

ILIUZIJOS IR TIKROVĖS KONFLIKTAS EDVARDO OLBIO DRAMATURGIJOJE

Galina BAUŽYTE

Šiuolaikinio amerikiečių dramaturgo Edvardo Olbio (Edward Albee, g. 1928 m.) kūryba bene daugiausia kelia ginčų ir prieštaringiausių nuomonių dramos teoretikų ir kritikų tarpe. Vienas žymiausių absurdo dramos tyrinėtojų Martinas Eslinas knygoje „Absurdo teatras“¹ aiškiai priskiria Olbį prie absurdistų. Tokios pat nuomonės laikosi ir tarybinis kritikas Georgijus Zlobinas savo veikale „Šiuolaikinė JAV dramaturgija“², kur Olbio kūriniai yra nagrinėjami šalia Arturo Koupito ir Džeko Gelberio pjesių. Tapo tradicija laikyti Olbio dramaturgiją savotiška Europos absurdo teatro atmaina, Jonesko ir Beketo idėjų ir dramatinių principų amerikietišku variantu. G. Zlobinas jau minėtame veikale rašo: „Jeigu išmatuotume laiką, skiriantį mus nuo E. Jonesko „Nuplikusios dainininkės“ (1950) ir S. Beketo pjesės „Laukiant Godo“ (1953) pastatymo Europoje, tai pamatytume, kad turėjo praeiti keleri metai, kol absurdo drama persikėlė per Atlantą ir, susijungusi su jau begėstančiu bitnikų judėjimu, davė pirmuosius amerikietiško antiteatro daigus — Edvardo Olbio pjeses... Olbio pjesėms būdingi visi absurdo teatro aksesuarai, todėl jos dažnai virsta galvosūkiiais“³. Tyrinėtojas Robertas Brusteinąs veikale „Maišto teatras“⁴ tiesiog nurodo, kad Olbis seka Jonesku savo „Amerikoniškoje svajonėje“, Žene — „Atsitikime zoologijos sode“, Viljamsu — „Besės Smit mirtyje“, Strindbergu, O'Nilu, Pirandelu, Žene — „Kas bijo Virdžinijos Vulf“, Diurenmatu, Žene, Strindbergu, Eliotu — „Mažojejo Alisoje“. Toks požiūris į Edvardą Olbį, nors ir pagrįstas daug tikslesne literatūrinių ryšių ir įtakų analize, vis dėlto nėra teisingas, kadangi čia dramaturgo kūryba yra vertinama tik kaip svetimų įtakų produktas.

Kita tyrinėtojų grupė (amerikietis Li Beksendolas, tarybinis kritikas Jurijus Lidskis) Edvardą Olbį laiko dramaturgu realistu, kurio pjesės atspindi būdingus Amerikos tikrovės prieštaravimus. J. Lidskis ypač pabrėžia Olbio dramaturgijos socialines tendencijas, ir netgi tokią pjesę, kaip

¹ Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London, 1961.

² Г. З л о б и н, *Современная драматургия США*, Москва, 1968.

³ Ten pat, p. 101.

⁴ R. Brustein, *The Theatre of Revolt*, London, 1965.

„Smėlio dėžė“ (The Sandbox, 1960), kuri yra artimiausia absurdo estetikai, jis vadina realistine. Pagrindinis bruožas, skiriantis Olbio pjeses nuo absurdo dramaturgijos, pagal Lidskį, yra „satyriškas žmonių iškrypusių santykių pavaizdavimas, tuo tarpu kai absurdistai teigia bet kokio gyvenimo beprasmybę“⁵. Mūsų nuomone, Lidskio požiūris pagrįstas tikrai idėjinio Edvardo Olbio pjesių turinio atžvilgiu. Kritikas ignoruoja jo veikalų meninę struktūrą, kalbos ypatumus, kurie yra artimi absurdo dramaturgijai. Todėl „Mažoji Alisa“ (Tiny Alice, 1964) šiam kritikui atrodo staigus Olbio perėjimas nuo realizmo į „absurdistų stovyklą“.

Amerikiečių kritikas Li Beksendolas straipsnyje „Edvardo Olbio teatras“⁶ savo koncepciją remia paties dramaturgo teiginiu, jog jo teatras vaizduoja „žmogaus padėtį pasaulyje tokią, kokia ji yra“. Beksendolas kelia klausimą: „ar Olbio dramose atspindėti žmonių tarpusavio santykiai yra teisingi ir tuo pačiu realistiški, ar, priešingai, dramaturgas pateikia iš esmės neteisingą ir iškraipytą vaizdą? Tokiu būdu šis kritikas Olbio dramaturgijos realizmą sieja su jos idėjinio turinio atitikimu gyvenimo tiesai, o ne su meninių vaizdų specifika.

Vienas rimčiausių kritinių veikalų yra anglų tyrinėtojo Kristoferio Bigsbio monografija „Olbis“⁷, kurioje autorius remiasi konkrečia dramų analize ir pirmiausia siekia atskleisti Olbio dramaturgijos individualius, specifinius bruožus, o ne įterpti ją į kokios nors mokyklos ar krypties rėmus. Olbio teatras, Bigsbio nuomone, yra nukreiptas prieš Brodvėjaus teatrų optimizmą ir natūralizmą. Nors autorius ir naudoja absurdo techniką, jis negali būti sutapatintas su absurdistais. Šis kritikas polemizuoja su Eslinu, tvirtinusiui, kad Olbis „persodino Jonesko šampus į amerikietišką dirvą“.

Toks nuomonių gausumas ir įvairumas kalba ne tik apie Olbio kūrybos sudėtingumą, bet ir apie tai, jog šis dar palyginti jaunas dramaturgas jau susilaukė didelio tyrinėtojų dėmesio. Olbio dramaturgija yra rimtas Vakarų kultūros reiškiny, atspindintis daugelį būdingų šiuolaikinės dramos bruožų: sąlygiškumą, grįžimą prie mito ir parabolės, viduramžių misterijos ir ritualinės dramos formų. Olbį domina būdingos XX a. Vakarų dramaturgijos temos — iliuzijos ir tikrovės, laisvo pasirinkimo ir determinizmo, meninės fantazijos ir realybės santykis. Šio straipsnio tikslas yra dvilypis: pirma, atskleisti tai, kas, sprendžiant šias temas, sieja Olbį su būdingomis XX a. dramos tendencijomis ir, antra, parodyti jo pozicijų ir individualios draminės manieros savitumą. Šios problemos nagrinėjamos, remiantis dramomis „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ ir „Mažoji Alisa“.

⁵ Юрий Лидский, Очерки об американских писателях XX века, Киев, 1968, p. 214.

⁶ Lee Baxandall, The Theater of Edward Albee. The Modern American Theatre. A Collection of Critical Essays ed. by A. Kernan, Yale University Press, 1967.

⁷ C. Bigsby, Albee, Edinburgh, 1969.

Edvardas Olbis nerašo specialių teorinių veikalų apie teatrą. Jo estetišinos pažiūros atspindi trumpose pratarėse, laikraščių straipsniuose, pasikalbėjimuose su kritikais ir vienaveiksmėje pjesėje—farse „Femas ir Jamas“ (Fam and Yam, 1960).

Straipsnyje „Koks yra absurdo teatras?“ (*Which Theatre is the Absurd One? 1962*) dramaturgas atmeta pažiūrą į teatrą kaip į pasilinksminimo vietą ir sieja jį su visuomenės problemomis. Visuomenės sveikata, Olbio nuomone, gali būti nustatyta pagal jos meninius poreikius. Farse „Femas ir Jamas“⁸ jauno amerikiečių kritiko lūpomis dramaturgas puola komercinio teatro principus, pagrįstus pelno siekimu, pataikavimu pigiam miesčionių skoniui. Jis smerkia dramaturgus ir režisierius, garbinančius dolerio kultą ir kuriančius menkavertes pjeses. Komercinio tipo pjesėms jis priešpastato probleminę dramą, sprendžiančią svarbius žmogaus padėties pasaulyje klausimus. Savo pirmųjų pjesių rinkinio pratarėje Olbis pažymi, kad jo nedomina politika, bet jis nuolat jaučiąs nerimą, kylantį dėl beprasmiškos amerikiečių visuomenės stagnacijos. Šią nerimą išreiškia absurdo drama, turinti tikslą „priversti žmogų suvokti savo padėtį pasaulyje tokią, kokia ji iš tikrųjų yra (*to make a man face up to the human condition as it really is*)“⁹. Šia prasme absurdo teatras, teisingai atspindėdamas žmogaus padėtį pasaulyje, Olbio nuomone, yra „realistinis mūsų laikų teatras“. Matome, kad Olbis supranta realizmą kaip teisingą žmogaus padėties pasaulyje pavaizdavimą, visiškai neliesdamas klausimo apie tai, kokiomis priemonėmis to pasiekama. Absurdo dramos filosofinį turinį Olbis suvokia kaip egzistencialistinių ir postegzistencialistinių idėjų įkūnijimą mene. Kamiu ir Jonesko absurdo teorijas dramaturgas aiškina „žmogaus mėginimu atrasti tam tikrą prasmę savo beprasmiškoje padėtyje pasaulyje, kuris pats yra beprasmis, nes visos moralinės, religinės, politinės ir socialinės struktūros, sukurtos žmogaus savo apgalei, žlugo“¹⁰. Paties Olbio kūryboje yra daug stipresnės socialinio kriticismo tendencijos, negu Europos absurdistų. Pjesėse „Amerikoniška svajonė“, „Atsitikimas zoologijos sode“, „Besės Smit mirtis“, „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ ir „Viskas sode“ autorius išjuokia tokias Amerikos gyvenimo blogybes, kaip dvasinio gyvenimo sterilumas, tikrų vertybių pakeitimas netikromis, aukso kultas ir rasizmas. Šiuo požiūriu reikšminga yra Olbio pratarė „Amerikoniškai svajonei“, kur jis rašo: „Si pjesė analizuoja Amerikos gyvenimą, puola tikrų vertybių pakeitimą

⁸ Fam=famous American playwright (garsus amerikiečių dramaturgas), Yam=young American critic (jaunas amerikiečių kritikas).

⁹ E. Albee, *Which Theatre is the Absurd One? The Modern American Theatre*, p. 173.

¹⁰ Ten pat, p. 172.

netikromis mūsų visuomenėje, smerkia pasitenkinimą, žiaurumą, išlepimą ir tuštumą. Ji nukreipta prieš apgaulingą įsitikinimą, kad viskas mūsų smunkančiame krašte yra nepaprastai puiku“¹¹.

Minėtose pjesėse Olbio kritika yra daug konkretesnio socialinio pobūdžio, negu, sakysime, Beketo ir Jonesko kūrinuose. „Smėlio dėžėje“, „Amerikoniškoje svajonėje“, „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“, „Viskas sode“ ir „Nėtvirtoje pusiausvyroje“ pagrindinis vaizdavimo objektas yra šeima, kurios gyvenime atsispindi tipiškai amerikiečių visuomenės konfliktai ir dvasinis sterilumas. Per tėvų ir vaikų santykius (senelė — tėtė, mama) Olbis atskleidžia ne tiek amžiną kartų konfliktą, kiek šiuolaikinės kartos nesugebėjimą susikurti tikrų vertybių. Neveltui „Smėlio dėžėje“ ir „Amerikoniškoje svajonėje“ vienintelis teigiamas personažas yra senelė, kurios lūpomis dramaturgas taikliai apibūdina šiuolaikinę visuomenę: „Mes gyvename deformacijos amžiuje. Čia, pas mus, kiekvienas už save“¹².

Pirmųjų Olbio pjesių situacijos ir technika artimos absurdo dramai. Džeris ir Piteris „Atsitikime zoologijos sode“ daug kuo primena Beketo Vladimirą ir Estragoną. Tačiau Beketo pjesėje nėra būdingo Olbiui personažų kontrasto. Jeigu Beketas parodo tik du beviltiško laukimo aspektus, tai Olbis iškelia dvi skirtingas žmogaus pozicijas — konformizmo ir nonkonformizmo. Piterio konformizmas — tipiškas vidutinio amerikiečio konformizmas. Džerio pozicija yra savotiškas protestas prieš Piterio pasitenkinimą ir susitaikymą. Olbis atskleidžia žmogaus pasirinkimo laisvę, tuo tarpu Beketas pabrėžia žmogaus padėties absurdiškumą, jo bejėgiškumą tuščios visatos akivaizdoje. Dviejų dramaturgų skirtingumą šiuo požiūriu galima apibūdinti kaip deterministo ir egzistencialisto pozicijų skirtingumą. Dramos „Smėlio dėžė“ situacija yra panaši į Beketo pjesės „Laimingos dienos“ situaciją. Olbio pjesėje Tėtė ir Mama, norėdami nusi-kratyti senele, atveža ją į plažą ir duoda jai vaikišką kastuvėlį, kad ji pati save palaidotų. Senelė puikiai suvokia vaikų veidmainingumą, kuris atskleidžiamas jos taikliose replikose. Ji sutinka mirti sugebėdama išsaugoti žmogišką orumą, jos ironija padeda jai pakilti virš absurdiškos situacijos. Beketas nei „Laimingose dienose“, nei kurioje nors kitoje savo pjesėje nėra sukūręs panašaus personažo. Jo herojai žiūri į mirtį kaip į vienintelį išsigelbėjimą iš beviltiško laukimo („Laukiant Godo“, „Zaidimo pabaiga“) arba, kaip Vini ir Vilis, („Laimingos dienos“) nuolankiai neša „laimingų“ dienų našą.

Minėtų Olbio pjesių kalboje galima rasti daug bendra su Jonesko štam-pais (cliché), kurių pagalba dramaturgai parodo miesčionių nužmogėji-mą, jų mąstymo ir idėjų tuštumą. Tačiau, jeigu Jonesko, atskleidęs mies-čionių kalbos beprasmiškumą, paneigia kalbą kaip žmonių bendravimo priemonę apskritai, tai Olbio pjesėse tokio nihilizmo nėra.

¹¹ E. Albee, *The American Dream. The Zoo Story*, Preface, N. Y., 1960, p. 9.

¹² Ten pat, p. 41.

Pagrindinė Olbio kūrybos tema yra iliuzijos ir tiesos konfliktas, vienijantis visas jo pjeses. Būtent ši tema sieja Olbį ne su absurdistais, o su tokiais dramaturgais, kaip Ibsenas, Pirandelas, O'Nilas, Viljamsas ir Mileris. Tiesos ir melo problema, kaip žinome, buvo viena svarbiausių Ibseno dramaturgijoje, kuris kvietė žmones pasirinkti tiesą, kad ir kokia žiauri ji bebūtų. Tiesos pasirinkimas buvo Ibseno teigiamų herojų (Brandas, Nora, Stokmanas) gyvenimo pagrindas, jų vidinės jėgos išdava. Ir nors vėlyvesnėse pjesėse („Laukinė antis“) Ibsenas parodė, kad vidutiniškas žmogus nėra pribrendęs tiesai, kad iliuzijos jam taip pat reikalingos, vis dėlto tikrą žmogišką vertę išlaiko tie Ibseno herojai, kurie atranda savyje pakankamai jėgų pasirinkti tiesą. Šiuo požiūriu Olbio pozicijos yra artimos Ibsenui.

Tiesos ir melo, iliuzijų ir tikrovės konfliktas raudonu siūlu eina per pagrindinių XX a. amerikiečių dramaturgų kūrybą. Mitas apie neribotas pasisėkimo galimybes demaskuojamas Judžino O'Nilo, Artūro Milerio ir Tenesio Viljamso pjesėse. O'Nilas savo dramoje „Didysis dievas Braunas“ (1926) parodė tragiškas herojaus pastangas pasiekti laimę, gyvenant svetimu vardu. Tai atvedė Brauną prie visiško moralinio kracho, sužlugdė jį kaip asmenybę. Arturo Milerio „Komivojažieriaus mirtyje“ Vilis Lomėnas taip pat yra melagingo mito apie vidutinio amerikiečio laimės galimybes auka. Taigi mes matome, kad tas pats O'Nilas, o ypač Tenesis Viljamsas daugelyje pjesių teigia iliuzijų būtinumą, nes jos yra vienintelė žmogaus priebėga nevilties ir skurdo pasaulyje (O'Nilo „Ir ateina ledų pardavėjas“, 1939, Viljamso „Stiklinis žvėrynas“, 1945, „Tramvajus — troškimas“, 1947). Olbis polemizuoja su panašia pozicija ir parodo, jog bet kokia iliuzija yra pražūtinga žmogui. Jo herojų tragizmas išplaukia iš jų nesugebėjimo pasirinkti tiesą, siekimo gyventi netikromis, jų pačių susikurtomis vertybėmis. Kritikuodamas O'Nilo dramą „Ir ateina ledų pardavėjas“ pagrindinę mintį, jog iliuzijos žmogui yra reikalingos, Olbis pasakė, kad „žmonėms yra geriausia stengtis gyventi tiesa“¹³. Olbio pjesėse svarbiausias yra praregėjimo momentas (paprastai tai dramos finalas, pvz., „Atsitikime zoologijos sode“, „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“), kai herojai pažvelgia į save be iliuzijų. Šiuo požiūriu jo herojų tragizmas yra artimas antikinės tragedijos herojų tragizmui (Edipas, Medėja ir kt. suvokia savo tragišką kaltę tragedijų pabaigoje). Neveltui pats Olbis savo pirmąjį sąrašą papildė Sofoklio vardu. Ir nors dramaturgas neiškelia jokių teigiamų vertybių, privertęs savo herojus pažvelgti į gyvenimą be iliuzijų, jis tuo pačiu atveria prieš juos galimybę tų vertybių ieškoti.

Dvasinio apsinuoginimo momentas sieja Olbio dramaturgiją su Luiđžio Pirandelo teatru. Italų dramaturgas vadino savo teatrą „veidrodžių teatru“ (teatro dello specchio), nes jis stengėsi priversti herojų pažvelgti

¹³ The Modern American Theatre, p. 92.

jį save tarsi veidrodyje. Olbio dramai mes taip pat galime pavadinti „veidrodžio dramomis“, atspindinčiomis vienišo ir pasimetusio šiuolaikinio Vakarų žmogaus paveikslą. Pirmojoje Olbio pjesėje veidrodžio funkciją atlieka Džeris, kuris priverčia Piterį suvokti savo egzistencijos sterilumą, dvasinį skurdumą pasaulio, kuriame jis gyvena (butas turtingame kvartale, dvi dukterys, dvi papūgos, dvi katės). Džeris stengiasi pažadinti Piterio sąmonę, jo gyvybiškas jėgas ir pjesės pabaigoje su pasitenkinimu sako, kad Piteris, vis dėlto, „ne daržovė, bet gyvulys“ (you're not really a vegetable; it's all right, you're an animal)¹⁴. Pjesėje „Amerikoniška svajonė“ to veidrodžio funkciją atlieka jaunuolis — gražus, atletiškos išvaizdos, bet viduje tuščias, bedvasis; jis akivaizdžiai įkūnija vidutinių amerikiečių siekimų tuštumą. Jo vienintelis troškimas — uždirbti kuo daugiau pinigų mažiausiomis pastangomis. Olbis numeta apgaulingą, žvilgantį amerikoniškos svajonės kevalą ir priverčia žiūrovus pažvelgti į ją iš vidaus.

Ryškiausiai šis apsinuoginimo, žvilgsnio tiesai į akis momentas pabrėžiamas dramoje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“, kuri pagrįstai laikoma geriausiu Olbio kūrinium. Pats pjesės pavadinimas, perfrazuojantis vaikišką dainelę apie tris paršiukus, kurie, eidami mišku, dainavo „pikto vilko nebijau“, perteikia pagrindinę veikalo mintį — tiesos baimę, bėgimą į melo ir iliuzijų pasaulį (Olbio žodžiais, frazė „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“¹⁵ reiškia „Kas bijo gyvenimo be iliuzijų?“). Ši dainelė, tolydžio dainuojama herojų — amerikiečių intelektualų, yra pjesės leitmotyvas, pabrėžiantis jų baimę prieš savo bevaisį gyvenimą. Melas, iliuzija įkūnyti Džordžo ir Martos susikurtame mite apie sūnų, kuris sukėlė daugiausia ginčų amerikiečių publikos ir kritikos tarpe. Oficialioji kritika stengėsi įrodyti, jog šis neegzistuojančio sūnaus mitas neturi realaus pagrindo tikrovėje. Panašus mito įkūnijimas matomas Olbio pjesėje „Malkolmas“ — Džeimso Perdžio romano sceninėje interpretacijoje (Malkolmas laukia ir ieško savo tėvo, kuris yra tik jo vaizduotės padarinys). Sūnaus mito funkcija dramoje yra dvilypė — jis išreiškia ne tik herojų siekimą apgauti pačius save, bet kartu pabrėžia ir jų dvasinį, intelektualinį nevaisingumą. Dramaturgas, išvesdamas paralelę tarp visuomenės fizinio ir dvasinio nevaisingumo, daug kur remiasi Osvaldo Spenglerio knygos „Vakarų pasaulio žlugimas“ idėjomis. Spengleris, kalbėdamas apie Vakarų visuomenės krizę, palygina Ameriką su Kartagina — žlungančios antikinės kultūros simboliu. Todėl visiškai neatsitiktinai Olbio pjesės veiksmas vyksta nedideliame Naujosios Anglijos universiteto miestelyje — Naujojoje Kartaginoje (New Carthage). Be to, kai kurie Džordžo teiginiai tiesiog perfrazuoja Spenglerio knygos mintis. Tiek Džordžiui, tiek Martai sūnaus mi-

¹⁴ The American Dream. The Zoo Story, N. Y., 1960, p. 61.

¹⁵ Prahos dramų teatro pastatyme ši pjesė buvo pavadinta „Kas bijo Franco Kafkos?“

tas yra vienintelė atrama jų beprasmiškame gyvenime. Tai ryški Džordžo monologe pirmajame veiksmo: „*There are very few thing in this world that I am sure of... national boundaries, the level of the ocean, political allegiances, practical morality... none of these would I stake my stick on any more... but the one thing in this whole sinking world that I am sure of is my partnership, my chromosomological partnership in the... creation of our... blue eyed, blond haired... son*“¹⁶.

Tuo būdu Džordžas savo įsivaizduojamą sūnų priešpastato socialinėms, politinėms ir nacionalinėms idėjoms. Martai sūnus yra vienintelė būtybė, kurią ji stengėsi išsaugoti savo „vedybinio gyvenimo kloakoje“, priešnuodis prieš dvasinį ir seksualinį nepasitenkinimą.

Pirmajame „Juokų ir žaidimų“ (*Fun and Games*) veiksmo yra atskleidžiama Džordžo ir Martos žaidimo pagrindinė taisyklė — niekas neturi žinoti apie jų išgalvotą sūnų. Bet Marta šią taisyklę sulaužo — atėjusiems į svečius Nikui ir Honei ji pasisako laukianti atvykstant sūnaus, kuriam rytoj turi sukakti dvidešimt vieneri metai. Šią sceną galima laikyti dramos užuomazga. Iliuzijos ir tiesos problema sprendžiama taip pat Honės ir Niko santykiu. Jų šeimyninis gyvenimas irgi yra pagrįstas melu, fikcija (jie susituokė todėl, kad Honė tarėsi laukianti kūdikio). Antrasis pjesės veiksmas — „Valpurgijos naktis“ — atskleidžia vis augančią Džordžo ir Martos neapykantą, jų siekimus diskredituoti vienas kitą svečių aki-vaizdoje. Jie negailestingai apnuogina savo gyvenimo nesėkmes, tarsi atlikdami dvasinį striptizą. Marta siekia pažeminti Džordžą atvirai meilindamasi Nikui, bet jos neištikimybė, pasirodo, yra tik tariama neištikimybė. Šis veiksmas simbolizuoja būdingą Olbio dramaturgijai biologinį konfliktą tarp vyriško ir moteriško prado, „amžiną“ lyčių kovą. Tai davė pagrindą daugeliui kritikų (Li Beksendolui, Džonui Gasneriui) netgi visą dramą laikyti „strindbergiška seksualinio konflikto drama“. Iš tiesų, čia, kaip ir „Smėlio dėžėje“ ir „Amerikoniškoje svajonėje“ moteris yra vaizduojama daug agresyvesnė už vyrą, jos jėga parodoma netgi tiesioginių fizinių grumtynių scenomis. Tačiau Olbio analizės objektas yra ne vyro ir žmonos santykiai kaip tokie, o visuomenė, žmonių tarpusavio santykiai visuotinio susvetimėjimo atmosferoje. Strindbergas savo pjesėje „Tėvas“ vyro ir žmonos konfliktą sprendė grynai biologiniu požiūriu ir žmonos agresyvume matė pagrindinę herojaus tragedijos priežastį. Konfliktas tarp tiesos ir melo, taip pat tarp Džordžo ir Martos pasiekia kulminaciją antrojo veiksmo pabaigoje, kai žmonos elgesio ir žodžių pažemintas Džordžas nutaria atkeršyti jai — sugriauti sūnaus mitą. Išgirdęs durų skambutį, jis šaukia Martai, kad jų sūnus mirė, jo šauksmas pertraukiamas isteriško juoko ir ašarų. Tai skamba kaip preliudija trečiajam dramos veiksmui — „Egzorcizmui“, kuriame žiūrovas mato galutinį Džordžo ir

¹⁶ E. Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* N. Y., 1963, p. 72.

Martos „atkerējimą“. Džordžas pasirodo duryse su gėlių puokšte ir reikšmingai praneša: „*Flores; flores para los muertos. Flores*“¹⁷. Marta (ji neišgirdo ankstesnių Džordžo žodžių apie sūnaus mirtį), nujausdama vyro ketinimus, desperatiškai stengiasi apginti savo iliuzijas, tuo tarpu Džordžas prašo jam leisti sužaisti paskutinį žaidimą — apie mirtį. Jiedu vėl grįžta prie sūnaus mito, prisimena jo gimimą, kūdikystės, ligos epizodus (tai dar kartą parodo, kad mitas jiems tapo realybe, realesne už jų tikrąjį gyvenimą). Džordžas keletą kartų klausia: „Tiesa ir iliuzija, kuo jos skiriasi?“ Tragiška atomazga laipsniškai paruošiama lotyniškos maldos žodžiais, tariamais Džordžo ir įsiterpiančiais į Martos monologą:

Marta: ... *beautiful, beautiful boy*.

George: *Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delinctorum*

Martha: ... *and school... and summer camp... and sledding... and swimming...*

George: *Et gratia tua illis succurrente, mereantur evadere iudicium ultionis*¹⁸.

Ši scena kuriama muzikiniu principu: niūri mirties melodija skamba kaip kontrastas šviesioms Martos reminiscencijoms. Kontrastas pabrėžiamas taip pat ir kalbų skirtumu, tai tarsi dvi temos kontrapunkte. Į trečiojo veiksmo pabaigą, kai Martai tampa visiškai aiškūs Džordžo ketinimai, jos žodžiai taip pat virsta savotiška malda — prašymu dievo pasigailėti, padėti jai išsaugoti vienintelį šviesų dalyką nepavykusiam gyvenime: „*I have tried, oh God I have tried; the one thing... the one thing I've tried to carry pure and unscathed through the sewer of this marriage, ... God, ... the one light in all this hopeless ... darkness... our Son*“¹⁹. Martos lamentacijos čia jau susilieja į vieną gedulingą melodiją su Džordžo malda. Jų monologai dabar tariami vienu metu, o ne įsiterpia vienas į kitą kaip anksčiau. Toliau auganti įtampa perteikiama trumpų kaptų frazių „*staccato*“.

Honey: *Quite hysterical. You ... can't ... do ... this!*

George (Triumphant): *Who says!*

Honey: *!! Say!*

George: *Tell us why, baby.*

Honey: *No!*

Nick: *Is this game over?*

Honey: *Yes! Yes, it is.*

George: *Ho-ho! Not by a long shot. We got a little surprise for you, baby.*

¹⁷ Isp. Gėlės; gėlės mirusiems. Gėlės. Ten pat, p. 195.

¹⁸ Ten pat, p. 221.

¹⁹ Ten pat, p. 227.

It's about sunny — Jim.

Martha: *No more, George.*

George: *Yes!*²⁰

Dramatinės įtampos atoslūgis prasideda tragiškai ramia Džordžo fraze — „Aš bijau, kad mūsų berniukas neatvažiuos į savo gimtadienį“ ir baigiasi fragmentiškais Martos sakiniais, kurie atskleidžia jos paskutines pastangas apginti savo iliuziją. Finalinis Martos ir Džordžo dialogas, kai, išėjus svečiams, jie pasikeičia vienu—dviem žodžiais, parodo jų susitakymą su tiesa ir kartu tos tiesos baimę. Žodžiai tariami lėtėjančiu ritmu, vis tyliau ir tyliau:

Martha (Pause): *I'm cold.*

George: *It's late.*

Martha: *Yes.*

George (Long silence): *It will be better*

.....

George: *No, Martha.*

Martha: *Yes. No.*

George: *Are you all right?*

Martha: *Yes. No.*

George (*Puts his hand gently on her shoulder; she puts her head back and he sings to her, very softly*):

Who's afraid of Virginia Woolf

Virginia Woolf,

Virginia Woolf,

Martha: *I... am... George...*

George: *Who's afraid of Virginia Woolf...*

Martha: *I... am... George... I... am*²¹.

Frazės muzikinė struktūra, pauzės vaidina žymiai svarbesnį vaidmenį, negu žodžių prasmė. Be teksto, mes jaučiame dar ir muzikinę melodiją, perteikiančią nepastebimus nuotaikos pasikeitimus, minties vingius. Pagal Olbį, „pjesės kuriamos tuo pačiu principu, kaip muzika“ (*Plays are constructed rather the way music is*)²². Jo dramų monologus ir dialogus tikrai galima prilyginti arijoms, duetams, fugoms. Olbiui, kaip ir daugeliui kitų XX amžiaus literatūros atstovų, muzikinėmis priemonėmis pavyksta perteikti tai, ko negalima išreikšti žodžių pagalba. Šis nepasitikėjimas žodžio galia kartu rodo ir dramaturgo atsisakymą natūralistinio teatro tradicijų. Nors dramoje daug šiurkščių natūralistinių scenų, tačiau jos turi ne tiesioginę, o simbolinę prasmę. Kiekvienas judesys, vaizdas turi potekstę

²⁰ Ten pat, p. 228.

²¹ Ten pat, p. 242.

²² The Modern American Theatre, p. 84.

(*substructure of the imagery*). Atmesdamas savo laikų visuomenę, Olbis atsisako tiesiogiai perkelti į sceną netikras jos vertybes. Tokios estetinės pozicijos dramaturgas laikėsi ir pašnekesyje su kritiku Digbiu Diliu. „Naujasis JAV teatras turi iš naujo įvertinti pačią realybės prigimtį ir todėl jis turi atsisakyti natūralistinės tradicijos“²³. Analizuodamas pačią realybės prigimtį, sugretindamas ją su herojų susikurtomis iliuzijomis, Olbis yra iš dalies artimas Pirandelui ir Zene. Jis taip pat pabrėžia iliuzijos, meno ir tikrovės tapatybę (kaip kad Pirandelas „Sešiuose personažuose“, „Henrike IV“ ir Zene „Tarnaitėse“, „Balkone“), naikindamas ribą tarp fikcijos ir gyvenimo tiesos. Pavyzdžiui, Džordžas pasakoja apie savo romaną, kurio herojus — jaunuolis netyčia nušauna motiną, užmuša tėvą ir žūva automobilio katastrofoje; vėliau Džordžas tvirtina, jog tai tikrovė — romano herojus — jis pats, o dramos pabaigoje jų sūnaus tariamo žuvimo aplinkybės sutampa su romane aprašytais aplinkybėmis. Tačiau jeigu Pirandelas ir Zene pasitenkina iliuzijos ir tikrovės tapatybe, Olbis priverčia savo herojus palikti šias apsaugines pozicijas.

Tiesos pergale pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ (taip pat ir „Atsitikime zoologijos sode“) įgauna tragišką prasmę. Herojai, gniuždomi negailestingos tiesos, žvelgia į ją su baime. Tačiau dramaturgas teigia, jog geriau žiauri tiesa, negu iliuzija pagrįstas optimizmas. Praregėjimas pasiekiamas per mirtį (Piteris praregi Džerio, Marta ir Džordžas — mitinio sūnaus mirties kaina). Nors patys herojai nemiršta, tragiško katarsio — apsivalymo momentas pjesėje yra labai stiprus. Olbio dramos „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ idėja šiuo atveju sutampa su Karlo Jaspero mintimi: „Žmogus negali išvengti tiesos... Jis gali ramintis gyvenimo malonumais... Bet vieną kartą jis turės neišvengiamai susidurti su geležine realybe“²⁴.

* * *

Tiesos ir iliuzijos konfliktas įgauna itin tragišką pobūdį dramoje „Mažoji Alisa“ (*Tiny Alice*, 1965), kurią dramaturgas pavadino „moralite apie tiesą ir iliuziją“ (*a morality play about truth and illusion*). Galima at-rasti tiesioginių ryšių tarp Martos ir Džordžo isteriško blaškymosi ir šios dramos pagrindinio herojaus — brolio Džulijano religinės ekstazės. Kaip ir ankstyvesnėje dramoje, Olbis pabrėžia ryšį tarp dvasinių ir erotinių troškimų (pratarinėje jis rašo, kad tai veikalas, analizuojantis seksualinės isterijos ir religinės ekstazės santykį). Peršasi froidistinė mintis, jog Džulijano religinės iliuzijos yra jo seksualinio nepasitenkinimo išraiška. Bet tiek viena, tiek kita yra, dramaturgo manymu, tik siekimas pabėgti nuo gąsdinančios tikrovės, užpildyti savo egzistencijos tuštumą. Autorius

²³ Edward Albee interviewed by Digby Diehl, *Transatlantic Review*, 1963, N 13, p. 62.

²⁴ Karl Jaspers, *Man in the Modern Age*, N. Y., 1965, p. 60.

čia daug detaliau analizuoja patį iliuzijų kilimo procesą, filosofiškai apibendrina priežastis, kurios pagimdo tas iliuzijas. Džulijanas, atėjęs į mis Alisos rūmus (jis — kardinolo sekretorius — turi sutvarkyti reikalus, susijusius su Alisos dovana bažnyčiai — 100 milijonų dolerių suma) prisimena šešerius metus, praleistus beprotnamyje. Jo beprotybės priežastis — bedugnė tarp žmonių sukurto dievo ir pačios jo prigimties: *"I could not reconcile myself to the chasm between the nature of God and the use to which men put... God. It is God the mover, not God the puppet. God the creator, not the God created by man"*²⁵. Jo tikėjimas ir protinė pusiausvyrą, tuo būdu, tarpusavy glaudžiai susiję. Negalėdamas įrodyti dievo buvimo, Džulijanas pripažįsta mitinio dievo būtinybę. Tai iliustruojama dviem parabolėmis. Pirmoje Džulijanas pasakoja apie žmogų, kuris yra užrakin-tas kambarėlyje, esančiame kito tuščio kambario viduje. Žmogus šaukiasi pagalbos, ir, kad išlaikytų protinę pusiausvyrą, jis priverstas patikėti, kad yra „kažkas“, galįs jam padėti atrakinti duris ir jį išlaisvinti. Tokią pat žmogaus baimės ir jos pagimdytos dievo idėjos interpretaciją mes randame Aleno Rob-Grije straipsnyje „Gamta, humanizmas, tragedija“: žmogus šaukiasi pagalbos, bet niekas jam neatsako. Užuoť suvokęs, kad jį supa tuštuma, žmogus elgiasi taip, tarsi „kažkas“ egzistuotų. Todėl ty-la įgauna tam tikrą prasmę, žmogaus viltis ir baimė suteikia pagrindą jo egzistavimui²⁶.

Kita parabolė konkrečiai siejasi su paties Džulijano asmenine patir-timi. Jis prisimena, kaip, susižeidęs koją vaikystėje, šaukėsi savo sene-lio pagalbos, bet pamažu tas jo šauksmas virto kreipimusi į išganytoją. Dievas ir čia tampa išgelbėjimo vilties personifikacija. Dievo idėja Džuli-janui tampa tikrovės pakaitalu, priebėga nuo gyvenimo prieštaravimų ir ir vienvietės baimės.

Jau dramoje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ Olbis kėlė klausimą apie tai, kas yra pati realybė, kokių laipsniu žmogaus iliuzijos gali tapti tikrove. Džulijano galvoje iliuzija ir tikrovė yra taip susipynusios, jog jis negali jų atskirti. Pasakodamas mis Alisai apie savo santykius su moterimi, kuri įsivaizdavo esanti mergelė Marija, Džulijanas nėra tikras, ar jų meilės ryšys įvyko tikrovėje, ar tai tik liguistos psichikos pagimdyta haliucina-cija. Pati realybė įgauna kelis išmatavimus pasaulyje, kuriame vyksta Olbio pjesės veiksmas. Ankstyvesnėse pjesėse dramaturgas įkūnijo ili-uzią mitinio sūnaus paveiksle, kuris egzistavo tik herojų sąmonėje, o „Mažojoje Alisoje“ įvedama daiktų simbolika. Leitmotyvinis dramos sim-bolis — žaislinis mis Alisos pilies modelis, kuriame yra ne tik atkurtos visos tikrosios pilies detalės, bet ir vyksta tie patys įvykiai, kaip ir tikro-joje pilyje. Pavyzdžiui, Džulijanas, apžiūrinėdamas modelį, pamato, kad

²⁵ E. Albee, Tiny Alice, N. Y., 1965, p. 44.

²⁶ Allain Robbe-Grillet, Nature, Humanisme, Tragedie. Knygoje Pour un nou-veau roman, Paris, 1963, p. 60.

jame užsidega koplyčia, bet gaisras prasideda taip pat ir tikroje rūmų koplyčioje. Neaišku, kur iš tikrųjų prasidėjo gaisras, kur originalas, o kur kopija. Pati mis Alisa sutapatinama su modeliu; Kardinolas, Rūmininkas ir Advokatas, reikalaudami Džulijano mirties, nurodo, kad Alisa — tik įrankis aukštesnės valios, įkūnytą modelyje. Rodydama į modelį, Alisa sako Džulijanui, jog realybė glūdi tenai, o ji pati — tiktai iliuzija. Tačiau negalima sutikti su Bigsbiu, kuris pilies modelį laiko realybės ir tiesos įkūnijimu (*an epitome of reality and truth*), nes pats autorius pjesės pratarinėje rašo, kad Džulijanas pjesėje pasiekia tai, ko jis troško — susivienijimo su abstrakcija (jis miršta atsilošęs į pilies modelį). Alisa simbolizuoja ir Džulijano seksualinius troškimus. Kada jis, ekstazės apimtas, kalba apie savo svajones tapti kankiniu, Alisa pasirodo prieš jį apsinuoginusi, gundo jį, kalba apie fizinės meilės džiaugsmus. Tokiu būdu yra pravedama paralelė tarp herojaus religinės ekstazės ir seksualinių troškimų.

Per Alisos meilę ir santuoką su ja Džulijanas eina į mirtį, tai yra vykdo savo kankinio misiją. Paskutinis pjesės veiksmas kuriamas ritualinės apėigų dramos principu. Džulijano agonija ir mirtis atkartoja mišių aukos procesą. Veiksmas prasideda Džulijano ir Kardinolo dialogu. Kardinolas liepia priimti viską, kas turi įvykti, — paklusti dievo valiai. Dialogas savo struktūra yra artimas mišių apeigų maldai:

Cardinal: *...that you may be worthy of whatever sacrifice, unto death itself!...*

Julian: *in all this light!...*

Cardinal: *...is asked of you; that you may accept what you do not understand...*

Julian: *But, Father...*

Cardinal: *...and that the Lord may have mercy on your soul... as, indeed, may He have on us all... all our souls...*

Julian: *A... Amen?*

Cardinal: *Amen*²⁷.

Sis dialogas primena Martos ir Džordžo dialogą, kuomet pastarasis kartoja maldą mirusiems. Džulijano klausimai išduoda jo nerimą, siekimą suprasti savo misiją. Bet kardinolas tikėjimą priešpastato protui, liepia priimti „tai, ko mes nesuprantame, — įvykdyti tikėjimo aktą“. Tai tarsi paruošia dirvą tolimesnei Džulijano kančiai ir tragiškai atomazgai. Drama ypač priartėja prie ritualo pabaigoje, kada Džulijano mirtis suvokiama kaip Kristaus nukryžiuavimas. Advokato peršautas Džulijanas miršta vienišas, atsilošęs į pilies modelį — iliuzoriško tikėjimo simbolį. Alisa, Rūmininkas ir Advokatas palieka kambarį, apdengę baldus baltomis marškomis (tai asocijuojasi su altoriais ir Didžiosios savaitės apei-

²⁷ E. Albee, *Tiny Alice*, p. 143—144.

gomis)²⁸. Priešmirtiniame Džulijano monologe dievo pagalbos šauksmas virsta Alisos šaukimu: "...*The bridegroom waits for thee, Alice... is thine. O Lord, my God, I have awaited thee in thy... Alice?... God?*"²⁹ Jis maldauja Mažąją Alisą pasirodyti — tai būtų įrodymas, kad jis žūva neveltui. Dabar jis supranta tai, ko anksčiau nesuprato — niekas neateis, ir šis „žinojimas yra jo kančia“ (*consciousness is pain*). Tačiau Džulijanas miršta, priimdamas savo paties susikurtą abstrakciją (*God, Alice... I accept thy will*). Ir mirdamas jis tiki tuo, ką žino neegzistuojant (*the dying man, in the last necessary effort of selfdelusion, creates and believes in what he knows does not exist*³⁰). Džordžas ir Marta, sugriovę savo pačių iliuzijas, dramos pabaigoje tarsi pradeda naują gyvenimo etapą, o Džulijanas miršta, nes nesugebėjo jų atsisakyti. Čia, būtent, glūdi šiuolaikinio žmogaus tragizmas. Praregėjimo momentas pabrėžiamas ne tiek herojaus paveikslu, kiek dramos poveikiu žiūrovams. Sukeldamas pasibaisėjimą ir užuojautą, dramaturgas verčia juos atsisakyti tuščio tikėjimo ir beprasmiškos aukos.

Tiek savo problematika, tiek ir struktūra „Mažoji Alisa“ yra artima T. S. Elioto dramaturgijai. Eliotas savo dramose „Kokteilių vakaras“, „Žmogžudystė katedroje“ iškelia kančią tikėjimo vardan kaip aukščiausią moralinę vertybę. Šių dramų herojai (Tomas Beketas, Silija) taip pat, kaip ir Džulijanas, pasirenka kankinio kelią. Bet jeigu Eliotas mato jų aukose vienintelę tikrąją žmogaus egzistavimo prasmę, tai Olbis parodo savo herojaus mirties beprasmiškumą. Jo herojus yra sugniuždomas ne aplinkos ar biologinio paveldėjimo poveikio (kaip kad natūralistinių veikalu personažai), taip pat ir ne abejingos visatos (kaip kad Beketo herojai), o savo paties paklusnumo susikurtoms iliuzijoms.

Olbis, kaip ir Eliotas, grįžta prie senovinės ritualinės dramos formos. Scenoje vykstantis veiksmas pateikiamas ne kaip vaidinimas, o kaip religinės apeigos. Tai turi sustiprinti dramos tiesioginį poveikį žiūrovui. Šią aplinkybę Olbis pabrėžė savo pjesės pratarinėje: „Pjesė turi vykti (*One must let the play happen to one*), žmogus turi atpalaiduoti protą, leisti jam reaguoti kaip patinka, priimti įspūdžius, nesistengdamas jų suprasti“³¹. Siekdamas tiesioginio fizinio poveikio, dramaturgas žodį pakeičia daiktu, gestu, judesiu (pilies modelis, Džulijano nukryžiuotojo poza ir t. t.). Tokį pat grįžimą prie ritualo mes matome Antoneno Arto „žiaurumo“ teatre ir Zene dramaturgijoje.

Be ritualinės dramos formų, „Mažajoje Alisoje“ Olbis taip pat remiasi Strindbergo pjesės-sapno tradicija. Dramaturgas apibūdino savo veiklą

²⁸ Tokią ritualinės dramos struktūrą mes matome T. S. Elioto dramoje „Žmogžudystė katedroje“.

²⁹ Ten pat, p. 175.

³⁰ Tiny Alice, Introduction by the playwright. The Best Plays of 1964—65, N. Y., 1965, p. 253.

³¹ The Best Plays of 1964—65, N. Y., 1965, p. 252.

žanrinio požiūriu kaip „metafizinę pjesę-sapną“ (*a metaphysical dream play*). Kritikas Bigsbis ją laiko monodrama, atgaminančia herojaus sąmonėje ir pasąmonėje vykstančius procesus. Pjesės situaciją Olbis vadiną „kinietiškos dėžutės“ situacija, kur vienas daiktas yra kito daikto viduje (tokia struktūra yra būdinga daugeliui siurrealistinių pjesių ir paveikslų). Kinietiškos dėžutės modelis yra pjesės struktūrinis modelis. Eilė dramų scenų — Džulijano prisiminimai, erotiniai troškimai — tiesiog kuriamos kaip haliucinacijų scenos, kurios įjungiamos į bendrą pjesės-sapno sistemą. Tik sapno, vizijos logika galima paaiškinti nesuprantamus ir fantastiškus pjesės vaizdus, jų staigią transformaciją (mis Alisa, pradžioje kurčia ir atstumianti senė, staiga virsta jauna moterimi ir t. t.). Pjesės vaizdų savitumą dramaturgas pabrėžia ir kitu simboliu — frenologine galva, kuri visą laiką yra scenoje. Ši galva simbolizuoja ne tik Džulijano polinkį gyventi abstrakcijomis, bet ir tai, jog visa, kas vyksta, yra jo liguistų smegenų padarinys.

Olbio dramų vaizdų pobūdis ir pats jos pavadinimas duoda pagrindą palyginti ją su Ljuiso Kerolio knyga „Alisos nuotykių stebuklų šalyje“ (1865). Tai buvo pirmas veikalas pasaulinėje literatūroje, atkūręs pačią sapno tikrovę, miegančio žmogaus sąmonėje kylančius vaizdus. Kerolio knygos herojai Alisai sapnas — kelionė į stebuklingą pasaulį — buvo toks pats prieglobstis nuo nuobodžios realybės, kaip kad Olbio herojui Džulijanui tikėjimas tapo prieglobsčiu jo vienetvėje ir baimėje. Kerolio knygoje grįžimas į tikrovę susijęs su tam tikru sapnų pasaulio ilgesiu (nors ir jis kartais būna žiaurus), o tokio nostalgiško ilgesio Olbio pjesėje mes nerasime. Kerolio knygoje taip pat nėra sapno ir tikrovės tragiško priešpastatymo, kuriuo remiasi „Mažosios Alisos“ konfliktas. Olbį domino daugiau tik pati sapno vaizdų forma, į kurią jis įvilko savo filosofines idėjas. Todėl galima tvirtinti, kad tarp Olbio „Mažosios Alisos“ ir Kerolio romano yra tik išorinis panašumas.

Sudėtinga pjesės simbolika, dialogas, automatiškai registruojantis herojaus psichikos vingius, negali būti suvokti žiūrovų iš karto, todėl „Mažoji Alisa“ po pirmųjų spektaklių daugeliui liko mįslė. Reikia manyti, kad autorius tai suprato, nes pjesės leidimo pratarmėje pažymėjo, kad ji taps daug aiškesnė skaitytojui, negu žiūrovui. Teatro kritikai mano, jog toks autoriaus prisipažinimas nedaro jam garbės ir rodo jo kaip dramaturgo nesėkmę. Reikia pasakyti, kad pjesėje „Kas bijo Virdžinijos Vulf?“ autoriui tikrai geriau pavyko perteikti herojų nuotaikas ir tragišką jų gyvenimo atmosferą dialogo potekste, muzikinėmis priemonėmis, negu kad „Mažajoje Alisoje“ daiktinių simbolių pagalba. Be to, ankstyvesnė pjesė iliuzijos ir tikrovės konfliktas buvo glaudžiau siejamas su realia Amerikos tikrove, tuo tarpu šioje dramoje jis įgauna universalų metafizinį pobūdį.

Remiantis Olbio pjesių analize, galima padaryti išvadą, kad iliuzijos ir tikrovės konfliktas sieja jo dramaturgiją tiek su Vakarų Europos (Ibse-no, Pirandelo, Zene), tiek ir su Amerikos (O'Nilo, Viljamso, Milerio) dra-mos tradicija. Žmogaus padėties absurdiškumo, jo vienvėsių ir baimės iš-kėlimas suartina Olbį su absurdo dramos atstovais. Parodydamas buržuazinės visuomenės standartinių idėjų beprasmiškumą, Olbis dažnai naudoja absurdo dramos techniką, atskleidžia miesčionių egzistencijos esmę per absurdiškas situacijas ir absurdišką dialogą. Tačiau, kaip jau minėjome, jis nepriima absurdistų beviltiško nihilizmo, teigdamas būtinybę pažvelgti tiesiai į akis ir gyventi be iliuzijų. Šiuo atveju Olbis yra artimesnis Alberui Kamiu, kuriam absurdo pripažinimas nebuvo galutinė išvada, o tiksliai iš-eities taškas. Olbis mato tragizmą ne žmogaus aspiracijų ir realybės, kuri jų negali patenkinti, priešingybėje, bet žmogaus prisirišime prie iliuzijų žiaurios tikrovės akivaizdoje. Atmesdamas apgaulingas iliuzijas, drama-turgas iškelia būtinybę ieškoti tikrų vertybių. Tokiu būdu Olbis išsaugo savitą pasaulio matymą, susijusį su būdingomis šiuolaikinės Amerikos gy-venimo sąlygomis. Draminės technikos srityje Olbį daug kas sieja su Strindbergu ir Eliotu. Šiuo požiūriu jo dramaturgija atspindi būdingą XX a. dramai ieškojimą naujų formų dvasinio pasaulio, sąmonės ir pasą-monės sferai atskleisti, grįžimą prie senosios ritualinės apeigų dramos. Taigi galima teigti, kad Olbio kūryba remiasi Vakarų Europos ir ameri-kiečių dramaturgijos tradicijų sinteze, o nėra vien tiktai absurdo dramos idėjų ir technikos variantas.

1971, spalio

КОНФЛИКТ ИЛЛЮЗИИ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ ЭДВАРДА ОЛБИ

Галина БАУЖИТЕ

Резюме

Драматургия Э. Олби отражает многие типичные явления современной западной драмы — условность, возврат к мифу и параболе, к формам ритуальной драмы и средневековой мистерии. Олби интересуют характерные проблемы западной драматургии XX в., такие как проблема иллюзии и действительности, свободного выбора и детерминизма, а также проблема отношения художественной фантазии и реальности. Главное внимание в данной статье уделяется анализу конфликта иллюзии и действительности в драмах «Кто боится Вирджинии Вульф?» и «Крошка Алиса». Победа жизненной правды над созданной героями

иллюзией (мифом о сыне) получает в первой драме трагический смысл. Герои в конце пьесы подавлены жестокостью правды и смотрят на нее со страхом. И все же драматург утверждает жестокость правды, противопоставляя ее иллюзорному оптимизму. В пьесе «Крошка Алиса» религиозные иллюзии Джулиана являются причиной его мучений и, наконец, смерти. Олби полемизирует с Юджином О'Нилом, утверждавшим необходимость иллюзий. Драматическая форма «Крошки Алисы» связывает Олби с традицией драмы-сновидения Стриндберга и ритуальной драмы Элиота. Особое внимание в статье уделяется музыкально-ритмической структуре драм Олби. Показывая бессмысленность идейных стандартов буржуазного общества, Олби часто применяет технику абсурдистов. Однако он отвергает их безнадежный пессимизм, утверждает необходимость смотреть правде в глаза и отказаться от иллюзий.

THE CONFLICT BETWEEN ILLUSION AND REALITY IN EDWARD ALBEE'S PLAYS

Galina BAUZYTE

Summary

The dramas of E. Albee reflect many typical traits of the modern Western theatre, such as the tendency towards conventionality, the return to myth, parable, the ancient ritual drama and medieval mystery. Albee analyses such essential problems of the 20th century drama as the problem of illusion and reality, that of free choice and determinism and also the problem of the relationship between artistic imagination and reality. The author of the article focuses her attention on the analysis of the conflict between illusion and reality in the dramas "Who's Afraid of Virginia Woolf?" and "Tiny Alice". The triumph of truth over the illusion created by the heroes (the myth of a son) acquires a tragic meaning in the first play. The heroes are crushed by the merciless truth and are facing it with anguish. The playwright asserts the truth whatever it is and opposes it to illusionary optimism. In the drama "Tiny Alice" Julian's religious illusions are the main cause of his sufferings and, finally, of his death. Albee opposes his views to those of Eugene O'Neill who has asserted the necessity of life-illusions in the drama "The Iceman Cometh". The dramatic form of "Tiny Alice" shows Albee's relations with the tradition of Strindberg's dream-plays and Eliot's ritual drama. The musical-rythmical structure of Albee's plays is made a special subject of analysis in the article. Exposing the void standards of the American society Albee employs the technique of the theatre of the absurd. However, he rejects the hopeless pessimism of the absurdists and asserts the necessity to face life without illusions.