

ATKAKLUSIS ΠΟΙΗΣΙΣ:
ARISTOTELIO SUGRĮŽIMAS Į MODERNIOSIOS
DRAMOS TEORIJĄ IR PRAKTIKĄ

ATĖNĖ MENDELYTĖ

*Mano darbą su Aristotelium sąlygoja esminis įsitikinimas,
jog visos meno rūšys reprezentuoja veiklą, orientuotą į rimtą,
visą žmoniją kamuojančių klausimų suvokimo praturtinimą.
Mane prie šios išvados privedė Aristotelis.*

Leon Golden¹

Įvadas. Aristotelio *Poetika* – dažna hegeliško, teleologinio, į istorinį ir idėjinį progresą orientuoto mąstymo auka. Filosofijos disciplinoje mąstytojas mėgaujasi neblėstančiu pripažinimu, tačiau literatūros ir meno studijose – tai chrestomatijų pradžios (t. y. nesvarbiausias, turintis tik istorinę svarbą) teoretikas. Paradoksalu, jog postmodernybė atmeta teleologiją bei progreso idėją, bet vis dėlto literatūrologijoje chrestomatiniis mąstymas išlieka. Ar įmanoma prakalbinti Aristotelį *hic et nunc*? Ar gali jis ką nors svarbaus mums (literatūros, teatro, meno kritikams) pasakyti? Chrestomatijos nepadės: padėti gali tik nuoširdaus *intereso* skatinami tyrimai. Laikas literatūros bei meno teoretikams pradėti dialogą su klasikais. Juk tarpdiscipliniškumas yra akademinis postmodernybės moto!

Samuelio Becketto pjesės, kaip ir dauguma moderniosios dramos pavyzdžių, klasifikuojamos kaip anti-aristoteliškos dramos. Tačiau dramų „aristoteliškumas“ nustatomas remiantis XX a. klasikų paneigtomis arba patobulintomis Aristotelio teorijos ir koncepcijų interpretacijomis. Šių mokslinių tyrimų apžvalga yra svarbi ir keičianti Aristotelio bei moderniosios dramos santykį.

Aristotelio tragedijos teorija. Katarsis. XX a. įvyko paradigmatis po-slinkis Aristotelio studijose. Katarsio sąvoka imta interpretuoti kognityviš-

¹ Leono Goldenos laiškas, 2010-09-12, in: Asmeninis autorės archyvas.

kai: katarsis kaip suvokimas, išaiškėjimas² (angl. *clarification*). Jau 1979 m. literatūrologas Donaldas Keesej pastebėjo, jog dauguma naujųjų laikų kritikų atmeta dominuojančias filologines katarsio interpretacijas kaip neįtikinamas. Jis atkreipė dėmesį į besiformuojančią interpretatorių stovyklą, suvokiančią katarsį kognityviškai. Keesej su šia teorija susipažino perskaitęs klasikų Levi Arnoldo Posto ir Leono Goldenos darbus bei pastebėjo, jog, jeigu kognityvinė samprata „bus priimta, Aristotelio „katarsio“ termino garbė sugrįš“³.

Aristotelio kritikas Kevinas Crotty konstatuoja: „Formuojasi konsensusas, jog tragiškasis katarsis yra susijęs su suvokimo praturtinimu arba „paaiškėjimu“ apie tragedijos atlikimo iššauktas emocijas bei atsaką į jas“⁴. Martha Nussbaum⁵ knygoje *The Fragility of Goodness (Gerumo trapumas)*⁶ aptaria, kaip emocijos gali prisidėti prie intelektualinio išaiškinimo proceso, kuris yra esminis ir privalomas bet kokiam efektyviam meno kūriniiui: filosofė ir klasikė praplečia Goldenos išskirtinai kognityvinę sampratą afektiniu suvokimu⁷. Atsižvelgiant į šiuos termino patikslinimus, Aristotelio tragedijos definiciją galima suformuluoti taip: *tragedija – tai būtinybės ir galimybės ryšiais sujungta pradžia, vidurys ir pabaiga, vedantys prie tam tikros išvados (angl. inference) apie virtualų pjesės pasaulį.*

Mimezė. Aristotelio mimezės⁸ sąvoką XX a. išsamiai tyrinėjo Geraldas Else'as, Hermannas Kolleris, Davidas W. Lucasas, Richardas P. McKeonas bei Goranas Sörbomas. Lucasas pabrėžė, jog Aristoteliiui priderama mime-

² Šia prasme katarsio sąvoką vartoja Platonas *Sofiste* ir *Faidone*.

³ Donald Keesej, „On Some Recent Interpretations of Catharsis“, *The Classical World*, 1979, t. 72 (4), p. 193–205, 202. Čia ir toliau vertimas mano, – A. M.

⁴ Kevin Crotty, *The Poetics of Supplication: Homer's Iliad and Odyssey*, New York: Ithaca, 1994, p. 15.

⁵ Nussbaum teigia, jog kantiška mąstysena padarė daug žalos senovės Graikijos minčiai. Savo knygoje ji imasi rekonstruoti „ikikantišką“ didžiųjų tragikų – Platono ir Aristotelio – mąstyseną.

⁶ Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, 1986.

⁷ Sutinku su Nussbaum interpretacija, kadangi kognityvinis suvokimas yra neatsiejamas nuo afektinio. Neuromokslų tyrimai parodė, jog sutrikus emocinio atsako mechanizmui, kognityvinis suvokimas apsunkinamas arba tampa beveik neįmanomas.

⁸ Platonas siūlo dvi priešingas mimezės interpretacijas. Pirma, mimezė yra suvokiama neigiamai dėl jos ontologinio atsiskyrimo nuo realybės. Antra, mimezė yra suvokiama teigiamai kaip ugdymo priemonė. Aristotelio meno teorija yra Platono neigiamo požiūrio atmetimas bei teigiamo požiūrio išplėtojimas.

tinė kūrinio forma yra kauzališkai vieninga struktūra (angl. *causally united structure*): kai kūrinio dalys yra „būtiname kauzaliniame ryšyje viena su kita bei kūrinio visuma“, meno kūrinys „atskleidžia kažką nauja apie veiksmo prigimtį šiame pasaulyje“⁹. Tai reiškia, jog, kai Aristotelis kalba apie mimezę, jis kalba apie reprezentaciją kaip priežastinę veiksmų seką, vedančią į tam tikrą suvokimą, paaiškėjimą¹⁰.

Mimezė iš esmės yra filosofinis procesas, vedantis prie universalijų suvokimo, todėl yra galinga strateginė priemonė, skatinanti mokymąsi bei išvadų priėmimą, suteikianti intensyvų ir išskirtinai žmogišką malonumą, kylantį iš tokios intelektualinės veiklos.¹¹

Taigi tragedija, komedija bei kitos mimezės formos suteikia mums malonumą ne dėl konkretaus reprezentuojamo objekto, bet dėl savo mimetinės prigimties (t. y. intelektualinio, žinojimą praturtinančio užsiėmimo).

Neoaristotelizmas. XX a. iškilo ir stiprus neoaristotelininkų judėjimas literatūros teorijos bei kritikos srityse. Judėjimo pradininkai – 1930 m. Čikagos universiteto anglų, filosofijos ir užsienio kalbų katedrų profesoriai. Žymiausi iš jų – Ronaldas S. Crane'as, Williamas R. Keastas, Richardas P. McKeonas, Elderis Olsonas, Normanas Macleanas ir Bernardas Weinbergas. *Poetika* patraukė šiuos akademikus savo griežta metodologija, kadangi veikalas, Crane'o žodžiais tariant,

tiesiogiai, induktyviai bei maksimaliai diferencijuotai pateikė, nors tik probėgšmiai, hipotezes, analitinius įrankius bei pagrindus, susijusius su įvairaus pobūdžio poetinių visumų kūrimo procesu, bei tobulumo kriterijus, pritingančius kiekvienai poetinių visumų rūšiai.¹²

Nei šios mokyklos steigėjai, nei jų sekėjai netaikė Aristotelio teorijos pažodžiui. Kitaip negu Goldenas, Nussbaum, Stephenas Halliwellas, Richardas Janko ir kiti klasikai, kurie stengiasi suvokti ir rekonstruoti „tikrąją“ Aristotelio teoriją, neoaristotelininkai pirmenybę teikia laisvai Aristotelio

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ši samprata susijusi su *Metafizikos* (980a 22) teiginiu, jog „visi žmonės trokšta žinoti“; žr. Aristotle, *The Complete Works of Aristotle*, vol. II, edited by Jonathan Barnes, Princeton University Press, 1986.

¹¹ Leon Golden, *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*, Atlanta: Scholars Press, 2000, p. 44.

¹² *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, edited by Ronald R. Crane, University of Chicago Press, 1952, p. 17.

veikalų interpretacijai ir adaptacijai priklausomai nuo konkrečių poreikių: *Poetika* tėra teorinė inspiracija.

Bendroji ir taikomoji Aristotelio tragedijos teorijos. Šio straipsnio autorės nuomone, pati *Poetika* ir Aristotelio teorija, kiek ją įmanoma rekonstruoti, gali pasitarnauti praktinei kūrinų analizei. Griežta veikalo apropiacija (post)moderniesiems laikams nėra būtina. Iš *Poetikos* galima rekonstruoti (ekstrapoliuoti) dvi estetines ir literatūros teorijas: taikomąją (angl. *special*) ir bendrąją (angl. *general*). Bendroji teorija suteiktų galimybę analizuoti įvairių žanrų kūrinius, pradedant herojine poezija ir baigiant tuo, kas tradiciškai įvardijama kaip absurdo teatras. Potencialiai teorija galėtų būti pritaikoma ir kitų medijų kūriniams: ne tik literatūrai, bet ir vizualiesiems menams.

Terminai „taikomoji“ ir „bendroji“ Aristotelio tragedijos teorijos yra Goldenos išradimai. Jie nėra plačiai vartojami literatūros teorijos ir klasikinės filologijos tyrinėtojų tarpe. Šios skirties Goldenai akademinio darbo praktikoje prireikė atskirti *Poetikoje* implikuojamus du kriterijus. Aristotelis *Poetikoje* nurodo reikalavimus ir struktūrai, ir turiniui – juos Goldenas įvardija kaip taikomąją tragedijos teoriją. Taikomosios teorijos reikalavimai yra išdėstyti pirmuose šešiuose *Poetikos* skyriuose: jie apibūdina tragiškojo protagonisto pobūdį bei jo *hamartia*¹³. Bendroji tragedijos teorija yra atskiras struktūros kriterijus: pradžia, vidurys ir pabaiga, jungiami būtinybės ir galimybės (angl. *necessity and probability*) ryšiais, vedantys prie galutinio intelektualinio paaiškėjimo (angl. *intellectual clarification*).

Aristotelio tragedijos teorijoje labai svarbią vietą užima logika ir priešastingumas (motyvuotumas). Nors ir bendroji, ir taikomoji tragedijos teorijos reikalauja loginio ir psichologinio įtikinamumo, Aristotelio logikos, priešastingumo, būtinybės ir galimybės pabrėžtis yra pagrindinis būtent bendrosios teorijos bruožas. Reikalinga, jog logikos ir priešastingumo principai valdytų pasakojimą: pradžia, vidurys ir pabaiga būtų susieti būtinybės ir galimybės saitais. Vien tik laikymasis šio principo leidžia kūriniui sukelti nušvitimą, sąlygoti dramatinio veiksmo suvokimą. Kad patenkintų bendrosios teorijos reikalavimus, literatūros kūriniai turi turėti fabulas su aiškia pradžia, viduriu ir pabaiga. Fabula, beje, turėtų būti suprantama labai abstrakčia prasme, kaip bet kokio pobūdžio transformacija. Net jeigu

¹³ *Hamartia* tiesiogine prasme reiškia „nepataikyti į taikinį“, pvz., kai medžiotojas ar karys prašauna pro šalį. Tačiau bet kokio pobūdžio „prašovimas“ (intelektualinis, moralinis ar fizinis) gali būti suvokiamas kaip *hamartia*.

kūrinio fabulos sąlygojamas nušvitimas yra žmogaus egzistencija chaotiškoje Visatoje, fabulos struktūra turi paremti šią išvadą ir prie jos vesti, pastebėjimas turi būti *įtikinamas*.

Patetinė ir herojinė tragedijos. Goldenas knygos *Understanding the Iliad (Suvokiant Iliadą)*¹⁴ paskutiniame skyriuje „Iliados ir graikų tragedijos teorijos ir praktikos santykis“ aptaria dviejų tipų tragedijas: 1) tragediją, kurioje dominuoja *pathos*; 2) tragediją, kurioje dominuoja tragiškasis heroizmas. *Pathos* – daugiareikšmis žodis, ir šiuo atveju nereiškia emocinio patoso. Goldenas aiškina:

Įsiūčio, žiaurumo, keršto temos pasirodo daugumoje V a. pr. Kr. graikų tragedijų, ypač Euripido pjesėse. Šios temos napailsdamos keliauja per pasaulio literatūros istoriją ir atspindi tai, ką galėtume įvardyti kaip slegiantį žmogaus būklės patosą.¹⁵

Taip pat *pathos* yra dievų beatodairiško žiaurumo pasekmė, kai veikėjams nesuteikiama jokia galimybė pasielgti herojiškai. Tragiškasis heroizmas užleidžia vietą pažeminimui, degradacijai ir absurdui. *Iliada* būtų *pathos* tragedijos pavyzdys, jeigu neįvyktų galutinė Achilo transformacija susitikus su Hektoro tėvu. Nors dievai čia neskatina veikėjų didvyriško elgesio, jie netrukdo pasireikšti didvyriškumui. Tikros patetinės dramos pavyzdys esti Euripido *Bakchantės* (nesiliaujančios Dionizo patyčios iš jį įžeidusio Kadmo giminės). Tragedijos centre gali būti ir ne dieviškasis, o žmogiškasis žiaurumas. Prisiminkime Euripido *Medėją* (Medėjos beatodairišką kerštą Jasonui).

Patetinės tragedijos priklauso bendrosios teorijos pavyzdžiams, herojinės – taikomosios. Šie euristiciniai Goldeno terminai išvedami iš bendrosios ir taikomosios tragedijos teorijų skirties: patetinė tragedija yra praktinis bendrosios tragedijos teorijos ekstrapoliacijos rezultatas, tad iš principo apibūdina platesnį tragedijų spektrą nei herojinė. Herojinė (arba idealioji) ir patetinė tragedijos skiriasi protagonisto bei katarsio pobūdžiu. Herojinėje tragedijoje protagonistas privalo sukelti žiūrovų arba skaitytojų gailėstį ir baimę. Patetinėje tragedijoje dažniausiai suklystama dėl rimto moralinio ar intelektualinio protagonisto trūkumo, todėl žiūrovai patiria ne gailėsčio ir baimės, o tokias stiprias emocijas kaip įsiūtį, šoką, pasibjaurėjimą bei užliejantį skausmą (kita *pathos* reikšmė).

¹⁴ Leon Golden, *Understanding the Iliad*, Bloomington: Authorhouse, 2005.

¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

Būtent bendrosios teorijos (patetinės tragedijos) rėmuose galima prasmingai susieti moderniąją dramą bei Aristotelio teoriją. Jeigu dramos kūrinys seka Aristotelio modeliu, jis privalo turėti pradžia, vidurį ir pabaigą, susietus būtinybės ir galimybės ryšiais tam, kad pabaiga galiausiai mus įtikintų. Vis dėlto niekas netrukdo veiksmo linijai, fabulai būti bendrosios Aristotelio tragedijos teorijos modelio pavyzdžiu, net jeigu pradžios ir pabaigos generuojamos kūrinio virtualios visatos požymis yra arbitralumas¹⁶. Tačiau pradžia ir pabaigą jungiantis vidurys turi prezentuoti būtiną ir galimą progresiją: drama, kuri prasideda arbitraliai bei priveda pagal būtinybės ir galimybės reikalavimus prie įtikinamos išvados, susijusios su tuo pačiu dramos virtualaus pasaulio arbitralumu, atitinka vieningo meno kūrinio reikalavimus, iškeliamus bendrosios Aristotelio tragedijos teorijos. Šį kartą teorija praktiškai pasitarnaus aptariant Becketto pjesę *Come and Go*¹⁷ (1965) ir 1978 m. Schillerio teatre (Berlyne) Becketto režisuotą spektaklį¹⁸.

Praktika: Samuelio Becketto *Come and Go* kaip patetinė tragedija.

Come and Go paantrašėje įvardyta kaip „dramelė“ (angl. *dramaticule*): pjesę sudaro vos 121 žodis – tai koncentruotos dramaturgijos pavyzdys. Trys veikėjos – Flo, Ru ir Vi – pjesės eigoje pasikeičia vietomis, palieka sceną ir į ją sugrįžta, laikydamosi griežtos tvarkos: *Silence. Exit Vi right. Silence. [...] Flo moves to centre seat, whispers in Ru's ear. Appalled*¹⁹. Nesant trečiajai moteriai, scenoje likusios pasidalija paslaptimi apie draugei gresiančią mirtį dėl nepagydomos ligos²⁰. Sušnabždėjimo akto turinys tėra numanomas – pjesės vyksmui svarbūs tiek žodžiai, tiek ir nutylėjimai. Apšvietimas, kostiumai, plastika bei akustika vaidina pagrindinį vaidmenį kuriant prasmę, tad šios

¹⁶ Dažna moderniosios dramos tema. Prisiminkime Tomą Stoppardą, Alfredą Jarry, Eugene Ioneso. Samuel Beckett, *Watt*, London: Calder, 1978, p. 132: „Ir šioje ilgoje nuoseklumo grandinėje, besitęsiančioje nuo ilgai mirusiųjų iki ilgai neužgimsiančiųjų, arbitralumo sąvoka tegali išlikti vien kaip iš anksto nustatytas arbitralumas“. Tai iliustruoja aristotelišką kūrinio virtualios visatos suvokimą: arbitralumas turi būti įtikinantis, determinuotas.

¹⁷ Becketto tekstas ir pjesių bei prozos kūrinių pavadinimai nėra verčiami dėl ypatingo prasminio subtilumo.

¹⁸ Spektaklis bus rekonstruojamas remiantis Becketto teatro užrašais.

¹⁹ Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, London: Faber and Faber, 2006, p. 354. Kursyvas originale.

²⁰ Mirties verdiktą Beckettas paaiškino: „Jos visos trys yra pasmerktos“. James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London: Bloomsbury, 1996, p. 532.

pjesės neįmanoma aptarti neatsižvelgus į sceninę realizaciją: „Ant popieriaus lapo, be vizualinio atitikmens, kūriniai [vėlyvosios Becketto pjesės, kurioms priklauso ir *Come and Go*, – A. M.] atrodo pliki, skeletiškai, netgi neišskaitomi (tradicine literatūrine prasme, t. y. jeigu sakydami „neįskaitomi“ turime omenyje tai, jog jų pirminis efektas yra ekstralingvistinis)“²¹.

Koncentruota, abstrakti, bauginamai simetriška dramos struktūra kontrastuoja su stereotipiniu ir banaliu veiksmu, moterų paslapčių dalijimusi. Kritikė Ronan McDonald pjesę suvokia kaip „kandaus humoro šedevrą“²². Pastabą nėra lengva motyvuoti stebint publikuoto pjesės varianto pastatymą, tačiau *Come and Go* teksto genetikos prasme nuėjo ilgą kelią, kurio pabaigoje buvo abstrahuotasi ir atitolta nuo komiškojo pradmens, kuris itin ryškus pirminiuose pjesės variantuose. Toliau bus aptartas šis abstrahavimosi procesas bei jo rezultatas: veikėjų charakterizacija, fabula bei spektaklio struktūra. Galiausiai teks atsakyti į pagrindinį klausimą: ar *Come and Go* galima suvokti kaip aristotelišką patetinę tragediją?

Komiškasis pradai. Pjesės juodraščiai, lyginant su galutiniu rezultatu, pasižymi labai skirtingu tonu ir tekstūra. Dramaturgo remarkos ir veikėjų pasirodymo/išėjimo tvarka pažymėta jau pirmuosiuose variantuose, tačiau pjesės „aura“ visiškai kita. Juodraščius tyrinėjusi Rosemary Pountney atkreipia dėmesį į „juokingą apžvalginį stilių“²³. Moterys dalijasi ne tik paslaptimis apie gresiančią mirtį, bet ir apie romantines aferas su buvusiu kaliniu bei kroketo čempionu bei apsilankymą viešnamyje: „Visos trys moterys turėtų apkalbėti ir būti apkalbėtos“²⁴. Dialogas savo klišėmis primena porą metų anksčiau parašytą *Play*. *Come and Go* „priedainiu“ tampa: *Very much so. [complacent laugh] Very much so indeed*²⁵. Svetimavimo tema, buvusi tokia svarbi *Play*, išskyla ir ankstyvose *Come and Go* versijose. Seksualumo motyvas sustiprinamas ir parodijuojamas įtraukus į pjesės juodraščius bei dramatinį veiksmą „romantiniu-erotiniu“²⁶ stiliumi skaitomą nežinomo ro-

²¹ Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Shorter Plays*, New York: Grove Press, 1999, p. xvi.

²² Ronan McDonald, *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, 2006, p. 19.

²³ Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956–76*, (ser. *Irish Literary Studies*), Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988, p. 78.

²⁴ *Ibid.*, p. 78.

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁶ *Frescoes of the Skull*, edited by James Knowlson, John Pilling, London: Calder, 1979, p. 124.

mano ištrauką. Ši veikėjų charakterizacija jas įvaizdina kaip naujosios komedijos²⁷ herojes.

Come and Go: tragedija. Vis dėlto 15 versijų atitoleš galutinis variantas vargiai beišlaiko šią komišką charakterizaciją. Nepaisant McDonald komiškumo apčiuopimo, galutiniame variante susiduriame su tragiškomis herojėmis. Teatrologo Herscho Zeifmano žodžiais tariant, „Beckettas „nulupo“ nuo pjesės bet kokį perteklių – sluoksnį po sluoksnio – kol galiausiai beliko tik apnuoginta minimali dramatinė forma“²⁸. Iš aštrialiežuvių svetimautojų trys moterys transformuojamos į trapias, kontempliatyvias, be amžes mergeles, tebesvajojančias apie meilę bei rezonuojančias su *Footfalls* ir *Rockaby* mergelėmis-dvasiomis. Aliuzijos į Franzo Schuberto²⁹ *Mirties ir mergelės* kvartetą ir vienišą mergelę griūvančiame name atsiranda jau radijo pjesėje *All that Fall* (1956): ši figūra yra pasikartojantis motyvas Becketto kūryboje.

Ansktesnėse pjesės versijose užuomina apie nepagydomą ligą buvo pakeista vien implikuojama siaubinga žinia, kadangi, kaip pastebi Becketto biografas Jamesas Knowlsonas: „Pasmerkimo nutylėjimas galutinėje versijoje yra itin paveikus būtent dėl šio neapibrėžtumo“³⁰. Remarkos pažymi išgastį išgirdus paslaptį, pasitikslinimus, ar nesančioji *tai* žino – tai vienintelės emocijos akimirkos. Vis dėlto pradinis šokas represuojamas ir grįžtama į dominuojančią pateikimo monotonią. Ironiška, jog išstumtas šokas (draugės mirtis) yra ir jų pačių lemtis. Šių gąsdinančių implikacijų emocijas svaris perkeliama žiūrovams, kuriems tenka įsivaizduoti už nutylėjimų slypinčią tiesą.

Pountney suvokia moterų mirtį kaip jų gyvenimo neišbaigtumo patvirtinimą: „*Come and Go* moterų tragedija yra jų nesibaigiantis laukimas: laukimas to (tikriausiai santuokos), kas niekada neįvyko. Dabar, mirčiai – nekviestam mylimajam – betykant šešėlyje, jos netrukus paliks gyvenimą

²⁷ Naujoji komedija tradiciškai siejama su graikų dramaturgo Menandro (342–291 pr. Kr.) vardu ir kūrinių. Naujoji komedija susijusi su *oikos* (namų) sfera: dažniausiai dramatinizuojamos meilės intrigos. Komiško efekto siekiama žodžių žaismu, sąmoju, o ne fiziniu, vulgariu humoru bei satyra (senosios komedijos bruožai).

²⁸ Hersch Zeifman, „Come and Go: A Criticule“, in: *Samuel Beckett: Humanistic Perspective*, edited by Morris Beja, Stan E. Gontarski, and Pierre Astier, Columbus OH: Ohio University Press, 1983, p. 142.

²⁹ Becketto mėgstamiausias kompozitorius. Dramaturgas panaudojo Schuberto dainą „Naktis ir sapnai“ (vok. *Nacht und Träume*) savo to paties pavadinimo televizijos pjesėje.

³⁰ James Knowlson, John Pilling, *op. cit.*, p. 121.

taip niekada iš tikrųjų ir negyvenusios³¹. Moterų gyvenimo neapibrėžtumas, ne-gyvenimas, perteikiamas ir minimalistine pjesės struktūra bei ironiška paantrašte „dramelė“: jų gyvenimo patirtis ir tragedija tenusipelno deminutyvinės išraiškos.

Charakterio konstrukcija. Vaiduokliška balansavimo tarp gyvenimo ir mirties atmosfera yra sukuriama balso, kostiumų, šviesos, plastikos bei intertekstinių nuorodų pagalba. Nors teatro kritikas Paulas Newhamas priešina „natūralistinio teatro vieno charakterio prezentacijos preferenciją“ ir naująjį netradicinį teatrą, kuriame „charakterio samprata tampa mažiau svarbi negu kitos teatro dimensijos: kinetika, šviesa bei forma, tradiciškai laikytinos esminėmis skulptūroje bei tapyboje, bet iki šiolei iš performatyvių menų tebusios centrinės tik šokyje“³², tačiau *Come and Go* charakteris būtent ir yra sukuriamas šių „netradicinių“ elementų pagalba³³.

Becketto veikėjoms parinkti kostiumai sąlygoja trijų protagonisčių charakterio vieningumą: „Lo: raudona skrybėlė, geltona suknelė, violetiniai bateliai; Mei: violetinė skrybėlė, raudona suknelė, geltoni bateliai; Su: geltona skrybėlė, violetinė suknelė, raudoni bateliai“³⁴. Šis vizualaus spalvinio išsidėstymo sukūrimas Beckettui leidžia pabrėžti veikėjų sąsajas bei paradigmatiškai atkartoja kitokio pobūdžio jungtis: fiziškai jas jungia įmantrus rankų persipynimas³⁵, psichologiškai – pasidalijimas paslaptimis.

Reikalavimų kostiumams sukonkretinimas atskleidžia „eterišką“ protagonisčių prigimtį: „Skrybėlės: lengvos, plačiakraštės, papuoštos gėlėmis, kaspinais, plunksnomis, kad sujudėtų nuo vėjo“³⁶ bei „suknelės: laisvos, lengvos, dėl to paties efekto“³⁷. Įmantrūs veikėjų apdarai primena tokių pje-

³¹ Rosemary Pountney, *op. cit.*, p. 85.

³² Paul Newham, „The Voice and the Shadow“, *Performance*, 1990, Nr. 60, p. 44.

³³ Šiuo atžvilgiu Becketto teatras skirtusi nuo Roberto Wilsono spektaklių, kuriuose Newhamo priešprieša visiškai galiotų: Wilsonas šviesos, kostiumų, kinetikos pagalba ne tik nesukuria charakterio, bet jį panaikina.

³⁴ Samuel Beckett, *The Brown Notebook* [MS 1730], archive of the Beckett International Foundation, University of Reading, 1979, fol. 4r.

³⁵ Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, p. 355: *After a moment they join hands as follows: Vi's right hand with Ru's right hand. Vi's left hand with Ru's right hand. Vi's left hand with Flo's left hand, Flo's right hand with Ru's left hand, Vi's arms being above Ru's left arm and Flo's right arm. The three pairs of clasped hands rest on the three laps. Silence.* Kursyvas originale.

³⁶ Samuel Beckett, *The Brown Notebook*, fol. 4r.

³⁷ *Ibid.*

sių kaip *Happy Days* ir *Rockaby* veikėjas. Režisieriaus pastaba dėl specialių batelių reikalinga pabrėžti tylai, negirdimam veikėjų pasitraukimui: „Bateliai: lengvi, balerinų, išėjimai tylūs“³⁸. Tylūs išėjimai bei sugrįžimai atskiria vaizdą nuo garso bei įprastinio pasaulio logikos. Nors veikėjų kostiumai spalvingi, tačiau spalvos, sujungtos su tyliu judesiu, perteikia skaidrumą, trapumą, eteriškumą. Įspūdį sustiprina ir nuo mažiausio vėjelio suvirpančios kostiumų tekstūros bei skrybėlių plunksnos. Svarbu ir tai, jog moterų skrybėlės turi taip dengti veidus, jog nebūtų galima išžiūrėti individualių bruožų, amžiaus, išraiškų. Tačiau šis nuasmeninimas ne panaikina charakterį, o sukuria savitas ir įspūdingas tragiškas herojes. „Trigubas“ trapumas, mistinė seserystė ir susidūrimas su mirtimi dėl šio aido, atkartojimo principo, yra tik paveikesnis.

Beckettas, režisuodamas šį spektaklį Schillerio teatre, netgi mąstė apie specialių ventiliatorių panaudojimą³⁹, suvirpinsiančių veikėjų kostiumus, tačiau praktiškai šie aparatai nebuvo panaudoti. Kitas (įgyvendintas) Becketto techninis sumanymas buvo pagalvėlės⁴⁰, ant kurių sėsdavo aktorės, kad judesys būtų negirdimas ir švelnus. Pagalvėlės iš pradžių turėjo būti išsinešamos išeinančiosios aktorės, tačiau nuspręsta, jog jas nepastebimai iš vietos į vietą perkels pasislenkančioji aktorė⁴¹. Garsinės informacijos sumažinimas iki minimumo (net veikėjų kalba vos girdima) sukuria įelektrintos atmosferos, tvyrančios įtampos pojūtį: laukiama kažko, kas turi netrukus įvykti – kažko negero.

Veikėjų vardai Flo, Vi ir Ru⁴² taip pat nurodo gėles ir trapumą. Rankraščiuose vardai kinta iš paprasčiausių A, B ir C į Viola, Poppy bei Rose, kurie galiausiai redukuojami iki aido: Vi, Flo ir Ru. Neišsipildžiusių svajų apie meilę tema sieja jas ir su Williama Shakespeare'o herojėmis: Ofelija (*Hamletas*), tarp kurios dalijamų gėlių buvo rūta (angl. *rue*), bei Viola (*Dvyliktoji naktis*). Zeifmanas taip pat pastebėjo, jog pirmosios Vi eilutės (*When did we three last meet?*⁴³) yra nuoroda į *Makbeto* raganas, „keistasias seseris“ (plg.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 236.

⁴² Vokiškame variante: Lo (Flo), Mei (Vi) bei Su (Ru). Pakeitimai tikriausiai dėl asociatyvumo: vokiškai „gėlė“ yra *Blume*, „Mei“ primena *Mai* (vok. gegužė), Su pagal *Rose* (vok. rožė).

⁴³ Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, p. 354.

*First Witch: When shall we three meet again?*⁴⁴) bei palygina jas su moiromis: „dar viena seserų trijulė, verpianti savo gyvenimo siūlą bei apmąstanti savo likimą“⁴⁵. Spalvinė gama bei veikėjų vardai jas sutapatina: jos neturi nepriklausomos, individualizuotos prezentacijos. Becketto režisuotame pjesės pastatyme 1966 m. Paryžiuje spalvas pakeitė pilki atspalviai: taip veikėjos dar labiau sulietos. Tačiau nenuostabu, jog šio pasirinkimo buvo atsisakyta: išnyko sąsajos su gėlėmis ir (nu)žydėjimu.

Eilučių semantinis atkartojimas (semantinis aidas) taip pat susieja veikėjas: *Flo: What do you think of Vi? [...] Ru: How do you find Flo? [...] Vi: How do you think Ru is looking?*⁴⁶ bei *Ru: I see little change. [...] Vi: She seems much the same. [...] Flo: One sees little in this light*⁴⁷. Veikėjų žodžiai yra tarytum muzikinės variacijos ta pačia tema. Nuoroda, jog visos dialogo eilutės, išskyrus *Oh*⁴⁸, turi būti sakomos vos girdimai bei monotoniškai, kartu su tyliais veikėjų judesiais sustiprina sukeliama sensorinį trapumo, neapibrėžtumo efektą. Tarytum moteris gaubtų miego šydas ir tik gresiančios mirties įsiveržimas trumpam sugriautų šią paslaptinę miego-gyvenime realybę. Bet tik trumpam: pjesės dramatinis ritmas vėl įsupa veikėjas į letargo būseną.

Nutylėjimai ir pauzės pjesėje atlieka ne mažesnę vaidmenį negu žodžiai. Tai pjesės muzikalumas bei poetiškumas, primenantis redukuotą haiku eilėraščio formą, kur vaizdinių sankirta verčia atrasti implicitiškus ryšius. Becketto asistentas Walteris Asmusas netgi pasižymėjo sakinį *Warum sollen wir nicht von den alten Zeiten sprechen?*⁴⁹ (vok. „Kodėl negalime kalbėti apie senus laikus?“) kaip pjesės pagrindinę potekstę. Jaučiamas atminties svoris, dabarties neužtikrintumas, ateities siaubas. Nutylėjimai, šnabždesiai bei nenoras kalbėti sąlygoja neįtikėtumą pojūtį bei leidžia geriau suprasti veikėjų situacijos rimtumą bei beviltiškumą. Asmusas prie Flo sakinio *One sees little in this light*⁵⁰ prirašė *Ausrede*⁵¹ (vok. pasiteisinimas). Tai vengimas tiesmukiš-

⁴⁴ William Shakespeare, *Macbeth*, edited by Albert R. Braunmuller, Cambridge University Press, 1997, p. 102. Becketto pjesėje pakinta laikas (būsimasis → būtasis). Taip trijų moterų susitikimas tampa trijų raganų būsimo susitikimo išsipildymu.

⁴⁵ Hersch Zeifman, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁶ Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 354–355.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Prancūziškame vertime Beckettas šį aidą kitaip perteikia: nebelieka trijų *Oh*, bet jų vietoje įdeda tris *m* raide prasidedančius žodžius (kompensacija): *miséricorde, malheur, misère*.

⁴⁹ Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁰ Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 355.

⁵¹ Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 238.

kai pripažinti mirties, kūno entropijos faktą. Šių pastabų sąlygojamos subtilios balso moduliacijos – dar viena charakterį kurianti išraiškos plotmė.

Moterų judesiai sukuria plastinį aidą. Vienai veikėjai pasitraukus iš scenos (pirmiausia Vi, tada Flo, galiausiai Ru), kita pasislenka prie trečiosios: *Flo moves to centre seat, whispers in Ru's ear. [...] Ru moves to centre seat, whispers in Vi's ear. [...] Vi moves to centre seat, whispers in Flo's ear*⁵². Kiekvieną kartą pasidalijusi paslaptimi moteris prideda pirštą prie lūpų: paslapties saugojimo, bet kartu ir *memento mori* ženklas. Beckettas nurodė, jog šis judesys turi būti atliekamas itin „švelniai“: „Rankos pakeliamos į orą; atlikus gestą, jas švelniai kartu nuleisti“⁵³. Tad ne tik kostiumų, dialogo, bet ir plastikos pagalba sukuriama veikėjų charakteriai, neturintys individualybės: jos tėra viena kitos aidas.

Metaforiška mirties erdvė. Atsikartojantys judesiai (begarsis išėjimas, pasislinkimas, sušnibždėjimas į draugės ausį, grėsmingas žvilgsnis, prie lūpų pridamas pirštas) sukuria skulptūriškumo efektą, ragina atkreipti dėmesį į tuščią erdvę, supančią figūras. Tokios žiūros imperatyvą sustiprina ir apšvietimas: mažame šviesos lopinėlyje sėdi trys figūros, jas supa aklina tamsa; veikėjos išeina iš šio lopinėlio ir atgal į jį sugrįžta; jų begarsiai judesiai ir nepastebimi išnykimai pabrėžia būtent išėjimo ir įėjimo į šviesos zoną faktą. Nors publikuotame *Come and Go* tekste nurodoma naudoti juodą užuolaidą, už kurios išeinanti moteris pasislėptų, tačiau vėlesniuose pastatymuose naudojama šviesos išblėsimo (angl. *fade-in / fade-out*) technika sukuria apšviečiamo dramatinio objekto priklausymo dviem pasauliams įspūdį, leidžia sugauti tarp šviesos–tamsos zonų klajojantį objektą išryškėjimo (suvokimo) akimirka. Taip konstruojama paralelė tarp šio judesio ir egzistencijos trumpumo: „Kai viena po kitos moterys pakyla, pasitraukia iš šviesos ir pranyksta tamsoje, mes simultaniškai regime šiuo simboliniu judesiu suvaidinamą šnabždamą paslaptį. Verbalinis mirties verdiktas išverčiamas į vizualinę kalbą kaip „išėjimas““⁵⁴. Kiekvienos moters lemties išstartis išreiškiama vizualine simbolika: dramatinizuojama mirties kaip tamsos metafora. Verbalinio ir vizualinio teksto prieštata paruošia žiūrovus galutiniam „išblėsimui“⁵⁵.

⁵² Samuel Becket, *op. cit.*, p. 354–355.

⁵³ Samuel Beckett, *The Brown Notebook*, fol. 2r.

⁵⁴ Hersch Zeifman, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁵ Šviesa bei sąsajos su „išblėsimu“, kuris visuomet Becketto kūrinuose koreliuoja su „mirtimi“, taip pat buvo išryškintos: Beckettas pakeitė *Was hältst du von Su? / Wie erscheint*

Apšvietimas veikia ne tik metaforiškai bei atlieka pranašystės funkciją, bet ir vaidina svarbų vaidmenį kuriant pjesės „aura“ bei įsteigia tamsą kaip papildomą veikėją. Becketto nurodymai scenai ir apšvietimui iškalbingi: *Sitting centre side by side stage right to left Flo, Vi, and Ru. Very erect, facing front, hands clasped in laps. Silence*⁵⁶. Mergaitiška poza, tyla ir veikėjas supanti tamsa perteikia ne tik trapumą, bet ir sunkumą, *gravitas*. Asmusas savo užrašuose pasižymėjo šio *Come and Go* pradžios *tableau* nuotaiką ir prasmę: „Pradžios sustingimas turėtų pranokti neišreiškiamumą bei neužtikrintumą“⁵⁷. Faktas, jog veikėjas pjesės metu supa visiška tamsa, kurioje jos vos žengusios kelis žingsnius iš karto išnyksta (yra pasiglemžiamos), suponuoja aktyvią tamsą, kuri susijusi ir su mūsų, žiūrovų, pozicija: mes taip pat esame paskendę toje pačioje salės tamsoje⁵⁸, esame veikėjas supančios aktyvios tamsos dalis. Veikėjų mergaitiška sėdėjimo poza, neišvengiamas atgręžtumas į publiką (tai vienintelis iš tamsos išnyrantis vaizdas, ties kuriuo mes galime sufokusuoti žvilgsnį) bei visa gaubianti tamsa būtent ir sukuria Asmuso pasižymėtą trapumo ir stingdančios tylos efektą. Kaip ir tamsa, tyla pjesėje yra aktyvi, šnabždanti tai, ko veikėjos ir mes nenorime girdėti.

Loci memoriae. Suolelis, ant kurio sėdi veikėjos ir ant kurio vyksta pagrindinis dramos (dramelės) veiksmas, yra vienintelis daiktas scenoje. Becketto nurodymas, jog suolelis būtų siauras (veikėjos turėtų susisprauti), be atlošo ir vos pastebimas, paverčia jį tokiu pačiu vaiduoklišku elementu kaip ir veikėjos. Kėdžių svarbą Becketto scenoje aptarė kriti-

dir Su? Erscheinen reiškia pasirodyti. Reikšminga žodžio etimologija: iš *scheinen* (vok. šviesti); Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 238.

Beckettas domėjosi graikų filosofija bei Hėrakleito idėjomis: „Beckettas išsamiai studijavo graikų filosofiją ir buvo susipažinęs su įvairiomis visatos teorijomis, tarp jų ir su hėrakleitiškąja. Filosofiniuose užrašuose Beckettas užsiminė apie „dvigubą procesą“, pasiskolintą iš Hėrakleito filosofinės minties: „Visų dalykų įsiliejimas į ugnį ir gyvenimą arba išsiskyrimas iš ugnies, vandens, žemės ir mirties““; John Haynes, James Knowlson, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, 2003, p. 140.

⁵⁶ Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, p. 354.

⁵⁷ Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 237.

⁵⁸ Becketto tamsa dažnai būdavusi ne tik aktyvi, bet ir agresyvi: aktorė Billie Whitelaw, dirbusi su Beckettu statant *Not I*, kur spektaklio metu tėra apšviesta aktorės burna, savo interviu prisimena, jog spektaklio premjeros metu jiems tekę „išdaužyti“ lempas rūbinėse bei tualetuose, kad žiūrovai, nepakeldami šios tamsos, nebėgtų iš salės.

kas Lesas Essifas. Kėdes jis apibūdino kaip „liekanas⁵⁹“, atlikus Becketto *Prouste*⁶⁰ minima „sumažinimo“ (angl. *shrinking*) procesą, primenantį skulptoriaus meną: atsikratoma nereikalingų medžiagų tam, kad pasirodytų grynoji forma⁶¹.

Trumpas pjesės veiksmas yra tiesiogiai susijęs su šiuo suoleliu, kuris įgyja *locus memoriae*⁶² prasmę⁶³, kadangi Flo, Vi ir Ru skendi prisiminimuose ant jo sėdėdamas: *Flo: Just sit together as we used to, in the playground at Miss Wade's. Ru: On the log*⁶⁴. Vėliau: *Vi: May we not speak of the old days. [Silence.] Of what came after? [Silence.] Shall we hold hands in the old way?*⁶⁵ Atmintis įgyja fizinę formą: apie praeitį atsisakoma kalbėti, ji sugrįžta sėdėjimo, buvimo kartu šioje *locus memoriae* akimirka. Atmintis yra abstraktaus pobūdžio. Vienintelis konkretus prisiminimas – trys mergaitės, susėdusios kartu ant rąsto, – būtent ir yra pateikiamas kaip sceninis vaizdas. Kai tik paminimas vaikystės rąstas, paralelė tarp praeities ir dabarties tampa akivaizdi ir įgyja materialią sceninę išraišką.

Pjesė yra ir literatūrinės atminties vieta dėl gausių intertekstinių nuorodų. Pjesės pavadinimas primena Thomaso Stearnso Elioto *J. Alfredo Prufrocko meilės dainos* (1917) ateinančias ir išeinančias moteris (plg. *women come and go*⁶⁶), kalbančias apie Michelangelo. Išėjimo ir sugrįžimo dinamika bei tušti moterų pokalbiai taip pat tematiškai jungia Becketto pjesę bei Elio-

⁵⁹ Les Essif, *Empty Figure on an Empty Stage: The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

⁶⁰ Ankstyvas (1930) Becketto veikalas, aptariantis Marcelio Prousto kūrybą bei paties Becketto estetiką ir mąstyseną.

⁶¹ Šiuo principu vadovavosi Michelangelo, kurio meną Beckettas išsamiai studijavo. Michelangelo principas buvo svarbus ir Becketto artimo draugo skulptoriaus Alberto Giacometti kūryboje, kuris sukūrė Jeano-Lois'o Barrault'o 1961 m. režisuoto *En attendant Godot* scenografiją. Pasak Michelangelo, akmuo jau turėdavo savyje paslėptą formą, skulptoriaus darbas tebuvo išvaduoti šią formą iš akmens luito, leisti jai pasirodyti. Analogiškai galima suvokti ir Becketto darbą su savo pirminiais pjesių variantais.

⁶² Verta prisiminti ir Becketto dažnai skaitytą šv. Augustiną bei jo *campos et lata praetoria memoria* (lot. atminties vietas).

⁶³ Daugiau apie *loci memoriae* Becketto kūrinuose ir jų sąsajas su hermetine kabalos tradicija žr. Antonia Rodriguez Gago, „The Embodiment of Memory (and Forgetting) in Beckett's Late Women's Plays“, in: *Drawing on Beckett: Portraits, Performances, and Cultural Contexts*, edited by Linda Ben-Zvi, Tel Aviv: Assaph Books, 2003, p. 113–126.

⁶⁴ Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 354.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 355.

⁶⁶ Thomas Stearns Eliot, *Collected Poems: 1909–1962*, New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1963, p. 3.

to poemą⁶⁷. Vi žodžiai, parafrazuojantys *Makbeto* raganas, ne tik prisideda prie pjesės literatūrinės atminties tinklo, bet ir susieja moterų sėdėjimą su raganų susirinkimais, šabašais (angl. *witches' sabbath*). Su šia mistikos aura rezonuoja ir paskutinės Flo eilutės, nesančių žiedų regėjimas (santuoka su mirtimi?): *I can feel the rings*⁶⁸. Ponios Wade paminėjimas kalba apie Becketto asmeninę atmintį: dramaturgo vaikystę ir akmeninį liūtą mokyklos kieme (angl. *at Miss Wade's*), apie kurią Beckettas rašė savo tekstų vertėjui į olandų kalbą⁶⁹. Taip *Come and Go* suolelis, kaip ir moterų persipynusios rankos (centrinė pjesės metafora), įgyja išskirtinę funkciją: praeitį ir ateitį sujungia dabartyje.

Tragiškasis katarsis. Apšvietimo pobūdis bei suolelio funkcija prisideda prie veikėjų kaip tragiškų herojų charakterizacijos, kuri jas pakylėja iki mistiškų, tobulą, trapų moteriškumą įkūnijančių⁷⁰, tarp dviejų pasaulių balansuojančių būtybių, numatančių ateitį bei įkūnijančių dabartį. Kalbant Aristotelio sąvokomis, jos yra geresnės nei vidutinis žmogus. Paradoksaliai būtent šie atributai, neatitikimas (angl. *incongruity*) gali kelti juoką: iki moirų statuso pakylėtos senmergės. Tačiau kuriamo įvaizdžio vientisumas bei išbaigtumas vis dėlto neutralizuoja komišką interpretaciją. Tragiškojo katarsio esmė yra ne apgailėtina ar bijotina senmergystė, o prigimtinė žmo-

⁶⁷ Beckettas taip pat paprašė vertėjo į vokiečių kalbą (Elmaro Tophoveno) pakeisti su frazė *früher* (vok. anksčiau) į *damals* (vok. anuomet) sakinyje *Hand in Hand wie damals*; žr. Samuel Beckett, *The Brown Notebook*, fol. 3v. Taip sukuriama intratekstinė nuoroda į kitą Becketto pjesę pavadinimu *Damals* (angl. *That Time*), dramatinizojančią atminties problematiškumą.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ James Knowlson, *op. cit.*, p. 532–533.

⁷⁰ Būtent dėl to Peterio Brooko pastatyme moterų vaidmenis atlikę vyrai aktorai papiktino režisierių Antonio Borriello, pasak kurio, Brookas panaikino Becketto pjesės esminį elementą ir taip sudarkė kūrinį: „Šis nuostabus režisierius [Peteris Brookas, – A. M.] *Come and Go* naudoja du vyrus. Man „dramelės“ veikėjos primena moiras ar romėnų likimo deives, paslaptinas, poetiškas būtybes, įvairiaspalvius vėjo gūsius (blanki violetinė Ru, blanki raudona Vi, blanki geltona Flo) [...] *Come and Go*, kaip minėjau, esti trys moterys, trys sklandantys, ateinantys, išeinantys gležni žiedlapiai – tylios sparnuotos moteriškos dvasios. Jos išskirtinai moteriškos. Tiesa, plačiabrylės skrybėlaitės paslepia jų veidus, tepalikdamos prietemoje vos matomas jų lūpas ir skruostus, kas galėtų pateisinti vyrų aktorių naudojimą. Vis dėlto vaidybos, gestų, balso tembro ir ypač teksto dvasia reikalauja būtent to, ko prašo dramaturgas, žodis į žodį“; Antonio Borriello, „Beckett the Euclidean (as is he who interprets him)“, in: *The Tragic Comedy of Samuel Beckett*, edited by Daniela Guardamagna, Rossana M. Sebellin, Rome: Università degli Studi di Roma, 2009, p. 230–435, 432.

gaus vienatvė ir kartu viltis, jog žmogus nėra vienas. Veikėjos esti vienos kartu, fiziškai verčiamos susisprausti ant itin siauro suolelio, kaip ir mes, žiūrovai, esame drauge įkalinti salės tamsoje. Bendra vienatvė nebėra tokia skaudi, „spengianti“. Lyn Gardner spektaklio recenzijoje rašo:

Kaip ir šių moterų draugystė, pjesė įvyksta tylos akimirkose tarp 121 žodžio teksto. Tarytum įmestumei akmenėlį į šulinį ir klausytumeisi tolimo pliukštelėjimo, kuris aidėtų amžinybę. Pabaigoje moterys susiima už rankų: mažytis solidarumo bei ypatingo švelnumo gestas. Tai toks bevaisis gynimasis nuo negailestingo pasaulio, kad norisi verkti.⁷¹

Paskutinysis recenzentės sakinytis puikiai iliustruoja katarsio patirtį: „Bevaisis gynimasis nuo negailestingo pasaulio“ yra kognityvinis suvokimas, išvada, tuo tarpu „norisi verkti“ (angl. *makes you want to weep*) yra emocinis atsakas. Tai atitinka Nussbaum kognityvinio ir emocinio (afektinio) suvokimo vieningumo postulata.

Katarsio patirtį kuria ir itin griežta pjesės struktūra. Ekspozicija (pjesės pradžios *tableau*) žymi fabulos pradžią. Nėra žinoma, kiek laiko veikėjos sėdi ant suolelio, bet šis neapibrėžtumas, Asmuso žodžiais tariant, „neužtikrintumas“⁷², būtent ir yra pagrindinis pjesės visatos požymis. Toliau susiduriame su trijų paslapčių atskleidimais (peripetijomis), konstitujančiais pjesės vidurį. Pjesės pabaiga yra Flo žiedų vizija. Žiedai, beje, nėra matomi: *No rings apparent*⁷³. Becketto nurodymas sustiprina neužtikrintumo pojūtį, nes *no rings apparent* (angl. žiedai nematomi) skiriasi nuo *no rings* (angl. žiedų nėra). Tai ne tik iliuzija, bet ir regėjimas, turintis ne komišką (senmergių sapalionės), o metafizinę prasmę: mirties įsigalėjimo (sutuoktinio atėjimo) akimirka.

Asmusas⁷⁴ savo užrašuose pasižymėjo *Come and Go* suskirstymą į tris dalis, tad net ši miniatiūrinė vieno veiksmo dramelė pretenduoja į neoklasicistinę struktūrą. Po Lo žodžių *Gott bewahre!*⁷⁵ (angl. *God grant not!*⁷⁶) nubrėžta linija, kuri žymi pirmos dalies pabaigą. Antra dalis baigiasi žodžiais

⁷¹ Lyn Gardner *Come and Go* recenzija (2006-04-04), publikuota *The Guardian*. Cituojama: *Physical Theatres: A Critical Reader*, edited by John Keefe, Simon Murray, London, New York: Routledge, 2007, p. 199.

⁷² Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 237.

⁷³ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, p. 234. Visos trys moterų frazės – „apsaugok Dieve“ atitikmenys.

*Gott behüte!*⁷⁷ (angl. *God forbid!*⁷⁸). Trečia dalis – likęs tekstas, į kurį įeina ir trečia išgaščio išraiška: *Please God not!*⁷⁹. Asmusas pjesę suskirstė pagal siaubingų paslapčių atskleidimus ir juos lydinčias reakcijas: kiekviena sušnabždėta paslaptis yra tragiškoji peripetija, likimo smūgis. Šiuo atžvilgiu Becketto pjesės struktūra yra iš tiesų ne tik aristoteliška, bet ir neoklasicistinė. Neatsitiktinai dalis užbaigia Dievo gailėsčio maldavimai: kaip ir graikų didžiosiose tragedijose dievų valia yra nepermaldaujama – esminis patetinės tragedijos bruožas.

Struktūrinis vientisumas. Beckettas savo užrašų knygelėje atliko keletą svarbių tekstinių pakeitimų, kurie išryškino struktūrinį pjesės vientisumą. Režisuodamas pjesę Beckettas pradžioje įterpė naujas eilutes: *Vi: Ru, Ru: Yes, Vi: Flo, Flo: Yes*⁸⁰. Tematiškai šios eilutės ne tik pasako veikėjų vardus, bet ir sukuria motyvą, kurį vėliau atkartoja šių veikėjų išėjimo seka. Užrašų knygelėje devintos eilutės *Let us not speak* ištarėja Ru buvo pakeista į Flo⁸¹. Beckettas pakomentavo šį pakeitimą kaip: „galbūt teisingiau filologiškai“⁸². Sukuriama ironija: nors Flo prašo nekalbėti, būtent ji po kelių akimirku nutraukia tylą, inicijuodama pokalbį išėjus Vi – galima jausti tvyrantį neuztikrintumą bei įtampą. Eilutes *dreaming of... love*⁸³ anksčiau sakiusi Flo buvo pakeista į Vi⁸⁴, tad šie žodžiai yra pasidalijimo paslaptimi tarp Vi ir Ru užbaigimas, o ne sugrįžusios Flo įsiveržimas į pokalbį. Pašalintas šio kalbinių akto netikėtumas: vieninteliai netikėti įsiveržimai – moterų nuostabos išraiškos išgirdus siaubingas žinias. Režisuodamas pjesę dramaturgas pasirūpino, jog dialogo vyksmas būtų nuoseklus ir motyvuotas, sužadintų pradžios *tableau* įsteigtą neuztikrintumo bei neišreiškiamumo pojūtį.

Beckettas sudarė ir veikėjų judesių schemą⁸⁵. Ji pabrėžia modelio, struktūros svarbą spektaklyje. Dramaturgas netgi apmąstė galimybę pridėti dar vieną išėjimų-pasislinkimų-pasidalijimų paslaptimis-sugrįžimų „roundą“ tam, kad veikėjos spektaklio pabaigoje sugrįžtų į savo pradines pozicijas

⁷⁷ Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 237.

⁷⁸ Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 354.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 212.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Samuel Beckett, *The Brown Notebook*, fol. 3v.

⁸³ Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, p. 355.

⁸⁴ Samuel Beckett, Stan E. Gontarski, *op. cit.*, p. 212.

⁸⁵ Samuel Beckett, *The Brown Notebook*, fol. 1r.

(angl. *Flo, Vi, Ru*; vok. *Lo, Mei, Su*), būtų sukurta tobula „kilpa“ (angl. *loop*), kurią Beckettas itin mėgo taikyti kaip savo kūrinių struktūravimo principą. Vis dėlto dramaturgas nusprendė šios idėjos neįgyvendinti ir pateikė tokį paaiškinimą: „Matematiškai geistina, [bet] logiškai neįmanoma“⁸⁶. Matematiškai „kilpa“ turėtų būti uždara (tobulas ratas), tačiau logiškai pjesė baigiasi trims veikėjoms pasidalijus siaubingomis paslaptimis: dramišškai dar vienas ratas neduotų nieko nauja, tik sumenkintų iki tol vykusio veiksmo svarbą, pažeistų galimybės ir tikimybės ryšius, neišvengiamai vedančius nuo pradžios iki pabaigos. Prezervavus vienodus trijų moterų likimus, pasmerktumą vienatvei ir mirčiai, pjesė yra baigta. Taigi matematiško *vs* loginio išbaigtumo kovoje laimi Beckettas kaip dramaturgas, o ne matematikas-kompozitorius. Vis dėlto muzikinės kompozicijos principas, buvęs toks svarbus *Play*, pasireiškia ir *Come and Go* per vizualinę ir tekstinę simetriją. Matematiškumas – tai ir gamtos imperatyvas, cikliškumas. Tuo tarpu žmogiškosios būties faktas – pertrūkis, baigtinumas. Becketto pasirinkimas žymi ir žmogiškosios perspektyvos pirmenybę.

Išvados. Naujai apibrėžta ir praktiškai pritaikyta Aristotelio teorija leidžia geriau suvokti Becketto spektaklį. Analitinis imperatyvas verčia atidžiau pažvelgti į pjesės struktūrą, ieškoti ryšių, veiksmo ir charakterių motyvuotumo bei padeda paaiškinti pjesės sukeliama efektą, aptarti spektaklio recepciją – tragiškojo katarsio patirtį. *Come and Go* virtualus pasaulis yra nuoseklus ir įtikinamas, saistomas galimybės ir būtinybės ryšiais bei vedantis prie tam tikro suvokimo – pasaulio negailestingumo ir gyvenimo trapumo, baigtinumo apmąstymo.

Taigi pjesę *Come and Go* vertėtų suvokti kaip *aristoteliškąją* patetinę tragediją, išpildančią *Poetikoje* implikuojamus bendrosios tragedijos teorijos reikalavimus. Herojiškumo negalimybė ir „gailėtinų“ veikėjų, tapusių „negailestingo pasaulio“ aukomis, prezentacija sukelia išskirtinai patetinį atsaką. Tragiškasis katarsis pasiekiamas kognityviškai ir emociškai per pjesės struktūrą, kuri daro pjesės visatą galima, tikėtiną ir neišvengiamą, t. y. determinuojančią veikėjų lemtį. Savitas pjesės pasaulis bei veikėjų charakterizacija konstruojama ir kostiumų, scenos rekvizito bei teksto, šviesos, plastikos, tylos ritmų pagalba. Vis dėlto *Come and Go* nėra vien matematinės logikos išraiška, kuriai pavaldūs į ją išpraustų veikėjų likimai: pjesės struktūra yra dramišškai motyvuota – reprezentuoja žmogiškąją tragediją.

⁸⁶ *Ibid.*, fol. 3r.

THE PERSISTENT ΠΟΙΗΣΙΣ:
ARISTOTLE'S RETURN TO THE THEORY
AND PRACTICE OF MODERN DRAMA

Aténé Mendelyté

Summary

Recent re-examinations of Aristotle's *Poetics* induce one to rethink the relationship between Aristotle's theory and modern drama. Strict requirements for both structure and content of tragedies (*the special theory of tragedy*) prevent Aristotle's theory from being applicable to the wide variety of plays. However, Leon Golden's extrapolation of the more general requirements inherent in the *Poetics* (*the general theory of tragedy*) lets one practically use the Aristotelian theory for the analyses of modern plays.

Since catharsis is now mainly understood as a cognitive process of clarification, an Aristotelian tragedy consists of a beginning, middle, and end that are governed by necessity and probability and that lead towards an inference about a play's virtual world. These requirements are raised by the general theory of tragedy; the tragedies that belong to this category are termed as the tragedies of *pathos*. They are to be distinguished from the heroic tragedies, i. e., the tragedies that satisfy the requirements for both structure and content.

Samuel Beckett's late play *Come and Go*⁸⁷ is proved to be a tragedy of *pathos* since it satisfies the requirements of Aristotle's general theory of tragedy. The impossibility of heroism and the presentation of the pitiful characters that are „victims of the cruel world“⁸⁸ induces the experience of the tragic catharsis. Cathartic understanding is cognitively as well as affectively achieved through the structure of the play which makes *Come and Go's* universe possible, believable, and inevitable: it determines the destiny of the characters. The characters and the play's universe are created through the use of costume, theatrical properties as well as the rhythm created by lighting, gestures, text and silences. However, *Come and Go* is not just a theatrical presentation of mathematical logic, the play's structure is dramatically motivated: it constitutes a human tragedy.

⁸⁷ It is imperative to take into account the staging of Beckett's *Come and Go* when interpreting the play since its main effect is extralinguistic. In this article Beckett's own staging and directing of *Come and Go* at the Schiller Theatre has been taken into account based on the playwright's theatrical notebooks and his assistant's notes. It provides the opportunity to examine the unified theatrical experience of the play.

⁸⁸ Lyn Gardner, *op. cit.*, p. 199.

