

Literatūros muzikalizavimas: Kosto Ostrausko *Kvartetas*

Giedrė Smolskaitė

ANOTACIJA

Muzikos (ar muzikalumo) apraiškų literatūroje gali būti įvairių: veikėjai muzikantai, kompozitoriai, atlikėjai; veikėjų pokalbiai apie muziką; minimi ar aprašomi skambantys kūriniai; cituojamos dainos; įterpiamos kompozicijų partitūrų ištraukos ir t. t. Tačiau, kaip teigia intermedialumo tyrinėtojas Werneris Wolfas, norint kalbėti apie *literatūros muzikalizavimą*, muzika privalo dalyvauti literatūrinio teksto signifikacijos procese, o verbalinė jo plotmė skaitytojui turi suteikti muzikos, patiriamos „per tekstą“, išpūdį¹. Šiame straipsnyje siekiama aptarti literatūros muzikalizavimo ypatumus Kosto Ostrausko pjesėje *Kvartetas* (1969), kurioje dialogas su muzika skleidžiasi struktūros, veikėjų iš(si)dėstymo, pačios pristatomos istorijos (siužeto) ir intertekstinių ryšių lygmenimis, veikiančiais kūrinio reikšmės suvokimą. Architekstinio šios pjesės ryšio analizė padeda nustatyti ypatingą jos žanrą, palaikomą ne tik *Kvarteto* turinio, bet ir dramatinio teksto išraiškos, t. y. grafinių niuansų, vizualių intarpų. Pjesės žanro savitumas ir literatūros-muzikos santykio analizė išryškina siužetinę Ostrausko kūrinio mintį bei leidžia aptariamą dramatinį tekstą įvertinti platesniame istoriniame meno kontekste.

Esminiai žodžiai: literatūros muzikalizavimas, intermedialumas, Ostrauskas.

¹ Werner Wolf, *Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999, p. 51.

Ostrausko *Kvarteto*² turinį aprašyti yra sudėtinga: tiek dramatinio teksto veiksmas, tiek pjesės kalba yra gana paslaptingi, padrikoki, kartais net, regis, bereikšmiai. Veikėjai dažnai kartoja, pratęsia vienas kito žodžius, visas tekstas primena įvairių citatų ir menų formų kratinį. Pjesėje gausu žodžių žaismo, frazių įvairiomis kalbomis, kitų autorių citatų, „pasirodo“ žinomi klasikinės muzikos kompozitoriai, personažai atlieka muzikinius kūrinius, jų klausosi; draminiame tekste pasitelkiami skirtingi šriftai, jų spalvos, ypatingas išdėstymas ir pan. Skaitant pjesę, įtampa nuosekliai auga: personažai vis labiau baiminasi, ima nesutarti tarpusavyje, šaukti, panikuoti. Tačiau dramatinio teksto pabaigoje veikėjai netikėtai nudžiunga: jie *kazką* supranta ir ankstesnė įtampa tarytum pradingsta. Bet žvelgiant iš skaitytojo perspektyvos, paslaptis išlieka: nėra aišku, nei ko bijodami laukė *Kvarteto* veikėjai, nei ką jie galiausiai suprato.

Tarp daugybės klausimų, kuriuos kelia ši Ostrausko pjesė³, vienas esminių – įvairiais būdais ir formomis vystomo dialogo su muzikos medija reikšmė. Nesinori sutikti, kad muzika šiame draminiame tekste „naikina absurdo pjesėse savaime nykstantį, nors vis dar įmanomą atpažinti, siužetą“⁴. Siūloma manyti priešingai: *Kvarteto* muzikalizavimas atskleidžia pasakojamos istorijos pobūdį ir gylį, o muzikos ir dramatinio teksto ryšiu kuriamos naujos reikšmės leidžia apčiuopti ypatingo šios pjesės žanro formavimąsi ir jo prasminį krūvį.

² Kostas Ostrauskas, *Užgavėnių kaukės: dramos ir teatras*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2006. Toliau cituojami pjesės puslapiai tekste pateikiami skliaustuose.

³ Klausimus apie pjesės turinį, muzikos reikšminį indėlį kelia ir Aušra Martišiūtė-Linartienė, retoriškai klausdama „Kas nykų absurdo jausmą pakeitė džiugia ir energinga būseną?“; „Ką Schubertas ir Mozartas reiškia kvartetui?“. Žr.: Aušra Martišiūtė-Linartienė, „Pasaulio kultūros kalbinimai Kosto Ostrausko dramose“, *Teksto slėpiniai*, 2012, Nr. 15, p. 12, 14.

⁴ Ten pat, p. 11.

VEIKĖJŲ KVARTETAS

Kvarteto veikėjų sąrašą sudaro keturios pozicijos. Neturintys vardų pjesės veikėjai žymimi romėniškais skaitmenimis. Personazai apibūdinami nurodant jų lytis, instrumentus ir balso tembrus (p. 158).

- I - MOTERIS I / SMUIKAS I / SOPRANAS
- II - MOTERIS II / SMUIKAS II / KONTRALTAS
- III - VYRAS I / VIOLA (ALTAS) / TENORAS
- IV - VYRAS II / VIOLONČELĖ / BOSAS

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, kad apie veikėjus nepateikiama beveik jokios informacijos, kad jie tik abstrakčios kaukės. Tačiau iš šio sąrašo, dar net nepradėjus skaityti pjesės, tampa aišku, kad keturi stygininkai, atliepdami viso dramatinio teksto pavadinimą, sudaro muzikinį kvartetą – čia ir vėliau tekste keturi personazai pristatomi ir kaip vienas, kolektyvinis, veikėjas: „Nešinas instrumentais, į sceną įeina KVARTETAS“ (p. 159). Taip pat išskiriamas jų lytiškumas (moteris vs vyras) ir temбриškumas (aukštas balsas vs žemas balsas). Šie keturi balsų tembrai ir išvardyti instrumentai susieja skirtingas *atlikimo* formas: grojimą ir dainavimą/kalbėjimą.

Verta atkreipti dėmesį į veikėjų sąrašo vizualų pateikimą: šiuo atveju pateikiami ne personazų muzikiniai vaidmenys (pvz., smuikininkė), bet pasviruoju brūkšniu atskiriami tarytum savarankiški, bet kartu tapatūs dėmenys: lytis (vyras vs moteris) / instrumentas (I smuikas vs II smuikas vs viola (altas) vs violončelė) / balsas (aukštas vs žemas; vyriškas vs moteriškas). Tad šis skirstymas tarp minėtų elementų deda lygybės ir sykiu galimybės rinktis, nepastovumo ženklą: ir grojimo, ir dainavimo /kalbėjimo veiksmas atliekamas užgaunant instrumento/balso stygas. Šioje pjesėje veikėjas vienu metu gali būti ir/arba muzikantas (-ė), ir/arba dainininkas (-ė)/kalbėtojas (-a).

Taigi *Kvartete* susilieja muzikinė (numanoma „koncertinė“) ir literatūrinė (numanoma „spektaklio“) erdvės. Jau pjesės pradžioje pateikiama remarka, kad scenos viduryje stovi keturios kėdės ir pultai, ant kurių padėtos gaidos, puošniai apsirengę keturi veikėjai-muzikantai pradeda griežti. Draminis tekstas pradedamas ir baigiamas muzikiniu kūriniu, kuriuos *Kvarteto* personazai atlieka

patys. Tuo tarpu žodinis pasakojimas pateikiamas taip, kad neįmanoma nematyti vizualiosios (teksto pateikimo) plotmės, kuri verčia skaitytoją tapti ir žiūrovu (-e). Skaitytojas (-a)/žiūrovas (-ė) susiduria su netradiciniu teksto, vaizdo ir implikuojamų garsų junginiu – muzikantų vaidinamu „spektakliu“, o galbūt aktorių surengtu „koncertu“.

Greta pagrindinio dramatinio teksto veikėjų ketveto, iš muzikinio į literatūrinį „pasaulį“ įtraukiami ir pjesėje skirtingais pavidalais (gyvi ir piešti, šnekantys ir cituojami ar aptariami) „pasirodo“ klasikinės muzikos kompozitoriai: Franzas Schubertas, Wolfgangas Amadeusas Mozartas, Antonínas Dvořákas, Béla Bartókas ir Frédéricas Chopinas. Pastarasis tik trumpai paminimas ir niekaip tekste neveikia, priešingai nei likusieji keturi kompozitoriai.

Daugiausiai „girdime“ romantiką Schubertą: jo kūrinio fragmentą pjesės pradžioje Kvartetas atlieka pats, tos pačios kompozicijos antroji dalis skamba *Andante* dalyje, vėliau cituojamas dar vienas kompozitoriaus kūrinys. Be to, Schubertą veikėjai *mato* – personažai aptaria jo portretą, kuris pjesės skaitytojui neparodomas. Mozartas, priešingai, komunikuoja garsais – „girdime“ kompozitoriaus balsą, o vėliau ir jo kūrinio ištrauką. *Scherzo* dalies remarkoje nurodoma, kad „[f]one – jautrus sopranas perdėtai romantiškai dainuoja Rusalkos ariją [...] iš Dvořáko operos ‘Rusalka’“ (p. 175). Paskutinysis, nešinas partitūros ištrauka, ir vienintelis, kuris ima veikti, pasirodo Bartókas, kiek vėliau Kvartetas atlieka jo kūrinį: Ostrausko tekstas baigiamas šio XX a. kompozitoriaus Trečiojo styginių kvarteto *Codos* paskutiniais keturiasdešimt taktų.

Kaip žinia, šie aptariamoje pjesėje minimi kompozitoriai yra garsūs styginių kvartetų kūrėjai. Nors cituojami įvairūs muzikos žanrai, patys dramatinio teksto personažai atlieka du kūrinius ir abu jie – styginių kvartetai. Tad pjesės *kvartetiškumas* (ar muzikalumas) dar labiau sustiprinamas – randasi veikėjų kvarteto, keturių kompozitorių styginių kvartetų bei personažų atliekamų konkrečių muzikinių kūrinių paralelė.

STYGINIŲ KVARTETAS

Ostrausko pjesės struktūra taip pat ataidi styginių kvartetą – dramatinio teksto pamatu tampa šešios dalys, pavadintos *Introdukcija*, *Allegro*, *Andante*, *Scherzo*, *Finale*, *Coda*. Pagrindinėmis laikytinos keturios dalys, mat *Introdukcija* pjesės pradžioje ir *Coda* pabaigoje tarytum įrėmina likusį tekstą: šios dalys pateikiamos kitokiu šriftu ir jose beveik nekalbama, veikėjų žodžius pakeičia remarkos. Taigi į muzikinio kvarteto žanrą nurodo ne tik pjesės pavadinimas, epizodiniai personažai kompozitoriai, veikėjų sąrašas ir jų apibūdinimai, bet ir dramatinio teksto struktūra, dalių pavadinimai.

Gerard'as Genette'as tokį teksto mezgimą santyki su tam tikru žanru vadina architekstiniu ryšiu⁵. Šiuo atveju Ostrausko pjesė, peržengdama literatūros ribas, formuoja nuorodą į kitos medijos lauke „esanti“ architekstą – styginių kvartetą. Ši žanrinė forma ypatinga tuo, kad literatūroje kvarteto žanro nėra (kartais šiuo žodžiu nurodomas tiesiog keturių dalių kūrinys, pvz., T. S. Elioto *Keturi kvartetai*), tad literatūros ir muzikos architekstinis ryšys reikalauja išsamesnio aptarimo.

Styginių kvartetą iš kitų muzikinių žanrų (pvz., operos, kūrinių fortepijonui ir pan.) išskiria autonomiška teorija, kurią nulemė būtent keturių instrumentų – dviejų smuikų, violos (alto) ir violončelės – savybės ir gebėjimas „bendradarbiauti“⁶. Styginių kvarteto žanro samprata reikalauja, kad keturi balsai būtų savarankiški ir lygiaverčiai, bet sykiu kiekvienas „veiktų“ likusių naudai, palaikytų tarpusavio ryšį⁷. Čia nėra solistų ar pritariančiųjų balsų, muzikinė tema „išdalinama“ visoms partijoms – keturi instrumentai vysto muzikinį pokalbį, jų paskiri balsai sujungiami į vieną bendrą

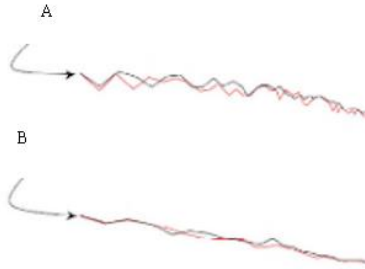
⁵ Žr.: Gerard Genette, *Architext. An Introduction*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

⁶ Guerino Mazzola, *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*, London, New York: Springer, 2011, p. 19.

⁷ Žr.: Григорий Моисеев, „Струнный квартет. Эстетика и поэтика жанра. Некоторые тенденции его развития и бытования в XIX веке“, *Философские исследования*, 2003, № 1 (38), с. 83–99.

muzikinę viziją. Tad šis intymus, kamerinis žanras reikalauja ir atlikėjų, ir kompozitoriaus meistrystės⁸.

Be to, styginiai iš kitų instrumentų grupių išsiskiria daug didesne garso spalvų vektorių įvairove, kurią galima ne tik išgirsti, bet ir pamatyti. Schemoje (1 pav.) pavaizduotas dviejų natų (sol ir sol diezo) skambėjimas, kurį išgauna smuikas (A) ir valtorna (B). Matyti, kad smuikas (A) abu tonus išgauna spalvingiau, ne taip vienodai, jie labiau nepriklausomi vienas nuo kito, subtilesni, įvairesni, daugiau skiriasi tarpusavyje⁹:



1 pav.

Vadinasi, styginių kvartetas – ypatingas muzikinis žanras – yra muzikiniu požiūriu itin derantis, galybę spalvų ir skirtingų garso tonų turintis lygiaverčių instrumentų ansamblis, vystantis vieną bendrą muzikinę temą. Neatsitiktinai Ostrausko pjesės veikėjai taip pat keturi ir greta jų veikėjų sąrašė nurodoma po vieną iš styginių kvarteto instrumentų. Aptariamo dramatinio teksto ir konkretaus muzikinio žanro architekstinis ryšys įrodo, kad ši pjesė – ne tipinis, į styginių kvartetą nurodantis literatūros kūrinys. Šiuo atveju dramatinio teksto bruožai (pasakotojo nebuvimas, veikėjų sąrašas, teksto formatavimas, personažų žodžiai, remarkos, vidiniai konfliktai ir pan.) jungiami ir derinami su muzikos medijos ypatybėmis. Tad ir pjesės personažai virsta keturiais

⁸ Žr.: Моисеев.

⁹ Mazzola, p. 181.

instrumentais, kurių instrumentiškumas sietinas ir su muzikavimu, ir su dainavimu/kalbėjimu. Atkreiptinas dėmesys į muzikinio žanro konvencijų apibrėžiamą *atlikimo* technikos svarbą – kaip ir styginių kvartete, taip ir Ostrausko pjesėje tikimasi veikėjų skirtingumo, spalvingumo, atliekamų partijų savitumo ir subtilumo (draminiame tekste tai atitiktų ryški kiekvieno veikėjo charakteristika), bet drauge ir vienos bendros temos plėtojimo, savarankiškų, lygiaverčių profesionalų darnos, rišlaus pokalbio, nuoseklaus bendravimo tarpusavyje.

ŽODŽIŲ MUZIKA¹⁰

Taigi Ostrausko teksto personažai, atliepdami veikėjų sąrašą nurodytas funkcijas, pjesėje ir įkūnija stereotipines moterų bei vyrų savybes, ir kalba, ir groja. Pradžioje atliekamas Schuberto styginių kvartetas stabdomas penkiasdešimt devintajame takte II veikėjos sušukimu „Ne!“ (p. 159). Po šio kalbinio įsiveržimo tarytum grįžtama į literatūros lauką ir kalbantys veikėjai tampa artimesni draminiio teksto žanrui: pasitelkę žodžius, jie nebesutaria tarpusavyje, kartais netgi nesusikalba, vienas kitą pašiepia, pykstasi, pavydi¹¹. Kaip matyti, *Kvarteto* personažai veikia tiksliai

¹⁰ Šią literatūros ir muzikos dialogo raiškos priemonę išskiria minėtas intermedialumo tyrinėtojas Wolfas. Žodžių muzikos atveju jis kalba apie imitavimo režimą, kai nedominuojanti medija (šiuo atveju – muzikos laukas) veikia literatūros kūrinių (ar jo dalį), jo signifikantus ir/arba jo signifikatų struktūrą: toks kūrinys ar jo dalis išlaiko tipinius dominuojančios medijos (šiuo atveju – literatūros) bruožus, bet sykiu įsteigia ikoninį ryšį su nedominuojančia medija, sudarydamas įspūdį, kad (tiek, kiek tai įmanoma) ji reprezentuojama mimetiškai. Taigi literatūra gali imituoti tam tikras muzikos ypatybes: skambėjimo/fonetinius, ritinius niuansus, muzikinį raštą ir pan. perteikianti technika vadinama *žodžių muzika*.

¹¹ Galima sakyti, kad žodinis veikėjų bendravimas apskritai grįstas konfliktavimu: pradžioje II nesilaiko duoto žodžio, tad likusieji dėl to jai priekaištuoja, III netgi grasina ginklu; II veikia pašiepia I ir IV personažų intymumą, o I pavydžiai reaguoja į II ir IV artumą; vėliau abi personažės moterys apsižodžiuoja ir netgi susistumdo; nervingasis, daugiausiai įtampas keliantis III veikėjas, be kita ko, negeba suprasti kitų kalbų citatų, piktinasi, kad jam jų reikšmės niekas nepaaiškina ir t. t.

atitikdami kiekvieno žanro reikalavimus – kalbėdami, t. y. „atlikdami“ draminių tekstą, nesutaria, o jų bendrumas ir vienybė sietini būtent su muzikavimu, grįstu styginių kvarteto narių darnos principu (galbūt ir dėl to, kad lytiškumas grojant tarsi ne toks svarbus ir girdimas kaip kalbant¹²).

Nors kalbėdami *Kvarteto* personažai muzikinių kūrinių neatlieka, vizualus veikėjų žodžių pateikimas ir jų turinys taip pat nurodo į muzikos mediją. Greta pastovaus, draminiam tekstui įprasto nuoseklaus šrifto ir jo formatavimo, čia atsiranda tekstinių fragmentų be nurodytų veikėjų, įterpiama kitų kalbų, komunikacijos sistemų simbolių, šriftas turi daugiau spalvų. Nepaisant to, kad meninis raštas ilgai buvo suvokiamas kaip „permatomas“, „nematomas“, o pagrindine jo plastinio išdėstymo funkcija ligi šiol dažnai laikomas įskaitomumas¹³, šiuo atveju pjesės skaitytojas verčiamas „pamatyti“ draminių tekstą, atkreipti dėmesį į plastines ypatybes: teksto formatavimą, simbolių/raidžių formą, jų spalvą, išdėstymą lape ir pan.

Nors didžiojoje pjesės dalyje Kvarteto dalyvavimas pokalbyje nuoseklus, keliose vietose vienu metu „suskamba“ keletas balsų – plastinėmis rašto savybėmis įtvirtinamas polifonijos, arba daugiabalsiškumo, principas. Konkretūs veikėjai neįvardijami (tik vėliau šis polilogas virsta epizodinių personažų Vyro ir Moters dialogu), skirtingi balsai atskiriami daugtaškiais, nevienodu šrifto ryškumu, sakiniai pradedami mažosiomis raidėmis, tarytum būtų tęsiama nutrūkusi mintis:

...nušok, voveraite, nušok... **pradžioje viskas atrodė labai paprasta**..... pourquoi? **labai kasdieniška**..... clausola relativa all'adozione dei certificati d'origine..... ačiū ačiū.....
(p. 176)

¹² „I. Pakeičiau nuomonę. / [...] III. Nebūtų boba“ (p. 161); „III. Jėzus Marija! Nuojauta! Gal! / I. Net ir šitokiū momentu mes, moterys, griebiamės nuojautos“ (p. 169).

¹³ Irina Melnikova, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016, p. 58.

Pagrindinis balsas įvairiakalbių frazių maišalynėje „atliekamas“ lietuviškai, jis išskiriamas patamsintu šriftu. Derinant literatūros ir muzikos medijas (galime atpažinti nuorodas į Henriko Radausko, Homero eiles; minimi Chopino noktiurnai), skirtingų kalbų žodžius, paryškinant tam tikras frazes kuriamas verbalios polifonijos, arba *žodžių muzikos* išpūdis.

Kvartete yra dar vienas balsų dermės, harmonizavimo atvejis, ši sykį sietinas su keturiais pagrindiniais veikėjais. *Scherzo* dalyje personažai ima cituoti Paulio Verlaine'o eilėraščių „Art poétique“ („Poezijos menas“), atrinkdami tik tuos fragmentus, kuriuose yra žodis „muzika“ ir kuriais ji išaukštinama: „De la musique avant toute chose“ (‘Muzika aukščiau visko’), „De la musique encore et toujours“ (‘Dar kartą muzikos, ir nuolatos!’)¹⁴. Žodinės veikėjų „partijos“ sujungiamos akoladėmis, kurios muzikinėse partitūrose naudojamos susiejant dvi ir daugiau penklinių. Tad eilėraščio citatos, pjesėje pateikiamos kaip muzikinio rašto, partitūros, imitacija, tampa puikiu literatūros muzikalizavimo¹⁵, arba *ikoniškumo* literatūroje¹⁶, pavyzdžiu. Muzikaliai pateiktą tekstą personažai *ima ritmiškai rečituoti* (p. 179):

Toks vizualus veikėjų žodžių pateikimas atskleidžia trigubą veiksmą. Išraiškos poliuje matome esminio styginių kvarteto principo deklaravimą – akoladės apima bendrą, vienalaikį veikėjų „skambėjimą“/kalbėjimą, atskirų partijų visumą. Bet jeigu pjesės pradžioje nurodoma, kad „KVARTETAS susižvalgo, linkteli galvas

¹⁴ Versta pagal: Melnikova, p. 80.

¹⁵ Apie literatūros muzikalizavimą, pasak Wolfo, galime kalbėti tik tada, kai muzika reiškiasi literatūroje *per literatūrą*, kitaip tariant, kai pasitelkiama tik literatūros (vienos dominuojančios medijos) išraiškos plotmė. Akoladės labiau priskirtinos muzikinei išraiškai. Tačiau šiuo atveju imitacija grindžiama tipiniais dominuojančios medijos bruožais – kalbinių elementų vizualumu (pvz., pauzės žymi ne muzikinio rašto pauzės, o vertikalčiai parašyti žodžiai), atsisakoma esminių muzikinės notacijos elementų (penklinių, taktų, raktų žymėjimo, tempo nurodymų ir pan.). Taigi žodinės partitūros iliustravimą siūloma vertinti kaip literatūros muzikalizavimo atvejį.

¹⁶ Ikoniskumu vadinamas ryšio tarp žodžių ir šiais žodžiais aprašomo daikto vizualizavimas. Tai bandymai kurti grafiškai reikšmingą teksto formą, kuri vizualiai imituoja kūrinje aptariamą objektą arba temą (Žr.: Melnikova).

vienas kitam ir pradeda groti“ (p. 159), šiuo atveju kolektyvinio veikėjo nebelieka: „I, II ir IV susižvalgo vienas į kitą ir ima ritmiškai rečituoti“ (p. 178). Taigi turinio plotmėje minėtas styginių vienovės principas laužomas: III personažas išsiskiria (ar yra išskiriamas likusiųjų žvilgsnių), tarsi nesuprasdamas kolegų atliekamo veiksmo, jį komentuoja neigiamai – į Verlaine'o eilėraščio rečitatyvą įterpiami jo žodžiai *nesąmonė, absurdas*.

Tačiau trečiasis judesys, sietinas su aptariama žodine partitūra, vėlgi nurodo į muzikos mediją. Ostrausko teksto personažai pradžioje atlieka Schuberto styginių kvarteto *d-moll* „Der Tod und das Mädchen“ („Mirtis ir mergelė“). *Kvarteto* struktūra artima šio muzikinio kūrinio sandarai, tad gretindami abiejų tekstų *Scherzo* dalis, matome, kad jose pagrindinė tema plėtojama atlikėjų trio. Taigi šiuo atveju *Kvartete* žodžiais kuriama I, II ir IV veikėjų muzika palaiko pjesės architektos logiką.

Ostrausko kūrinys į muzikos lauką nurodo ir pavieniai teksto fragmentai, savaime nekuriantys muzikos išpūdzio, tačiau mezgantys akivaizdų dialogą. Veikėjams negrojanč, muzika pjesėje tebeskamba: „girdime“ Schuberto, Mozarto, Dvořáko kompozicijų ištraukas. Muzikalumu pasižymi ir įterpiami intertekstai: draminiame tekste cituojama Schuberto daina „An die Musik“ („Muzikai“), kurios pamatas Franzo von Schoberio eilės, laikoma himnu muzikos menui, Verlaine'o eilėraštyje išaukštinama eilių muzika ir muzikalumas. Apskritai Ostrausko pjesėje platus intertekstų ratas nurodo į romantizmą, kai buvo siekiama suartinti literatūrą su muzika. Kad romantizmo epochos muzikai itin domėjosi literatūra, rodo jų kurtos dainos (vok. *lied*), tapusios sintetinė meno forma, kur žodžiai ir muzika vienodai svarbūs¹⁷. Geriausiu šio laikotarpio dainų kūrėju, meistriškai sulydžiusiu melodiją ir poeziją į neišskiriamą darinį, laikomas daugiausiai *Kvartete* minimas Schubertas¹⁸. Kaip matyti, pjesėje įvairiais būdais

¹⁷ Žr.: Deborah Stein, Robert Spillman, *Poetry into Song. Performance and Analysis of 'Lieder'*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.

¹⁸ Žr.: Frederick Dorian, *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, Westport, Connecticut: Greenwood

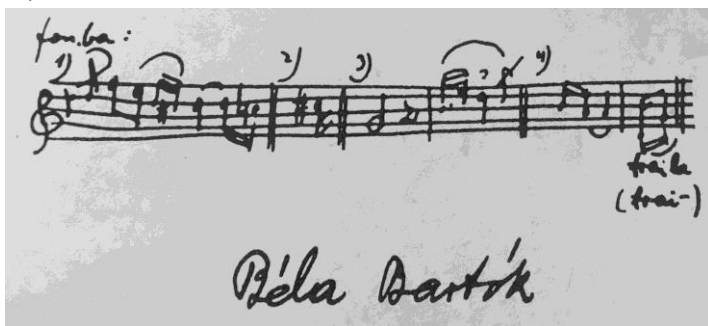
aktualizuojamas ne tik muzikalumas, žodžiais kuriama muzika, bet ir muzikos bei literatūros jungtis.

MUZIKOS IR LITERATŪROS MENŲ GIMINYSTĖ

Muzikos ir literatūros ryšys ypatingai aktualizuojamas draminio teksto pabaigoje. Pasirodžius Bartókui, veikėjų bendrumo jausmas sugrįžta, jie susitaiko, vienas kitą sveikina, *kažką* supranta, džiaugiasi. Modernistas Bartókas „pasirodo“ aukščiausiam įtampos taške, kai Kvartetą ima panikuoti, *šaukti vienas per kitą* (p. 183):

III. ...jau!..
 II. ...viskas?..
 III. ...galas!..
 (...)
 IV. ...dabar?..
 I. ...jau?..
 III. ...jau!.. dabar!.. jau!..

Šis XX a. muzikos kūrėjas vienoje rankoje laiko šautuvą, kitoje gaidas (2 pav.), kurios „parodomos“ ir Ostrausko pjesės skaitytojui (p. 184):



2 pav.

Tai melodijos Nr. 197 ištrauka iš Bartóko rumunų liaudies dainų rinkinio¹⁹. Tad vėlgi išvelgtina muzikos ir literatūros (konkrečios liaudies dainos žodžių) jungtis. Be to, *Kvartete* cituojami taktai – kompozitoriaus pirmiau išspausdintos versijos korekcija, kurią pirminiame variante jis pažymėjo ranka. Toks aptariamo fragmento pateikimas kuria didesnę asmeniškumo išpūdį, o taisymo/koregavimo veiksmas sugrąžina į kūrimo, tobulinimo, meno gyvumo stadiją.

Kaip minėta, kitoje rankoje Bartókas laiko šautuvą. Šautuvo figūrą, viena vertus, galime sieti su mirtimi, grėsme. Antra vertus, privalantis iššauti ginklas dažnai laikomas pjesės/teatro metonimija. XX a. muzikos kūrėjas, kaip ir kiti to meto menininkai, drastiškai ir vaizdingai nusigręžęs nuo praeities, senųjų meno principų ir tradicinės muzikos vidinės logikos²⁰, Ostrausko pjesėje, aktualizuodamas asmeniškumo ir kūrybos motyvus, tiesiogiai susieja muzikos ir teatro – garsų ir žodžių menų – laukus.

Šią mintį grindžia pats dramatinis tekstas. Po partitūra regima citata vengrų kalba (p. 184), kurią, anot remarkos, išsako skardus vyriškas balsas²¹:

.....öröklött tulajdonságaik különbözök nem feltétlen
egynemüek, vércsoportjuk nem mindig azonos, és nem
is hasonlítanak egymáshoz jobban, mint általában a
testvérek.....

Su Bartóku sietini žodžiai pateikiami kitokiu šriftu, iš abiejų frazės pusių juos apgaubia perdėtai ilgų daugtaškių seka, nėra tikslinančios remarkos, kaip kad ankstesniais atvejais, jog ši mintis tėra antrinė ir sudaro pagrindinio teksto foną. Tačiau svarbios ne

¹⁹ Žr.: Béla Bartók, *Ethnomusikologische Schriften III*, ed. D. Dille, Budapest: Editio Musica, 1967.

²⁰ H. W. Janson, Joseph Kerman, *A History of Art & Music*, New York: Prenticehall, 1968, p. 281.

²¹ „... jų įgimtos savybės yra skirtingos ir nebūtinai homogeniškos, jų kraujo tipas nėra visuomet identiškas ir jie nesirūpina vienas kitu daugiau nei broliai/seserys įprastai...“ (versta padedant Rékai Lakatos – G. S.)

tik specifinės vengriško intarpo išraiškos savybės, bet ir, žinoma, jo turinys. Nors įterpiama ne visa frazė (tai atskleidžia daugtaškių gausa ir minties prasmė), galima numatyti, kad čia kalbama apie dvynius, pateikiamas tarsi šių individų žodyninis apibrėžimas. Turint omenyje prieš tai aptartas šautuvo ir gaidių figūras (ir kartu visą pjesę) ryškėja menų giminystė – *Kvartete* dvyniais įvardijamos muzikos ir literatūros medijos. Nors šios sampratos pateikimas savitas ir įdomus, toks požiūris nėra unikalus: teorinėje mintyje abi meno rūšys itin dažnai vadinamos ir laikomos seserimis²².

Šią muzikos ir literatūros analogiją ryškina pačių veikėjų žodžiai. Kaip jau minėta, po Bartóko „pasirodymo“ Kvartetą *kažką* supranta. Pradžioje *tai* suvokia tik I, II ir IV personažai ir, bandydami nupasakoti III-ajam, ką jie suprato, akcentuoja matymo ir girdėjimo dermės svarbą (p. 186):

II. Akylai paklausyk...
 I. ...ir ausylai pažiūrėk...
 (...)
 III. Nieko nematau ir nieko negirdžiu.
 IV. Aišku: nieko.
I, II ir IV įdėmiai žiūri į III.
Jis perbėga žvilgsniu kiekvieną.
 (...)
 III. Gerai jūs sakot! (...) Tikrai! Teisybė!

Pjesės pabaigoje vėl pastebima veikėjų – girdimų ir matomų personažų/muzikantų – dvilypumo svarba: kolegų žvilgsnių ir III veikėjo akistata gelbsti pastarajam suvokti tai, kas staiga tapo visiems aišku. Šiuo požiūriu taip pat svarbi dramatinio teksto ir muzikinės partitūros paralelė: plastinės Ostrausko teksto ypatybės verčia kaupti dėmesį į vizualius niuansus, kurie leidžia „išgirsti“ ne tik veikėjų žodžius ir remarkose nurodomus intertekstus, bet ir kitų kalbų, verbalios polifonijos, žodžiais kuriamos harmonijos skambesį; o partitūros fragmento įterpimas įgalina muzikos *pamatymą*. Tad jau veikėjų sąrašė koduota muzikos ir

²² Žr.: Wolf.

literatūros/teatro paralelė skrodžia draminių tekstą nuo jo pradžios iki pabaigos. O dviejų menų artimumo, jų santykio suvokimas išsprendžia pagrindinį pjesės konfliktą.

MIŠRAUS ŽANRO GIMIMAS

Ostrausko *Kvarteto* vidinis ginčas sietinas su personažus vienijančia įtampa. *Kažko* bauginančio, nenumaldomai artėjančio šaltinį padeda suvokti kūrinio intertekstai. Pasitelkiant muzikines ir literatūrines citatas, pjesėje aktyvuojama mirties tema, į kurią nuorodą pirmiausiai aptinkame *Introdukcijoje*. Draminio teksto pradžioje atliekama Schuberto kompoziciją „Mirtis ir mergelė“ įkvėpė Matthiaso Claudiaus eilės, parašytos dialogo forma. Žodiniame-muzikiniame Mirties ir Mergelės duete Mirtis pasirodo kaip draugė – kitaip nei būdinga klasikiniam mirties vaizdavimui, šiose eilėse ji švelni, draugiška²³, taikiai prašanti Mergelės duoti jai ranką. Mirties tema taip pat atpažįstama *Kvartete* minimoje Dvořáko operoje, kurioje nelaimingai įsimylejusi Undinė virsta mirties dvasia ir, pabučiavusi mylimąjį, jį pražudo.

Panašios idėjos skleidžiasi ir žodiniu lygmeniu: *Andante* dalyje cituojama Friedricho Schillerio romantinė tragedija „Orleano mergelė“ (p. 167), kurios pagrindinė veikėja miršta (yra sudeginama), o *Finale* dalyje aptinkame žodžius, kuriuos, anot legendos, prieš mirtį ištarė Johannas Wolfgangas von Goethe: *Mehr Licht, mehr Licht* (p. 182), ir kt. Šiuo požiūriu svarbi į draminių veiksmą įtraukiama šautuvo figūra – iš pradžių III personažas šiuo ginklu grasina II veikėjai, vėliau iš už draperijų nusitaikoma į visus personažus. Taigi mirtis, jos artėjimas ir baimė tampa pagrindinius ir epizodinius Ostrausko pjesės veikėjus, muzikinius ir žodinius intertekstus jungiančia ašimi.

Tad kalbėdami personažai bijo pabaigos, jaučia artėjančią mirtį, sietiną ne su pačiais veikėjais, o veikiau suvoktiną metaforiškai, kaip nusistovėjusių normų, tradicijų, įprasto, klasikinio požiūrio

²³ Žr.: Stein.

kritiką ir artėjančią pabaigą. Čia svarbus perėjimas nuo klasikinių kompozitorių prie šiuolaikinio kūrėjo – baimingą, įtemptą ir konfliktišką Kvarteto būseną pakeičia džiugesys bei tarpusavio darna. Vieną tradiciją keičia kita, palaikoma ir veikėjų, ir visos dramatinio teksto sąrangos. Veikėjai atmeta klasikinę tradiciją (pradžioje romantinio kūrinio grojimas nutrūksta, kai II veikėja sušunka „Ne!“), su džiugesiu priima ir atlieka moderniojo kompozitoriaus kūrinį. Taigi muzikiniuose ir literatūriniuose intertekstuose skiriama mirties, pabaigos tema sietina su ankstesnės tradicijos nykimu, „mirtimi“, sąmoningu jos atsisakymu.

Artėjanti pabaiga virsta džiugia pradžia: veikėjai grįžta prie muzikos. Įvairi ir intensyvi Ostrausko pjesės muzikalizacija paverčia šį tekstą tam tikra metonimija ir leidžia kalbėti apie pokytį draminių kūrinių lauke. *Kvartetas* paneigia įprastą, tradicinį įsivaizdavimą apie dramos tekstą, kuris anksčiau buvo laikomas „pagalbinu“, vaidinimui skirtu literatūros žanru²⁴. Šios pjesės išraiška (pasitelkiami šriftai, jų spalvos, įvairūs simboliai, kitų medijų fragmentai, teksto formatavimas ir pan.) tampa tokia pat svarbi, o gal net reikšmingesnė už kūrinio turinį. Draminis tekstas muzikalizuojamas ir skaitytojas verčiamas „atlikti“ draminių tekstą, kaip muzikantas, žiūrėdamas į partitūrą, atlieka muzikinį kūrinį. Taigi Ostrausko *Kvartete* pabaigą pakeičia nauja, moderni, veikėjams priimtinesnė pradžia – gimsta specifinis kompleksinis muzikinis-literatūrinis žanras, grįstas matymo/girdėjimo opozicija.

Čia verta prisiminti praėjusiame šimtmetyje muzikos lauke vykusius pokyčius. Apie amžiaus vidurį atsirado vadinamoji eksperimentinė muzika. Tokie kompozitoriai kaip Pierre'as Schafferis, Johnas Cage'as, Christianas Wolffas, Meredith Monk ir

²⁴ Pvz., José Ortega y Gassetas manė, kad drama yra antraeilis ir tik iš dalies literatūros žanras, kuris „negali būti mąstoma[s] atskirai nuo teatro reginio“. Žr.: José Ortega y Gasset, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sud. A. Andrijauskas, vertė R. Samuolytė, Vilnius: Vaga, 1999, p. 395.

kt. pasiūlė neįprastus muzikinius sprendimus, iš esmės keičiančius klasikinės muzikos užrašymą, skambesį, atlikimą ir sykiu suvokimą. Akivaizdus muzikos *modernėjimo* pavyzdys – eksperimentinės muzikos iniciatoriaus Cage'o partitūros, kuriose įprastą notaciją neretai keičia linijos, taškeliai, netaisyklingi apskritimai ir panašūs *nemuzikinės kalbos* simboliai; atsiranda penklinės, kurios sukasi ratu (vietoj įprasto horizontalumo) arba yra visiškai tuščios (pvz., viename žinomiausių kompozitoriaus kūrinų 4'33"). Kitaip tariant, muzikos tekstuose ima rasti tuo metu taip pat išpopuliarėjusio performanso arba tiesiog teatrališkumo užuomazgos – antai kūrinio 4'33" atlikėjas tiesiog sėdi prie fortepijono ir nieko neskambina, mat penklinės jo partitūroje yra tuščios.

Ostrausko tekste galima atpažinti tą patį judesį, tik kitame lauke. Čia pjesei (kuri natūraliai sietina su dramaturgija, teatro menu) suteikiama muzikalumo. Šis draminis tekstas išstrūksta iš įprastų, tradicinių žanro rėmų – *Kvartetas* virsta muzikalizuotos literatūros pavyzdžiu, kurio reikšmę kuria šių dviejų meno formų sąveika.

Šis literatūros ir muzikos dialogas bei Ostrausko teksto muzikalizavimas leidžia išskirti dar vieną smelkiančios pabaigos baimės reikšmės lygmenį. Muzikologijoje reikšmingu aspektu laikomas muzikos kūrinio temporalumas, jo laikinumas. Kiekvienas kūrinio atlikimas yra individualus atvejis, besivystantis esamajame laike ir jame įvietintas²⁵. Kitaip tariant, atliekama muzika pasibaigia su paskutiniu akordu, paskutine nata – jos tarytum nebelieka. Tuo tarpu literatūra įprastai suvokiama kaip materialinė, fiksuota, tokia, prie kurios gali panorėjęs sugrįžti. Tad Ostrausko tekste šių dviejų menų-sesių sugretinimas ne tik atskleidžia jų panašumą, bet sykiu „išklabiną“ minėtas jų savybes: atliekamos muzikos nematerialumą ir literatūros materialumą. *Kvarteto* muzikalizavimas (šiuo

²⁵ Žr.: Roman Ingarden, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, Berkeley: University of California Press; London: Macmillan, 1986.

atveju ypač svarbus partitūros ištraukos – muzikinio teksto, t. y. fiksuotos muzikos raiškos – įterpimas) leidžia kalbėti apie menų-dvynių savitumų suvokimo tradicijos laužymą, dar aiškiau parodyti esminį jų ryšį aptariamame kūrinyje – baimė, pasibaigus pjesei netekti muzikos, paneigiama.

IŠVADŲ LINK

Ostrausko *Kvarteto* muzikalizavimo spektras įvairialypis: pjesės pavadinimas, paratekstai, su muzikos medija mezgamas architekstinis ryšys, veikėjai-muzikantai, kompozitorių „pasirodymai“, muzikinių kompozicijų citatos, įterpta partitūra, žodžiais kuriami polifonijos ir harmonijos, muzikinės partitūros įspūdžiai ir kt. Muzikinių elementų gausa ir skirtingos rūšys skatina išvelgti pjesėje vystomą muzikos ir literatūros dialogą, reikšminį šio dialogo potencialą.

Analizuojamo Ostrausko teksto ir styginių kvarteto architekstinis ryšys atskleidžia būdus, kuriais dramatis tekstas jungiamas ir derinamas su muzikos medijos ypatybėmis. Pjesės *kvartetiškumą*, jos muzikalumą stiprina veikėjų kvarteto, keturių kompozitorių styginių kvartetų bei personažų atliekamų konkrečių muzikinių kūrinių paralelė. Muzikinis architekstas apibrėžia privalomas asmenines veikėjų savybes bei jų tarpusavio ryšį: styginių kvartetas iš kitų žanrų išsiskiria tuo, kad jį sudaro muzikiniu požiūriu itin derantis, aibe spalvų ir garso tonų pasižymintis lygiavertis, bendrą muzikinę temą plėtojantis instrumentų amsamblis. Be to, veikėjų-muzikantų dvejetainis vaidmuo susieja skirtingas, bet šioje pjesėje lygiavertes *atlikimo* formas: grojimą (tam tikrais instrumentais) ir dainavimą/kalbėjimą (nurodomi keturi skirtingi balsų tembrai).

Personažų žodžiai, o ypač vizualus jų pateikimas taip pat nurodo į muzikos mediją. Skirtingų kalbų frazės, savita skyryba, teksto formatavimas, tam tikri paryškinimai sukuria verbalios polifonijos, arba *žodžių muzikos* efektą. Tuo tarpu pasitelkus akolades, muzikinius simbolius, Kvarteto „partijos“ suformuoja žodinę partitūrą – imituojamas muzikinis raštas. Muzikalumu pasižymi ir įterpiami intertekstai, sykiu kreipiantys į romantizmą, kurio lauke buvo siekiama suartinti literatūrą su muzika.

Pasitelkiant muzikines ir literatūrinės citatas, pjesėje aktyvuojama mirties, pabaigos tema, kurią galime sieti su klasikinės dramatinės tradicijos kritika, artėjančia pabaiga, sąmoningu jos atsisakymu. Ši pabaiga virsta nauja modernia, personažams priimtina ir džiugia pradžia, kurią įkūnija XX a. kompozitoriaus „pasirodymas“: pataisyto pirminio jo partitūros fragmento (liaudies dainos) įterpimas bei veikimas pjesės viduje ryškina kūrybos, tobulinimo, meno gyvumo, jo kaitos motyvus. O kompozitoriaus rankose laikomos gaidos (parodomos ir dramatinio teksto skaitytojui) bei šautuvas akcentuoja visoje pjesėje nuosekliai vystomą literatūros ir muzikos dialogą, jo svarbą.

Literatūros ir muzikos ryšys atskleidžia dar vieną reikšminę pabaigos baimės plotmę. Atliekama muzika įprastai suvokiama kaip laikinis, temporalus menas, tarsi išnykstantis su paskutiniu garsu. Literatūra, priešingai – materiali, išliekanti žodžių fiksavimo forma. Tad įvairialypis Ostrausko pjesės muzikalizavimas (o ypač partitūros fragmento įterpimas), sujungdamas abi medijas į vieną bendrą lydinį, panaikina vis artėjančią baimę, kad kartu su dramatinio teksto pabaiga išnyks ir muzika.

Ostrausko teksto muzikalizavimas ir paskirų atvejų analizė leidžia teigti, kad šiame kūrinyje aktualizuojamas tarpinio, mišraus muzikos ir (dramatinės) literatūros žanras. Literatūrinį-muzikinį kvartetą grindžia matymo/girdėjimo opozicija bei muzikos ir (dramatinės) literatūros kaip menų dvynių samprata. Įprastinis dramatinio teksto įsivaizdavimas paneigiamas, pjesės muzikalizavimu pasiekiamas jos savarankiškumas ir atsietumas nuo įprastai būtino sceninio išpildymo. Veikėjų dvilypumas, plastinės, į muzikos mediją nurodančios teksto savybės, muzikiniai-literatūriniai intertekstai, muzikinės partitūros įterpimas verčia skaitytoją *pamatyti* ir *išgirsti* dramatinį tekstą, tapti ir jo žiūrovu (-e).

Taigi Ostrausko pjesėje vizualumas tiesiogiai susijęs su tarpžanrinio jos pobūdžiu. Tai patvirtina nuoroda į šiuolaikinę muziką (ir tai, kad ją „pripažįsta“ pjesės veikėjai). XX a. viduryje muzikai pasitelkdavo netradicinius sprendimus, naudodavo nemuzikinės kalbos elementus (pvz., Cage'o partitūrose), gaidose ir muzikos atlikime ėmė rasti teatrališkumo, performatyvumo užuomazgų. Aptariamame kūrinyje šie esminiai muzikos lauko

pokyčiai perinterpretuojami – šiuo atveju įvairiomis priemonėmis muzikalizuojamas draminis tekstas. Muzikalizuotas Ostrausko *Kvartetas* žymi esminį pokytį draminių kūrinų lauke.

LITERATŪRA

Bartók, Béla, *Ethnomusikologische Schriften III*, ed. D. Dille, Budapest: Editio Musica, 1967.

Dorian, Frederick, *The History of Music in Performance. The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, Publishers, 1981.

Genette, Gerard, *Architext. An Introduction*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

Ingarden, Roman, *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, Berkeley: University of California Press; London: Macmillan, 1986.

Janson, H. W., Kerman, Joseph, *A History of Art & Music*, New York: Prenticehall, 1968.

Martišiūtė-Linartienė, Aušra, „Pasaulio kultūros kalbinimai Kosto Ostrausko dramose“, *Teksto slėpiniai*, 2012, Nr. 15, p. 7–29.

Mazzola, Guerino, *Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*, London, New York: Springer, 2011.

Melnikova, Irina, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016.

Моисеев, Григорий, „Струнный квартет. Эстетика и поэтика жанра. Некоторые тенденции его развития и бытования в XIX веке“, *Философские исследования*, 2003, № 1 (38), с. 83–99.

Miller, Hugh M., *History of Music*, New York: Barnes & Noble, inc, 1962.

Ortega y Gasset, José, *Mūsų laikų tema ir kitos esė*, sud. A. Andrijauskas, vertė R. Samuolytė, Vilnius: Vaga, 1999.

Ostrauskas, Kostas, *Užgavėnių kaukės: Dramos ir teatras*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2006.

Stein, Deborah, Spillman, Robert, *Poetry into Song. Performance and Analysis of 'Lieder'*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2010.

Wolf, Werner, *Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

SUMMARY

Musicalization of Literature: Kostas Ostrauskas's *The Quartet*

Giedrė Smolskaitė

In works of literature, music can be found in the form of score fragments, notation symbols, song lyrics, musicological terminology, acoustic aspects of speech, musicians as characters, etc. Such manifestations connect two systems of signification and create an intermedial dialogue between music and literature, which requires a specific methodological approach. According to the intermediality theoretician Werner Wolf, "[t]he verbal text appears to be or become [...] similar to music, or to effects connected with certain compositions, and we get the impression of experiencing music 'through' the text"²⁶. This paper discusses possible forms of a musico-literary relationship, the effects they produce, and examples of musicalization found in Kostas Ostrauskas's play *The Quartet* (1969). In this play, the musico-literary dialogue is developed on different levels: structure and story, the twofold nature of the characters, intertextuality. Analysis of the play's architextual relationship with the medium of music helps to identify the specific, musico-literary genre of this play. This unusual genre is defined not only by the content of *The Quartet* but also by its expression, i.e. graphic nuances, inserted imagery, etc. As shown by the analysis, the play could be understood as a metonymy of the history of both contemporary music and dramatic literature.

Keywords: musicalization of literature, intermediality, Ostrauskas

²⁶ Wolf, W., *Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999, p. 51.