

SĄLYGIŠKUMAS XX A. VAKARŲ DRAMOJE

(Augustas Strindbergas ir Judžinas O'Nilas)

Galina BAUZYTĖ

Dvidešimtąjį amžių pagrįstai galima vadinti sąlygiškosios dramos epocha. Ekspresionistinė ir siurrealistinė drama, Brechto epinis teatras, Pirandelo ir Vailderio dramaturgija ir pagaliau absurdo drama — tai ryškūs sąlygiškosios dramos pavyzdžiai.

Eksperimentavimas dramatinės formos, režisūros, spektaklio apiforminimo srityse pavertė mūsų laikų teatrą įvairiausių pažiūrų susikirtimo arena. Tačiau visus šiuos eksperimentus jungia viena būdingiausia tendencija — atsisakymas iliuzionizmo, tikroviškumo scenoje.

Sąlygiškumo problemą dramoje reikia spręsti glaudžiamame ryšyje su sąlygiškumu mene apskritai ir, antra, išeinant iš dramos žanro specifikos. Sąlygiškumo klausimas mene yra labai platus ir sudėtingas. Jis siejasi su tikrovės ir meninio vaizdo santykio, realizmo ir modernizmo problemomis. Šiems klausimams pastaraisiais metais skiriama nemaža dėmesio tiek tarybiname, tiek užsienio literatūros moksle ir kritikoje. Dauguma tyrinėtojų iš esmės stengiasi apginti sąlygiškąjį meną nuo tų teoretikų, kurie klasiško meno pavyzdžiu laiko XIX a. tradicinį realizmą. Ir nors kai kurie autoriai be galo praplečia realizmo sąvoką, vis dėlto jų samprotavimai apie naujas XX a. menui būdingas abstrakcijos formas įnešė nemažą indėlį į mūsų epochos meno supratimą. Sąlygiškumo dramoje klausimai plačiai nagrinėjami beveik visose užsienio dramos ir teatro istorikų knygose. Amerikiečių teatro kritikas Džonas Gasneris knygoje „Forma ir idėja šiuolaikiniame teatre“¹ teigia, kad XX a. drama perėmė XIX a. realistinės dramos objektyvų socialinės aplinkos vaizdavimą ir gilų psychologizmą, tačiau kartu pripažįsta, jog šiandieną dramaturgas jau nebegali vadovautis tradicinio realizmo kanonais. Atmesdamas kraštutinį XX a. modernistinės dramos ir teatro formalizmą, jis laiko, jog šiuolaikinio Vakarų teatro krizė gali būti nugalėta derinant tikroviškumo ir teatrališkumo, t. y. sąlygiškumo principus. Taip pat ir kitas žymus amerikiečių teatro istorikas Frensis Fergusonas² yra tos nuomonės, kad XX a. dramos svarbiausias

¹ John Gassner, *Form and Idea in Modern Theater*, New York, 1956.

² Žr. Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*, New York, 1953; *The Human Image in Dramatic Literature*, New York, 1957.

bruožas — naujų sąlygiško vaizdavimo formų ieškojimas. Nagrinėdamas Pirandelo, Koko, Elioto dramas, Fergiusonas parodo šių dramaturgų siekimą „įtvirtinti scenos autonomiją, nugalėti siauras racionalistines schemas, grįžtant prie senovinių teatro ištakų — mito, ritualo, folkloro“³.

Vakarų Vokietijos teatro kritikas ir dramos teoretikas Zigfridas Melchingeris savo knygoje „Šiuolaikinis teatras“⁴ teatro esmę mato „vaidinimo“ ir gyvenimo tikrovės konflikte. Iliuzionizmo ir antiliuzionizmo problema tampa pagrindiniu jo tyrinėjimo objektu. Antiliuzionistinė XX a. dramos tendencija, pagal Melchingerį, susijusi su „maištaujančio žmogaus“ siekimu sugriauti tas gyvenimo formas, kurios jo nebepatenkina⁵. Nemaža dėmesio sąlygiškumo dramoje ir teatre klausimams skiria tarybiniai tyrinėtojai straipsnių rinkiniuose „Šiuolaikinė užsienio drama“, „Ekspresionizmas“, „Šiuolaikinis užsienio teatras“⁶. Taip pat ir pastaraisiais metais vykusiose diskusijose realizmo ir modernizmo klausimais buvo pabrėžta, kad sąlygiškumą reikia vertinti ne kaip formalistinį eksperimentavimą, o kaip būdingą XX amžiaus bruožą. Ypač plačiai įvairūs sąlygiškumo aspektai nagrinėjami A. Doroševičiaus straipsnyje „Ekspresionizmo tradicijos absurdo ir žiaurumo teatre“, atskleidžiančiame Vakarų Europos moderniojo teatro ryšį su viduramžių farso ir Rytų teatro formomis. Doroševičius parodo, jog Antonenas Arto perėmė Rytų teatro sąlygiškas formas, siekdamas perteikti „universalias dvasines būsenas“⁷, t. y. rasti tokią sceninės kalbos sistemą, kuri išreikštų abstraktų ir bendražmogišką pradą.

Šiame straipsnyje nagrinėjami tik kai kurie XX a. dramos sąlygiškumo aspektai, būtent tie, kurie kyla iš siekimo suteikti meninę formą dvasinės sferos, sąmonės ir pasąmonės reiškiniams. Tai daroma, remiantis vėlyvosiomis Augusto Strindbergo pjesėmis ir Judžino O'Nilo eksperimentinėmis dramomis, pradžioje paliečiant kai kuriuos bendrus sąlygiškumo ir tikroviškumo dramoje klausimus.

* * *

Drama, kaip ir kiekviena kita meno rūšis, yra sąlygiška joje sukurto meninio vaizdo santykio su tikrove požiūriu. Dramoje tikroviškumo ir sąlygiškumo santykis yra specifinis, skirtingas, negu kituose literatūros

³ Zr. The Idea of a Theater, p. 203.

⁴ Zr. Siegfried Melchinger, Theater der Gegenwart, Frankfurt am Main und Hamburg, 1956.

⁵ Minėti Melchingerio ir Fergiusono darbai plačiau nagrinėjami D. Sestakovo straipsnyje „Teatras — gyvenimo scena“, kn.: «Современный зарубежный театр», Москва, 1969.

⁶ Современная зарубежная драма, М., 1962; Экспрессионизм, М., 1966; Современный зарубежный театр, М., 1969.

⁷ Zr. А. Доросевич, Традиции экспрессионизма в «театре абсурда» и «театре жестокости», Современный зарубежный театр, p. 134.

žanruose. Vaizdas čia kuriamas ne vien žodžio, bet ir materialių priemonių pagalba. Aktoriaus kūnas, jo judesiai ir balsas, jį supantieji realūs daiktai suteikia dramaturgui ir režisieriui žymiai daugiau galimybių atkurti adekvatišką „gyvenimo gabalą“ scenoje, negu romanistui, poetui ir t. t. Peržvelgę dramos raidą nuo jos ankstyviausių formų iki mūsų laikų, matome, kad daugelis dramos dėsnių, kaip trijų vienumų reikalavimas, siužeto ir dramatinio konflikto koncentruotumas, pradžioje buvo pagrįsti tikroviškumo principu. Trijų vienumų reikalavimas antikinėje ir klasicistinėje dramoje, kurios rėmėsi Aristotelio pamėgdžiojimo teorija, didele dalimi išplaukia iš siekimo išsaugoti tikroviškumo iliuziją. Pavyzdžiui, antikinėje tragedijoje antraktų nebūdavo, vaidinimas vykdavo be pertraukos, ir choras beveik niekuomet veiksmo metu nepalikdavo vaidinimo vietos. Todėl veiksmo vietos pakeitimas pjesės viduryje arba jo ištesimas į ilgą laiko tarpą šiurkščiai griaudavo sceninę iliuziją⁸. Įdomu pažymėti, jog Augustas Strindbergas savo natūralistinės dramos „Freken Julija“ pratarinėje taip pat reikalauja atsisakyti antraktų, kurių metu žiūrovas galėtų išsilaivinti iš aktoriaus „magnetizuojančios įtakos“. Trijų vienumų reikalavimas buvo ne kažkokia dramos teoretikų išgalvota taisyklė, o specifinis dramos žanro bruožas. Todėl ir daugelis naujųjų laikų dramaturgų sąmoningai ar nesąmoningai prisilaiko šios taisyklės (B. Šo, A. Mileris, Ž. P. Sartras ir kt.), siekdami dramatinio veiksmo vientisumo ir aiškumo. Tačiau ir klasikinė drama, pagrįsta pamėgdžiojimo teorija, nebuvo suvokiama kaip tiksli gyvenimo kopija. Kaukės, lakoniškos dekoracijos, choras buvo sąlygiški klasikinės dramos elementai. Herojų monologai, vėliau atsiradusios replikos į šalį taip pat stiprino scenoje rodomų įvykių meninį sąlygiškumą. Būtent šie klasikinės dramos elementai (kaukės, choras), atmesti natūralistinio teatro šalininkų, XX amžiuje buvo vėl atgaivinti. Brechtas, tvirtinęs, kad „antikinis ir viduramžių teatras sukeldavo atsiurbimo efektą žmonių ir gyvulių kaukėmis, o azijietiškas teatras ir šiandien tam tikslui naudoja muzikines ir pantomimos priemones“, šiuos elementus plačiai panaudojo savo epiniame teatre. Natūralistai, atsisakę pripažinti meno, tame tarpe, dramos ir teatro, sąlygiškumą, siekė atkurti adekvatišką gyvenimo vaizdą, žiūrėdami į sceną kaip į izoliuotą nuo žiūrovų salės erdvę, atskirtą įsivaizduojamąja ketvirtąja siena. Žymus prancūzų aktorius ir režisierius, „Laisvojo teatro“ (1887—1894) vadovas Andre Antuanas įveda aktorių vaidybą nugara atsisukus į žiūrovus, tuo ypatingai pabrėždamas ketvirtosios sienos egzistavimą. Strindbergas natūralistiniu kūrybos laikotarpiu reikalauja dramoje atsisakyti monologų ten, kur jie būtų neįmanomi realiame gyvenime (kadangi vienas žmogus garsiai kalba tik retais atvejais — aktorius, repetuodamas vaidmenį, žmogus sap-

⁸ Renesanso dramos teoretikas Kastelvetras reikalavo, kad sceninis laikas sutaptų su vaidinimo trukme. Žr. A. Nicoll, *The Theory of Drama*, London, 1931, p. 46.

nuodamas ir t. t.). Ten, kur monologas skambėtų netikroviškai, Strindbergas siūlo panaudoti pantomimą⁹.

Įdomu pažymėti, kad tiek pats Strindbergas, tiek ir kiti natūralistinės dramos kūrėjai (Hauptmanas) ilgai neišsilaiškė natūralizmo pozicijose ir perėjo prie sąlygiškos dramos formos. Taip pat ir Andre Antuano „Laisvasis teatras“ gyvavo vos septynerius metus. Natūralistai atsidadė akla vietėje, niekuomet nepajėgdami sukurti tikslią gyvenimo kopiją scenoje. Sąlygiška teatro ir apskritai meno prigimtis trukdė jiems tai padaryti. Natūralistinis spektaklis neišvengiamai būdavo daugiau ar mažiau sąlygiškas. Savotiška natūralizmo atmaina matoma pačioje naujausioje Vakarų teatro formoje — hepeninguose, improvizacinio pobūdžio spektakliuose, kur žiūrovas tampa betarpišku vaidinimo dalyviu. Reikia sutikti su profesorium Anikstu, kuris šiuose eksperimentuose mato racionalų grūdą, ieškojimą naujų teatro formų¹⁰.

* * *

XX a. sąlygiškoji drama atspindi būdingą mūsų laikų menui konceptualinį mąstymą, siekimą perteikti idėją, panaudojant naujas formas, kuriant iš grynai vidinių, nebūdingų gamtiniam modeliui elementų meninę realybę. Daugelyje XX a. meno krypčių mes nebematome tiesioginio ryšio tarp meninio vaizdo ir išorinio pasaulio. Šio ryšio nebuvimas kaip tik ir verčia žiūrovą, skaitytoją mąstyti ir mąstant šuvokti kūrinio idėją (kubistinė tapyba, Fr. Kafkos kūriniai ir t. t.). Kubistai, siurrealistai, ekspresionistai užbaigia tai, kas prasidėjo XIX a. pradžioje — romantizmo epochoje. Iki romantizmo menininkai neabejojo tuo, kad jų tikslas — atspindėti gamtą, kuri buvo poezijos modelis. Romantikai buvo pirmieji, pradėję kurti savo pasaulį mene. Atmesdami būtinybę atgaminti, kopijuoti daiktus, menininkai atsiejia realaus pasaulio elementus nuo jų įprastinės bendrai priimtoms reikšmės ir kuria iš jų naują pasaulį.

Tikroviškumo ir sąlygiškumo riba dramoje, kaip ir apskritai mene, negali būti griežtai nustatyta. Vienas pagrindinių kriterijų — scenoje įkūnyto vaizdo ir objektyvios tikrovės santykis. Tačiau pati tikrovė turi daug išmatavimų, ir ne kiekvieną tikrovės reiškinį galima adekvatiškai perkelti į sceną. Ronaldas Pikokas teigia, kad sąlygiškumas prasideda ten, kur vaizdas netenka bet kokios liesioginės reikšmės, tapdamas grynai simboliu arba abstrakčiai ekspresyviu¹¹. Tai atsitinka ir tuo atveju, kai per konkrečios tikrovės daiktus siekiama atskleisti dvasinės sferos reiškinius, atkurti „psichologinę tiesą“. Būtent šis sąlygiškumo aspektas matomas simbolistinėje dramoje, kur simbolių prigimtis yra mistiška, ireali, tuo

⁹ A. Strindberg, Fräulein Julie. Naturalistisches Trauerspiel, Leipzig, p. 14.

¹⁰ Зг. А. Аникст, Западная драма середины XX века.— Современный зарубежный театр, p. 37.

¹¹ R. Peacock, The Art of Drama, London, 1957, p. 14.

tarpu 'kai realistinėje dramoje simboliai pagrįsti objektyvios tikrovės faktais (Ibseno „Laukinė anti“, So „Sudužusių širdžių namai“). Simbolistinėje dramoje, kaip ir simbolistinėje poezijoje, matomas siekimas atsieti daiktą, realios tikrovės faktą nuo jų įprastinės, kasdieniškos reikšmės. Po dramos personažų tariamais žodžiais žiūrovas turėjo išvelgti kitą — mistinę — prasmę. Meterlinko dramų personažai — beveidės būtybės, simbolizuojančios statišką žmonijos padėtį visatoje arba tam tikrą žmogaus dvasinę būklę. Simbolistinės dramos teorija daug kur rėmėsi marionečių teatru — pavyzdžiui, Meterlinkas reikalavo, kad aktorius nustotų buvęs asmenybe scenoje (šis reikalavimas teatre buvo įgyvendintas režisierių A. Apijos ir G. Krego). Simbolistinėje dramoje pasireiškė menininkų reakcija prieš natūralistinį tikrovės kopijavimą scenoje, taip pat tai buvo pirmoji pakopa naujosios dramos kelyje nuo psichologinės charakterių dramos prie ekspresionistinės, kur žmogus tapo abstrakčiu idėjos nešėju, apibendrintu tam tikros socialinės, moralinės ar filosofinės kategorijos įkūnytoju.

Tolimesnis etapas sąlygiškosios Vakarų dramos raidoje susijęs su švedų dramaturgo Augusto Strindbergo (1849—1912) vardu. Pradėjęs nuo realistinių ibseniško tipo dramų („Meistras Ulofas“—„Mäster Olof“, 1872), jis vėliau tapo natūralizmo teatre šalininku („Tėvas“—„Fadren“, 1887; „Frecken Julija“—„Fröken Julie“, 1888), o savo paskutiniuosiose pjesėse perėjo prie visiškai naujos dramos technikos, įgalinančios jį laikyti modernistinės dramos tėvu. Strindbergas daug kur rėmėsi simbolistine estetika. Jis perėmė Meterlinko dramų simboliką, abstrakčius herojų paveikslus, jo pasakišką alegoriją ir fantastiką (šiuo požiūriu itin artimos Meterlinko dramaturgijai Strindbergo pjesės-pasakos „Gulbė“—„Svanevit“, „Karūnos sužadėtinė“—„Kronebruden“). Su Meterlinku Strindbergą sieja idealistinis pasaulio suvokimas. Dvasios egzistavimą jis iškelia viršum materialios tikrovės, ieškodamas po konkrečios realybės išore gilesnės, dvasinės esmės. Tačiau Strindbergas dvasinį egzistavimą suvokia kaip pašamonėje vykstančius procesus. Tai kaip tik ir paskatino jį sukurti pjesės-sapno formą, kurią mes matome „Sapnų žaisme“ („Ett drömspel“, 1901), trilogijoje „Kelias į Damaską“ („Till Damaskus“, 1893—1901), „Šmėklų sonatoje“ („Spöksonaten“, 1907). Būtent jose ryškiausiai atsispindi būdingi XX a. modernistinės dramos ir apskritai modernistinės literatūros bruožai: atsisakymas nuoseklaus erdvės ir laiko traktavimo, gilinimasis į pašamonės sferą ir ieškojimas formų tai sferai atskleisti, taip pat tragiška pasaulėjauta ir nusivylimas.

Tomas Manas, pabrėždamas Strindbergo įtaką XX a. literatūrai, yra pasakęs: „Augusto Strindbergo provokuojančios, žmogišku mastu neišmatuojamos kūrybos, jo groteskinio, dažnai atstumiančio ir vėl aukšto, jaudinančio žmogiškumo poveikis buvo vienas svarbiausių mano jaunystės

pergyvenimų. Kaip poetas, mąstytojas, pranašas, naujos pasaulėjautos nešėjas, jis pralenkė savo epochą. Stovėdamas virš visų mokyklų ir srovių, jis jas visas sujungė. Natūralistas ir neoromantikas, ekspresionizmo pradininkas, priverčtas iš jo mokytiis ištisą kartą, siurrealistas — pirmasis bet kuria šio žodžio prasme“¹².

Trilogijoje „Kelias į Damaską“ vidinės žmogaus — Nežinomojo — kančios atskleidžiamos per pokalbius su jo pašamonėje gimusiomis vizijomis — Moterimi ir Nematomuoju. Tai figūros, neturinčios jokių individualių bruožų, virtusios abstrakčiais simboliais. Nematomasis (jis scenoje nepasirodo, girdimas tik jo balsas) gali būti suprashtas kaip simbolis dievo, prieš kurį maištauja Nežinomasis, — kenčiančio ir ieškančio, tikėjimo netekusio žmogaus simbolis. Tai suteikia jo kančioms ir visiems scenoje vaizduojamiems reiškiniams apibendrintą prasmę. Kartu tai priverčia žiūrovą žiūrėti į pjesės personažus ne kaip realias būtybes, o kaip į alegoriškas figūras. Tuo būdu yra praplečiama sceninio paveikslu, vaizdo prasmė.

Sąlygiškumas vėlyvosiose Strindbergo pjesėse kyla iš siekimo materializuoti scenoje sąmonės ir pašamonės sferos reiškinius. Dramos „Kelias į Damaską“ struktūra pagrįsta autoriaus siekimu atskleisti suskaidytą, netekusią vientisumo ir harmonijos žmogaus sąmonę, todėl čia nėra įprastinio dramatinio veiksmo, kas priartina ją prie Meterlinko statiškosios dramos. Sąmonės ir pašamonės procesus dramaturgas įkūnija sapno realybėje, kadangi, jo žodžiais, „sapne atsispindi žmogaus vidinė esmė“¹³. „Kelias į Damaską“, „Sapnų žaismas“ ir „Šmėklų sonata“ atkuria neloogišką, susidedančią iš tarpusavy nesusijusių vaizdų ir epizodų sapno pasaulį. Tikrovės paveikslai staiga pranyksta, pakeičiami fantastiškų regėjimų, arba su jais susilieja kaip sapne, realaus pasaulio elementai virsta simboliais. Sapnas tokiu būdu nėra gyvenimo tikrovės alegorija, o tampa pačiu vaizdavimo objektu. Autoriaus idėja suformuluota pjesės „Sapnų žaismas“ pratarmėje, kuri yra vertinama kaip vienas pirmųjų naujosios dramos manifestų: „Autorius mėgino šiame sapnų žaisme, kaip ir savo ankstyvesnėje pjesėje „Kelias į Damaską“, pamėgdžioti padriką, bet iš išorės logišką sapno formą. Viskas gali įvykti, viskas yra įmanoma ir realu. Laikas ir erdvė neegzistuoja. Blankiame tikrovės fone vaizduotė piešia ir audžia naujus ornamentus — tai prisiminimų, pergyvenimų, laisvos fantazijos, nesuderinamų dalykų mišinys.

Personažai susidvejina, išnyksta ir vėl susilieja į vieną. Bet viršum visko — miegančio žmogaus sąmonė, kuriai nėra paslapčių, nenuoseklumo, dėsnių“¹⁴.

„Sapnų žaismas“ vaizduoja rytų dievo Indros — dangaus valdovo dukters — patirtį žemėje, į kurią ji nusileidžia tam, kad įsitikintų, jog žmo-

¹² Cit. iš Aug. Strindberg, Leute von Hemsö, Leipzig, 1960, p. 5.

¹³ Cit. iš Hans Taub, Strindberg als Traumdichter, Göteborg, 1945, p. 91.

¹⁴ Aug. Strindberg, Märchenspiele. Ein Traumspiel, München, 1917, p. 144.

nės yra tikrai nelaimingi. Toliau pjesėje ji figūruoja čia kaip visiškai žemiška moteris — Duktė, čia vėl kaip antgamtiškos, dieviškos jėgos nešėja. Tapusi žemiška moterimi, Duktė patiria visą žmogiškosios būties tragizmą — mirtį, laukimą, nuolatinį poezijos ilgesį ir grįžimą į kasdienybę. Pats didžiausias žmogaus gyvenimo blogis, pasak Strindbergo, — amžinas kartojimasis. Gyvenimas — tai uždaras ratas, išėjus iš vieno taško, grįžtama vėl prie to paties. Pamačiusi tragišką žmonių gyvenimą, Duktė galvoja, jog išsigelbėjimas — meilėje. Ji pasiūlo Advokatui santuoką, bet ant-rasis pjesės veiksmas kaip tik diskredituoja šią laimės iliuziją. Iš pasi-kiškojo pirmojo veiksmo, kuris vyksta priešais augančią pilį, mes paten-kame į kasdienybę — mažą kambarelį šalia Advokato kontoros. Kamba-rėlio langai užklijuoti, kad neišeitų šiluma, dvokia kopūstais. Duktė trokš-ta, jai trūksta erdvės, poezijos, kurios ji laukia iš santuokos ir meilės. Poetas ateina jos išgelbėti, jie abu atsiduria prie jūros (aplinka kinta, stai-giai transformuojant kasdienybės daiktus: lova su užuolaidomis virsta pa-lapine ir t. t.), bet Advokatas — žemiškojo įstatymo nešėjas — liepia grįž-ti, nes grįžimas — tai žemės gyvenimo desnis, tai žmogaus pareiga. Išgė-rusi visą žmogiškojo gyvenimo patirties taurę, Indros duktė daro išvadą: „Nelengva būti žmogumi!“ Ta leitmotyvinė pjesės mintis iliustruojama vi-sose scenose, ji jungia jas į vieną visumą. Grįžimo, pasikartojimo idėjai pajungta ir pjesės kompozicija — personažų būklė nekinta, pjesė baigiasi ten pat, kur prasidėjo. Įvairūs pjesės personažai — Karininkas, Tėvas, Mo-tina, Poetas, Advokatas ir kt. simbolizuoja tragiškus žmogaus gyvenimo aspektus. Karininkas įkūnija gyvenimą kaip amžiną laukimą. Pirmajame veiksmе jis su rožių puokšte laukia primadonos Viktorijos. Jo rožės nu-vysta, jis pats pasensta, vėliau vėl atjaunėja, ateina ruduo, po to vėl pa-vasaris, o mylimoji vis nepasirodo, nors ji čia pat — už paslaptinių durų. Gyvenimo, kaip amžino beviltiško laukimo, idėja suartina Strindbergą su tokiais modernistinės dramos atstovais, kaip Beketas („Laukiant Godo“). Fizinė daiktų ir personažų transformacija Strindbergas perteikia įvairius žmogaus dvasinės būklės pasikeitimus, taip pat laiko trukmę. Nuo sce-noje stovinčio medžio staiga nukrinta lapai, po kelių minučių jis vėl su-lapoja ir pražysta (ekspresionistinėje Georgo Kaizerio pjesėje „Nuo ryto ligi vidurnakčio“ nuo apsnigto medžio staiga nukrinta sniegas). Kaip ži-noma, laiko nenuoseklumas, praeities, dabarties ir ateities suliejimas į vie-ną momentą — būdingas modernistinės literatūros bruožas. Pati sapno struktūra įgalina dramaturgą išreikšti praeities, dabarties ir ateities identiškumą. Strindbergo laiko suvokime atsispindi Šopenhauerio laiko teorija, kuri pabrėžia „dabarties identiškumą bet kuriame laike“ (Identität des Jetzt in aller Zeit“). Hansas Taubas teigia, jog būtent Šopenhaueris at-vėrė Strindbergui Kanto mokymo apie erdvę ir laiką prasmę¹⁵.

¹⁵ Žr. Hans T a u b, Strindberg als Traumdichter, p. 50.

Fiziškai apčiuopiami daiktai ir kasdienybės reiškiniai Strindbergo pjesėje įgyja galią keistis, tampa fantastiški.

Durys su keturlapiu dobilu staiga virsta prozaiškomis spintos durimis, lova su užuolaidomis — palapine, vargonai — Fingalo grotai. Šie pasikeitimai įgalina autorių netikėtai perkelti veiksmą į visiškai naują aplinką. Auganti pilis, prie kurios prasideda ir baigiasi pjesės veiksmas, yra savotiškas blogio simbolis, panašiai kaip augantis lavonas ir svetainėje dygsiantys grybai Jonesko dramoje „Amedėjas arba kaip išsilaisvinti“. „Sapnų žaismo“ vaizdai artimi Meterlinko dramų simboliams. Pavyzdžiui, durys, prie kurių karininkas laukia Viktorijos, kaip ir Meterlinko pjesėje „Mėlynoji paukštė“, reiškia jėgimą į nežinomybę, paslapties gelmes. Atidarys didžiosios gamtos paslapties duris, Tiltilis atranda Mėlyną Paukštę. Strindbergo pjesės pabaigoje pasirodo, jog už durų nieko nėra — tuštuma. Tačiau simbolis „Sapnų žaisme“ įgauna naują funkciją, palyginus su Meterlinko simboline drama. Meterlinko simboliai turi mistinę filosofinę prasmę, o Strindbergo simboliai perteikia pasąmonėje vykstančius reiškinius. Todėl daugelį Strindbergo simbolinių vaizdų neįmanoma iššifruoti (gigantiškas gėlės žiedas pilies viršūnėje ir t. t.). Šis naujas simbolio panaudojimas buvo perimtas ne tik dramaturgų ekspresionistų, bet ir absurdo dramos kūrėjų — Ionesko, Adamovo, Olbio. Arturas Adamovas, vienas žymiausių dramos eksperimentatorių, savo kūrybinio kelio pradžioje prisipažįsta pradėjęs rašyti Strindbergo poveikyje, nes būtent Strindbergas atskleidė jam naują kasdienybės įvykių ir daiktų simboliką.

Vėlyvosios Strindbergo pjesės — tai naujo dramaturgijos žanro — dramos-sapno kūriniai. Šių dramų struktūros būdingas bruožas — tarpusavy nesusijusios staiga kaitaliojamos scenos, kurios tarsi išstipsta arba išplaukia iš miegančio žmogaus pasąmonės gelmių. Pagrįstas yra kai kurių kritikų teiginys, jog čia Strindbergas panaudoja montažą, vėliau įtvirtintą kine (ypatingai siurrealistiniuose ir ekspresionistiniuose filmuose). Taigi sąlygiškumas Strindbergo vėlyvosiose pjesėse yra susijęs su siekimu atskleisti pasąmonės sferą — tai, ką Džoisas, Vulf ir kiti modernistai padarė, remdamiesi Froido psichoanalizės teorija.

Drama-sapnas liudija Ničės dramos teorijos įtaką Strindbergui. Ničė savo veikale „Tragedijos kilmė“ iškelia du pagrindinius graikų dramų pradus — apoloniškąjį ir dioniziškąjį. Pirmasis — sapno, iliuzijos, antrasis — apsvaigimo, girtumo simbolis. Todėl dramą-sapną galima pagrįstai laikyti būtent apoloniškojo prado išraiška. Dramos pabaigoje Dukters ir Poeto dialogo forma Strindbergas suformuluoja savo požiūrį į gyvenimo ir poezijos santykį. Duktė sako, jog visa tai, ką ji matė Zemeje, — sapnas, o poetui atrodo, kad tai — jo sukurta poezija.

„Duktė: . . . Aš visa tai turėjau sapnuoti . . . advokato kontora, koridorius ir Viktorija, auganti pilis ir karininkas — aš tai sapnavau. . .

Poetas: Tai aš sukūriau!

Duktė: Tad tu žinai, kas yra poezija. . .

Poetas: Tad aš žinau kas yra sapnas.— Kas yra poezija?

Duktė: Ne tikrovė, bet daugiau negu tikrovė — tai sapnas atviromis akimis“¹⁶.

Šie Strindbergo žodžiai susišaukia su siurrealizmo teoretiko Andre Bretono mintimi: „Aš tikiu į dviejų, iš pirmo žvilgsnio skirtingų būsenų — sapno ir tikrovės — sujungimą absoliučioje siurrealistinėje tikrovėje“¹⁷. Todėl reikia sutikti su T. Manu, pavadinusiu Strindbergą pirmuoju siurrealistu.

Sąlygiškumas ir simbolika Strindbergo vėlyvosiose pjesėse atlieka dvi-lypę funkciją: pabrėžia keliamų problemų bendrumą visai žmonijai ir, antra, įkūnija grynai dvasinio pasaulio, sąmonės ir pasąmonės sferos reiškinius¹⁸. Būtent šie Strindbergo sąlygiškosios dramos bruožai buvo perimti ir teoriškai pagrįsti ekspresionistų. Ypatingai artimi jam buvo vokiečių ekspresionistai mistikai (R. Zörgė, Fr. Verfelis), kurių dramų herojai taip pat simbolizavo tragišką žmogaus būklę visatoje, tuo tarpu kai socialinės-ekspresionistinės dramos atstovų — G. Kaizerio, E. Tolerio kūrinuose personažai buvo suvokiami kaip socialinių ir istorinių kategorijų abstrakcijos. Tačiau Strindbergo įtakos XX a. literatūrai negalima apriboti vien tik ekspresionizmu ir siurrealizmu. Jo vėlyvosios pjesės turėjo didžiulį poveikį visai eilei modernistinio romano ir dramos atstovų. Dramos-sapno žanras yra analogiškas romano-sapno žanrui, kuris yra būdingas Džoiso romanui „Finegano šermenys“. Džoiso romano paveikslų simbolika ir transformacijos (Irvikeris — vyriškojo, jo žmona Livija — moteriškojo pradų simboliai, Irvikeris virsta pilimi, o jo žmona upe Lifi, juosiančia šią pilį ir t. t.), taip pat kaip ir Strindbergo pjesėse, remiasi sapno alogiškumu.

Strindbergo vėlyvųjų dramų vaizdų kūrimo principai buvo toliau išvystyti Kafkos kūrinuose, dramos-sapno tradicija pratęsta Torntono Vailderio (drama „Per plauką“), Kristoferio Frajo (drama „Kaliųjų miegas“) ir kitų moderniosios dramos atstovų. Strindbergas atspindėjo būdingą mūsų epochos menininkų domėjimąsi žmogaus vidiniu, sąmonės ir pasąmonės, pasauliu. Todėl jis yra ypač artimas tiems dramaturgams, kurie stengėsi atskleisti ne socialinius ar politinius konfliktus, bet psichologinę tiesą, šiuolaikinio žmogaus suskaidytą, vidinės harmonijos netekusią sąmonę. Siekdami dramoje įkūnyti reiškinius, neturinčius konkretaus fizinio pa-

¹⁶ A. Strindberg, Märchenspiele. Ein Traumspiel, p. 205.

¹⁷ A. Breton, Manifeste du surréalisme. Cit. iš A. Lagarde, L. Michard, XX^e siècle, p. 343.

¹⁸ „Sapnų žaismo“ pastatymo išvakarėse Strindbergas prisipažino abejojęs, ar šią pjesę iš viso yra įmanoma pastatyti, kadangi „šių neapčiuopiamų vaizdų neįmanoma materializuoti“. Žr. A. Strindberg, Märchenspiele, Ein Traumspiel, p. 237.

vidalo, šie dramaturgai dažnai remdavosi Strindbergo vėlyvųjų pjesių struktūra ir formomis. Šiuo požiūriu Strindbergui yra artimas naujosios amerikiečių dramos pradininkas Judžinas O'Nilas.

* * *

Džonas Gasneris nurodo du pagrindinius O'Nilo kūrybos šaltinius: graikų tragikus ir Strindbergą¹⁹, o Baretas H. Klarkas savo knygoje apie Judžiną O'Nilą cituoja šiuos dramaturgo žodžius: „Aš skaitau viską, ką gaunu — graikus, Elžbietos laikų dramaturgus, praktiškai visus klasikus ir, žinoma, visus moderniusius. Ibseną ir Strindbergą, ypatingai Strindbergą“²⁰.

Būtent Strindbergas atskleidė O'Nilui naujas dramos galimybes, tapo jo akyse „bet kokio modernizmo teatre pradininku, didžiausiu dvasinių konfliktų — šiuolaikinės dramos pagrindo — interpretatoriumi“²¹. Graikų tragedijos didybę O'Nilas siekė pakeisti pašamonės pradū. Neišspausdintoje dramos „Didysis dievas Braunas“ pratarmėje jis rašė, kad „teatras turėtų suteikti tai, ko daugiau nebeduoda bažnyčia — gyvenimo prasmę. Jis turėtų gražinti mums graikų didybę. Bet jei mes neturime dievų, nei herojų, kuriuos būtų galima vaizduoti, mes turime pašamonę — visų dievų ir herojų motiną“²².

Ne tik pašamonės prado iškėlimas, kuris, be abejo, atspindi froidizmo įtaką O'Nilui, bet ir daugelis kitų momentų jungia šį dramaturgą su Strindbergu. Abiems menininkams būdinga tragiška pasaulėjauta. Kaip ir švedų dramaturgas, O'Nilas domėjosi pirmučiausia bendražmogiškėmis, metafizinėmis problemomis, siekdamas atskleisti „amžiną žmogaus tragediją“. Jei graikiškoji tragedija, pasak dramaturgo, parodė žmogaus konfliktą su likimu ir dievais, tai modernioji tragedija turi parodyti žmogaus kovą su savo prigimtimi, pašamonėje glūdinčiomis jėgomis. Šią kovą O'Nilas vaizduoja sąlygiškomis teatrališkėmis formomis, panaudodamas Strindbergo techniką, taip pat perkeldamas į dramą būdingus modernistiniam romanui sąmonės srauto elementus.

Kaip ir Strindbergas, O'Nilas perėjo prie sąlygiškosios dramos po natūralistinių pjesių. Natūralistinis metodas aiškiai nepatenkino autoriaus, siekusio parodyti tiek žmogaus ir jį supančio pasaulio antagonizmą, tiek ir šios disharmonijos sukeltus vidinius konfliktus. Kai kurie kritikai, kalbėdami apie tokias O'Nilo dramas, kaip „Imperatorius Džonsas“ („The

¹⁹ Zr. O'Neill, A Collection of Critical Essays, ed. by John Gassner, New York, 1964, p. 1.

²⁰ Barret H. Clark, Eugene O'Neill: The Man and His Plays, New York, 1960, p. 25.

²¹ Cit. iš A. Lewis, The Contemporary Theatre, New York, 1962, p. 55.

²² Cit. iš C. Leech, O'Neill, London, 1963, p. 73.

Emperor Jones“, 1920) ir „Gauruotoji beždžionė“ („The Hairy Ape“, 1922), nurodo vokiečių ekspresionistų įtaką²³. Tačiau pats autorius prisipažįsta, jog šios dramos buvo parašytos prieš jo pirmąją pažintį su ekspresionistų kūriniiais: „Pirmoji ekspresionistinė pjesė, kurią aš pamačiau, buvo Kaizerio „Nuo ryto ligi vidurnakčio“, pastatyta Niujorke 1922 metais, kai aš jau buvau užbaigęs ir „Imperatorių Džonsą“ ir „Gauruotąją beždžionę“... „Gauruotoji beždžionė“ yra tiesioginė „Imperatoriaus Džonso“ tąsa, sukurta žymiai anksčiau, negu aš ką nors sužinojau apie ekspresionizmą...“²⁴. Todėl galima teigti, jog sąlygiškumo elementai, būdingi šioms dramoms, liudija ne apie vokiečių ekspresionizmą, o būtent apie Strindbergo įtaką. Tačiau žymiai svarbesnis yra ne įtakos klausimas, o šių pjesių struktūros, formų ryšys su bendromis XX amžiaus literatūros tendencijomis.

Sąlygiškumas „Imperatoriuje Džonse“ yra susijęs su dramaturgo siekimu atkurti scenoje kaltės kompleksą persekiojamo žmogaus pašamoniškos pasaulio. Brutus Džonsas — nusikaltėlis negras, pabėgęs iš kalėjimo į Vest-Indijos salas ir apgaulės ir prievartos keliu tapęs vienos čiabuvių genties imperatoriumi. Jau pačioje dramos pradžioje dramaturgas pabrėžia dvišypumą šio personažo, kuriame laukinis primityvizmas jungiasi su pigia civilizacija. Brutus Džonsas — tai žmogus, netekęs ryšių su savo įgimta aplinka, o iš civilizuotos visuomenės perėmęs tik turto kultą ir prievartą. Drama prasideda tuo momentu, kai imperatorius sužino, kad jį paliko visi valdiniai ir ruošia prieš jį sąmokslą. Visas pjesės veiksmas — tai panikos apimto Džonso bėgimas per mišką nuo jį persekiojančių sukilėlių. Klaidžiojimas miške tampa psichinės realybės simboliu. Iš aštuonių pjesės scenų tik pirmoji ir paskutinioji atgamina realaus pasaulio vaizdus, visos kitos — tai persekiojamo žmogaus sąmonės pagimdytos vizijos. Tik pirmojoje ir paskutiniojoje scenoje, be imperatoriaus Džonso, mes matome kelias kitas realias būtybes (sena negrė tarnaitė, komersantas, sukilėlių vadas ir jo kariai), kurios atlieka choro funkciją. Pjesė yra ištisinis herojaus monologas, jo kreipimasis į patį save ir savo regėjimų pagimdytas šmėklas (būtent tokia struktūra būdinga Strindbergo pjesei „Kelias į Damaską“). Džonso balsas ir jį besivejančių negrų mušamo tamtamo dūžiai — vieninteliai realūs garsai, girdimi scenoje. Tamtamas simbolizuoja ne tik herojų persekiojančią išorinę jėgą, bet ir vidinį siaubą, nuo kurio jis steniasi pabėgti. Iš pradžių tamtamo garsai vos girdimi, didėjant Džonso panikai, jie vis garsėja, kol paskutiniam paveiksle į sceną įnešamas tamtamas, o po to — nužudyto herojaus kūnas. Džonsas bėga ne tik nuo priešų, bet ir nuo paties savęs, savo kaltės. Pašamoniėje glūdintis kaltės kompleksas (Džonsas nužudė savo draugą, vėliau kalėjimo sargybinį, jis žiauriai el-

²³ Žr. J. W. Krutch, *The American Theatre Since 1918*, New York.

²⁴ Cit. iš Cl. Leech, O'Neill, p. 35.

gėsi su savo pavaldiniais) įkūnijamas visoje eilėje fantastinių vizijų, Džonso nužudytųjų žmonių paveikslų. Iš miško tamsos išplaukia beformės pabaisos, o vėliau išnyksta, tarsi susiliedamos su medžiais. Pasirodo Džonso nužudyto draugo Džefo šmėkla, iš pašamonės gelmių išplaukia kalėjimo vaizdai, negrų turgavietė, vergų laivas. Septintoji scena ypatin-
gai stipriai perteikia neišvengiamos pražūties nuojautą — pasirodo burtininkas, kuris šoka aukojimo šokį, didžiulė krokodilo galva, primenanti negrų dievybę, šliaužia artyn ir staiga išnyksta, kai Džonsas šauna į ją paskutinę likusią kulką. Fantastiškos vaizdų metamorfozės, paveikslų montažas suartina „Imperatorių Džonsą“ su Strindbergo pjesėmis-sapnais.

Panikos apimta sąmonė atskleidžiama ir per realaus pasaulio transformavimą. Miškas, konkretūs daiktai nebegzistuoja savarankiškai, o įgauna formą, kurią jiems ta sąmonė suteikia. Antrojoje scenoje, kuomet Džonsas ieško po akmeniu paslėpto maisto, staiga prieš jį išdygsta daugybė akmenų, jie mirga, o herojus karštiligiškai puldinėja nuo vieno prie kito ir pagaliau krinta bejėgis ant žemės.

„Imperatorių Džonsą“ mes galime pavadinti klasiška monodrama, kurios žanrą XX amžiaus dramaturgijoje įtvirtino visa eilė žymių dramaturgų (ypatingai artimos O'Nilo pjesei Arturo Milerio drama „Po nuopuolio“ ir Semiuelio Beketo „Paskutinė Krepo juosta“).

Sutrikusios sąmonės transformuotą realybę mes matome ir sekančioje O'Nilo dramoje „Gauruotoji beždžionė“. Dramatinės formos artimumą lėmė pirmučiausia meninio tikslo artumas. Pagrindinis pjesės herojus — laivo kūrikas Jankas — toks pat primityvus, kaip ir Brutus Džonsas. Jis yra, autorius žodžiais, „simbolis žmogaus; netekusio harmonijos su gamta, tos harmonijos, kurią jis turėjo pirmąkart būklėje ir kurios dar nesugebėjo atrasti dvasinėje sferoje“²⁵. Janko tragedija prasideda tuomet, kai jis ima suvokti, kad jo gyvenimas yra artimas gyvulio, žvėries egzistavimui. Dramos eigoje jis vis labiau įsitikina, kad žmonių pasaulis yra jam svetimas, kad jis priklauso kitam — žvėrių pasauliui. Tragedijos išeities taškas — plieno karaliaus Duglso dukters Mildred pasirodymas laivo katilinėje. Apstulbinta suodžiais išsitepusio, pusnuogio Janko išvaizdos, milijonieriaus duktė pavadina jį šlykščiu žvėrimi, gauruotąja beždžione. Elegantiška, graži turtuolė, kaip ir visi prabangaus laivo keleiviai, — tai kito pasaulio būtybės, su kuriomis Jankas neturi nieko bendra. Pradedant penktąją dramos sceną, vaizdai įgauna fantastišką pobūdį. Pasaulis parodomas per Janko tragiškos pasaulėjautos prizmę. Atsidūręs Penktojoje avenu — ištaigingų parduotuvių kvartale, jis mato iš bažnyčios išeinančius turtuolius, kurie autorius remarkoje yra apibūdinami kaip kraupi marionečių, Frankenšteino pabaisų procesija. Jeigu Jankas panašus į pirmąkartį žmogų-žvėrį, tai jį supantis pasaulis įgauna

²⁵ O'Neil, A Collection of Critical Essays, p. 150.

mechaniškos, negyvos aplinkos prasmę (kai kurie režisieriai šioje scenoje panaudojo kaukes aplinkos fantastiškumui ir negyvumui pabrėžti). Herojaus nepriima į savo tarpą ir anarchistai, palaikę jį slaptosios policijos agentu. Tuo būdu Jankui lieka tik vienas kelias — pas žvėris, su kuriais jis vis stipriau jaučiasi susijęs. Milžiniška gorila, sėdinti narve zoologijos sode, atrodo Jankui vienintelė artima būtybė — brolis. Sis artimumas pabrėžiamas ir sėdinčios beždžionės poza, primenančia Rodeno „Mąstytoją“ (būtent tokia poza būdinga ir pačiam Jankui). Gorilos mėginimą sulaužyti narvo virbus Jankas supranta kaip mėginimą išsilaisvinti ir pasveikinti jį — savo artimąjį. Tačiau ir žvėrių pasaulyje Jankas atranda tikrai mirtį — gorila jį pasmaugia. Herojaus tragedija dramoje įgauna filosofinį skambesį. Tai pabrėžia ir pats autorius, sakydamas: „Jankas — tai jūs ir aš“. Jankas negali atrasti harmonijos ne tik todėl, kad jis pats yra primityvus ir pažemintas, bet ir todėl, kad pats pasaulis, kuriame jis gyvena, yra tuščias ir mechaniškas. Visos scenos dramoje yra pagrįstos herojaus laipsniško tolimo nuo visuomenės logika. Iš pradžių Jankas mato turtuolius šventiškais rūbais, sekančioje scenoje jis kalėjime, vėliau ieško prieglobsčio pas anarchistus — šios visuomenės priešus ir pagaliau jis žvėrių pasaulyje — zoologijos sode. Ta pačia logika pagrįsta ir „Imperatoriaus Džonso“ kompozicija (kiekvienoje scenoje Džonsas vis labiau netenka civilizuoto žmogaus atributų, laipsniškai grįždamas prie laukinio žmogaus būklės).

Siekimas įkūnyti sceniniuose vaizduose suskaidytą vidinės harmonijos netekusio žmogaus sielą padiktavo O'Nilui ir kitą sąlygiškumo momentą — kaukių panaudojimą pjesėje „Didysis dievas Braunas“ („The Great God Brown“, 1926). Kaukės čia atlieka labai svarbią funkciją — padeda atskleisti personažo charakterio dvilypumą, sąsamonėje slypinčią jo prigimties pusę. Pjesės pratarinėje autorius sako norėjęs atkurti „žmogaus sielos priešiškų jėgų kovą, kurią kiekvienas vyras arba moteris gali tik jausti, bet negali suprasti“²⁶. O'Nilo tikslą kritikas Dž. H. Lousonas palygina su Meterlinko siekimu atskleisti „nuolatinį neapčiuopiamą sielos veržimąsi į grožį ir tiesą“. Kaukės vaidina panašų vaidmenį, kaip kad antrininko paveikslas vokiečių ekspresionistų pjesėse (F. Verfelio „Žmogus iš veidrodžio“, G. Kaizerio „Koralas“). Kaip pažymi kritikas M. Veitas, pats autorius šią savo dramą vertino labiau negu bet kurį kitą savo kūrinį ir būtent vieną sceną iš jos įtraukė į 1942 m. leidžiamą antologiją²⁷. Centrinė dramos problema — žmogaus kūrybinės energijos deformavimas jam priešiškame pasaulyje. Kūrybinis stimulus dramaturgo suvokiamas kaip žmogaus siekimas dvasiškai įtvirtinti save, pateisinti savo gyvenimą (mintis būdinga egzistencialistams). Pagrindinis konfliktas atskleidžia-

²⁶ Prefatory note to the *Great God Brown*, New York, 1926, p. 37.

²⁷ Zr. O'Neill, *A Collection of Critical Essays*, p. 36.

mas per Diono Antonio paveikslą, o laip pat per kontrastišką jo ir jo draugo Bilo Brauno sugretinimą. Diono Antonio paveiksle dramaturgas pabrėžia prieštaravimą tarp menininko aspiracijų ir pasisekimo, laimės doktrinos, kurią įkūnija jo draugas Braunas. Tačiau Brauno pasisekimas yra pasiekiamas Diono Antonio talento dėka (jie abu yra architektai, ir Braunas pasisavina Diono brėžinius). Trečiajame ir ketvirtajame pjesės veiksmuose, po to, kai Dionas miršta, O'Nilas kaukės pagalba parodo vieno personažo susiliejamą su kitu — Braunas pasisavina Diono kaukę ir pradeda gyventi dviejų žmonių gyvenimą. Šis simbolinis aktas paruošiamas jau antrame veiksmo, kuomet Dionas prisimena, kad jis pirmą kartą užsidėjo kaukę, norėdamas apsaugoti nuo Brauno žiaurumo ir pavydo. Tam tikra prasme Braunas ir Antonis yra dvi vienos asmenybės pusės, nes kiekvienas nori būti kito vietoje. Tai pabrėžiama ir pjesės pabaigoje, kuomet prostitutė Sibela, pamačiusi Brauną su Diono kauke, sušunka: „Tu esi Dionas Braunas!“

Vaizduodamas suskaidytos asmenybės kančias, O'Nilas naudoja kaukes dviem tikslais: 1) atskleisti vienos dalies reakciją kitai ir 2) parodyti kiekvienos jų vidinį dualizmą. Dionas Antonis įkūnija dioniziškąjį ir demoniškąjį pradus, kuriuos simbolizuoja jo kaukės — Pano kaukė vėliau pakeičiama mefistofeliška. Tik su šiomis kaukėmis jis sugeba palaikyti kontaktą su išoriniu pasauliu ir tik būdamas vienas jas nusiima. Diono Antonio dvilypumas paaiškinamas viename O'Nilo laišku: „Dionas Antonis — Dionizas ir šv. Antanas — kūrybinė pagoniškoji jėga, kovojanti amžiną kovą su mazochistine, gyvenimą neigiančia krikščioniškąja dvasia, iš Pano virsta demonu, Mefistofeliu, besityčiojančiu iš savęs, kad galėtų jaustis gyvas“²⁸.

Brauno asmenybė taip pat dvilypė — pasisavinęs Diono demoniškąją kaukę, jis perima jo kančias, jo žmonos ir vaikų meilę. Tačiau Braunas miršta be kaukės, pagaliau atradęs vidinę ramybę, tapęs pačiu savimi.

Naudodamas kaukes, dramaturgas visiškai nesiskaito su tikrovišku, versdamas tą patį aktorių, nekeičiant savo balso, nei rūbų, vaidinti skirtingus žmones, keistis vien tik su kaukės pagalba. Tai sudarė nemažą keblumą pjesės statytojams, aktoriams ir žiūrovams, kurie negalėdavo pakankamai greitai suvokti staigaus kaukių kaitaliojimo prasmės.

Pjesėje „Nesibaigiančios dienos“ („Days Without End“, 1934) asmenybės dvasinis skilimas yra dar betarpiškiau įkūnijamas — du skirtingi aktoriai čia atstovauja dviem to paties žmogaus pusėms. Pagrindinis herojus Džonas Lavingas yra suskaidytas į du paveikslus — Džoną ir Lavingą, kurie veikia ir gyvena kaip dvi konkrečiai egzistuojančios būtybės. Jos pasirodo scenoje beveik visuomet kartu, ir tiktai Lavingas dėvi kaukę. Džonas įkūnija gerąją prigimties pusę, o Lavingas simbolizuoja

²⁸ O'Neill, A Collection of Critical Essays, p. 153.

tamsiąsias, pasąmonėje glūdinčias jėgas. O'Nilas turėjo tikslą atvaizduoti tragediją modernaus žmogaus, kuris neteko tikėjimo senuoju krikščioniškuoju dievu ir neatrado naujo. Netekęs tėvų ankstyvoje vaikystėje, Lavingas prakeikia dievą ir, netramdomas jokių moralinių varžtų, inspiruoja Džoną griauti ir žudyti (jis pražudo savo žmoną, savo meilę jai ir pagaliau nusižudo pats). Tik tuomet, kai antroji jo asmenybės pusė — Džonas — vėl atranda tikėjimą, herojus atgauna dvasinę harmoniją ir vientisumą, tampa vienu žmogumi — Džonu Lavingu. Dramos problematika ir jos meninis sprendimas artimi F. Verfelio dramai „Žmogus iš veidrodžio“, kurios herojus, praėjęs sunkų paklydimų ir kovos su savo antrininku kelią, pripažįsta savo klaidas, nusižudo ir vėl atgimsta, o jo antrininkas grįžta atgal į stebuklingąjį veidrodį.

Lyginant „Nesibaigiančias dienas“ su drama „Didysis dievas Braunas“ reikia pastebėti, kad būtent pastarojoje sąlygiškumo momentas buvo stipresnis, kadangi joje kaukei buvo suteikta galimybė savarankiškai egzistuoti. Pavyzdžiui, kuomet Braunas, pasisavinęs Antonio kaukę, pareiškia, kad Braunas mirė — jo kaukė yra išnešama iš scenos atsargiai, tarsi tai būtų negyvo žmogaus kūnas. Į kaukę personažai kreipiasi, kalbasi su ja, bučiuoja ir t. t. Dažnai iš karto yra parodomi tarsi du žmogaus veidai: tikrasis veidas ir kabanti ant krūtinės kaukė.

Kaukės ir antrininkų paveikslai O'Nilo dramose — tai psichologinių, dvasinių procesų konkretizavimas, suteikiant jiems apčiuopiamą materialią formą.

Dėmesys žmogaus psichologijai, jo minčių ir dvasios pasauliui vertė O'Nilą ieškoti vis naujų dramatinės išraiškos formų. Jis buvo vienas pirmųjų XX a. dramaturgų, perkėlusį į dramą vidinį monologą, suteikdamas jam naują prasmę. Pats mąstymo procesas, o ne vien žodinė minčių išraiška tampa dramaturgui vaizdavimo objektu. Jis tam tikslui panaudoja Renesanso laikų ir romantinei dramai būdingus monologus ir replikas į šalį, nuo kurių, kaip matėme, atsisakė natūralistai. O'Nilas dažnai sujungia šias dvi formas, pateikdamas ilgus monologus kaip replikas į šalį (vadinamąsias asides), kurie ne komentuoja veiksmą, bet atskleidžia herojaus slaptas mintis ir vidinius konfliktus. Monologiškumas buvo būdingas „Imperatoriumi Džonsui“ ir „Gauruotajai beždžionei“, pjesėje „Keista interliudija“ („Strange Interlude“, 1928) monologas, tariamas į šalį, (o ne adresuojant jo tiesiogiai publikai, kaip ankstesnėje dramoje) tampa pagrindine charakterių atskleidimo priemone. Negalima sutikti su kritiku Dž. H. Lousonu, tvirtinančiu, kad „Keistoje interliudijoje“ tariami į šalį žodžiai daugiausia siejami su dramos siužetu ir paviršutiniškais komentarais. Žinoma, kartais jie atlieka tą pačią funkciją, kaip ir ankstyvesnių laikų dramoje, tačiau žymiai dažniau jie atskleidžia herojaus mintis. „Keistoje interliudijoje“ atsispindi autoriaus siekimas panaudoti dramoje formą, atitinkančią sąmonės srauto formą romane. Kaip ir sąmonės

srautas romane, tariamas į šalį monologas O'Nilo dramoje betarpiškai atspindi patį mąstymo procesą. Tačiau jeigu romane ši forma sustiprina tikroviškumo momentą, tai dramoje, priešingai, sukelia sąlygiškumo efektą, nes čia žodžiais išreiškiama tai, apie ką paprastai žmogus gyvenime garsiai nekalba. Vidinis monologas šioje dramoje dažnai vystomas lygiagrečiai dialogui. Personażas kalbasi su kitu personażu ir tuo pačiu pats su savimi. Tokia struktūra primena kontrapunkto kompoziciją muzikiniame kūrinyje arba dviejų lygiagrečių arijų vystymą operoje. Kri tikas K. Hamiltonas vadina šiuos herojų monologus „minčių monologais“, neišvedančiais aktorius už sceninio paveikslo rėmų²⁹.

Pats dramaturgas pavadino „Keistą interliudiją“ „psichologine kaukių drama be kaukių“, pabrėždamas šioje pjesėje garsiai tariamų herojaus minčių artimumą kaukių funkcijai „Didžiajame dieve Braune“ ir „Nesibaigiančiose dienose“. Kaip ir kaukės, žodžiai į šalį parodo prieštaravimą tarp herojaus esmės, jo tikrų jausmų ir minčių ir jo oficialios būties. Dramos herojė Nina kenčia dėl neįgyvendintų meilės lūkesčių (dėl tėvo kaltės ji neištekėjo už savo mylimojo Gordono, kuris žuvo kare). Visas jos tolimesnis gyvenimas — bergždžios pastangos užpildyti vidinę tuštumą vedybomis, meilės nuotykiams su kitais vyrais. Ji turi vaidinti mylinčią dukterį, žmoną ir meilužę, slėpdama savo nusivylimą, apmaudą ir netgi neapykantą. Būtent ši dvilypė herojės būtis vertė dramaturgą ieškoti tokių formų, kurios leistų jam scenoje įkūnyti tai, kas tikrovėje negali būti išreikšta jokia materialia forma.

Žodžiai, tariami į šalį, be to, davė galimybę autoriui betarpiškai parodyti herojaus vidinę reakciją į kito personażo žodžius arba į tam tikrą situaciją. Šiuo atveju jų vaidmuo artimas replikoms į šalį, kurios buvo plačiai naudojamos ir ankstyvesniųjų epochų dramaturgų.

Ne tik vidinio monologo perkėlimas į sceną, bet ir visa dramos „Keista interliudija“ struktūra rodo jos artimumą romanui. Siužetas vystomas pagal romano schemą, jis apima beveik visą pagrindinės herojės gyvenimą — nuo jaunystės iki senatvės. Tai pati ilgiausia O'Nilo drama, susidedanti iš devynių veiksmų, sceninio įsikūnijimo dėlei suskirstyta į dvi dalis.

Jeigu Brechtas praturtino dramą, betarpiškai įvesdamas į ją epinį pradą, tai O'Nilas praplėtė draminio vaizdavimo rėmus tokiomis formomis, kurios buvo būdingos būtent dramos žanrinei kalbai ir įgalino dramaturgą lanksčiau atvaizduoti žmogaus dvasinį gyvenimą.

* * *

Tiek Strindbergo vėlyvosios pjesės-sapnai, tiek ir nagrinėjamos O'Nilo dramos aiškiai demonstruoja būdingą XX amžiaus literatūrai skverbimąsi

²⁹ Zr. Cl. Hamilton, *The Theory of the Theater*, New York, 1939, p. 48.

į žmogaus psichikos gelmes, sąmonės ir pasąmonės pasaulį. Strindbergas vienas pirmųjų dramos istorijoje įkūnijo scenoje pasąmonės procesus. Fantastika, realaus pasaulio daiktų metamorfozės Strindbergo pjesėse — tai sapnuojančio žmogaus reginių projekcija scenoje. Remdamasis Strindbergo principais, taip pat ir papildydamas juos naujais, O'Nilas įkūnijo scenoje kaltės ir nepilnavertiškumo kompleksų deformuotą sąmonę („Imperatorius Džonsas“, „Gauruotoji beždžionė“), dvasinį žmogaus susiskaidymą („Didysis dievas Braunas“, „Nesibaigiančios dienos“), išorinio ir vidinio egzistavimo prieštarumą („Keista interliudija“). Tuo būdu sąlygiškumo elementai šių dramaturgų pjesėse nebuvo tuščias eksperimentavimas, o siekimas atrasti lankstesnę dramatinę formą dvasinės sferos pažinimui. Tiek Strindbergas, tiek O'Nilas buvo įsitikinę, kad tradicinės realistinės dramos formos yra nepakankamos vidiniams konfliktams atskleisti. Irealūs, fantastiški jų dramų vaizdai nėra susiję su mistika arba antgamtinės jėgos iškėlimu, o atkuria dvasinę, psichologinę realybę ir tarsi patvirtina prancūzų dramaturgo Žano Žirodu teiginį, jog „teatro uždavinys — būti realiam irealybės“³⁰. Sąlygiškumas įgalino šiuos autorius praplėsti dramatinio vaizdavimo ribas, perteikti ne empirišką, bet apibendrintą moralinį ir filosofinį pasaulio suvokimą.

1970, rugsėjis

УСЛОВНОСТЬ В ЗАПАДНОЙ ДРАМЕ XX ВЕКА (Август Стриндберг и Юджин О'Нил)

Г а л и н а Б А У Ж И Т Е

Резюме

Проблему условности в драме необходимо решать в тесной связи с проблемой условности в искусстве вообще, а также исходя из специфики драматического жанра. Эта проблема широко обсуждается в целом ряде работ западных критиков (Дж. Гасснера, Фр. Фергюссона, З. Мельхингера). Интерес советской критики к вопросам условности в драме виден в сборниках статей «Современная зарубежная драма» (1962), «Экспрессионизм» (1966), «Современный зарубежный театр» (1969). В данной статье рассматриваются только некоторые аспекты условности в драме XX века, а именно связанные со стремлением воплотить в художественной форме явления духовной области,

³⁰ Cit. iš A. Maurois, De Gide à Sartre, Paris, 1965, p. 159.

отражающие процессы сознания и подсознания. Это делается на материале поздних пьес Августа Стриндберга и экспериментальных драм Юджина О'Нила, коротко останавливаясь на некоторых общих вопросах соотношения художественного образа и жизненной действительности в драме. Среди поздних пьес-сновидений Стриндберга выделяется «Игра грез», где символические образы и скользящая композиция эпизодов передают алогичность сна. Внезапная трансформация персонажей и предметов воплощает переход от одного духовного состояния к другому. Стиль и композиция «Игры грез», трилогии «Путь в Дамаск» и «Сонаты призраков» были усвоены представителями экспрессионистической и сюрреалистической драмы.

Пьесы-сновидения позднего Стриндберга оказали большое влияние на Юджина О'Нила. Этих двух драматургов связывают трагическое мироощущение, интерес к жизни сознания и подсознания. В пьесах «Император Джонс» (1920), «Косматая обезьяна» (1922) О'Нил прибегает к условности, передавая внутренний мир человека, преследуемого комплексами вины и неполноценности, потерявшего гармонию с природой. Жизненная действительность в этих драмах трансформируется, показывается через призму болезненного сознания.

В пьесах «Великий бог Браун» (1926) и «Бесконечные дни» (1934) внутренняя раздвоенность личности передается при помощи масок и двойника. В драме «Странная интерлюдия» (1928) драматург вводит обширные монологи «в сторону», соответствующие потоку сознания в романе. Условность пьес-сновидений Стриндберга и рассмотренных драм О'Нила порождена стремлением драматургов найти более гибкую форму для исследования сложного духовного мира современного человека. Оба драматурга считали традиционную драму для этого недостаточной.

CONVENTIONS IN THE XXTH CENTURY DRAMA (Augustus Strindberg and Eugene O'Neill)

Galina BAUŽYTE

Summary

The problem of dramatic conventions must be solved in close relationship with the conventional nature of art in general and the peculiarities of the dramatic genre in particular. The problem has been widely discussed by such western critics as John Gassner, Francis Fergusson and Siegfried Melchinger. The interest of Soviet literary criticism in the

problem of dramatic conventions is manifested in numerous collections of critical essays such as "Modern Drama Abroad" (1962), "Expressionism" (1966), "Modern Theatre Abroad" (1969) etc.

The article discusses only certain aspects of conventions in the XXth century drama, namely those connected with the playwright's aim to present the phenomena of the spiritual sphere and to express the conscious and the subconscious. The problem is analysed on the basis of Strindberg's dream plays and O'Neill's experimental dramas. In the introduction some general reference is made to the relation between dramatic images and life. Strindberg's drama "A Dream Play" is subject of special analysis. The symbolic images as well as the disconnected episodes of the play reveal the illogic of dreams. Instantaneous transformations of personages and objects convey the transition from one spiritual state to another. The style and the structure of "A Dream Play" (which are also manifest in the trilogy "To Damascus" and "The Ghost Sonata") were elaborated by the authors of the expressionist and the surrealist drama.

Augustus Strindberg exerted a great influence on Eugene O'Neill. The tragic conception of life and an interest in the conscious and the subconscious are common to both playwrights. The conventions in "The Emperor Jones" (1920) and in "The Hairy Ape" (1922) are based on the playwright's aim to present the state of mind of a man who has lost his harmony with nature and is obsessed by complexes of guilt and inferiority. The reality of life is presented through the disordered mind of the hero. In "The Great God Brown" (1926) and "Days Without End" (1934) the disharmony and the dualism of a personality are revealed by means of masks and an „alter ego“. In „Strange Interlude“ the playwright uses "asides" (the characters speaking their thoughts) which to some extent correspond to the stream of consciousness in the novel.

The conventions in Strindberg's dream plays and O'Neill's dramas demonstrate their aim to explore the complex spiritual world of contemporary man and to launch a new dramatic form for it. Both playwrights considered the limits of the traditional drama insufficient and thus tried to widen them.