

Alma BRAŠKYTĖ

Lietuvos muzikos ir teatro
akademija

Kanoninės pjesės tardymas intertekstais: intermedialioji nuoroda kaip sceninės adaptacijos strategija Yanos Ross „Lėlių namuose“ (pagal Henriką Ibseną)

ANOTACIJA. Haroldo Bloomo teiginį, kad geras rašymas yra perrašymas, grįstas perskaitymu, kuris atlaisvina erdvę sau ir iš naujo atveria senus kūrinius naujiems mūsų kentėjimams, galima perskaityti kaip kriterijų sceninėms kanoninių pjesių adaptacijoms, kuriomis siekiama kalbėti apie savąjį laiką ir jo reikmes. Įvairios adaptavimo strategijos, taikomos pasirinktai pjesei atverti ir jos reikšmėms išplėsti, savo ruožtu iš vidaus atveria ir išplečia patį kanoną, kad, užuot buvęs praeities vertybių muziejumi, jis taptų dabarties tikrovės seismografu. Teatro režisierė Yana Ross, kurdama scenines kanoninių pjesių adaptacijas, šalia kitų strategijų naudoja intermedialias nuorodas, nukreipiančias į atpažįstamą kultūrinį intertekstą. Ši adaptavimo strategija ypač nuosekliai ir produktyviai pritaikyta kuriant spektaklį „Lėlių namai“ (2018) pagal Henrico Ibseno pjesę Geteborgo miesto teatre. Intermedialios nuorodos į Walto Disney'aus animacinį miuziklą „Snieguolė ir septyni nykštukai“ (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) yra vienas svarbiausių šio spektaklio reikšmių formavimo būdų, kuriantis intertekstinį dialogą su kanoninėmis Ibseno dramos reikšmėmis. Straipsnyje aprašoma, kaip spektaklyje realizuojama ir kokias reikšmes kuria intermedialių nuorodų taikymo strategija.

REIKŠMINIAI

ŽODŽIAI:

drama, kanonas,
sceninė adaptacija,
intertekstualumas,
intermedialioji nuoroda.

Haroldo Bloomo, kurio knyga *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994) praėjusio tūkstantmečio pabaigoje naujai įžiebė diskusijas apie vakarietiškoji literatūros kanoną, teigimu, „[d]idis rašymas visada yra *perrašymas* arba *revizionizmas* ir yra pagrįstas perskaitymu, kuris *atlaisvina erdvę sau*, arba veikia taip, kad *iš naujo atvertų* senus kūrinius *naujiems mūsų kentėjimams*“ (Bloom 1994: 17)¹. Paradoksaliau, tačiau ši pagauli, emociinga Bloomo citata tinka ne tik kanoniniais tapusių tekstų vertingoms

1 „Great writing is always rewriting or revisionism and is founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh sufferings“. (Vertime į lietuvių kalbą kursyvu skiriamos frazės citatos – straipsnio autorės.)

savybėms įvardyti, bet ir gali būti naudinga artikuliuojant kanoninius tekstus revizuojančių adaptacijų siekius. Kitaip tariant, atsižvelgiant į Bloomo reikalavimus „didžiam rašymui“, kūrybiška ir vertinga adaptacija turėtų siekti tokio kanoninio teksto perskaidymo, kuris *atlaisvintų erdvę sau* ir iš *naujo atvertų* kanoninį tekstą savojo laiko sociumo *kentėjimams*.

Konservatyviai Bloomo pozicijai oponuojantys balsai (veikiami feminizmo ir postkolonializmo idėjų) teigė, kad vakarų literatūros kanonas toli gražu nėra savaiminis darinys, nulemtas vien estetinių tam tikrų kūrinių savybių, bet yra suformuotas politiškai dominuojančių ideologijų, todėl nereprezentuoja tų visuomenės dalių (ir tų visuomenių), kurios tokių galių neturi. Pastaroji pozicija ragino kanoną atverti ir išplėsti naujais tektais, kurie geriau reprezentuotų nedominuojančių visuomenės grupių (ar pačių visuomenių) kūrybą, taip pat lengviau įsileistų aktualius dabarties tekstus. Bloomas šią poziciją pašaipiai vadino apmaudo, nuoskaudos mokykla (angl. *school of resentment*) ir neketino nė per žingsnį atsitraukti kovoje už estetinės kokybės negincijamą pirmenybę socialinės tikrovės reprezentacijos atžvilgiu. Nuo garsiosios Bloomo knygos pasirodymo praėjo beveik trys dešimtmečiai, tačiau šias dvi viena kitai prieštaraujančias pozicijas iš esmės tebegalima įžvelgti ir daugumoje šiandienos diskusijų apie kanoną.

Sceninė adaptacija kaip būdas išplėsti kanoną iš vidaus

Ką tokių iš pažiūros nesuderinamų pozicijų egzistavimas reiškia teatrui – meno formai, itin jautriai esamajam laikui ir jo tikrovei? Kiek supaprastinus šį klausimą galima atsakyti, kad teatrui lieka du pasirinkimo variantai: rinktis estetiniu požiūriu kokybišką, laiko išbandytą kanoninį dramaturginį tekstą (kuris atsineš savojo laiko suformuotą pasaulio ir sociumo modelį) arba šiuolaikinį, sukurtą dabarties tikrovėje išsisknijusio mąstymo, jautrų dabarties kentėjimams, tačiau nebūtinai vertingą estetiniu požiūriu. Vienas praktinių atsakymų suderinant šių dviejų priešingų polių pagrįstus reikalavimus – įtikinamos estetinės kokybės ir adekvataus tikrovės reprezentavimo – yra kūrybiškos ir konceptualios kanoninių dramaturgijos tekstų sceninės adaptacijos², siekiančios toliau ir giliau nei vien praeities pjesių veiksmo perkėlimas į dabartį. Kūrybiškai taikomos adaptavimo strategijos gali atverti kanoninį tekstą ir išplėsti jo reikšmes taip, kad jos ne tik įtrauktų į meninės refleksijos akiratį esamojo laiko tikrovę (t. y. atvertų ir išplėstų kanoną *iš vidaus*), bet ir leistų iš dabarties pozicijų pažvelgti į kanoninėmis tapusias pjeses ir

2 Šiame tekste *sceninės adaptacijos* terminas vartojamas apibūdinant tokį dviejų plotmių judesį ir jo rezultatą, kur vienas dramatinis tekstas (pjesė-šaltinis) perrašomas į naują dramatinį tekstą – inscenizaciją, o ji transponuojama į kitos medijos (teatro) tekstą (spektaklį).

įsitvirtinusias jų reikšmes, taip sukuriant dialogišką saitą su praeities kultūros pavidalais. Tokios adaptacijos apsaugo teatro sceną nuo vien muziejinę vertę turinčių praeities rekonstrukcijų ir nuo tariamo universalumo, už kurio dažnai slepiasi klasikinių dramos tekstų kanonizuoto interpretavimo inercija.

Režisierė Yana Ross jau daugiau kaip dešimtmetį įvairiuose Europos teatruose (daugiausia Skandinavijoje, bet ir Vokietijoje, Šveicarijoje, Lietuvoje) kuria scenines kanoninių pjesių adaptacijas, kurios užčiuopia ne tik universalių žmogaus problemų šiuolaikinius pavidalus, bet ir ypatingas, specifines, konkrečiam sociumui būdingas dabarties virsmų sąlygojamas egzistencines aplinkybes. Nuo pat savo profesinės veiklos teatre pradžios šio amžiaus pirmajame dešimtmetyje Ross domėjosi klasikine dramaturgija, kurią režisavo pramaišui su šiuolaikinės dramaturgijos tekstais. Ilgainiui šis susidomėjimas virto kryptinga veikla – ji ėmė formuoti savitą požiūrį į kanoninę dramaturgiją ir kurti tokios dramaturgijos sceninio adaptavimo strategijas bei metodus. Beveik dešimtis spektaklių, sukurtų nuo 2014 m. iki dabar pagal Henriko Ibseno, Antono Čechovo, Arthuro Schnitzlerio, Ōdono von Horvátho pjeses, atnešė režisieriui tarptautinį pripažinimą kaip teatro menininkei, gebančiai nešabloniškai atverti ir prakalbinti gerai žinomus kanoninius tekstus.

Šalia adaptacijos praktikoje įprastų veiksmų (juos galima glaustai apibūdinti remiantis teatro adaptacijų teoretikės Margheritos Laera apibrėžimu: šaltinio transponavimo į kitą kalbą, kultūrą ir mediją, ieškant atitikmenų (angl. *matches*) tam tikroms šaltinio charakteristikoms ir pasiūlant neatitikmenų (angl. *mismatches*) kitoms (Laera 2014: 4)) Ross kai kuriuose savo spektakliuose taiko intermedialijų nuorodų strategiją, t. y. sceninėse kanoninių pjesių adaptacijose įveda nuorodų į gerai pažįstamus kultūrinius intertekstus. Tokie kitų medijų tekstai (pavyzdžiui, animacinis filmas, klasikinė opera ar baletas) jos spektakliuose įveiklinami ne per tiesiogines citatas, o per intermedialiąsias nuorodas. Tokia strategija reikšmės formavimo židiniu laiko ne tik interteksto naratyvą (t. y. transmedialų, daugeliui medijų būdingą komponentą), bet ir pačios medijos (pavyzdžiui, animacinio filmo, operos ar baleto) specifines savybes.

Intermedialias nuorodas, kaip vieną reikšmės kūrimo būdų, Ross yra naudojusi keliuose spektakliuose, sukurtuose adaptuojant kanonines pjeses. Pagal Ibseno dramą Bergeno nacionalinėje scenoje pastatytame spektaklyje „Laukinė anti“ (2018) tai buvo nuorodos į filmus, sukurtus pagal J. K. Rowling romanų seriją „Haris Poteris“. Jaunimo teatro spektaklyje „Vienos miško pasakos“ (2019), sukurtame pagal von Horvátho pjesę, kaip vienas adaptacijos reikšmės židinių veikė intermedialioji nuoroda į Piotro Čaikovskio baletą „Gulbių ežeras“. Tačiau nuosekliausiai ir svariausiai šį spektaklio reikšmių kūrimo būdą Ross panaudojo 2018 m. kurdama Ibseno dramos *Lėlių namai* (1879)

adaptaciją Geteborgo miesto teatre³. Šį spektaklį galima laikyti pavyzdiniu atveju, kai intermedialiosios nuorodos į Walto Disney'aus animacinį miuziklą „Snieguolė ir septyni nykštukai“ (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937)⁴ panaudotos ne tik kaip pavienių spektaklio reikšmių kūrimo būdas, bet ir kaip viso spektaklio reikšmę esmingai formuojanti režisūrinė strategija, kuri mezga kritinį dialogą su kanonizuotomis šios pjesės reikšmių interpretacijomis.

Toliau straipsnyje nuodugniai analizuojama, kaip intermedialiosios nuorodos veikia sceninėje adaptacijoje „Lėlių namai“. Analizė grindžiama intertekstualumo ir intermedialumo sąvokomis bei tyrimo perspektyvomis, kurios leidžia nuodugniai aprašyti dialoge tarp pjesės (adaptacijos šaltinio) ir pačios sceninės adaptacijos besiformuojančias reikšmes, taip pat tas reikšmes, kurias formuoja nuorodos į kitos medijos (animacinio kino) tekstą (animacinį filmą) – tiek į jo transmedialią charakteristiką, naratyvą, tiek į medijos bei žanro (animacinio miuziklo) savybes. Kartu pademonstruojamos intertekstualumo ir intermedialumo metodologinio instrumentarijaus taikymo teatrologiniame tyrime galimybės.

Intermedialioji nuoroda kaip reikšmės kūrimo strategija Yanos Ross „Lėlių namuose“

Geteborgo miesto teatre pastatytas spektaklis „Lėlių namai“ (*Ett dockhem*) atvirai nurodo hipertekstinį ryšį⁵ su šaltiniu, Ibseno to paties pavadinimo drama, sukurta 1879 metais. O šio tyrimo žvilgsnis nukreipiamas į Disney'aus animacinio miuziklo „Snieguolė ir septyni nykštukai“ (1937) intertekstą kaip vieną pamatinių Ross pritaikytų strategijų naujoms minėtos sceninės adaptacijos reikšmėms kurti. Šis intertekstas nėra eksplicitiškai nurodomas spektaklį pristatančioje reklaminėje ir informacinėje medžia-

3 2018 m. Ross pastatyto spektaklio „Lėlių namai“ adaptacija. Nuoroda internete: <https://stadsteatern.goteborg.se/pa-scen/2017-2018/ett-dockhem/> [žiūrėta 2025 09 10].

4 Beje, Disney'aus animacinis miuziklas „Snieguolė ir septyni nykštukai“ taip pat yra adaptacija ir vieno iš pasakos variantų, sukurtų brolių Grimmų, intermedialusis perkėlimas į animacinio muzikinio filmo mediją. „Intermedialiuoju perkėlimu [...] vadinamas vienos medijos teksto ar jo dalies transformavimas į kitos medijos tekstą [...]“ (Melnikova 2011: 21).

5 Analizei naudojamas spektaklio „Lėlių namai“ videoįrašas (šis spektaklio antrinės reprezentacijos aspektas čia suskaidžiamas ir neanalizuojamas, nes nėra susijęs su straipsnio tema), kurio titrai skelbia: „Lėlių namai / Tekstas ir režisūra: Yana Ross / pagal Henriką Ibseną“ [vertimas iš švedų kalbos]. Šiame kontekste reikėtų pažymėti, kad, pasak Gérard'o Genette'o, hipertekstualumas – tai tarp hiperteksto (*naujojo* teksto) ir hipoteksto susiformavęs santykis, kurį hipertekstas transformuoja, modifikuoja, išplėtoja ar pratęsia (Genette 1997: 5). Adaptacija (kaip visuma) yra hipertekstas, sukurtas transformuojant hipotekstą (kanoninę pjesę).

goje (plakatuose, programėlėje, teatro internetinėje svetainėje), jis neminimas nei spektaklio videoįrašo tituluose, nei internetinės transliacijos kanalo platformoje, tačiau apie jį nuo pirmųjų vaidinimo minučių signalizuoja intermedialiosios nuorodos⁶, vėliau įvairiomis formomis pakartojamos visame spektaklyje, – taip jos tampa vienu pagrindinių spektaklio formuojamų reikšmių židinių.

Ibseno *Lėlių namai* – realistinė drama, kurioje matomas ir natūralizmo kryptčiai būdingas požiūris į žmogų kaip į paveldėtų savybių ir socialinės aplinkos produktą bei meno kūrinio kaip instrumento visuomenės ligoms diagnozuoti ir gydyti sampratą. Tai vienas ryškiausių kūrinių skandinaviško Moderniojo proveržio laikais, kai industrializacijos ir visuomenės modernėjimo kontekste buvo ypač aktyviai svarstoma moters padėtis, o pats *Lėlių namų* siužetas tapo nepaneigiama vakarietiškojo dramos kanono dalimi. Tai istorija apie vidurinės klasės sutuoktinių porą, kur moteris, vardu Nora, be vyro Torvaldo žinios ryžosi išgelbėti jo sveikatą ir kartu šeimos gerovę atlikdama veiksmą, kuriuo nusizengė įstatymo raidei, bet ne giliau suvokiamai moralei. Vyras, išsigandęs, kad žmonos poelgis iškils į viešumą, ir baimindamasis tik dėl savo reputacijos visuomenėje, pareiškė, kad atims iš jos, kaip nusikaltėlės, žmonos statusą ir galimybę auklėti jų vaikus. Kai situacija netikėtai pasikeičia ir pavojaus vyro reputacijai nelieka, jis nori sugrąžinti tarp jų buvusius santykius. Tačiau Nora, suvokusi, kad Torvaldas yra jai svetimas, o ji pati nepažįsta savęs, nusprendžia išeiti, palikdama namus, vyrą ir vaikus. *Lėlių namų* protagonistė tapo viena svarbiausių simbolinių skandinaviškosios moterų emancipacijos figūrų, o pati pjesė įsitvirtino Vakarų dramos kanone.

Ross sceninė adaptacija transformuoja Ibseno *Lėlių namus*, išsaugodama rimtą santykį kūrinio visumos atžvilgiu⁷. Trijų veiksmų dramos struktūra performuota į šiandienos teatro praktikoje dažną dviejų dalių spektaklio struktūrą. Ją rėmina intermedialiosios nuorodos į Disney'aus animacinį filmą „Snieguolė ir septyni nykštukai“ – spektaklis jomis prasideda ir baigiasi. Taip pat tokiomis nuorodomis baigiasi pirmasis spektaklio veiksmas ir prasideda antrasis (žvelgiant iš intertekstualumo perspektyvos, teksto ir jo dalių pradžios ir pabaigos yra ypatingos vietos, signalizuojančios nuorodų svarbą teksto visumos reikšmėms), o apskritai įvairių formų aliuzijomis į šį animacinį filmą nurodoma dar beveik dešimt kartų kitose spektaklio vietose. Pirmasis veiksmas prasideda (žiūrovai sėdi salėje, uždanga nepakelta, scena – tamsi) instrumentine simfonine uvertiūra

6 Intermedialioji nuoroda vadinama tokia nuoroda, kai „tekstas, nevartodamas kitos medijos artikuliacijos priemonių, nurodo į kitą mediją ir (ar) jos tekstą“ (Genette 1997: 23). Šiuo atveju teatro medijos tekste (spektaklyje „Lėlių namai“) veikia nuorodos į kitos medijos (animacinio kino) tekstą (Disney'aus filmą „Snieguolė ir septyni nykštukai“).

7 Tokią transformaciją Genette'as vadina transpozicija (atskiriant nuo parodijos – žaidybinio pobūdžio transformacijos ir travestijos – satyrinės transformacijos). Plačiau žr. Genette 1997: 212.



Nuotrauka iš spektaklio „Lėlių namai“ Geteborgo miesto teatre, režisierė Yana Ross, 2018.
Nuotraukos autorius: © Ola Kjelbye

iš „Snieguolės ir septynių nykštukų“ garso takelio, perduodamo kaip fonograma: aktyvų uvertiūros pradžios mažorą labai greitai keičia aštrus pučiamųjų garsas, sustabdantis tolygų melodijos vystymąsi. Tada įsitraukia styginiai, kurių greitėjantis ritmas ir aukštesnė tonacija koduoja nerimastingą vyksmą, netrukus ir vėl peraugantį į harmoningą mažorinį skambesį su optimistiniu varpelių skimbčiojimu. Ritmas sulėtėja ir prasideda introdukcija. Scenos uždanga tuo metu lėtai pakyla. Intermedialiosios nuorodos į animacinį filmą nuo pat pirmųjų spektaklio akimirkų ima kurti daugiasluoksnį dialogą, kurio skirtingų plotmių perskaitymas priklauso nuo žiūrovo kultūrinių kompetencijų, nes (kaip jau minėta) muzikinės citatos nepažymėtos nei pačioje sceninėje adaptacijoje, nei ją pristatančiuose paratekstuose⁸. Jeigu žiūrovas neatpažįsta konkrečių intermedialiuju nuorodų į Disney'aus „Snieguolę ir septynis nykštukus“, tačiau turi kompetencijos atpa-

8 Paratekstualumas – paties teksto ryšys su jo paratekstais (pavyzdžiui, pavadinimu, paantraštelėmis, įvardiniu žodžiu, baigiamuoju žodžiu, epigrafais, dedikacijomis, iliustracijomis, netgi knygų viršeliais ir autografais, t. y. papildomomis žinutėmis ir komentarais, kurie supa tekstą ir kartais tampa nuo jo neatskiriami) (Genette 1997: 3).

žinti miuziklo žanrui būdingą muzikinį skambesį, jis gali aptikti architekstinį ryšį⁹, mezgamą su miuziklo žanru, kuriam būdingas laimingai pasibaigiančios (angl. *happy ending*) meilės istorijos motyvas (reikšmės plane) ir draminės vaidybos jungimas su muzikiniais intarpais, kuriuose veikėjai šoka ir dainuoja (raiškos plane). Kitoje šio architekstinio dialogo pusėje – Ibseno pjesė (adaptacijos hipotekstas), kurio žanrui (dramai) būdingos kitokios savybės: finalas paprastai nebūna laimingas, o raiškos plane tikimasi rimto, argumentuotu dialogu santykius grindžiančio elgesio.

Spektaklio modelinis žiūrovas¹⁰, atpažįstantis ne tik miuziklo žanrą, bet ir konkrečių animacinio miuziklo (Disney'aus „Snieguolė ir septyni nykštukai“) tekstą, įžvelgia ir dar vieną architekstinio ryšio reikšmę – vaikiškai auditorijai skirtos pasakos sankirtą su suaugusiesiems skirta drama, kuri išryškina vaikystės ir vaikiškumo temų sąveiką su buvimo suaugusiuoju tema. Turint galvoje Ibseno dramos *Lėlių namai* motyvą (savęs pažinimą kaip esminę tapimo suaugusiuoju sąlygą), nuoroda į vaikišką animacinį filmą sugestijuoja, kad savęs pažinimas yra susijęs su vaikystės naratyvais ir jų poveikio gyvenimo sprendimams suvokimu. Papildomas reikšmės formuoja parateksto – spektaklio pavadinimo „Lėlių namai“ – kuriama sąsaja, išryškinanti žaidimo, kaip vaikiškos, nebrandžios, iliuzinės, savęs nepažįstančios, tikro dalyvavimo vengiančios laikysenos, reikšmes. Į šią sąsają nuo pat spektaklio pradžios dėmesį atkreipia žaislinio, *lėliško* dydžio kavos puodelis su lėkštute, stovintys ant įprasto dydžio svetainės stalo įprastų proporcijų svetainėje. Vaikiškumo, nebrandumo ir žaidimo kaip paviršutiniško dalyvavimo gyvenime temos vėliau plėtojamos visame spektaklyje.

Kai anksčiau minėta žvali instrumentinė introdukcija pereina į vokalinę dalį, atliekamą soprano (ir toliau iš fonogramos transliuojamas animacinio filmo garso takelis), prasideda teminė „Snieguolės ir septynių nykštukų“ daina „I'm Wishing“. Dainos tekstas kalba apie noro sugalvojimą prie stebuklingo šulinio, o tas noras – tai būti surastai mylimojo. Skambant dainai scenoje atsiveria vaizdas, kur kalėdines dovanas išpakuoja jauna moteris, o ją patenkintas stebi gerokai vyresnis žilstelėjęs vyras. Norą vaidinanti

9 Architekstinis ryšys – abstrakčiausias ir labiausiai neišreikštas, dažniausiai „visiškai nebylus, įvardytas nebent paratekstiniame paminėjime“ (Genette 1997: 4). Čia turimi galvoje žanrą nusakantys įvardijimai ar paantraštės, skirtos visam kūriniiui ar jo dalims priskirti tam tikrai kategorijai.

10 Modelinio žiūrovo sąvoka suformuota remiantis Umberto Eco modelinio skaitytojo samprata. „U. Eco modelinį skaitytoją apibūdina kaip modelinio autoriaus kuriamą hipotetinę struktūrą, besiskiriančią nuo empirinio skaitytojo. Modelinis skaitytojas – tai teksto strategijų formuojama skaitymo pozicija, leidžianti empiriniam skaitytojui atskleisti visas potencialias kūrinio reikšmes. Modelinis skaitytojas gimsta kartu su tekstu ir tampa interpretacinės teksto strategijos šaltiniu ir ašimi.“ Cit. iš Irinos Melnikovos termino aprašymo duomenų bazėje *Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*. Nuoroda internete: <http://www.avantekstas.ff.vu.lt/lt/modelinis+skaitytojas> [žiūrėta 2025 09 10].

aktorė (Gizem Erdogan) intonacijomis signalizuoja, kad jos elgesys (demonstratyvus džiaugimasis dovanomis) yra ne spontaniškas, o suvaidintas. Iš tiesų kalėdiniam dovanų ritualui Nora jaučia abejingumą ar net sarkazmą (tai irgi atskleidžiama per vaidybą). Neilgai trukus dovanų pakavimas vyrui stebint virsta erotiniu žaidimu, bet greitai paaiškėja, kad Torvaldu vadinamas vyras nėra Torvaldas, o tik jo vaidmenį repetuojantis, terapinį žaidimą žaidžiantis psichoterapeutas Rankas (aktorius Johanas Gry'us) – tai hipoteksto personažo daktaro Ranko, mirtinai sergančio šeimos draugo, atitikmuo. Veiksmas scenoje akivaizdžiai prieštarauja dainos „I'm Wishing“ keliamam idiliškų santykių lūkesčiui. Tačiau netrukus scenoje pasirodo tikrasis Torvaldas (aktorius Jesperas Söderblomas), Noros vyras, ir sustiprindamas sąsają su filmo „Snieguolė ir septyni nykštukai“ naratyvu kreipiasi į Norą kaip į Pilies princesę, šitaip netiesiogiai deklaruodamas pats esąs Princas. Vis dėlto tolesnis spektaklio veiksmas ne tik kvestionuos, bet galiausiai ir paneigs šitą iš pirmo žvilgsnio logišką ir pagrįstą Torvaldo pretenziją.

Ross sukurta adaptacija nemažai sceninio laiko skiria pagrindinės poros – Noros ir Torvaldo – seksualinio ryšio ypatybėms išryškinti. (Ibseno dramoje, XIX a. pabaigos tekste, apie intymų poros santykio aspektą išvis nekalbama kaip apie savaime suprantamą šeimos gyvenimo dalį, apie kurią nėra ko pasakyti; tik pjesės pabaigoje, kai Torvaldas pasiryžusių išeiti Norą desperatiškai prašo pasilikti ir apimtas nevilties siūlo gyventi kartu kaip broliui ir seseriai, Nora atsako, kad tai neįmanoma, nes ilgai tokio santykio išlaikyti nepavyks.) Ross adaptacijoje intermedialiosios nuorodos į „Snieguolę ir septynis nykštukus“ šalia kitų formuojamų reikšmių yra esminės apibrėžiant erotinius Noros ir Torvaldo santykius. Pirmą kartą ši reikšmės plotmė pradedama koduoti tada, kai spektaklyje Snieguolės (iš animacinio filmo) drabužiai transformuojami į seksualinio žaidimo kostiumą: Nora Kalėdų proga padovanoja Torvaldui tokių kostiumų rinkinį (dovana supakuota į dėžę, ant kurios matyti Disney'aus filmo grafika). Iškart po to vaidinamoje scenoje Torvaldas, jau išpakavęs dovaną, reaguoja į geltoną Snieguolės sijonėlį kaip į seksualinį fetišą. Tačiau tik daug vėliau, pirmajai spektaklio daliai įpusėjus, paaiškėja, kad antrasis komplekto kostiumas yra ne Princo (kurio vaidmenį Torvaldas nori atlikti), o Nykštuko. Nora ir Torvaldas susitinka seksualinei sueičiai ne poros miegamajame, o vaikų kambaryje, taip paliudydami savo intymaus ryšio nebrandumą, vaikiškumą ir žaidybiškumą. To kambario siena išklijuota tapetais, ant kurių nupiešta daugybė žvėrelių (juos galima laikyti aliuzija į animacinio filmo žvėrelius, kurie miške pagelbėjo pamotės persekiojamai Snieguolei, – jie parodė kelią į septynių nykštukų trobelę, paskui padėjo Snieguolei tą trobelę sutvarkyti ir taip įsiteikus nykštukams gauti prieglobstį). Vaikų kambarys su žvėreliais ant tapetų yra ta saugi erdvė, kurioje Nora ir Torvaldas gali įgyvendinti savo intymius troškimus. Tačiau šiuo atveju ši intertekstinė nuoroda į filmą „Snieguolė ir

septyni nykštukai“ čia funkcionuoja jau ne kaip citata, o kaip nuoroda su pokyčiu tiek reikšmės, tiek išraiškos plotmėse. Išraiškos plotmėje princesei įprastas animacinio filmo Snieguolės drabužis (ilgas žemę siekiantis sijonas) virto trumpučiu seksualinių žaidimų sijonėliu, o reikšmės plotmėje Snieguolė-Nora seksualiai patenkina Nykštuką-Torvaldą jį žemindama ir niekindama (animaciniame filme Snieguolę nykštukai adoruoja, bet ir ji pati elgiasi su jais pagarbiai ir švelniai). Tačiau būtent niekinamo nykštuko vaidmuo seksualiniame žaidime Torvaldą trumpam išvaduoja nuo kankinamos įtampos, kurią kelia jo paties trokštamas ir prisiimtas Princo vaidmuo, – jį atlikdamas Torvaldas jaučiasi labai nesaugiai, todėl šiam vaidmeniui atlikti reikia nuolatinių milžiniškų pastangų.

Adaptacijos autorė, transponuodama Ibseno pjesę, įvedė pokyčių jos veikėjų struktūroje. Pakeitus Noros vaikystės draugę Kristiną Lindę (pjesėje-šaltinyje) netikėtai prieš Kalėdas užgriuvusiu Noros broliu Kristeriu (aktorius Mattiasas Nordkvistas), Nora liko vienintele spektaklio veikėja moterimi, įvairiais ryšiais susijusia su keturiais vyrais: su tuoktiniu Torvaldu, šeimos draugu psichoterapeutu Ranku, broliu Kristeriu ir jos juridiskai nusikalstamo poelgio liudininku Nilsu (aktorius Logi Tulinius; dramoje advokatas Krogstadas). Šis pakeitimas sukūrė prielaidas susiformuoti svarbiausiai sąsajai su „Snieguolės ir septynių nykštukų“ transmedialiu¹¹ komponentu, naratyvu. Septyni naratyvo nykštukai spektaklyje redukuoti į keturis, tačiau esminis santykis – (vienos) Snieguolės ir (keleto) nykštukų – liko išsaugotas. Šio ketvertuko sąsaja su animacinio filmo nykštukais kaip grupiniu personažu yra kelis kartus įtvirtinama pirmojoje spektaklio dalyje – per ansamblinį dainavimą (kaip aliuzija į filmo nykštukų dainavimą šachtoje) ir visų keturių šokį (čia intermediali sąsaja formuojama per tiesioginę garsinę filmo citatą, nykštukų dainą, prasidedančią šaukiniu *Hey ho!*, transliuojamą iš fonogramos). Animacinio miuziklo šokis ir dainavimas, perkeltas į teatro sceną kaip *go-go* pasirodymą primenantis keturių vyrų šokis mosuojant kutais iš blizgučių, užbaigia pirmąją spektaklio dalį (kaip jau minėta, pjesės pradžia ir pabaiga, taip pat atskirų spektaklio dalių pradžios ir pabaigos yra itin reikšmingos spektaklio, kaip visumos, reikšmėms formuoti).

Disney'aus filme nykštukai suteikia Snieguolei prieglobstį, o jų santykio su Snieguole dviprasmiškumas vaizduojamas su humoru (visi yra Snieguolę įsimylėję, jos vienas kitam šiek tiek pavyduliauja, tačiau nė vienas tokiam *status quo* atvirai neprieštarauja). Adaptacijos Snieguolė-Nora taip pat yra saistoma skirtingų, bet visais atvejais nevienareikšmiškų ir komplikuočių ryšių su visais keturiais vyrais. Tarp pastarųjų tvyro tam tikra įtampa ir kyla nesutarimų, tačiau iš esmės jie visi palaiko esamą padėtį. Kai Nora pareiškia išeisianti iš namų, visi keturi vyrai-nykštukai susivienija, kad tam sukliudytų.

11 „Transmedialumu laikomi su medijos specifika nesusiję reiškiniai, aptinkami skirtingų menų kūrinuose [...]“ (Melnikova 2011: 20–21).

Sąlygiškos spektaklio scenos, kuriose keturi spektaklio vyrai virsta vieninga keturių nykštukų komanda, yra labai svarbios tikrajai Noros savijautai išreikšti. Nepaisant to, kad nesąlygiškose (realistiškose) spektaklio mizanscenose Nora atrodo stipri ir pasitikinti savimi, tokio įspūdžio nelieka, kai ji bando prisijungti prie ketvertuko ir iš visų jėgų stengiasi šokti kaip jie, bet nepajėgia. Ryšį su animacinio filmo veikėja Snieguole dar tiksliau artikuliuoja tai, kad vietoj šventiškų blizgučių, kokiais mojuoja šokantys vyrai, Nora mojuoja kutais dulkėms valyti, kuriuos jai kiek anksčiau už liemenėlės užkišo brolis Kristeris. Įdomu tai, kad šitaip pasielgdamas vaikiškas judviejų peštynes primenančioje ankstesnėje scenoje Kristeris norėjo parodyti Norai, kaip ji iš perspektyvios teisininkės nedovanotinai virto namų šeimininke, – palaikydamas su ja individualų brolišką santykį sako tiesą, kuri turėtų padėti Norai susivokti ir prisiimti atsakomybę už savo gyvenimą. Tačiau minimoje šokio scenoje, kur Kristeris yra vyrų ketvertuko dalis, jis tampa tokiau pat globėjišku ir Norą įkalinančiu nykštuku kaip ir kiti spektaklio vyrai. O šluostės, kurios Disney'aus filme yra Snieguolės atributai, spektaklyje veikia kaip sąsają su filmu sustiprinantys ženklai: Nora yra keturių nykštukų belaisvė, lyg voratinkliu apraizgyta daugialypių santykių. Tie Norą įkalinantys ryšiai sieja ją su kiekvienu vyrų-nykštuku individualiai ir kaip su grupiniu personažu, turinčiu tą patį tikslą – išlaikyti Snieguolę-Norą ten, kur ji yra, ir neleisti įvykti permainai.

Turint galvoje „Snieguolės ir septynių nykštukų“ naratyvą, vedantį link jos susitikimo su Princu, būtina paklausti, o kas gi šioje Ross adaptacijoje yra Princas? Ar jis apskritai egzistuoja, ar tėra vieno nykštuko (Torvaldo) beviltiškas siekinys? Kas tada laukia Noros ir jos snieguoliškos gyvenimo svajonės? Antrajai spektaklio daliai artėjant prie finalo, kai Torvaldas (kaip ir Ibseno dramoje) bailiu ir savanaudišku, net menkiausio kilnumo stokojančiu elgesiu (galvodamas vien apie savo reputaciją ir nepajėgdamas suprasti pasiaukojamo Noros poelgio) praranda visas galimybes pretenduoti į Princo vaidmenį, jis degraduoja prarasdamas savo išskirtinę poziciją Noros atžvilgiu ir susilieja su nykštukų grupe, galutinai tapdamas vienu jų. Nuo šio momento jis jau nebeturi tiesioginio santykio su Nora, o veikia tik kaip dalis grupinio personažo, spektaklyje atstovaujančio tradiciniam patriarchaliniam, senojo tipo vyriškumui.

Kai Nora pradeda sakyti savąjį atsisveikinimo monologą (vieną garsiausių vakarietišrame dramos kanone ir pasibaigiantį nemažiau garsiu dramos istorijoje durų trinkelėjimu), spektaklio tekstas keičia pobūdį. Nelieka lig tol dominavusio psichologinio realistinio moduso¹², ir spektaklis ima formuoti reikšmes nebe per psichologinius veikėjų santykius, o kaip metakomentaras hipoteksto – kanoninės Ibseno dramos – finalui.

12 Jį lig tol tik kartą buvo pertraukusi pirmojo veiksmo pabaigoje įterpta sąlygiška *go-go* šokio scena.

Erdogan kuriamos Noros finalinis monologas šioje sceninėje adaptacijoje nebesiekia būti psichologiškai įtaigus nei verbaline raiška, nei vaidybos realizmu – Nora stovi veidu į žiūrovus ir sako sklandžią, gerai paruoštą, argumentuotą kalbą (tokią, kokia niekaip nebūtų įmanoma turint galvoje psichologines veiksmo aplinkybes). Tai labai svarbus spektaklio momentas, kai sugriaunamas figūratyvinio vaizdavimo sandoris (grįstas psichologiniu vaidybos įtaigumu), plėtotas visuose ankstesniuose spektaklio etapuose, ir Noros monologas (kuriuo ji pareiškia paliekanti namus, kad geriau pažintų save pačią) yra formuluojamas atvirai kaip ideologinis pareiškimas (gal net kaip kanoninio teksto citata), o ne kaip psichologiškai įtikinamas pasisakymas.

Atsakas į Noros monologą taip pat artikuliuojamas nerealistinėje, sąlygiškoje plotmėje. Ji nusimauna sutuoktivių žiedą ir grąžina jį Torvaldui atsiimdama iš jo savąjį, o paskui tas pats veiksmas pakartojamas dar tris kartus – Nora atsimaino žiedais su Ranku, Kristeriu ir Nilsu. Šiuo simboliniu veiksmu ji nutraukia ryšius su tuo, ką *nykštukų* ketvertukas reprezentuoja šioje sceninėje adaptacijoje – senojo tipo vyriškumą, siekiantį vadovauti ir valdyti, ir globėjįškumą, žvelgiantį iš aukšto ir nematantį moters kaip lygiaverčio žmogaus. Tačiau šis simbolinis veiksmas, kurį Ibseno pjesę išmanantis suvokėjas priima kaip žingsnį laimingos pabaigos link, toli gražu nėra Ross adaptacijos finalas.

Iš fonogramos pasigirsta jaunos moters balsu tariami žodžiai *I love happy endings*. Keturi spektaklio vyrai įneša į sceną Snieguolės kostiumą – tiksliai tokį kaip Disney'aus filme, su žemę šluojančiu ilgu sijonu, ir juo aprenkia Norą. Iš fonogramos skambant orkestro atliekamam mažoriniam valsui, kiekvienas jų paeiliui eina prie Noros ir pakviečia ją šokti Snieguolės ir Princo valsą. Paskui visi keturi paguldo ją miegoti, ir Snieguolės kostiumu vilkinti Nora užmiega. Taip Disney'aus „Snieguolės ir septynių nykštukų“ intertekstas pakerta Ibseno *Lėlių namų* optimizmą. Išsilaisvinti nėra lengva, žinoti tinkamą ideologinį naratyvą neužtenka. Neužtenka net to, kad tą naratyvą formaliai palaikytų sociumas ir artimiausia aplinka¹³. Savęs pažinimas ir atsakomybės už savo gyvenimą prisiėmimas – sunkus kelias. Spektaklio Norai užtenka pasiryžimo kanoniniam išėjimo monologui pasakyti, bet ar ji pajėgi tą kelią nueiti? Klausimas atviras, bet optimizmo ši adaptacija palieka nedaug: Ross spektaklio protagonistė yra įkalinta pasiturimo gyvenimo patogumų ir supančiota santykių su keturiais savo aplinkos vyrais.

Disney'aus intertekstas, Ross adaptacijoje užmezgęs dialogą su Ibseno *Lėlių namais*, atveria kanoninę dramą iš vidaus ir išplečia ją naujomis reikšmėmis, aktualiomis dabarties tikrovei. Sykiu kvestionuojamos gerai žinomos, kanonizuotos jos reikšmės, virtusios lengvai atpažįstamais, išmoktais kultūriniais signalais, bet netekusios paveikumo dabartyje.

13 Vienas komiškų spektaklio epizodų: reaguodami į Noros išsilaisvinimo monologą, vyrai vienas po kito tvirtina: „Bet aš esu feministas, aš juk švedas.“

Spektaklio „Lėlių namai“ analizė įrodo, kad intermedialijų nuorodų panaudojimas gali būti ne tik pavienių reikšmių kūrimo būdas, – jis gali tapti ir viena centrinių sceninės adaptacijos kūrimo strategijų, lemiančių viso spektaklio pranešimo formavimą.

Įteikta 2025 10 08

Priimta 2025 11 14

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

- Avantekstas: Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas*. Vilniaus universitetas. Nuoroda internete: <http://www.avantekstas.flf.vu.lt> [žiūrėta 2025 09 10].
- Bloom, Harold (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace.
- Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press.
- Melnikova, Irina (2011). Intermedialumo žemėlapis. *Colloquia*, 26, p. 17–34.
- Ross, Yana (2018). Lėlių namai, rež. Yana Ross. Geteborgo miesto teatras. Nuoroda internete: <https://stadsteatern.goteborg.se/pa-scen/2017-2018/ett-dockhem/> [žiūrėta 2025 09 10].
- Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat* (2014). Editor Margherita Laera. London, New York: Bloomsbury Publishing.

Interrogating canonical plays with intertexts. Intermedial reference as an adaptation strategy in Yana Ross’ *A Doll’s House* after Henrik Ibsen

SUMMARY. Harold Bloom’s definition of great writing as rewriting or revisionism that is “founded upon a reading that clears space for the self, or that so works as to reopen old works to our fresh sufferings” can be also applied to theatrical adaptations that aspire to rewrite canonical plays for the needs of our time. Various directorial strategies can be used to open and expand those plays (and so the Western drama canon itself) from within, thus making them sensitive to the reality and the societies of today. For more than ten years theatre director Yana Ross has been developing her own ways of adapting canonical plays and has been invited by various European theatres (especially in Scandinavia, Germany, Switzerland and Lithuania) to stage adaptations of Henrik Ibsen’s, Anton Tjeckhov’s, Arthur Schnitzler’s and Ödön von Horváth’s plays that challenge canonised interpretations. One of the strategies Ross successfully uses is incorporating easily recognisable intertexts into the adaptations of canonical plays. Applying perspectives of intertextuality and intermediality, the article analyses the role of the intertext, Walt Disney’s animated musical film *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), in the production of new meanings in the theatrical adaptation of Henrik Ibsen’s *A Doll’s House* by Ross.

KEYWORDS:
drama canon,
theatrical adaptation,
intertextuality,
intermedial reference.