

Monologų funkcija šiuolaikinėje dramaturgijoje

Gabrielė Labanauskaitė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius

El. paštas gabilabi@gmail.com

XX a. II pusėje monologas, kaip viešas sąmonės atsivėrimas, grįžo į dramaturgų akiratį. Jis pastebimas M. Duras, P. Handkės, B. Strausso, H. Müller, M. Koltėso dramose, propaguojančiose veikėjų vidinį monologą ir sąmonės srautą. Šiame straipsnyje norima pažvelgti į vieną iš esminių veikėjų kalbos struktūravimo būdų šiuolaikinėje dramaturgijoje – monologą.

RAKTAŽODŽIAI: monologas, monologo funkcijos, monologų tipologija, šiuolaikinė dramaturgija, dramos kalbos organizavimo principai

Įprastai *monologas* – tai veikėjo kalba, skirta sau pačiam. Angl. *monologue* (kalba sau pačiam) atskiriama nuo *soliloquy* (vieno asmens kalbos, tiesiogiai adresuojamos kitam pasyviai klausytojui). Deja, pastarasis neturi vertimo atitikmens lietuvių kalboje ir jie abu yra verčiami kaip monologai. Darbo autorės manymu, pagal skirtingą šių kalbų prigimtį *monologue* turėtų būti verčiamas kaip *adresuotasis* ir *neadresuotasis monologai*. Ši struktūravimo būdą nuo dialogo skiria verbalinių mainų trūkumas, kalbos apimtis (monologiniai pasisakymai įprastai ilgesni už dialoginius) bei tai, kad monologas gali būti ištrauktas iš konflikto ir dialogo konteksto. Teatro semiotiko P. Pavis teigimu, nuo pradžių iki pabaigos kontekstas išlieka toks pat, o jo semantinės krypties, tinkamesnės dialogui, pokyčiai išlieka minimalūs – tik tam, kad užtikrintų monologo išdėstymo vienybę¹.

Anot filosofo T. Todorovo, monologas yra šaukiamosios formos projekcija, nes jis tiesiogiai komunikuoja su visuomene, o teatre visa scena tampa diskursyviu monologo partneriu². Monologas kaltinamas netikroviškumu, savo struktūra atskleidžiančiu teatro ir kalbos konstrukta, dirbtinumą. Jis vadinamas „antidramatiniu“, nes dažnai yra statiškas ir neatitinka realių gyvenimo situacijų. Dauguma literatūrinių

1 Anot P. Pavis, tam, kad būtų užtikrinta monologo išdėstymo vienybė, kontekstas visą laiką išlieka toks pat, o jo dialogui tinkamesnės semantinės krypties pokyčiai išlieka minimalūs (Pavis 1999: 218).

2 Todorov 1967: 277.

monologo formų apskritai kuriam laikui buvo dingę iš akiračio³, tačiau kartu su sugrįžusiu dėmesiu asmeniniam „ego“, tapatybės paieškoms ir susiskaldžiusiam veikėjui vėl pradėjo pastebimai populiarėti:

- *Vidinis sąmonės srauto monologas* – kalbėtojas perteikia, kas tik jam šauna į galvą, be jokios reguliuojančios logikos ar cenzūros. Pagrindinis efektas yra emocinis, arba kognityvus sąmoningumo chaosas (taikytas jau S. Becketto dramose).
- *Autoriausias intarpai* – autorius tiesiogiai adresuoja kalbą auditorijai, siekdamas ją sugundyti arba išprovokuoti ir panaikinti fabulos fikciją (I. Vyrypajevo, P. Handkės dramose).
- *Vienišiausias „dialogas“* – veikėjo dialogas su neregimybe, kai prabyla tik vienas asmuo, o kalbančiojo adresatas niekada neatsako, iš tiesų gal net ir nesiklauso. Vienišiausias „dialogo“ adresatas šiuolaikinėje dramaturgijoje yra pakitęs, nes imama diskutuoti su technologijomis (prezidento atvaizdu ekrane (D. Loher „Nekalti“).
- *Monologinė pjesė* – universaliausia forma, apimanti savyje visus anksčiau minėtus punktus. Jai priklauso pjesės, turinčios vieną dominuojantį veikėją ir sudarytos iš labai ilgų kalbų (T. Bernharo, T. Dorsto dramos).

Realistinio pobūdžio dramose dramaturgai stengiasi atrasti loginį pateisinimą kalbėjimui vienumoje: tai gali būti iš dienosraščio skaitoma ištrauka, pamąstymai balsu, įrašomi į diktofoną, balsu išsakoma malda ir panašiai. Tačiau bet kuriuo atveju monologas išlaiko tam tikras dialogo savybes, ypač kai kalbėtojas įvertina situaciją, kreipiasi į įsivaizduojamą adresatą arba atveria vidinį konfliktą.

Emilie'is Benveniste'as teigia, kad monologas yra internalizuotas dialogas, performuotas į vidinę kalbą tarp kalbančiojo ir besiklausančiojo „aš“: „Kartais kalbančioji pusė yra vienintelė, kuri kalba, tačiau klausančioji pusė vis tiek išlieka; jos egzistavimas būtinas ir pakankamas kalbančiojo žinutės reikšmei perteikti. Kartais klausantysis įsiterpia prieštaravimu, abejone, įžeidimu.“⁴ Monopjesės gali turėti ir kelis veikėjus, iš esmės tik padedančius atsiskleisti pagrindiniam veikėjui ir labai mažai kalbančius. Taigi monologas gali būti skirstomas į adresatą turintį ir adresato neturintį monologą. Be to, monologas gali būti tipologizuojamas ir pagal dramaturginę funkciją.

Monologų tipologija

Teatro teoretikas P. Pavis monologus suskirstė pagal dramaturginę funkciją į tris grupes: *techninį monologą*, *lyrinį monologą*, *refleksyvųjį monologą*⁵.

3 Nebevertojamos į šoną sakomos replikos – keletas žodžių, kuriais nusakoma veikėjo nuotaika; *stanza* – įmantrios formos fiksuotų eilėraščių eilučių prozodija, panaši į baladę arba dainą, *priežastingumo dialektikos monologai*, kai loginis argumentas yra pateikiamas sistemingai ritminių semantinių opozicijų serija (pavyzdžiui, Kornelio dramose).

4 Benveniste 1974: 85–86.

5 Pavis 1999: 219.

Techninis monologas – veikėjo perteikiami įvykiai, kurie jau įvyko arba negali būti tiesiogiai pavaizduoti, taigi jis gali būti prilyginamas pasakojamam naratyvui. Techniniam naratyvui būdinga referentinė (informacijos perteikimo) ir fatinė (socialinė) funkcija – bent jau tada, kai yra numanomas adresatas. Techninis monologas gali būti įvairus – nuo antikos choro, perteikiančio informaciją, epinio personažo, pasirodančio scenoje naratoriaus iki per radiją perteikiamų žinių.

Patricko Marberio pjesėje „Arčiau“ („Closer“, 1997)⁶ trečią dešimtį metų įpusėjęs Londono žurnalistas Danas sužino ne tik apie savo buvusios merginos žūtį, bet ir tai, kad ji buvo kitokia, nei jam teigė esanti. Išgyvendamas skausmą, nešinas gėlių puokšte jis keliauja per kapines, kuriose sutinka pažįstamus ir draugus. Sutiktiems numanomiesiems adresatams šiuo monologu jis perteikia esamą situaciją:

„DANAS. Džein, ji vadinosi Džein Džouns. Policija man paskambino, jie pasakė, kad kažkas, ką aš pažinojau kaip Džein, mirė. Jie rado jos adresų knygelę. Pasakiau, kad tai tikriausiai klaida... jie turėjo ją apibūdinti...

Daugiau nėra nieko, kas galėtų apibūdinti jos kūną...

Ją partrenkė mašina... Ties Madison ir 43-osios gatvės kampu.

Aš nežinau, ar ji...“

(„Arčiau“, p. 53)⁷

Danas pateikia įvairių informaciją: viena iš draugų ruošiasi tekėti, ko jo paklausė sutiktas bendradarbis, pamatęs Dano veido išraišką („Ar šiandien kažkas mirė?“). Informacijos perteklius atspindi šoko būseną – veikėjas nebeatrenka informacijos (kas yra svarbu, o kas ne), jis tarsi ruporas transliuoja viską, ką mato. Pasakojimas plėtojamas netolygiai, nechronologine tvarka. Jo skausmas išgyvenamas pauzėse, pastangose jas išlaikyti ir tylos momentais, kai iš tiesų yra kažkas nutylima. Taip referentinė funkcija emocijų ir asmeninių išgyvenimų yra mažinama, o techninis (referentinis) monologas po truputį virsta lyriniu, atskleidžiančiu veikėjo emocijas.

Lyrinis monologas – veikėjo refleksijos ir emocijos momentas, kuris atskleidžia paslaptis bei lyrinius pamąstymus. Šiuolaikinėje dramaturgijoje sunku aptikti tikrą lyrinį monologą⁸. Dažniausiai lyrinis monologas tampa submonologu, pagrindinio informacinio monologo šešėliu arba šleifu. Christopherio Shinno pjesėje „Kiti žmonės“ („Other People“)⁹ pagrindinis veikėjas Stephenas yra homoseksualios orientacijos

6 Marber 1999.

7 Visus užsienio kalba parašytus tekstus į lietuvių kalbą išvertė straipsnio autorė.

8 Dramaturgai neberašo lyriškų monologų, nes būti sentimentaliems laikoma prasto skonio ženklui, ir tai leistina gal tik lengvo turinio serialams. Nebent pasirenkamas tam tikras būdas išsakyti nuoširdų lyrinį monologą ir tam parinkti atitinkamą jį priimančią adresatą. Tam tinka silpnesnės socialinės grupės atstovai – žmonės su negalia, senyvo amžiaus žmonės ir vaikai arba augmenijos ir gyvūnijos pasaulio atstovai, netgi negyvi daiktai, kurie jau savaime yra patikimi, nes niekam išsakytų paslapčių neišplepės (dažniausiai todėl, kad iki galo jų ir neišgirs ar nesuvoks). Pavyzdžiui, L. S. Černiauskaitės dramoje „Blyksnis po vasaros vandeniu“ mergaitės Bazilės monologas, skirtas susigalvotam adresatui žuviai, tampa pjesės metafora (p. 11–12).

9 Shinn 2000.

aktorius, kuris prisimena nemalonų dalyvavimą atrankoje; nors ji vyko prieš trejus metus, bet veikėjas atsimena kiekvieną detalę, o monologe visumą apibendrina išvada: „Nieko apie mano pasirodymą, mano skaitymus, mano talentą, mano pasirinkimus, ne – viskas, apie ką galėjau galvoti, tai ar jis įsivaizdavo, kaip aš atrodau be drabužių? Pasijutau storas ir apgailėtinas. Ir nuėjau į sporto klubą. Beveik savaitei“ („Kiti žmonės“, p. 39). Monologe atskleidžiamas jo egoizmas (savybinių įvardžių „mano“ perteklius) ir nepasitikėjimas talentu.

Didžiosios Britanijos ir Gajanos dramaturgas Fredas D'Aguiaras dramoje „Jamaikietis lakūnas numato savo ateitį“ („A Jamaican Airman Foresees His Death“, 1991)¹⁰ bombardavimo sceną sujungė su lytiniu monologu, kuriame atpasakojama erotinė scena. Joje kulkosvaidininkas Alvinas Williamsas atlieka paskutinę savo misiją:

„ALVINAS. *Jie šaudo! Jie prašovė? Atsakomoji ugnis! Taikinyš! Ugnis! Mes nepataikėm? Jis vis dar šaudo! Taikinyš! Ugnis!* Pirmąsyk aš sustingau. Galėjau tik stebėti. Ji ten gulėjo, praskėtusi kojas. Norėjau ją paliesti, bet negalėjau. <...> Mes amžinybę bučiavomės. Tuo metu norėjau bet ko, ką tik ji galėtų pasiūlyti. <...> Aš jai rėkiu – Stop! Stop! „Ne! Ne dabar!“ – ji sako. – „Aš jau beveik čia!“ Aš kvailai paklausiu, kur? „Visur!“ – ji suklykia. Aš pataikiau! Jie krenta! Greičiau! Ji suglaudė kojas ir apsvirtė ant kito šono. Dūmai! Ugnis! Ji, tyliai dejuodama ir tęsdama garsą, lėtai laisva ranka išdraikytus patalus prisitraukė prie savęs. Aš ištapenu pirštų galiukais, norėdamas išeiti lauk iš pasaulio, širdžiai užpildant galvą. (*Trumpa pauzė.*) O, Dieve! Tik ne vienas iš mūsų! Neeeee!“

(„Jamaikietis lakūnas numato savo ateitį“, p. 32–33)

Taip išmoningai į esamą karo situaciją (pjesės veiksmas vyksta 1940 m.) dramaturgas įpina prisiminimus apie pirmąjį lytinį Alvino suartėjimą su drauge Katlina. Jos orgazmas prilyginamas bombardavimo ir šaudymo garsams, draugo mūšio lauke praradimo jausmas – intymumo, potencialaus lytinio akto su mergina praradimai.

Refleksyvusis, arba sprendimo monologas pastebimas, kai būtina priimti sudėtingą sprendimą, veikėjas pats sau įvardija argumentus „už“ ir „prieš“ (sprendžiant dilemą) – tokiu atveju įsiterpia referentinė, fatinė funkcijos. Tačiau hamletiškų klausimų „Būti ar nebūti?“ laikas jau praėjo. Dabar dramaturgai vengia atskleisti tikrąsias veikėjo mintis ar abejones, veikia priešingai – jas pateikia tam tikrų situacijų pavyzdžiais, o skaitytojui belieka spėlioti, kaip jaučiasi ir ką galvoja veikėjas.

Britų dramaturgo Neilo Bartletto pjesėje „Meilės vizija, atskleista miegant“ („A Vision of Love Revealed in Sleep“, 1987–1990)¹¹ pagrindinis veikėjas – Neilas, kurio prototipas yra visuomenės atstumtas homoseksualus tapytojas Simeonas Solomonas. Jis pasakoja apie kelionę iš naktinio klubo į namus ir daugybę nemalonių homofobinių susidūrimų, kuriuos išgyvena, kol pasiekia buto duris. Autoriaus remarka aktoriui kalbėti „labai tyliu, gana įprastai skambančiu balsu“ yra tiksli – taip Neilas stresinėje

¹⁰ D'Aguiar 1995.

¹¹ Bartlett 1990.

situacijoje bando išlaikyti vidinę ramybę. Kai, perėjęs visą miestą, skaitytojas / žiūrovas kartu su Neilu pagaliau patenka į jo kiemą, veikėjas prabyla taip:

„NEILAS. Kur aš gyvenu, dešinėje pusėje yra neaukšta siena ir ant jos buvo parašyta AIDS aš pagalvojau kad nesustosiu skaityti nes užrašas kurį perskaičiau prieš tai skelbė Užkrėstai šiknai mirties bausmė o po juo buvo parašyta Šiandien gėjus – rytoj lavonas o dar po juo parašyta Vieno žmogaus mėsa yra kito žmogaus nuodas. Aš norėjau pareiti namo, buvo jau beveik dvi valandos nakties gyvenu penktame aukšte tad lipau laiptais ir žemyn leidosi tas vyras nieko laiptinėje nebuvo aš žinojau kad jis nėra mūsų kaimynas ir mums prasilenkiant sulaikęs kvapą jis pasakė tu sukniestas gėjau, ir taip parėjau namo, jau buvo dvi valandos ryto, aš parėjau namo ir uždariau duris. Buvo dvi valandos ryto, bet nusprendžiau pasidaryti vakarienę, nes manau, kad kai gyvenimiškas pats vienas, turi tikrai gerai savimi pasirūpinti.

Nusprendžiau pasidaryti vakarienę.“

(„Meilės vizija, atskleista miegant“, p. 36–37)

Neilas tarsi mantrą kartoja: „Aš noriu pareiti namo“, jis turi elementarų tikslą ir artėja jo link. Net kalbos tempas nurodo jo būseną – pirmieji monologo sakiniai išskirti keliais skyrybos ženklais, o įtampos kulminacijoje Neilo kalba atskiriama tik pavieniais kableliais. Taigi likę skyrybos ženklai žymi ne atskiras sakinio dalis, o lokacijas (kiemą, laiptinę, butą). Tik grįžęs namo jis nusiramina, sakiniai trumpėja, aiškėja sakinio dalių skyryba. Sprendimas šiuo atveju paradoksalus – po viso to, ką patyrė, jis nusprendžia ramiai užkąsti. Todėl tai sąlyginai laikytina ne reflektviuuoju monologu, o psichologiškai motyvuota (maistas ramina) parodija¹².

Šiuolaikiniai dramaturgai dažnai ironizuoja sprendimo ieškantį veikėją. Kito britų dramaturgo Michaelio Frayno satyrinėje komedijoje „Alfabetinė tvarka“ („Alphabetical Order“, 1975)¹³ bibliotekininkas Džonas abejoja, ar jam iš tiesų reikia pirkti butą renovuotose arklidėse, ar geriau šį pirkinį atidėti. Pjesėje pasakojama apie žmonių svajones, veikiančias inercijos principu: vieną dieną suvokiama, kad galbūt tai, ko norisi, iš tiesų nėra taip reikšminga. Pabaigoje, pasibaigus visoms komiškomis situacijoms, kai jis vakarėlyje sutiktiems žmonėms pasakoja, kad gyvena renovuotose arklidėse, išdėstomas paprastas moralas: „Iš tiesų manau, kad jeigu kas nors nusprendžia galutinai įsivardyti, kas per vienas jis yra, tada tam asmeniui tikriausiai reikia bent akimirka stabtelėti ir mintyse įsitikinti, kad jis ir yra toks asmuo“ („Alfabetinė tvarka“, p. 51).

Taigi šiuolaikinėje dramaturgijoje keičiasi monologų tipai, o jų grynoji funkcija retai taikoma. Pavyzdžiui, techninis referentinės funkcijos monologas apima ir kito-kio monologinio tipo savybes (lyrinio ar kito). Lyrinis monologas dažnai pagrįstas ironija arba įgauna vis daugiau erotikos elementų (vadinasi, emocijos keičiamos

¹² Kita vertus, savaime suprantama, kad jis negali pakeisti homofobų elgesio, tačiau Neilas gali bandyti išlikti ramus ir savimi pasirūpinti.

¹³ Frayn 2010.

fiziškumu). Refleksyviųjų / sprendimo monologų funkcija tampa šalutine kitą tikslą turinčio šio tipo išdava.

Be to, monologų funkcijos yra pakitusios, nes juose vardijami dalykai nebūtinai yra pateikiami kaip tiesa. Techninio monologo referentinė funkcija yra tiesiogiai susijusi su manipuliacija ir nebūtinai persiunčiama iš patikimo šaltinio (pavyzdžiui, T. Dorsto „Aš, Fojerbachas“ ar V. Tertelio „Sudie, idiotai“, „Vienaveiksmė monopjesė pradedančiam aktoriumi“). Lyrinis monologas išlieka poetinę kalbos funkciją palaikančiose dramose, tačiau šiuolaikiniame pasaulyje tai skamba labai neįprastai ir nenatūraliai, todėl net ir jo įterpimo atveju parenkamos palankios aplinkybės (L. S. Černiauskaitės pjesėje „Blyksnis po vasaros vandeniu“ (2004) lyriniai monologai yra išsakomi vaiko lūpomis). Refleksyvieji monologai, klasikinis Hamleto „Būti ar nebūti?“ atvejis yra taikomi retai, nes atskleidžia tikruosius veikėjo sumanymus ir planus. Be to, tokiam atvirumui nepakanka palankaus moralinių ar filosofinių svarstymų konteksto arba jis yra įgavęs kitą formą ir įmanomas tik absurdo, egzistencialistų dramaturgijoje, bet ne realistinio pobūdžio dramose.

Dialoginė monologo forma

Grynojo monologo formos papildomos įvairiais išraiškos būdais. Arba, kitaip tariant, jai suteikiamas tam tikras dialogiškumo lygis, kai *monologas kuriamas dialoginiu principu*. Didžiosios Britanijos dramaturgo M. McDonagho pjesėje „Pagalvinis“ („The Pillowman“)¹⁴ Katurjano apsakymai tampa referentine funkcija pagrįstais monologais, perduodančiais pasakojimą epiniu būdu¹⁵. Katurjano apsakymai pateikiami juos perpasakojančių veikėjų monologais ir įterpiami į dialoginę pasakojimo struktūrą, tačiau jų apimtis tokia ilga, kad jie artimesni monologams. Nors jie ir susiję su tiesioginiu pasakojimo adresatu, tačiau kalbama apie abstrahuotus, metaforinius dalykus, apie „tai“. Tokia pasakojimo organizavimo priemonė dramose pasirenkama neatsitiktinai: jeigu pasakojimas būtų pateiktas grynuoju monologu, neturinčiu adresato, jis taptų nuobodžiu apsakymu. O dabar jis susijęs su klausytojais, nes vienas iš jų – Michalas – yra apsakymo nusikaltimų vykdytojas, o kiti – tardytojas ir policininkas – apsakymo interpretatoriai, kartu su skaitytoju bandantys nuspėti, kas bus toliau. Tačiau tik tada, kai pasikeičia pasakotojų vaidmenys ir Michalas tampa

¹⁴ McDonagh 2003.

¹⁵ Tragedija kyla, nes rašytojo brolis Michalas interpretuoja kūrinius tiesiogiai ir neatskiria realaus nuo fikcinio pasaulio. Taigi suponuojamas adresatas (apskritai paėmus – tai yra bet kuris skaitytojas) nori tapti aktyviu dalyviu. Dar daugiau, jis nori būti vienu iš apsakymo antagonistų – Pagalviniu, padedančiu vaikams numirti. Katurjanas apsakymų nesuvokia kaip grėsmingų visuomenei, nes jam tai – literatūros kūriniai, nesusiję su tiesioginiu žiaurumu realybėje. Tad rašytojo asmeninę tragediją sukelia tai, kad tardytojas, policininkas ir Michalas interpretuoja jo apsakymus kaip pavojingus, žiaurumą skatinančius kūrinius, virstančius realybėje nutiksiančių negandų priežastimi. Fikcinis ir realusis diskursai supinami ir supainiojami, nuo apsakos pabaigos priklauso dingusios mergaitės likimas ir detektyvinė atomazga.

naratoriumi, sužinome tikrąją pabaigą – mergaitė buvo ne nužudyta, o perdažyta žaliai, kaip viena iš nemėgstamų Katurjano apsakymų veikėjų. Tad tiesai išsiaiškinti sudarytos dvi sąlygos, palaikančios dramos intrigą: siužeto posūkis, lemiantis netiesioginę, įvairesnę interpretaciją, ir naratoriaus bei adresato vaidmenų apkeitimas.

Suomių dramaturgės Lauros Ruohonen pjesės „Karalienė K“ („Queen C“)¹⁶ dvidešimtoje scenoje „Vidurvasario vakaras. Audringa naktis šulinyje“ monologas pateikiamas įterpiant žaismingą dialoginį kūrimo principą:

„DRAUGĖ. Tai buvo vidurvasario vakaras, visi buvo apsvaigę, kažkur išvirtę ir nebuvo nieko, ko galėčiau paprašyti arba prisišaukti pagalbos. Buvo siaubingai karšta diena, tvankus oras, artinosi audra, ir Kristina norėjo nusileisti į šulinį. Virš galvos praskrido aštuoni besiporuojantys baltauodegiai ereliai, sugriebę vienas kitą už nagų, jie apsisuko ore, bet Kristina nesiteikė net pakelti galvos, ji tik pakuždėjo į mano mažosios dukters ausį, kad ir ji nežiūrėtų. <...> Visi buvo nusiteikę prieš ją, ir ji viena su teisingumo pojūčiu ir valdančia švento įsiučio karūna ant galvos – daug aukščiau besančia už bet ką kitą – tam priešinosi. Viskas žeidė jos šventąjį pasipiktinimą, nes ne viskas buvo taip, kaip ji nusprendė. Aš vienintelė bandžiau ją pamaloninti.

To pakako užsitarnauti mirties bausmę, mirties bausmę mūsų draugystei. Aš nieko nebegalėjau padaryti. (*Verkia*)

KRISTINA (*balsas iš šulinio*). Virvę!

(*Draugė įmeta virvę į šulinį*)

DRAUGĖ. Nes ji nenori, kad niekas, kas ją anksčiau pažinojo, matytų ir suprastų, ir teistų už tai, kas jai nutiko arba kuo ji tapo.

KRISTINA (*balsas iš šulinio*). Kibirą!

(*Draugė įmeta kibirą į šulinį*)

DRAUGĖ. Ir taip ilgai tą šaltą naktį aš kaip idiotė kvailai jai vis kalbėjau ir kalbėjau draugiškus guodžiančius žodžius, kol mano balsas užlūžo ir tu negalėtumei išgirsti netgi tyliausio kuždesio, aš pravėriau savo burną kaip žuvis ir tu negalėtumei išgirsti nei garso. Nuo tada mes viena su kita nebesikalbėjome arba kalbėjomės, bet nieko viena kitai nebeapasakydavome.

KRISTINA (*balsas iš šulinio*). Tylos!¹⁷

Dialoginė monologo situacija yra ribojama ir skiriama erdvės (Kristina yra giliai šulinyje, draugė – šalia šulinio) ir emocinio atstumo (nutrūkusios draugystės). Iš pradžių draugė neturi jokio adresato, tik perduoda informaciją, supažindina su aplinkybėmis. Vėliau monologas įgauna lyrinio monologo ypatybių, tačiau iš tiesų atskleidžia ne draugės, o Kristinos vidinę būseną – karalienė vengia ją pažinusių žmonių, viena kovoja su vėjo malūnais ir t. t. Iš esmės didžioji monologo dalis atskleidžia XVII a. Švedijos monarchės feministinį elgesį ir jo pasekmes. Kristinai tai – nauja ideologija, kova prieš nusistovėjusią santvarką. Aplinkiniams – tai kova prieš save.

¹⁶ Ruohonen 2003.

¹⁷ Ruohonen 2003.

Šis monologas įdomus dviem aspektais: pirmiausia dialogine pateikimo forma. Kristina negirdi kalbančios draugės (bent jau konkrečių žodžių) ir tai leidžia atvirauti bei suteikia jos monologui gyvumo ir tam tikros įtampos (juk Kristina galėtų išgirsti, ką ši kalba). Antrasis ypatingas šio monologo aspektas – situacijos pabaigoje jis turi dialoginį (ir net poliloginį) prieskonį, nes atsiranda neapibrėžtas adresatas: „tu negalėtumei išgirsti netgi tyliausio kuždesio“, „tu negalėtumei išgirsti nei garso“. Šis adresatas galėtų būti Kristina (tai patvirtintų į monologą įsikišusi monarchė, kuri nutraukia situacijos eigą, nes reikalauja tylos), taip pat tai galėtų būti kreipinys į skaitytoją – visa ši istorija yra pasakojama jam, todėl jis tampa monologo, užsibaigusio polilogu, dalyvis. Tokiu metadiegetinio lygmens pažeidimu, fikcinio ir nefikcinio pasaulio supynimu pasakojimas priartinamas prie skaitytojo, nes jis tampa vienu iš jo liudininkų.

L. Ruohonen meistriškai suderina artumo ir distancijos santykį, nuo monarchės reliatyviai skiriančiu atstumu parodo veikėjų galią ir vidinę stiprybę / silpnumą¹⁸. Pavyzdžiui, pasipiršusiam ir meilėje prisipažinusiam Karlui Gustavui Kristina atsako, kad jo negirdi, o tris kartus išgirdusi kartojamą prisipažinimą, paklausia, kiek jis turi vaikų. Po Karlo pasiteisinimo kalbos ji atrėžia, kad dovanoja jam karūną ir sostą, o pati palieka šalį. Karlas Gustavas nustemba, tačiau tik po to, kai karalienė išeina, išrėžia viską, ką apie ją mano. Dialogo scena baigiama monologu, kurį Karlas tęsia dialogine forma (kreipdamasi į Kristiną antruoju asmeniu, lyg ji vis dar būtų šalia). Ilokucinio akto direktyvos išreikštos liepiamąja nuosaka, todėl valdomoji kalbos funkcija čia iš tiesų negalioja – karalienė pati nusprendė išeiti ir, tik jai dingus iš akiračio, Karlas gali demonstruoti patriarchaliniam mąstymui atstovaujančią nuomonę. Dramaturgė vienu metu pasiekia net kelis tikslus: ji parodo Karlo emocinę būseną (įsižeidimą), jo menkavertį statusą (išreiškiamą bejėgiškumu) ir kritiškai atskleidžia vyraujantį stereotipinę visuomenės nuomonę apie moterį¹⁹.

Apibendrintai galima teigti, kad monologas vis dar išlieka svarbus šiuolaikinėje dramaturgijoje. Tačiau dažnai monologai pagrįsti ironija, nes nenorima atskleisti tikrųjų veikėjų sumanymų, planų ir minčių. Be to, monologų funkcijos yra pakitusios, nes juose vardijami dalykai nebūtinai yra pateikiami kaip tiesa. Taigi keičiasi ne tik monologų paskirtis – jie nebesakomi tam, kad atvertų veikėjo pasaulį ar mąstysenos užkulsius, bet veikiau pasirenkami kaip struktūrinė priemonė tam, kad įvestų naują, netikėtą paralelinę liniją, naratyvą. Kartais ir tam, kad įtikinamai perteikdami naują informaciją suklaidintų skaitytoją.

Gauta 2018 05 11

Priimta 2018 05 21

18 Nė vienas iš veikėjų šalia Kristinos nesako tiesos, kitaip tariant, visi monologai yra sakomi jai negirdint.

19 Nors monologo sakymo kontekstas – XVII a. Švedija, tačiau jis paveikus ir XXI a. moters situacijoje: taip pabrėžiama, kad vis dar atsilieka nuo progresyvaus mąstymo apie lygiaverčius lyčių santykius. Individuali dramos „Karalienė K“ situacija globalizuojama, o asmeninė patirtis gali būti suvokiama plačiau.

Literatūra ir šaltiniai

1. Bartlett, N. *Vision of Love Revealed in Sleep* (pjesės rankraštis), 1990.
2. Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*. 2 vols. Paris: Gallimard, 1974.
3. Černiauskaitė, L. S. *Blyksnis po vasaros vandeniu* (pjesės rankraštis), 2004.
4. D'Aguiar, F. *A Jamaican Airman Foresees His Death* (pjesės rankraštis), 1995.
5. Frayn, M. *Alphabetical Order*. London: Methuen Drama, 2010.
6. Marber, P. *Closer* (pjesės rankraštis), 1999.
7. McDonagh, M. *Pagalvinis* (pjesės rankraštis, vertė A. Ptakauskaitė), 2003.
8. Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1999.
9. Ruohonen, L. *Karalienė K* (pjesės rankraštis), 2003.
10. Shinn, Ch. *Other People* (pjesės rankraštis), 2000.
11. Todorov, T. Les registres de la Parole. *Journal de psychologie*. 1967. Nr. 3.

Gabrielė Labanauskaitė

The function of monologue in contemporary drama

Summary

The monologue as an opening of inner thoughts gained its popularity in the drama field already in the second half of the 20th century. Influenced by such writers as M. Duras, P. Handke, B. Strauss, H. Müller, M. Koltès, it started to be more and more intensively used in contemporary drama, which practises inner monologue and the flow of un/consciousness. That's why this article 'The function of monologue in contemporary drama' presents the types of monologues and analyses how their functions are changing.

KEYWORDS: monologue, functions of monologue, types of monologue, contemporary drama, principles of organising the speech of drama