsinėje – regimąją: *ausylai pažiūrėti* ir *akylai paklausyti*.

Ostrauskų dramų skaitytojas „perkeliamas“ į kitokią, neįprastą, kontrastingą, kartais paradoksalų, įtampos kupiną, prikaustantį pasaulį, kuriame galioja savos taisyklės. Šioms dramaturgo tekstų skaitymo taisyklėms, kaip ir kiekviename žaidime, privalu paklusti: dramų reikšmės ieškantis atidus, *matantis* ir *girdintis* skaitytojas virsta *homo ludens* ir yra įtraukiamas į žaidimą su dramos tekstu. Iš skaitytojo reikalaujama ne tik aktyvumo ir atidumo, nemenko išprusimo įvairiose srityse, bet taip pat – muzikanto akies ir klausos. *Ausylas* muzikanto žvilgsnis, aprėpiantis bendrus literatūros ir muzikos menų panašumus (rašytinį ir garsinį pavidalus, bendrus terminus, akustines ypatybes (ritmas, tonas, tempas), sceninių

išpildymų galimybes ir kt.) ir skirtumus (muzikos esmė – kartojimas ir variacija, tuo tarpu literatūra – monodinis, linijinis menas; kitaip nei literatūrai, muzikai būdinga ir rašytinė, ir garsinė polifonija, moduliacija, opus jos reikšmės klausimas), padeda išvelgti Ostrausko dramų ir muzikos meno ar paskirų elementų paraleles, įvairias imitacijas, į dramos reikšmės rekonstravimo procesą įtraukti cituojamos programinės muzikos turinį.

Daugiasluoksniu muzikos raiškos pasitelkimo nulemtas *ausylas* Ostrausko dramų skaitymas inspiruoja virtualaus šių tekstų „atlikimo skaitant“ galimybę. Šio „vaizduotės teatro“ realizavimas priklauso nuo skaitytojo kompetencijų: aktyviai į „žaidimą“ su tekstu įsitraukiantis dramų suvokėjas privalo ne tik *matyti*, bet ir *girdėti* skaitomą tekstą. Greta įvairių muzikos raiškos pavidalų, net ir įprastai antriniu laikomas, grynai estetinę funkciją atliekantis (numanomas) rašto garsiškumas čia tampa „pasakojamos“ / „rodomos“ istorijos reikšmės dalimi. Šiose dramose, pasitelkiant ypatingą formą, svarstomi kūrybos proceso ir suvokimo, meno ribų, skirtingų meno formų junglumo ir raiškos pavidalo klausimai ir galimybės. Skaitytojui dažnai siūloma nestandartinė estetinė patirtis, kviečianti mėgautis pačiu matymo / klausymosi procesu ir iš jo atsirandančiais prasminiais efektais (kaip ir, pavyzdžiui, absoliučios muzikos atveju).

Tačiau nederėtų pamiršti, kad šioms dramoms taip pat būdingas nuolatinis ironizavimas: veikėjai kone kiekvienu sakiniu pašiepia vieni kitus arba cituojamus kultūros tekstus; taip pat komiško kontrasto, netikėtumo išpūdį daugeliu atvejų kuria žodinio teksto ir grafinių intarpų santykis. Neretai šis ironizavimas verčia suvokėją abejoti pasirinkta skaitymo strategija ir neleidžia vienareikšmiškai priimti to, kas sakoma ar rodoma „paviršiniame“ lygmenyje.

Taigi panašiai kaip aktorius teatro scenoje yra tuo pat metu ir jis pats, ir tas (ar tai), ką jis vaidina (ar „žaidžia“), Ostrausko dramos, trindamos žanrines ribas, gali sykiu „apsimesti“ ir muzikos, ir vizualiųjų menų kūriniiais. Toks daugiabalsiškumas aprėpia juslinį

bei semiotinį modalumus: dramos konstruojamos taip, kad vienu metu verčia aktyvuoti kelias jusles ir keleriopai traktuoti semiotinius ženklus. Teatrinė / koncertinė patirtis, kai sykiu ir matome, ir girdime (ir net galimai užuodžiame), perkeliama į dramos tekstą: sėdėdami geriausioje „salės“ vietoje, patiriame asmeninį, intymų, kiekvienam ir kiekvieno skaitymo metu skirtingą „spektaklį“.

DISERTACIJOS TEMA PARENGTI STRAIPSNIAI
RECENZUOJAMUOSE LEIDINIUOSE

ARTICLES ON THE TOPIC OF DISSERTATION PUBLISHED
IN PEER-REVIEWED PUBLICATIONS

1. „Skaitymas įtempus ausis: muzika Kosto Ostrausko dramose“, *Colloquia*, Nr. 40, 2018, p. 92–110;
2. „Literatūros muzikalizavimas: Kosto Ostrausko *Kvartetas*“, *Semiotika*, Nr. 13, 2017, p. 57–76;
3. „Partitūros Kosto Ostrausko kūrybos rinktinėje *Paskutinis kvartetas*“, *Teksto slėpiniai*, Nr. 17, 2015, p. 66–86.

TARPTAUTINĖSE MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE
SKAITYTI PRANEŠIMAI DISERTACIJOS TEMA

PAPERS ON THE TOPIC OF DISSERTATION PRESENTED AT
INTERNATIONAL ACADEMIC CONFERENCES

1. „Words as Notes: Kostas Ostrauskas’s Plays“, žodžio ir muzikos studijų konferencija *Make it Old: Retro Forms and Styles in Literature and Music*, Gracias (Austrija), 2019-05-29–2019-06-01;
2. „When Music Becomes the Main Narrator“, žodžio ir muzikos asociacijos forumo konferencija *The Popularity of Words and Music*, Diuseldorfas (Vokietija), 2018-11-22–2018-11-24;
3. „To Experience Music Through Text: Kostas Ostrauskas’s Drama“, tarptautinė studentų konferencija *Bridges in The Baltics*, Tartu (Estija), 2018-10-05–2018-10-06;
4. „The Problem of Double Narrative: Program Music in Literature“, tarptautinio Europos naratologų tinklo konferencija *Narrative & Narratology Metamorphosing the Structures*, Praha (Čekija), 2017-09-13–2017-09-15;

5. „The Musico-Literary Field: Forms of Music in Literature“, tarptautinis semiotikos kongresas *CROSS-INTER-MULTI-TRANS*-, Kaunas (Lietuva), 2017-05-23–2017-05-26;

6. „Muzika Kosto Ostrausko *Belladonna*je, arba Kodėl triptikas?“, tarptautinė doktorantų konferencija *Filologijos tyrinėjimų laukas ir problemos*, Vilnius (Lietuva), 2016-11-24.

TRUMPOS ŽINIOS APIE DISERTANTĄ

Giedrė Ivanova (Smolskaitė) (g. 1989) Vilniaus universitete 2012 m. baigė lietuvių filologijos ir reklamos bakalauro studijas, 2014 m. įgijo semiotikos magistro diplomą (*Cum laude*), 2015–2019 m. studijavo filologijos krypties doktorantūroje. 2017 m. rugsėjo–gruodžio mėn. stažavosi Liono universitete Prancūzijoje. Tarptautinės intermedialiųjų studijų bendrijos, Žodžio ir muzikos asociacijos narė. Giedrė užsiima projektine veikla, yra tarptautinių ir respublikinių dainavimo konkursų laureatė, dainavimo mokytoja, mama.

THE CANDIDATE'S BIOGRAPHICAL NOTE

Giedrė Ivanova (Smolskaitė) (b. 1989) graduated from Vilnius University with a bachelor's degree in Lithuanian Philology and Promotion in 2012 and a master's degree (*Cum laude*) in Semiotics in 2014, followed by doctoral studies in the field of philology in 2015–2019. In 2017, she received a scholarship and spent three months at Jean Moulin University Lyon 3, France. Giedrė is a member of the International Society for Intermedial Studies and Word and Music Association. She does project work, is a laureate of international and national singing competitions, a voice teacher and a mom.

[illegible]

Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius
info@leidykla.vu.lt, www.leidykla.vu.lt
Tiražas 35 egz.