

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

Gabrielė Labanauskaitė

**NARATYVO KONSTRAVIMO PRINCIPAI
ŠIUOLAIKINĖJE DRAMATURGIJOJE**

Daktaro disertacijos santrauka

Humanitariniai mokslai,
menotyra (03 H), teatrologija (H 330)

Vilnius, 2013

Disertacija rengta 2009–2013 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Mokslinis vadovas:

prof. dr. **Aušra Martišiūtė-Linartienė** (humanitariniai mokslai, menotyra 03 H, teatrologija H 330, Lietuvos muzikos ir teatro akademija).

Disertacija ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Menotyros mokslo krypties taryboje.

Taryba disertacijai ginti:

Pirmininkas:

prof. dr. **Ramunė Marcinkevičiūtė** (humanitariniai mokslai, menotyra 03 H, teatrologija H 330, Lietuvos muzikos ir teatro akademija)

Nariai:

prof. dr. (hp) **Aušra Jurgutienė** (humanitariniai mokslai, filologija 04 H, literatūros teorija H 39, lietuvių literatūra H 590, Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas);

doc. dr. **Ramunė Balevičiūtė** (humanitariniai mokslai, menotyra 03 H, teatrologija H 330, Lietuvos muzikos ir teatro akademija);

doc. dr. **Nijolė Keršytė** (humanitariniai mokslai, filologija 04 H, Vilniaus universitetas, Lietuvos kultūros tyrimų institutas);

doc. dr. **Šarūnė Trinkūnaitė** (humanitariniai mokslai, menotyra 03 H, teatrologija H 330, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas).

Oponentai:

prof. dr. **Jurgita Staniškytė** (humanitariniai mokslai, menotyra 03 H, teatrologija H 330, Vytauto Didžiojo universitetas);

doc. dr. **Rasa Vasinauskaitė** (humanitariniai mokslai, menotyra 03 H, teatrologija H 330, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Lietuvos kultūros tyrimų institutas).

Disertacija bus ginama viešame Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Menotyros mokslo krypties (teatrologija) tarybos posėdyje, kuris įvyks 2013 m. gruodžio 19 d. 9 val. Lietuvos muzikos ir teatro akademijos Juozo Karoso salėje.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva.

Tel. (+370-5) 261 26 91, faks. (+370-5) 212 69 82.

Disertacijos santrauka išsiuntinėta 2013 m. lapkričio 19 d.

Disertaciją galima peržiūrėti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos bei Lietuvos kultūros tyrimų instituto bibliotekose.

LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

Gabrielė Labanauskaitė

**THE PRINCIPLES OF NARRATIVE CONSTRUCTION
IN CONTEMPORARY DRAMATURGY**

Summary of the doctoral dissertation

Humanities,
Art studies (03 H), Theatrology (H 330)

Vilnius, 2013

The dissertation was written in the period of 2009–2013 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Scientific supervisor:

Prof. Dr. **Aušra Martišiūtė-Linartienė** (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art studies 03 H, Theatrology H 330).

The dissertation is to be defended at the Board of Art Studies at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

Board:

Chairman:

Prof. Dr. **Ramunė Marcinkevičiūtė** (Humanities, Art studies 03 H, Theatrology H 330, Lithuanian Academy of Music and Theatre);

Members:

Prof. Dr. (hp) **Aušra Jurgutienė** (Humanities, Philology 04 H, Literary theory H 39, Lithuanian literature H 590, Institute of Lithuanian Literature and Folklore);

Assoc. Prof. Dr. **Ramunė Balevičiūtė** (Humanities, Art studies 03 H, Theatrology H 330, Lithuanian Academy of Music and Theatre);

Assoc. Prof. Dr. **Nijolė Keršytė** (Humanities, Philology 04 H, Vilnius University, Lithuanian Culture Research Institute);

Assoc. Prof. Dr. **Šarūnė Trinkūnaitė** (Humanities, Art studies 03 H, Theatrology H 330, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuanian Culture Research Institute);

Opponents:

Prof. Dr. **Jurgita Staniškytė** (Humanities, Art studies 03 H, Theatrology H 330, Vytautas Magnus University);

Assoc. Prof. Dr. **Rasa Vasinauskaitė** (Humanities, Art studies 03 H, Theatrology H 330, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Lithuanian Culture Research Institute).

The dissertation will be defended at the public meeting of the Board of Art Studies (Theatrology) at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, Juozas Karosas Hall, on December 19, 2013, at 9 a.m.

Address: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lithuania.

Phone: (+370-5) 261 26 91, fax: (+370-5) 212 69 82.

The summary of the dissertation was disseminated on November 19, 2013.

A copy of the dissertation is available at the libraries of the Lithuanian Academy of Music and Theatre and the Lithuanian Culture Research Institute.

ĮVADAS

Disertacijos „Naratyvo konstravimo principai šiuolaikinėje dramaturgijoje“ temos pasirinkimą inspiravo mokslinė provokacija (iki šiol nėra atlikta išsamesnių pasakojimo kūrimo dramose naratologinių tyrinėjimų) ir asmeninis interesas (darbo autorė yra dramaturgė, todėl šiuolaikinės dramaturgijos naratyvai ir jų išraiškos būdai aktualūs profesiniais sumetimais).

Disertacijos objektas – šiuolaikinė dramaturgija, parašyta XX a. pabaigoje–XXI a. pradžioje, ir jos naratyvo konstravimo principai. Naratyvu šiame darbe vadinamas įvykio arba kelių įvykių pasakojimo būdas, pristatantis istorijos dėstymo tvarką.

Naratyvo teorijos taikymą dramaturgijos analizėje stabdė kritikų nuomonė, kad dramos esmė glūdi scenoje, t. y. dramos realizacijoje, ir pastaroji yra svarbesnė už tekstinę medžiagą, kadangi ji traktuojama ne kaip atskiras kūrinys, o kaip spektakliui skirtas scenarijus. Kadangi siekiama aprėpti įvairialypį dramos naratyvo konstravimo lauką, dėl ribotos darbo apimties atsisakoma teatrinio naratyvo analizės. Šio tyrimo laikotarpis ypatingas tuo, kad tai – dramų kaitos būsena, pasikeitimą iš dramocentrinio į postdraminį būvį atspindintis laikotarpis, kuriame dramaturgai kuria sudėtingą naratyvą.

Darbo tikslas – apibrėžti naratyvo konstravimo principus bei tipus: iširti naratorių ir jo vaidmens kaitą, kalbos įtaką kuriant naratyvą, naratyvinius epizodus (juokus, informacijos perdavimą, sapnus, fantazijas), dramos laiką ir erdvę.

Šis tikslas suformavo tyrimo **uždavinius**:

- 1) iširti platų klasikinės ir šiuolaikinės naratologijos lauką, nustatyti dramos analizei tinkamus ir trūkstamus teorinius instrumentus;
- 2) sukurti teorinį metodologinį pagrindą, kurį galima taikyti dramos tyrimams;
- 3) išanalizuoti šiuolaikinės užsienio ir lietuvių dramaturgijos pavyzdžius ir apibrėžti pagrindinius naratyvo konstravimo principus;
- 4) susisteminti naratyvų konstravimo principus, kurie dominuoja šiuolaikinėje dramaturgijoje;
- 5) parengti teorinę bazę, leidžiančią tirti naujausius dramos pavyzdžius;
- 6) užsienio ir lietuvių dramos pavyzdžiais praplėsti tradicinį požiūrį į dramą, kai eksperimentavimas naratyvu suvokiamas ne kaip dramaturginė klaida, o kaip sąmoningai taikoma dramaturgo strategija.

Darbo aktualumas ir naujumas. Dramos naratyvo teorijos klausimai Lietuvoje svarstomi gana fragmentiškai, o naratologijos teoretikų (ypač prancūzų) veikalus Lietuvoje pristatantys Nijolė Keršytė, Birutė Meržvinskaitė ir Dainius Vaitiekūnas orientuojasi į prozos žanrą. Dramos naratyvo teorijos ir analizės gairės pristatomos Nomedos Šatkauskienės disertacijoje „Dramos teksto sklaidos ypatumai: teorinių paradigmų kaita ir jų analizė“ (2002). Joje nagrinėjami bendrieji dramos naratyvinės analizės principai: dramos diskurso lygmuo, pasakotojo vaidmuo dramoje, kalbėjimo aktas ir dramos kompozicijos dekonstrukcija, pavyzdžiu pasitelkiant S. Parulskio dramą „P. S. Byla. O. K.“. N. Šatkauskienė žvelgia į dramos teksto

sklaidą per bendrą teorinių paradigmu kaitą, kurioje dramos naratyvas yra tik vienas iš tyrimo objektų.

Neigiamų pasekmių sulaukė įsitvirtinęs stereotipas, kad drama neverta naratyvo tyrinėjimo, nes jos pasakojimas pernelyg paprastas. Nei užsienio, nei Lietuvos mokslo kontekste nėra nė vienos studijos, visapusiškai apibendrinančios, sisteminančios ar interpretuojančios dramos naratyvo specifiką, dėsningumus bei raidą. Nors apie naratologijos metodo taikymą parašytos literatūros pakanka, tačiau joje tiriami prozos, kino naratyvai, o specialiai šiuolaikinės dramos naratyvui skirtos literatūros nėra. Reguliariai nuo 1971 m. Rytų Mičigano universiteto leidžiamame „Naratyvo teorijos žurnale“ (*Journal of Narrative Theory*) dramos tyrimai yra fragmentiški: paprastai straipsniuose analizuojama vieno pasirinkto dramaturgo kūryba, jo kuriamo naratyvo aspektai.

Užsienio akademiniam kontekste naratologai arba tyrinėja tam tikrą naratyvo aspektą, arba apžvelgia įvairesnius naratyvo konstravimo principus iš semiotikos perspektyvos. Pirmuoju atveju britų mokslininko Hugo Bowleso knygoje „Pasakojimas ir drama: naratyvinių epizodų dramoje tyrimas“ (*Storytelling and Drama: Exploring Narrative Episodes in Plays*, 2010) analizuojami naratyviniai epizodai XX a. dramaturgijoje, tačiau trūksta sąvokų apibrėžčių aiškumo. Pavyzdžiui, *naratyvo* ir *istorijos* sąvokos knygos autoriaus vartojami kaip sinonimai, nors naratyvas yra būdas, kuriuo kuriama ir pasakojama istorija. Mažųjų istorijų (angl. *short stories*) skyrelis, suskirstytas į apkalbas, informacijos perdavimo, sapnų bei atsiminimų poskyrius, paskatino darbo autorę parašyti naratyvinių epizodų skyrių, kuriame H. Bowleso klasifikacija perstruktūruojama: „mažosios istorijos“ sinonimiškai pervadintos *mažaisiais naratyvais* (nes naratyvas gali būti sudarytas iš skirtingų istorijų arba iš naratyvinių epizodų). Skirstydamas naratyvinius epizodus pagal turinį, o ne formą, H. Bowlesas prisiminimus įtraukia į tą pačią grupę, nors jie iš esmės yra ir pasakojimo forma, ne tik turinys (sapnai, informacijos perdavimas ir fantazijos gali būti pateikiami kaip prisiminimai), todėl darbo autorė juos nagrinėja laiką apimančiame analepsių skyrelyje.

Antruoju atveju apsiribojama XX a. pradžios autorių (A. Čechovo, H. Ibseno, M. Maeterlincko) dramomis. Pavyzdžiui, Hertos Schmid ir Aloysiuso Van Kestereno sudarytas straipsnių rinkinys „Dramos ir teatro semiotika. Naujos dramos ir teatro perspektyvos“ (*Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, 1984) arba Manfredo Pfisterio „Dramos teorija ir analizė“ (*Theory and Analysis of Drama*, 1988) neatsižvelgė į savo laikotarpio kūrinius. Be to, tyrėjams priimtina semiotika kaip metateorija tam, kad būtų sukuriama teatro, o ne dramos semiotikos pagrindai.

Darbo autorė pasitelkia prancūzų naratologo Gerard'o Genette'o klasikinės naratologijos laiko tyrinėjimo metodologiją, skirtą mimetinio bei diegetinio pasakojimo būdams tirti, pridėdama šiuolaikinėje dramoje pastebėtą mišrų pasakojimo būdą. Taip pat įvardija naratoriaus funkcijas, papildo ir perstruktūruoja H. Bowleso naratyvinių epizodų schemą, dramai taiko fokusuotės tyrimo metodą.

Nors teatrologijos kontekste laikas ir erdvė yra neatskiriami, naratologijos mokslas nėra sukūręs atskirų teorinių įrankių erdvei nagrinėti, todėl darbo autorei, remiantis skirtingomis dramos tyrinėtojų, naratologijos teoretikų ir asmeninėmis išvalgomis, teko pačiai sukurti metodologinį pagrindą, skirtą erdvės konstravimo principams analizuoti.

Disertacijos tyrimas orientuotas į naratyvo konstravimo principus naujausioje dramaturgijoje, todėl didžiąją ir svarbiausiąją tyrimui pasitelktos literatūros dalį sudaro pastarųjų kelių dešimtmečių dramos. Užsienio literatūros šaltiniai atsirinkti pasikliaujant užsienio teatrologų ir teatrų literatūros dalies vedėjų rekomendacijomis, šiuolaikinės dramaturgijos almanachais, naujosios dramos festivaliais ir akcijomis, kuriose darbo autorei teko dalyvauti kaip dramaturgei arba stebėtojai. 2012 m. žiemą studentų mainų programos „Erasmus“ trijų mėnesių stažuotė Londone suteikė galimybę išsamiai susipažinti su teoriniais dramos tyrinėjimų šaltiniais ir naujausiais dramaturgijos kūriniais.

Naratyvo konstravimo tendencijos šiuolaikinėje dramaturgijoje tiriamos analizuojant daugiau kaip šimto šiuolaikinių dramaturgų kūrinių (Dea Loher, Martinas Crimpas, Markas Ravenhillas, Caryl Churchill, Sarah Ruhl, Suzana Lori-Parks, Lenas Jenkinas, Sarah Kane ir kt.). Rašytojai savo kūryboje taiko įvairias dramaturgijos rašymo strategijas. Disertacijoje analizuojami tekstai suvokiami kaip bendra pasakojimo ir minčių visuma, kurioje išskirtinis dėmesys sutelkiamas į veikėjo kalbinę raišką ir jos formas. Suprasdama, kad svarbu ištirti naujausius lietuvių dramaturgijos pavyzdžius ir juos palyginti su užsienio dramos tendencijomis, darbo autorė nagrinėja šiuolaikinių dramaturgų (Lauros Sintijos Černiauskaitės, Mariaus Ivaškevičiaus, Sigito Parulskio, Gintaro Grajausko, Herkaus Kunčiaus, Mariaus Macevičiaus, Anetos Anros ir kt.) bei teatrinėse laboratorijose rašančių aktorių („Atviro rato“ narių – Justo Tertelio, Ievos Stundžytės, Marijos Korenkaitės) tekstus, juos atrinkdama ne tik pagal meninę kokybę, bet ir pagal aktualumą Lietuvos teatro kontekstui ir lietuvių dramaturgijos raidai. Taip pat šis darbas inovatyvus įvairiapusiška darbo autorės patirtimi – metodologijos taikymu kuriamoms dramoms.

Dramos naratyvo konstravimo tyrimas bei dramos naratyvo tipologijos sudarymas praplečia tradicinius dramos, kaip literatūros žanro, rėmus ir sudaro prielaidas teorinius jos aspektus integruoti į platesnį literatūrologijos bei teatrologijos svarstymų kontekstą. Šiuo darbu tikimasi atskleisti galimus naratyvo konstravimo principus, skatinti dramaturgus, tyrėjus, skaitytojus, režisierius permąstyti šiuolaikinės dramos raišką ir galimybes.

Tyrimo metodai. Darbe derinami keli tyrimo metodai. Dramos naratyvo pobūdis ir pasirinktas jo konstravimo aspektas lėmė, kad darbui parankiausias *naratologijos metodas*, kurio atspirtis – G. Genette'o įsteigta naratyvo laiko tyrinėjimo metodologija ir įvairios išplėtos jo sekėjų teorijos (Paulas Copley'us, Mieke Bal, Gerladas Prince'as). Taip pat aktyviai taikyti vokiečių mokslininkės Monikos Fludernik knygoje „Įvadas į naratologiją“ suformuoti *kognityviosios naratologijos*

tyrimo būdai, išskirtinį dėmesį skiriantys suvokėjo recepcijai, padedantys analizuoti dramaturgijos naratyvo strategijų taikymo tikslus ir pagrindinį adresatą. Analizuojant dramos adresatą taip pat pasitelkiamos kai kurios *fenomenologijos* įžvalgos.

Semiotikos tyrimo metodas, subjektyvias įžvalgas bandęs paversti moksliška sistema, pasitelkiamas sisteminant nagrinėjamų pavyzdžių formą. M. Pfisterio dramos analizės semiotinė tyrimo metodologija itin naudinga erdvės, atviros ir uždaros dramos, dramos veikėjų komunikacinės grandinės ir kalbos tyrimui. Pokalbiams ir naratyviniams epizodams dramose tirti paranki *sociolingvistinė naratyvo teorija* (H. Bowlesas, C. P. Castagno), kuri suteikia galimybę į kalbą ir ją išreiškiamą naratyvą pažvelgti ne tik lingvistikos, bet ir sociologijos aspektais.

Darbe pateikiami dramos naratyvo kūrimo ir komponavimo principai yra atviri įvairiakryptei teorinei metodologijai. Pavyzdžiui, į konstrukcinio lygmens tyrimą šalia *struktūrinės analizės* galima papildomai įtraukti *vizualios semiotikos*, *temų kritikos* ar *hermeneutikos metodus*, o komunikacijos lygmuo yra atviras *kultūrologiniams*, *postkolonijiniams* ar *sociologiniams*, *psichoanalizės* tyrinėjimams. Analitinis teorinis tyrimas grindžiamas užsienio ir lietuvių dramaturgijos pavyzdžiais, demonstruojančiais naratyvo teorijos taikymą dramos analizėje ir naratyvo tipų įvairovę. Iš dalies skirtingas tyrimo taktikas diktuoja ir šiuolaikinių dramų pobūdis (vienose jų ypatingas dėmesys skiriamas formos ir struktūros eksperimentams, kitose itin daug dėmesio krepiama į naratorių ir jo pasakojamų istorijų turinį ir t. t.).

Ankstesni problemos tyrinėjimai. Per pastaruosius kelis dešimtmečius naratologijos disciplina kito – jos ribos prasplėtė. Vietoj formalių ir struktūrinių analizių šiuolaikinėje naratologijoje akcentuojamas santykis tarp dramos, jos reprezentacijos ir specifinių ideologinių ar kultūrinių formų. Pagal tai kiekvienas naratyvas reikalauja specifinių jo struktūrų tyrimo.

Nors naratologija plačiąja prasme galima vadinti bet kurią pasakojimo teoriją iki struktūralistinių tyrinėjimų (nuo Platono ir Aristotelio), tačiau naratologija siaurąja prasme paprastai vadinamos būtent 7-ajame dešimtmetyje susikūrusios pasakojimo teorijos, kurių raida buvo itin sparti. Darbe atsispiriama nuo XX a. antrosios pusės–XXI a. pradžios naratologijos bei dramos naratyvo teorijų, daugiau dėmesio skiriant G. Genette'o ir jį nagrinėjančios N. Keršytės pastaboms bei įžvalgoms. G. Genette'o studija „Naratyvo diskursas“ (*Narrative Discourse*, 1972) ir 1983 m. Prancūzijoje perleista bei redaguota veikalo tąsa „Naujas pasakojimo diskursas“ (*Narrative Discourse: Revisited*) paveikė naratologijos tyrinėjimus skirtinguose šio mokslo raidos etapuose.

M. Pfisterio veikale „Dramos teorija ir analizė“ (1988) dramos nagrinėjamos remiantis semiotika. Jame analizuojama komunikacijos grandinė ir jos modeliai, verbalinė komunikacija, dramaturgijos kalbos paskirtis, erdvės ir laiko struktūros. Tačiau teoretikas nesiekė sukurti naujos sistemos dramaturgijai tirti, o tiesiog susistemino tai, ką galima pritaikyti dramos ir teatro analizei, todėl darbo autorė semiotines įžvalgas taikė ne nuosekliai, o pasirinkdama tik darbai tinkančius teorinius atspirties taškus.

„Naratoriaus adresatą“ įvardinęs Geraldas Prince'as „Naratologijos žodyne“ (*A Dictionary of Narrative*, 1987) susistemino ir pateikė naratologijos sąvokų apibrėžimus, tačiau jie skiriasi nuo G. Genette'o ar modernesnių naratologų darbų, todėl jis pasitelkiamas ne kaip pagrindinis šaltinis, o kaip viena iš pagalbinių tyrimo priemonių. Amerikiečių struktūralisto S. Chatmano knyga „Pasakojimas ir diskursas“ (*Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, 1978) siūlo naratologijos teorijos pagrindą, kuriame kaip vienas iš tyrimo objektų nagrinėjamas ir filmo naratyvas bei iš naujo apibrėžiama jo sąvoka: naratyvas yra sudarytas iš istorijos bei diskurso, taigi jam suvokti būtini istorijos ir komunikacijos lygmenys.

Kognityvinės naratologijos teoretikė Monika Fludernik knygoje „Natūraliosios naratologijos link“ (*Towards a 'Natural' Narratology*, 1996) ir „Naratologijos įvadas“ (*An Introduction to Narratology*, 2009) teigia, kad naratyvas turi būti išlaisvintas iš siužeto rėmų ir iš naujo įvardytas kaip „patirties reprezentacija“ (angl. *representation of experientiality*). Veiksmai, ketinimai ir jausmai priklauso žmogiškajam patyrimui, kuris perteikiamas naratyvu. Šis patyrimas yra filtruojamas sąmonės, todėl naratyvas suvokiamas kaip *subjektyvi* reprezentacija. M. Fludernik novatoriškai pažvelgia į naratologijos teoriją, pasakojimo aktą, naratyvo struktūrą, kalbą ir jos reprezentacijas. Mokslininkė praplečia naratyvo tyrimų lauką, atkreipdama dėmesį, kaip naratyvas kuriamas metadiegetiniame lygmenyje – per kūrinio pavadinimą, viešinimo sklaidą ir t. t. Dabartiniuose naratologijos tyrimuose pasitelkiamos skirtingos metodologijos ir kuriami inovatyvūs įrankiai prozos ir kino naratyvų tyrinėjimams, atkreipiamas dėmesys į žiūrovo vaidmenį ir reikšmę.

Įvairius šiuolaikinės dramos naratyvo klausimus yra palietę postmodernios dramos būvį tyrinėjantys lietuvių teatro kritikai Jurgita Staniškytė, Rasa Vasinauskaitė, Valdas Gedgaudas, Aušra Martišiūtė, Vaidas Jauniškis, Ramunė Marcinkevičiūtė ir kt.

Disertacijos literatūra ir šaltiniai. Tyrimo objektas skatino analizuoti skirtingą teorinę literatūrą, skirtą:

- *dramaturgijos meno klausimams*, kurie suformavo skirtingų dramos naratyvų modelių diskursą: Eric Bentley „Dramos gyvenimas“ (*The Life of Drama*, 1964), Paul C. Castagno „Naujos dramaturgijos strategijos“ (*New Playwriting Strategies*, 2012) ir kt.;
- *metodologinėms problemoms*, padėjusioms apibrėžti teorines analizės prielaidas ir suformuoti tyrimo metodiką: klasikinės naratologijos pradininkų (Aristotelio, Vladimiro Proppo, Claude'o Levi-Strausso ir kt.) bei šalininkų (Algirdo Juliaus Greimo, Roland'o Barthes'o, G. Genette'o, M. Bal, G. Prince'o, S. Chatmano, Sh. Rimmon-Kenan). Taip pat remtasi M. Fludernik ir kt. darbais, nemažai dėmesio skiriama G. Genette'o veikalui „Pasakojimo diskursas“ (1972), kuris paskatino nuo pasakymo atsigręžti į patį sakymą;
- *šiuolaikinėms dramos teorijoms*, ypač toms, kurios suteikia prielaidų aktualizuoti naratyvą dramoje: Johno L. Styano „Dramos elementai“ (*The Elements*

of Drama, 1960), Bernardo Bechermano „Dramos dinamika: teorija ir analizė“ (*Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*, 1970), Paulo M. Levitto „Struktūralizmas dramos analizėje“ (*A Structuralist Approach to the Analysis of Drama*, 1971), Martino Esslino „Dramos anatomija“ (*An Anatomy of Drama*, 1977) ir kt.;

- *dramos ir teatro tyrinėjimams*: Richardo Hornby'o „Iš teksto į spektaklį“ (*Script into Performance*, 1995), Keir Elamo „Teatro ir dramos semiotika“ (*Semiotics of Theatre and Drama*, 1980), Marco De Marinis „Spektaklio semiotika“ (*Semiotics of Performance*, 1993), Patrice Pavis „Scenos kalbos“ (*Languages of the Stage*, 1982) ir „Teatro žodynas“ (*Dictionary of the Theatre*, 1998). Hans-Thies Lehmann knygoje „Postdraminis teatras“ (2010) V. Jauniškio parašytoje pratarinėje kalbama apie inovatyvias išraiškos formas, pasikeitusį dramos ir teatro hierarchinį santykį, postdraminio teatro bruožus, kurių tam tikros savybės – intertekstualumas, daugiaprasmiškumas, nykstanti hierarchija – yra svarbūs ir šiuolaikinei dramai;
- *meno estetikos ir filosofijos studijoms, ypač šiuolaikinio, postmodernaus būvio tyrinėjimams*: Jeano Baudrillard'o „Vartotojiška visuomenė“ (*The Consumer Society*, 1970) bei „Simuliakrai ir simuliacija“ (*Simulacra and Simulation*, 1981), Jeano-François Lyotard'o, Davido Harvey'aus veikalai, Johno Fiske ir Johno Hartley'aus televizijos fenomeno analizė, Briano Richardsono „Siužetas po Postmodernizmo“ (*Plot After Postmodernism*, 2007), Arvydo Šliogerio dehumanizavimo tyrimai postmodernybės būvyje („Postmodernas: filosofinė perspektyva“, 2009 ir kt.);
- *Lietuvos ir užsienio teatrologų moksliniai ir publicistiniai straipsniai, interviu su dramaturgais, dramų recenzijos ir kt.*;
- *šiuolaikinės dramaturgijos kūriniai, parašyti drąsiai eksperimentuojant naratyvu.*

Taip pat svarbūs tyrimo šaltiniai – pačios autorės užfiksuotas dramos naratyvo kūrimo procesas bei tiek užrašytos, tiek įvairių dramaturgijos laboratorijų ir dirbtuvių metu kartu diskutuotos dramaturgų mintys.

Ginamieji teiginiai:

- šiuolaikinės dramos naratyvai nėra pateikiami vien mimetiniu būdu (tai ilgą laiką buvo naratologijos šalininkų pasiteisinimas atsakant į klausimą, kodėl dramos neįtraukiamos į naratologijos tyrimų lauką). Dramos naratyvas gali būti išreiškiamas ir grynai diegetiniu (epiniu) arba mišriuoju būdu, derinant mimetinį ir diegetinį pasakojimo būdus;
- šiuolaikinė drama kuria sudėtingą naratyvą bei antinaratyvą, kuris gali būti tiriamas ir klasifikuojamas;
- drama turi naratorius, kurie yra įvairesni nei prozos tekstuose, nes derina įvairesnes išraiškos priemones (anksčiau buvo manoma, kad mimetiniam pasakojimo būdui naratoriaus nereikia, nes naratyvas pateikiamas tiesiogiai, be tarpininko).

Darbo struktūra. Išsikeltas tikslas, uždaviniai ir pasirinkti metodai sąlygoja darbo struktūrą. Disertaciją sudaro įvadas, 5 skyriai (pirmas – teorinis, kiti keturi – analitiniai), išvados, priedai (lentelės ir schemas), šaltinių ir literatūros sąrašas. Įvade glaustai pristatomas naratologijos tyrimų kontekstas, pagrindžiamas objekto ir metodologijos pasirinkimas.

Pirmame skyriuje „Naratyvo sąvokos ir pasakojimo būdai“ siekiama pristatyti pagrindines naratologijos sąvokas, kurias kituose skyriuose darbo autorė taiko analizuodama naratyvo tipus. Pristatoma naratyvo apibrėžtis, tipologija, istorijos ir siužeto skirtis, fabulos organizavimo principai.

Antrame skyriuje „Naratorius šiuolaikinėje dramaturgijoje“ apibrėžiama naratoriaus sąvoka, tipai, vaidmuo ir tapatybė, iškeliami pasakotojo patikimumo problema. Atskleidžiamos pasakojimo būdo ypatybės, naratyvo adresato instancija dramoje.

Trečiame skyriuje „Naratyvo kalba ir jos organizavimo priemonės“ nagrinėjama, kaip per kalbą yra steigiamas naratyvas, kokios lingvistinės priemonės bei kalbos organizavimo principai pasitelkiami jam konstruoti ir įsteigti. Įvardijami kalbos aktai ir nustatomos šiuolaikinei dramai būdingiausios jų funkcijos, analizuojami monologo ir dialogo forma perteikiami pasakojimo būdai.

Ketvirtame skyriuje „Mažieji naratyvai“ siekiama ištirti dramos naratyvinius epizodus – jie lietuviškame kontekste iki šiol apskritai nebuvo nagrinėti. Aptariami informacijos perdavimo, apkalbų, fantazijų, sapnų ir kt. naratyviniai epizodai bei jų funkcijos.

Penktame skyriuje „Laikas ir erdvė“ tiriama laiko ir erdvės problema šiuolaikinės dramos naratyvuose. Laiko poskyryje tiriama chronologine ir nechronologine laiko seka pateikiami įvykiai (analepsės, prolepsės ir kt.). Erdvės poskyryje glaustai aptariamos pagrindinės erdvėlaikio konstravimo priemonės bei alternatyvūs erdvės kūrimo būdai.

1. NARATYVO SĄVOKOS IR PASAKOJIMO BŪDAI

Šis skyrius skirtas glaustam naratologijos teorijos pristatymui. Teorinio skyriaus tikslas nėra išsamios naratologijos raidos ar jos iškiliausių šalininkų veiklos pristatymas. Priešingai – mokslinės įžvalgos tampa atspirties taškais naujos teorijos kūrimui arba esamos teorijos pritaikymui dramos kontekste. Taigi šis skyrius – bandymas paruošti metodologinę priegią kitiems, praktiniams šiuolaikinės dramaturgijos nagrinėjimams.

1.1. Naratologijos apibrėžtis

Geraldo Princeó 1987 m. išleistame „Naratologijos žodyne“ (*A Dictionary of Narratology*) pirmoji *naratologijos* reikšmė – struktūralizmo paveikta teorija, tirianti pasakojimo prigimtį, formą bei funkcionavimą. Ši literatūros mokslo sritis tyrinėja, ką bendro turi visi naratyvai (istorijos, pasakojimo ir jų tarpusavio santykio lygmenyje) ir kas juos skiria vienus nuo kitų, kai bandoma nustatyti gebėjimą juos kurti ir suprasti.

Kitu požiūriu naratologija gilinasi į istorijos ir pasakojimo santykius. Mieke Bal teigimu, naratologija yra naratyvinių tekstų, vaizdinių, įvykių, kultūrinių artefaktų, perteikiančių pasakojimą, teorija. Tarpdiscipliniškai suvokiama naratologija pade- da suprasti, analizuoti ir įvertinti naratyvus, kitaip tariant, ištirti, kaip kiekvienas iš jų yra sukonstruotas. Šiandien naratologija tiria literatūros ir ne literatūros žanrų naratyvus – lyrinius eilėraščius, istoriją, reklamas, filmus, dramą.

1.2. Naratyvo apibrėžtis

Etimologiškai *naratyvas* (kildinamas iš lotynų k. *gnarus*) reprezentuoja tam tikrą ypatingą informacijos dalį, kuri perteikia ne tai, kas įvyko, o tai, kas galėjo įvykti. Ši jau Aristotelio įvardyta ypatybė šiuolaikinių naratologų suvokiama ne kaip būsenos pasikeitimų papasakojimas, bet kaip būsenų pasikeitimų įsteigimas ir signifikuo- jančių visumos dalių (situacijų, patirčių, asmenų, visuomenių) interpretacija.

Darbe *naratyvas* suvokiamas kaip nuo konteksto priklausomi dviejų šalių – adre- santo (pasakotojo) ir adresato (to, kuriam pasakojama) – mainai. Naratyvo forma priklauso nuo situacijos, iš kurios jis kyla, ir tikslo, kurį nori pasiekti, kai žinutės siuntėjui pateikiama informacijos dalis tam, kad gavėjas galėtų geriau ir tiksliau suvokti jam perduodamą medžiagą (G. Prince). Naratyvas turi detalai atpasakoti įvykį ar įvykius, kitaip jis bus laikomas ne naratyvu, o aprašymu. Be to, šie įvykiai gali būti ir realūs, ir išgalvoti (J. Hawthorn). Naratyvo reprezentacijos būdas gali būti įvairus: žodinis, užrašytas, perteiktas ženklų kalba (judantys arba statiški paveikslėliai), gestai, muzika ar bet kuri minėtų būdų kombinacija. Taip pat jis gali įgyti įvairias formas – romanų, novelių, istorinių veikalų, autobiografijų ir biografijų, epų, mitų, liaudies pasakų, legendų, baladžių, naujienų pranešimų, filmų, spektaklių ir t. t.

1.3. Naratyvinio teksto lygmenys: istorija, siužetas, naratyvas

Naratyvo tekstu vadinamas tekstas, kuriame agentas pasakoja pasakojimą ypatingu mediumu – kalba, vaizduote, garsu arba jų kombinacija (M. Bal). Be to, naratyvas turi būti atskirtas nuo istorijos ir siužeto sąvokų, su kuriomis dažnai yra lyginamas ir painiojamas.

Darbo autorė remiasi naratologo Paulo Copley'aus apibrėžtais terminais (2001). Anot jo, *istorija* susideda iš visų įvykių, kurie turi būti aprašyti (pagal G. Genette'ą istorija = naratyvas). *Fabulos* terminas šiame darbe vartojamas kaip *istorijos* sinonimas. *Įvykis* yra būsenos ar aplinkybių pasikeitimas. *Siužetas* – priežasčių grandinė, pagal tarpusavio santykį įsteigianti šių įvykių sąsajas, ryšius ir jų atranką aprašymui (pagal G. Genette'ą, siužetas = pasakojimas). *Siužetas*, Aristotelį perfravavusio prancūzų filosofo Paulo Ricoeur'o teigimu, valdo istorijos įvykius. *Naratyvas* yra šių įvykių išraiška ar papasakojimas ir būdas. Taigi naratyvas išlaiko trapią perskyrą tarp *parodymo* (angl. *showing*) ir *papasakojimo* (angl. *telling*), todėl atranka to, kas turi būti aprašyta, naratyvo procese yra esminė ir parodo paprastą reprezentacijos aktą: reprezentacija leidžia atrinkti vienus dalykus, o kitų ne. Galima sakyti, kad naratyvas atranka vienus įvykius ir nepaiso kitų.

Aristotelis „Poetikoje“ kalba apie fabulos netikėtumo aspektą (netikėtai, vienas iš kito atsiradę įvykiai sukelia tragedijai tokius svarbius baimę bei gailestį), tačiau fabulos pasirinkime autoriaus savivalei erdvės nėra, nes ji gimsta iš mito. Antikos filosofo teigimu, fabulą sudaro: *peripetija* (kuria Aristotelis vadina pagal būtinybę arba tikimybę priešinga kryptimi įvykstantį veiksmo pokytį), *atpažinimas* (nežinia tampa žinojimu), *patetinis įvykis* – veiksmas, lydymas mirties ir kančių.

Šiuolaikinė naratologija praplečia ir sykiu universalizuoja fabulos organizavimo principus: fabula yra sudaryta iš įvykių, aktantų, laiko ir lokacijos, kurie ir yra vadinami fabulos elementais, pasakojime organizuojamais tam tikru būdu. Fabulos elementų organizavimas, atsižvelgiant į jų tarpusavio santykius, sukuria naratyvą.

1.4. Dramos kompozicija

XX a. teoretikai pastebėjo, kad dramos žanrinės ribos nyksta, ir kūrinis pradėjo skirstyti ne tik pagal konflikto eigos ir baigties kriterijų (tragedija, komedija, drama), bet ir pagal dramos formos bei struktūros kriterijus. Poskyryje pristatomi du – G. Freytago ir V. Klotzo (1960) – dramos struktūros modeliai, aptariami jų privalumai ir trūkumai. V. Klotzo *uždaros / atviros dramų formos* klasifikacija pranoksta G. Freytago normatyvinės perspektyvos modelį dėl dviejų priežasčių: ji neskatina vienai konkrečiai kompozicijos technikai suteikti normatyvinį statusą; klasifikacija apibūdina keletą skirtingų technikų ir todėl apima istoriškai platesnį tekstų rūšių spektrą.

Uždaros formos drama pagrįsta visiškai savarankiška istorija, kurios pabaiga yra galutinė, o pristatymas (fabula bei siužetas) atitinka aristoteliškuosius vienovės ir visumos reikalavimus. Pasak Aristotelio, siužeto vienovė reiškia, kad dramą sudaro vientisa istorijų seka arba, jei jų yra daugiau nei viena, pirminė istorija turėtų aiškiai vyrauti. Konfliktas tarp aiškiai apibrėžtų antagonistinių jėgų išsivysto iš aiškos pradinės situacijos, pagrįstos ribotais ir suprantamais faktais.

Atviros formos drama neturi pabaigos, kurioje būtų pašalinti visi informacijos prieštaravimai ir išspręsti visi konfliktai. Uždaros dramų siužeto vietos–laiko–veiksmo vienovė panaikinama, kai antraplanei siužeto sekų grupei suteikiama tiek pat svarbos, kaip ir pagrindinei. Vadinas, atviros dramų formos propaguojamos mažesnės, antraplanės sekos nebepajungiamos „pagrindiniam siužetui“, jos yra savarankiškos. Atsiranda struktūrinis atvirumas – istorija pristatoma ne kaip uždara, hierarchinė visuma, bet kaip individualių, autonomiškų, viena nuo kitos izoliuotų sekų visuma.

1.5. Dramos naratyvo pasakojimo būdai

Įprasta skirtis tarp dramatinių naratyvų, imituojančių kalbą ir veiksmus (*mimesis*), ir epinių naratyvų, atpasakojančių veiksmus ir įvykius (*diegesis, poiesis*), yra kildinama iš Platono „Valstybės“ ir Aristotelio „Poetikos“ idėjų. Naratologų Ansgaro Nünningo ir Roy'aus Sommerio teigimu, įprastais dramų naratyvo elementais

galima vadinti funkcinis veikėjus ir įvykių sekos reprezentaciją. Įvykių sekos reprezentacija gali būti padalyta į *diegetines* ir *mimetines dramos naratyvumo rūšis*. Darbo autorė prie šių dviejų apibrėžtų kraštutinių prideda tarpinį – *mišrųjį* – variantą, apimančią mimetinio ir diegetinio pasakojimo principus.

Mišriajam naratyvumui būdinga pakaitomis įterpiamų mimetinių ir diegetinių naratyvumo būdų visuma. Kitaip tariant, mišriojo naratyvumo pjesėje aptinkama ir epiškų *diegetinių* elementų – istorijos pasakotojų, naratorių ir pan., ir *mimetinių* – tiesiogiai išreiškiamos istorijos momentų. Taigi akivaizdu, kad drama neapsiriboja mimeze.

2. NARATORIUS ŠIUOLAIKINĖJE DRAMATURGIJOJE

Nors dauguma teoretikų sutinka, kad naratorius (arba pasakotojas) yra būtinas visiems kalbą vartojantiems naratyvams, tačiau vis dar abejojama, ar jis būtinas tiems, kurie nėra užkoduoti kalboje ir iš dalies priklauso nuo vizualiųjų elementų. Pavyzdžiui, buvo manoma, kad filmas ar drama gali neturėti pasakotojo (bent jau prozos fikcijoje suvokiamu terminu).

Pasitelkdama įvairių pasakojimo būdų galimybes šiuolaikinė drama ne tik patvirtina naratoriaus egzistavimą, bet ir atskleidžia pasakotojų dramos tekste įvairovę.

2.1. Naratoriaus apibrėžtis

Naratorius, dar sinonimiškai vadinamas *pasakotoju*, pateikia pasakojimą, išreiškia pasakojimo žodžius. Jis, priešingai nei tikrasis autorius, yra pasakojimo viduje esanti kalbinė substancija, kalbantis subjektas, kuris gali būti ir pjesės veikėju, ir trumpam pasirodžiusiu naratoriumi-pasakotoju, ir visą pjesę įrėminančiu pasakotoju.

2.2. Naratoriaus tipai

Naratoriaus instancija tekste yra nevienalytė ir pagal naratoriaus įsitraukimą į veiksmą bei turimą (ne visada atvirai ir iš karto atskleidžiamą) informaciją gali būti skaidoma į skirtingus tipus.

Pavyzdžiui, G. Genette'as (1980) siūlo klasifikaciją pagal tai, ar pasakotojas pats dalyvauja pasakojamoje istorijoje (*diegesis*) kaip veikėjas, ar ne, t. y. ar jis yra aktyvus jos dalyvis, ar pasyvus „stebėtojas“. Jis išskiria tokius galimus tipus: *heterodiegetinis* naratorius, *homodiegetinis* naratorius ir homodiegetiniam tipui priklausantis *autodiegetinis* naratorius.

Autodiegetinis naratorius – tai pasakojamoje istorijoje dalyvaujantis pasakotojas, kuris yra pagrindinis veikėjas. Pirmojo asmens – aktyvaus veikėjo *autodiegetinio tipo naratorius* dažniausiai aptinkamas monodramose.

Autodiegetinio naratoriaus pasirinkimas yra patogiausia priemonė vienai neginčijamai tiesai transliuoti, tačiau šiuolaikinėje dramaturgijoje naikinama hierarchija ir dramaturgai meliau renkasi nuomonių ir pozicijų daugį, o ne diktatorišką ir nekintamą tiesą. Tai įmanoma padaryti arba sumažinant pagrindinio,

autodiegetinio pasakotojo autoritetą, arba įvedant kitus, prieštarigus ir prieštaraujančius naratorius.

Homodiegetinis naratorius – tai savo paties pasakojamoje istorijoje dalyvaujantis pasakotojas, kuris nėra pagrindinis veikėjas (tuo jis skiriasi nuo autodiegetinio naratoriaus), o veikia vienas iš dalyvių, pasakojantis istorijas pirmuoju arba trečiuoju asmeniu. Homodiegetinis pasakotojas – dažniausiai dramoje pasitaikantis naratoriaus tipas, nes pasakotojas, kuris yra veikėjas, aktyvuoja veiksmą ir nelėtina dramos pasakojimo tempo. Nagrinėjant bet kurio laikotarpio dramas, nesunku aptikti bent po vieną homodiegetinį naratorių kūrinyje, nes trumpų istorijų reprezentacija yra įprastas reiškinys. Skiriasi tik šių istorijų reprezentacijos pobūdis ir priežastys, kodėl veikėjai pasakoja istorijas, išsivystančias į naratyvus.

Homodiegetinis pasakotojas gali pasakoti nebūtinai pirmuoju, bet ir trečiuoju asmeniu. Naratoriaus asmens parinkimas atskleidžia požiūrį, perspektyvą, situacijos vertinimą. Pasakotojo vaidmuo nėra pastovus, jis gali kisti, transformuotis į kitus pavidalus, o taikomi gramatiniai asmenys tampa efektingu įrankiu, padedančiu sukurti reikiamą įspūdį apie pasakotoją ir jį supančius žmones. Pirmuoju asmeniu kalbantis naratorius yra artimesnis suvokėjui ir sulaukia daugiau empatijos, o trečiojo asmens naratoriaus distancija nuo pasakojimo įvykių yra didesnė ir sykiu gali nuo jos atitolinti ir žiūrovus.

Heterodiegetinis pasakotojas – tai pasakotojas, kuris nėra savo paties pasakojamų situacijų ar įvykių veikėjas, todėl jis dažniausiai pasakoja trečiuoju asmeniu. Tokio tipo naratorius anksčiau buvo retai pastebimas dramaturgijos kanonui priskiriamose dramose (nebent choras antikiniuose kūriniuose teatru), tačiau šiuolaikinėje dramoje atsiranda vis daugiau heterodiegetinio naratoriaus pavyzdžių.

Heterodiegetinį naratorių dramaturgas renkasi norėdamas išlaikyti objektyvesnį pasakojimo stilių.

2.3. Naratoriaus tapatybė

Dramos naratoriai turi prieigą prie įvairių diskursinių, įsteigtų, santykio ir asmeninių tapatybių, kurias gali priimti ir kurių gali atsisakyti bet kurią akimirką. *Konstruojamos tapatybės* prigimtis sulaukia aktualių, prieštarigų diskusijų tarp diskurso ir naratyvo šalininkų. Sociolingvistai Michaelis G. W. Bambergas, Anna De Fina ir A. Deborah Schriffrin (2007) pabrėžia, kad tapatybė yra įsteigta diskurse.

Tapatybės konstravimas diskurse ir pokalbio analizės priemonės, pasitelkiamos jai tyrinėti, atskleidžiamos M. Ravenhillo pjesėje „Pilietybė“ (*Cityzenship*, 2006), J. Tertelio „Vienaveiksmėje monopjesėje pradedančiam aktoriui“ (2011), M. Crimpo pjesėje „Pasikėsinimai į jos gyvenimą“ (*Attempts on Her Life*, 1997). Pastebėta, kad kalbinės ir tam tikrose naratyvo situacijose įsteigtos tapatybės dramose dažniausiai yra steigiamos dialoginiu ir santykio su kitais veikėjais būdu. Kartais tai nėra tikroji naratoriaus tapatybė, o tik tam tikroje būsenoje apsiimtas naratoriaus vaidmuo.

Taigi naratoriaus poziciją galima suprasti kaip *vaidmenį*, atliekantį daug skirtingų funkcijų. Stepheno C. Levinsono (1983) teigimu, vaidmuo – tai dalyvavimo

galimybė, nurodanti į kalbėtojo / klausytojo atsakomybę, kurią individas gali prisiimti bet kurioje pokalbio atkarpoje. Prisiimdami šiuos vaidmenis, pasakotojai taip pat gali konstruoti tapatybes.

Dramaturgai pateikia daug galimų perspektyvų, ką pasakotojai daro manipuliuodami kalbėtojo ir klausytojo vaidmenimis. Įprastas naratoriaus vaidmuo yra *įreminantysis pasakotojas*, kuris apibrėžia pasakojimo pabaigą ir pradžią savo pastabomis; *edukatorius*, siejantis socialinius ir moralinius komentarus; *apibendrinantysis pasakotojas*, kuris aiškina besitęsiančius arba iš eilės vykstančius įvykius.

Autoriai konstruoja įvairialypius pasakotojus, kurių fantazijos, subjektyvus reiškinių suvokimas iškelia naratoriaus patikimumo problemą. Naratoriaus patikimumas nėra pageidautinas, nes tada prarandama intriga. Kitaip tariant, naratorius yra klaidinantis, savaip interpretuojantis faktus ir sulaikantis atomazgos atskleidimą. Galima teigti, kad „už nosies vedžiojantis“ naratorius būdingas dramose „Aš, Fojerbachas“ (T. Dorstas, 1986), „Psichozė 4.48“ (Sarah Kane, 2000), „Mergaitė, kurios bijojo Dievas“ (G. Grajauskas, 2008), „Sudie, idiotai“ (J. Tertelis, 2007), „Deguonis“ (I. Vyrypajevs, 2002), „Išvarymas“ (M. Ivaškevičius, 2012), „Ofelijos“ (I. Stundžytė), „Antoškos kartoškos“ (Marius Macevičius, 2006). Toks naratorius intriguoja ir palaiko įtampą, be to, jis gali būti pasitelkiamas ir manipuliacijos ar ironiško dramaturgo santykio su pjesės tema bei nagrinėjamu objektu tikslais (M. Ravenhillo pjesėse).

Prasidėjus postmodernios socialinės kultūros formavimuisi, telefoninių pokalbių, autoatsakiklių, vaizdo grotuvų, kompiuterio programų kuriami pasakojimai gana dažni šiuolaikinėje dramoje. Technologijos (radijas, televizija ir pan.) prisidėjo prie tradicinio naratyvo autoriteto „mirties“ ir naujos tapatybės formuluočių. Be to, jos keitė pasakojimo būdą, atvėrė įvairesnes informacijos pateikimo bei suvokimo perspektyvas, sustiprino gebėjimą dalyvauti naratyvo dalijimosi procese jausmą. O tai, be abejo, skatino eksperimentavimą kalba bei perspektyva.

2.4. Žiūros taškas ir perspektyva

Vienas iš patogiausių būdų dramaturgui kontroliuoti skaitytojo suvokimą – pateikti naratyvą iš tam tikros perspektyvos ir taip formuoti suvokėjo nuomonę ir požiūrį. M. Pfisteris knygoje „Dramos teorija ir analizė“ (1997) nagrinėja dramoje formuojamą perspektyvą semiotikos metodu. Jis pastebėjo, kad tai, kaip dramatis veikėjas žvelgia į veiksmą, yra sąlygota iš anksto sukauptos informacijos. Veikėjų žiūrą valdo du papildomi faktoriai – psichologinis nusiteikimas ir ideologinė orientacija.

M. Pfisteris sukūrė tris struktūros modelius pagal veikėjo ir autoriaus numatyto gavėjo perspektyvos santykį: *a-perspektyvos*, *uždaros* ir *atviros perspektyvos*. Modeliai paremti dramos tekstais ir yra naudingi istorinėms bei tipologinėms žanro transformacijoms suvokti.

Dramos, turinčios vadinamąją *a-perspektyvos struktūrą*, modelyje išorinė ir vidinė komunikacija nėra atskirta. Autorius veikėjų kalbomis išreiškia savo įsitikinimus ir poziciją. Taigi veikėjai tampa savotiškais autoriaus žodžio, kuris yra

adresuotas skaitytojui, skelbėjais. Kitaip tariant, daug veikėjų kalba į „vienus vartus“. Skirtingos veikėjų nuostatos sumanytos tik tam, kad stiprintų pagrindinę sumanytą perspektyvą, jos yra „paralelios“, nenukrypsta nuo pagrindinės (M. Ravenhillo pjesė „Baseinas (be vandens)“, 2006).

Dramose su *uždaros perspektyvos struktūra* įvairių kontrastuojančių veikėjų pozicijas ir jų sankirtų taškus – t. y. autoriaus perteikiamą žinutę – turi išivaizduoti patys gavėjai. M. Pfisterio teigimu, ši struktūra nuo a-perspektyvos struktūros skiriasi tuo, kad vengiama paruoštų atsakymų, o gavėjas skatinamas aktyviai įsitraukti į moralinio sprendimo ir nuomonės susidarymo procesą. Todėl ji išsiskiria netiesioginio tarpininkavimo funkcija, kuri įtraukia gavėją į „tiesos atradimo“ procesą ir sudaro sumanytą gavimo perspektyvą. Šios besikeičiančios perspektyvos suteikia gavėjui galimybę matyti problemą skirtingais kampais ir kurti kompleksiską, daugiamatį jos vaizdą (I. Vyrypajevio pjesė „Būtis Nr. 2“, 2004).

Pjesėse su *atvira perspektyvos struktūra* nėra nė vienos jungiančios linijos, kuri galėtų suvesti perspektyvas į vieną tašką. Ryšiai tarp veikėjų pozicijų lieka neaiškūs, nes autorius nepalieka jas jungiančių elementų arba jos viena kitai neprieštarauja. Taigi skaitytojas paliekamas abejoti, neturėdamas dominuojančios, su kuria galėtų identifikuoti ar sujungti savąją perspektyvą (M. Crimpo drama „Pasikėsirimai į jos gyvybę“, 2007).

2.5. Naratyviniai lygmenys ir naratyvo adresatas

M. Jahnas (2003) nustatė tris naratyvinius draminės sąveikos lygmenis: a) fikcinio veiksmo – komunikacijos tarp veikėjų lygmenį; b) fikcinio tarpininkavimo – naratoriaus ar komentatoriaus bendravimo su vienu ar keliais išgalvotais adresatais lygmenį; c) ne fikcinį lygmenį – kai autorius komunikuoja su tikrąja auditorija.

Naratyviniai lygmenys yra tiesiogiai susiję su *naratyvo adresatu* (angl. *narratee*) – objektu, kuriam pasakojama. Dramos tekste yra bent vienas (daugiau ar mažiau pristatytas) naratyvo adresatas, G. Prince'o teigimu (1989), esantis tame pačiame diegetiniame lygmenyje, kaip ir jam pasakojantis naratorius. Vienas naratyvas gali turėti keletą adresatų, kuriems pasakojama paeiliui. Taigi naratyvo adresatas gali būti *numatytas gavėjas* (žmogus, kurį kalbėtojas paskiria būti istorijos gavėju), *patvirtintas gavėjas* (kažkas, kurio vaidmuo yra perduoti istoriją kitam) arba *nenumatytas gavėjas* (tas, kuris nugirdo istoriją netyčia, arba tas, kuris slaptai jos klausėsi).

Disertacijos autorės nuomone, dažniausiai pasitaikantys adresatai dramose yra šie: *konkretus asmuo, pašnekovas*, esantis tame pačiame diegetiniame lygmenyje; *skaitytojas arba numanoma publika* – adresatas, esantis ne tame pačiame diegetiniame lygmenyje; *veikėjas yra pats sau adresatas* – pažeidimas atsiranda ne lygmenų atžvilgiu, bet komunikacinės grandinės atžvilgiu, kitaip tariant, žinutės siuntėjas yra ir žinutės gavėjas; *adresatas yra ne žmogus, o mašina arba koks kitas technologijų objektas* – dažnas atvejis šiuolaikinėje dramoje; *tiesioginio adresato nėra*, loginiais arba priežastiniais ryšiais *jis gali būti numanomas*.

Įprastai dramaturgai naratyve kuria tokį balsą, kuriam rūpi pasakojimo aktas, pasakotojas ir jo auditorija. Tačiau būna ir priešingai – įvedama *negirdėjimo* dimensija, kai pašnekovui visai neįdomu, kas kalbama, arba pokalbio dalyviai vienas kito nesupranta ir nesugeba arba nenori klausytis (pjesėse „Aš, Fojerbachas“ (T. Dorstas, 1986), „Apipjaustymas“ (M. Ravenhillas, 1995)).

3. NARATYVO KALBA IR JOS ORGANIZAVIMO PRIEMONĖS

Trečiame darbo skyriuje nagrinėjama, kaip per kalbą yra steigiamas naratyvas, kokios lingvistinės priemonės bei kalbos organizavimo principai (monologas, dialogas, polilogas) pasitelkiami jam konstruoti ir įsteigti. Pristatomi kalbos aktai, jų funkcijos, o tarpusavio santykiai, pasitelkiant lingvistinės ir sociolingvistinės teorijos šaltinius bei Manfredo Pfisterio išvalgas, nagrinėjami kartu su šiuolaikinės dramaturgijos pavyzdžiais.

Skyrius baigiamas lyginamąja visų trijų naratyvo kalbos organizavimo formų lentele, kurioje jų panašumai ir skirtumai apibendrinami pagal adresato, temos, kalbėjimo priežasčių, kalbinės raiškos priemonių ir kalbos funkcijų aspektus.

3.1. Kalbos aktų tipai ir jų reikšmė naratyvui

Kalba yra įprasčiausias naratyvų mediumas. Be jos nebūtų nei prozos, nei dramų naratyvų, netgi filmų naratyvuose vartojama kalba. M. Fludernik pastebi (2009), kad pokalbiu perteikiamuose naratyvuose literatūros kūrinių kalba yra ir reprezentacijos mediumas, ir jos objektas.

John Langshaw Austin knygoje „Kaip žodžius paversti veiksmais“ (*How to Do Things With Words*, 1962) kalbos aktus skirsto į tris pogrupius: *lokuciniai aktai* žymi tam tikras gramatines struktūras (tikrąjį pasakymą ir jo tariamą reikšmę); *ilokuciniai aktai* – teiginius, pažadus, įsakymus bei prieš tai įvardytus pasakymus; *perllokuciniai aktai* – pasakymus, darančius įtaką adresatui. Dramos naratyvo tyrinėjimams aktualiausi du paskutinieji.

3.2. Kalbos funkcijos

M. Pfisteris išskiria šešias kalbos funkcijas: *referentinę, ekspresyviają, valdomąją, metalingvistinę, fatinę, poetinę*.

Referentinė funkcija dominuoja įprastuose dramos pranešimuose, informuojančiuose apie įvykių eigą. Kitaip tariant, tam tikri siužeto elementai yra pranešami tiesiog verbalia naratyvo pateikimo forma, kuri dėl ekonominių ar techninių priežasčių negalėtų būti įgyvendinta scenoje (pateikta diegetiniu būdu).

Referentinė funkcija egzistuoja įvykius raportuojančiuose pranešimuose ir kiekvienoje dramos kalboje (veikėjai, ką nors sakydami, daugiau ar mažiau perteikia tam tikrą informaciją). Tačiau dėl įvairiausių priežasčių ji gali būti nustelbiama kitų kalbos funkcijų.

Ekspresyvioji kalbos išraiškos funkcija yra labiausiai susijusi su kalbėtoju ir išorinės komunikacijos sistema, kurioje jis „atgyja“. Veikėjo šnekos temos „pasirinkimas“, t. y. tai, apie ką jis kalba, verbalinis elgesys ir kalbėjimo stilius, yra viena svarbiausių charakterio kūrimo technikų dramaturgijoje. Tačiau ekspresyvioji funkcija, kurią kalbėtojas sąmoningai pasitelkia, neturi jokios pastovios paskirties. Kartais ji gali būti išreiškiama paprastais nuostabos ženklais (šauktukais, ištiktukais ir pan.).

Kaip ir visos kitos funkcijos, *valdomoji funkcija* priklauso nuo dialogo ir jos reikšmė intensyvėja pagal dialogo partnerio ištraukimo laipsnį. Kuo labiau pašnekovas stengiasi įtikinti arba pakeisti savo pašnekovo nuomonę ir kuo aktyviau pastarasis reaguoja į pirmojo prieštaravimus ar reikalavimus, tuo stipresnė bus kalbos valdomoji funkcija. Imperatyvas (paliepimas) yra viena pagrindinių formų, didinančių įtikinamumą bei įtaką. Tai steigia hierarchinį ir priklausomybės santykį tarp pašnekovų. Dramos kalboje, kurioje dominuoja valdomoji funkcija, tampa akivaizdi bendroji kalbos, kaip verbalaus veiksmo, prigimtis.

Fatinė (socialinė) funkcija yra labiausiai susijusi su ryšiu tarp kalbėtojo ir klausytojo bei yra pasitelkiama tam, kad sukurtų ir išlaikytų jų kontaktą. Fatinė funkcija tampa ypač svarbi, kai, atsigavus sutrikdytai sėkmingai komunikacijai, pirmiausia reikia užmegzti arba atkurti kontaktą, o tada jo „išlaikymas“ tampa esminiu arba vieninteliu dialogo komunikacijos tikslu.

Tačiau šiuolaikinėje dramaturgijoje nesistengiama palaikyti komunikacijos ryšio tarp pjesės veikėjų, be to, apskritai abejojama bendravimo svarba, susikalbėjimo ir tarpusavio supratimo galimybe.

Metalingvistinė funkcija yra susijusi su kalbos kodu ir, taip pat kaip fatinė funkcija, yra skirta tam, kad pristatytų jį užslėpta forma. Metalingvistinė funkcija atsiranda, kai verbalinis kodas tampa akivaizdžiai arba neakivaizdžiai plėtojama pagrindine pokalbio tema. Vidiniame dramos lygmenyje tai patraukia auditorijos dėmesį ir laikinai sutrukdo komunikacijos sklandumą. M. Pfisterio teigimu, komunikacija sutrikdoma, kai kodų neatitikimas arba, tiksliau tariant, nauji tarp pašnekovų atsiradę subkodai verčia kalbėti apie jų pačių kalbą metalingvistiniais terminais.

M. Pfisteris pastebi, kad priemonės metalingvistinei funkcijai įtvirtinti yra dvi – *kontrastuojanti skirtingų konvencijų priešprieša tame pačiame tekste* ir *didelio laipsnio deviacija* (nukrypimas) nuo pašnekovui priimtinių bendravimo konvencijų. Darbo autorė papildo jas trečiąja – *kodų steigimo* – funkcija, nes šiuolaikinėje dramaturgijoje pastebima naujai kuriamų kodų, taikomų visai dramos struktūrai, tendencija, kurios neapibrėžia momentiška pasirodantys kontrastai ar deviacija.

Poetinė funkcija atskleidžia žinutės formuluotę. Ji atkreipia auditorijos dėmesį į kalbos struktūrą ir jos sudedamąsias dalis. Šnekamosios kalbos diskurse ši funkcija beveik neaptinkama, nes buitinėje kalboje objektas dažnai pateikiamas tiesiogiai.

Net ir XX–XXI a. lietuvių dramos pasižymi kalbos poetiškumu, nes kūrėjai taiko poetinę funkciją vidiniame komunikacijos lygmenyje (t. y. dialoguose tarp

veikėjų). Turime tvirtos poetinės dramos poziciją, sąlygotą lyrinės lietuvių tautosakos tradicijos bei istorinio konteksto – okupacijos laiko, kai, siekiant atskleisti drąsesnę mintį, teko išmokti prabilti Ezopo kalba.

3.3. Dramos kalbos organizavimo tvarka

Anksčiau dramos tekstas buvo skirstomas į pirminį ir antrinį. Pirminiam priklauso veikėjų sakomas tekstas, o antriniam – pjesės pavadinimas, remarkos, veikėjų ar scenografijos apibūdinimai. Šiuolaikinė drama dažnai šiuos abu tekstus suvienodina, remarkas palikdama išsakyti pjesės veikėjams, ir taip jas paverčia pirminiu tekstu. Šiame poskyryje žvelgiama į esminius pirminio teksto veikėjų kalbos struktūravimo būdus: *monologą*, *dialogą* ir mažai tyrinėtą *polilogą*.

Monologas – tai veikėjo kalba, skirta sau pačiam. 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 konteksto ir iš dialogo.

P. Pavisas įvardijo (1947) pagrindines literatūrinių monologų formas: a) *vidinis sąmonės srauto monologas* – kalbėtojas kalba kas tik jam šauna į galvą, be jokios reguliuojančios logikos ar cenzūros (S. Becketto dramose); b) *autorius intarpai* – autorius tiesiogiai adresuoja kalbą auditorijai, siekdamas ją sugundyti arba išprovokuoti, norėdamas panaikinti fabulos fikciją arba muzikinį universumą (L. Jenkin pjesėse); c) *vienišiaus „dialogas“* – herojaus pokalbis su dieviškumu, kai kalbančiojo adresatas niekada neatsako, iš tiesų gal net ir nesiklauso. Vienišiaus „dialogo“ adresatas šiuolaikinėje dramaturgijoje yra pakitęs, nes imama diskutuoti su televizoriumi (prezidento atvaizdu ekrane (D. Loher „Nekalti“), technologijomis, populiariosios kultūros stabais ir t. t.); d) *monologinė pjesė* išliko, nes tai – universaliausia forma, apimanti visus anksčiau minėtus punktus. Jai priklauso pjesės, turinčios vieną veikėją ir sudarytos iš labai ilgų kalbų (T. Bernhardo, J. Tertelio dramos ir pan.).

P. Pavisas pagal dramaturginę funkciją monologus suskirstė į tris grupes: *techninį monologą*, *lyrinį monologą*, *refleksyvųjį monologą*.

Techninis monologas – veikėjo perteikiama įvykių, kurie jau įvyko arba negali būti tiesiogiai pavaizduoti, versija – jam būdinga referentinė ir fatinė funkcija. P. Pavisas jį prilygina pasakojamam naratyvui, o darbo autorė papildo, kad jam būdinga referentinė funkcija (informacijos perteikimo) ir fatinė (socialinė) funkcija – bent jau tada, kai yra numanomas adresatas (Patricko Marberio pjesėje „Arčiau“ (Closer, 1997)). Techninis monologas gali būti įvairių formų – nuo antikos choro, perteikiančio informaciją, epinio personažo, scenoje pasirodančio naratoriaus, iki per radiją perteikiamų žinių. Priklausomai nuo turinio kalbą galima (ne)priskirti monologui.

Lyrinis monologas atskleidžia veikėjo refleksijas ir emocijas. Šiuolaikinėje dramaturgijoje sunku rasti tikrą lyrinį monologą, nebent jis pastebimas specifinio žanro dramoje (pavyzdžiui, poetinėje). Priešingu atveju lyrinis monologas atrodo

naivi ir nebemadinga priemonė. Dažniausiai lyrinis monologas tampa submonologu, pagrindinio, informacinio monologo šešėliu arba šleifu, pateikiamu iš ironiškos perspektyvos (Fredo D'Aguiaro dramoje „Jamaikietis lakūnas numato savo mirtį“ (*A Jamaican Airman Foresees His Death*, 1991)).

Refleksyvusis, arba sprendimo, monologas pastebimas, kai reikia apsispręsti dėl sudėtingo sprendimo, veikėjas pats sau įvardija argumentus „už“ ir „prieš“ (sprendžiant dilemą) – tokiu atveju įsiterpia referentinė, fatinė funkcijos. Dramaturgai vengia atskleisti tikrąsias veikėjo mintis ar abejones, veikiau priešingai – jas pateikia tam tikrų situacijų pavyzdžiais, o skaitytojui belieka spėlioti, kaip jaučiasi ir ką galvoja veikėjas (Neilo Bartletto pjesė „Meilės vizija, atskleista miegant“ (*A Vision of Love Revealed in Sleep*, 1987–1990)).

Šiuolaikinėje dramaturgijoje monologų tipai keičiasi, o jų grynoji funkcija retai taikoma. Pavyzdžiui, techninis, referentinės funkcijos monologas apima ir kitokio monologinio tipo savybes (lyrinio ar kt.). Lyrinis monologas dažnai pagrįstas ironija arba įgauna vis daugiau erotikos elementų (taigi emocijos keičiamos fiziškumu). Refleksyviųjų–sprendimo monologų funkcija tampa šalutine, kitokio tikslo turinčio šio tipo išdava.

Be to, grynojo monologo formos papildomos įvairiais išraiškos būdais. Arba, kitaip tariant, monologui suteikiamas tam tikras dialogiškumo laipsnis, kai *monologas kuriamas dialoginiu principu* (M. McDonagho pjesėje „Pagalvinis“ Katurjano apsakymai tampa referentinės funkcijos monologais, perduodančiais pasakojimą epiniu būdu).

Poskyryje pastebėta, kad monologas, kuris struktūriškai nepriklauso nuo pašnekovo atsakymo, steigia tiesioginį santykį tarp kalbėtojo ir adresato, t. y. auditorijos arba skaitytojo. Taigi monologu tiesiogiai kreipiamasi į auditoriją, kaip į matantį ir girdintį adresatą. Šioje tiesioginėje komunikacijoje slypi jo stiprybė ir neįtikinamumą sukelianti silpnybė.

Dialogas (gr. *dialogos*) – tai pokalbis tarp dviejų ar daugiau veikėjų. Dramos dialogas dažniausiai yra verbaliniai mainai, vykstantys tarp veikėjų. P. Pavisas išskiria ir kitas, taip pat įmanomas dialogines komunikacijas: pavyzdžiui, tarp matomo ir nematomo veikėjo, tarp personažo ir Dievo arba dvasios, tarp gyvos būtybės ir negyvo objekto (dialogai tarp mašinų, telefoniniai pokalbiai). Pagrindinis dialogo kriterijus – komunikacijos mainai ir grįžtamasis ryšys. Esminis dialogo ir monologo skirtumas – pirmajam būtinas adresatas, antrajam adresatas nėra būtinas ir gali būti tik numanomas.

Be to, dialogą nuo monologo skiria ir tai, kad dialogo šnekos akto situacija dažniau spontaniška, o ne apgalvota iš anksto. Monologo ir dialogo santykį laiškuose tyrinėjusi Giedrė Čepaitienė teigia, kad tekstas neišlaiko vientisumo dėl sparčios minčių kaitos, nes nuolatinis keitimasis replikomis reikalauja greitos reakcijos. Daug priklauso ir nuo to, kokie šnekos aktai parenkami vienam ar kitam veikėjui ir kiek jie tarpusavyje yra adekvatūs. Pastebėta, kad dialogo tekste vyrauja nepilnieji sakiniai, ypač kai pokalbio turinys jo dalyviams gerai žinomas

arba kai pokalbio dalyviai yra artimi ir jiems nereikia vartoti pilnų frazių situacijai apibūdinti (S. L. Parks dramoje „365 dienos“).

P. Pavisas dialogų tipus skirsto pagal skaičiaus, tempo, apimties, santykio tarp dialogo ir veiksmo, veikėjų mainų kriterijus. Glaustai pristatydamas teatrologo klasifikaciją, darbo autorė, remdamasi XX a. paskutinio dešimtmečio–XXI a. pradžios dramaturgijos situacija, papildoma arba kvestionuoja toliau minimus punktus:

- *veikėjų skaičius* – žinios apie dramatinę veikėjų situaciją padeda išskirti kelis komunikacijos tipus (klasių santykiai, psichologiniai ryšiai ir t. t.). Tačiau disertacijos skyriuose nagrinėti pavyzdžiai parodė, kad autorius ne visada nurodo veikėjų skaičių, lytį ar statusą. Visos anksčiau įprastai remarkose pateikiamos ypatybės dažnai paliekamos laisvai interpretuoti: veikėjų skaičių ir lytis galima tik nuspėti pagal kalbos „išduodamus“ verbalinius ar fizinius veiksmus bei pasakomą informaciją (M. Ravenhillo, S. Kane, M. Crimpo dramose);
- *apimtis ir tempas* – veikėjų pasisakymai vienas kitą veja greitu tempu, priešingu atveju dramos tekstas primena monologų, kurie nėra stipriai tarpusavyje susiję, seką. Šiuolaikinė dramaturgija nepaiso trukmės ir apimties dėsnių ar proporcijų, tačiau yra linkusi į trumpą, sinkopišką pasakojimo formą, kuri įvairuoja priklausomai nuo konteksto ir pasirinktos pasakojimo formos. Vis labiau trumpėjant scenų apimčiai, ji gali būti sudaryta iš monologu virtusios ištraukos iš dialoginio epizodo (L. Ruohonen, S. Kane, D. Loher ir kt. dramose);
- *dialogas ir veiksmas* – dialogas iš esmės yra verbalus veiksmas. Tačiau santykis tarp veiksmo ir kalbos priklauso nuo dramos ir teatro tradicijų. Klasikinėje tragedijoje dialogas simboliškai įtvirtina veiksmą – jis yra ir priežastis, ir pasekmė. Natūralistinėje dramoje šis šnekos aktas yra tik antrinė ir lengviau pastebima veiksmo dalis – naratyvą veikia situacija ir veikėjo psichikos ar socialinis būvis, o ne kalba. Dialogas ir diskursas yra vienintelis pjesės veiksmas absurdo dramoje, kurioje performatyvų veiksmą sudaro šnekos aktas, sakinių išreiškimas. Šiuolaikinėje dramaturgijoje dialogas apima plačią galimybių skalę – nuo kalbos dominavimo ir veiksmo atsisakymo iki veiksmo vykdymo per kalbą, akcentuojant performatyvų kalbos aktą (J. H. Khemiri „Invazija“, 2008; S. Stephenso „Pornografija“, 2005).
- *veikėjų mainai* – dialogas steigia mainus tarp nuolat kintančių pirmuoju asmeniu („aš“) ir antruoju asmeniu („tu“) kalbančiojo vaidmenų. Socialinis ryšys tarp kalbančiųjų parodo, kad žodinis apsikeitimas informacija (referentinė funkcija) gali būti nustelbiamas pasakymų išraiškos situacijos. Įprastai dialogas akcentuoja metalingvistinę arba fatinę funkciją, kuria erdvines situacijas ir, susidūrus pasakymams, panaikina fiksuotą gravitacijos centrą arba tikslų ideologinį subjektą. Pastebėtina, kad šiuolaikinėje dramaturgijoje fatinė funkcija praranda savo paskirtį. Ši socialinio ryšio palaikymo funkcija dramose ne visada reikalinga, nes, regis, veikėjams dingsta poreikis kalbėti ir susikalbėti (A. Washburn „Internacionalistas“, 2002).

Dialogas yra nebaigtinis ir atviras pašnekovo atsakui. Kiekvienas kalbėtojas įkalina jo atsakymo projekciją ką tik išstartoje kalboje, priversdamas pašnekovą atsakyti pateiktame kontekste. Todėl P. Pavisas mano, kad kiekvienas dialogas yra taktinis konfliktas tarp dviejų diskurso manipuliatorių. Kiekvienas iš jų mėgina steigti savo logines ir ideologines prielaidas. Bendras veikėjų kalbų kontekstas ir būdas, kuriuo kontekstai vieni su kitais susilieja, apibrėžia, ar tekstas yra monologinės, dialoginės ar poliloginės prigimties.

Polilogas – pokalbis, diskusija, nuo dialogo atskiriamas kiekybiniu – daugiau kaip dviejų pokalbio dalyvių – principu. Tačiau iš tiesų šis skirtumas yra ne tik kiekybinis, bet ir kokybinis, nes polilogu pristatomi santykiai, kurių nebūtų įmanoma išreikšti dialogu. Dėl to polilogai yra sudėtingesnės semantinės struktūros nei dialogai (L. Jenkino pjesės „Mano dėdė Semas“, 1983; „Kelionė tamsoje“, 1982).

Polilogui būdingas *daugiabalsiškumas* (Michailas Bachtinas knygoje „Dialogo vaizduotė“ jį tyrinėjo jau 1981 m.) – viena iš svarbiausių šiuolaikinės dramaturgijos savybių, sukuriančių daugiabalsį veikėją, kuris turi neribotą lingvistinį potencialą, nes jo kalba apima platų galimybių spektrą – nuo gatvės slengo iki intelektualaus diskurso, nepaisant kalbų, dialektų, kalbos žanrų (B. M. Koltes „Roberto Zucco“, 1988). M. Bachtinas atskiria daugiabalsiškumą (*polyglossia*) nuo įvairiakalbiškumo (*heteroglossia*). Įvairiakalbiškumu mokslininkas vadina dialogu susaistytą visuomeninių balsų įvairovę, kuri atsiranda dėl autoriaus, pasakotojo, skirtingų žanrų ir pobūdžio kalbų tarpusavio sąveikos. Be to, jis teigia, kad įvairiakalbiškumą lemia kontekstas, nekalbiniai ir vidiniai kalbos veiksniai. Daugiabalsiškumą (*polyglossia*) jis apibūdina kaip įvairių kalbų koegzistavimą vienoje kultūroje.

P. Castagno teigimu, daugiabalsišką tekstą sujungia skirtingus kalba pagrįstus šaltinius (galinčius laviruoti nuo paveiklo iki garso ar visiškai skirtingų kontekstų). Dramaturgijoje daugiabalsiškumas dažniausiai išreiškiamas *polilogu*. Darbo autorės pastebėjimu, polilogas pasitelkiamas tada, kai: norima įvesti skirtingas naratyvines linijas ir praplėsti dramos erdvę; kai keli veikėjai pasakoja to paties naratoriaus istoriją, sustiprindami naratoriaus perspektyvos perteikimą (M. Ravenhill „Baseinas (be vandens)“, 2006).

4. MAŽIEJI NARATYVAI

Mažieji naratyvai, sinonimiškai vadinami *naratyviniais epizodais*, – tai trumpi įvykių pasakojimai. Mažieji naratyvai yra nedidelės apimties pasakojimai, įterpiami į dialogus ar monologus ir stiprinantys arba keičiantys bendrą naratyvo kontekstą. Glaustų pasakojimų egzistavimas dramose dažnai turi būti susietas su platesniu draminiu tikslu, nes epizodiškai pasirodantys naratyvai įgyja svarbą tik bendros prasmės, prie kurios prisideda, kontekste. Kritikas M. Freemanas pastebi, kad realiaame gyvenime jie gali būti kuriami tiesiog norint praleisti laiką, o literatūrinuose tekstuose jie visada reikšmingi, nes vienaip ar kitaip paveikia siužeto plėtotę.

Norint išanalizuoti, kokie naratyvinių epizodų pasakojimai vyrauja šiuolaikinėje dramoje, būtina atsižvelgti ne tik į mažųjų pasakojimų turinį, bet ir atkreipti dėmesį į jų formą bei kontekstą, kuriame mimetinis dramos veiksmas pakeičiamas diegetiniu, kai vietoj veiksmo į dramą yra įvedamas pasakojimas. Todėl šiam skyriui itin pravarti teorijos atspirtis – Hugo Bowleso studija „Naratyviniai epizodai dramose“ (2010), nes joje pirmąsyk išsamiau nagrinėjami antikos–XX a. naratyvinių epizodų dramose pavyzdžiai. Autorius juos suskirstė į keturias pagrindines kategorijas: apkalbas, informaciją perteikiančius pasakojimus, sapnų pasakojimus ir nevalingus atsiminimus. Darbo autorė, tyrinėdama šiuolaikinės dramaturgijos pavyzdžius, pastebi, kad mažieji naratyvai apima didesnę pasakojimo žanrų spektrą, todėl H. Bowleso išskirti pasakojimai ir kiti šiuolaikinėje dramoje paplitę tipai (juokų, pokštų ir anekdotų pasakojimai, fantazijos naratyvų epizodai) yra papildomi ir priskiriami mažųjų naratyvų tipologijai.

4.1. Naratyvinių epizodų tipai

Informaciją perteikiantys pasakojimai – tai tokie naratyviniai epizodai, kurie diegetiniu būdu perduoda įvykius, nutikusius už dramos teksto ribų. Pastarieji, dar vadinami „užkulisių įvykiais“, gali būti pristatyti kaip liudytojų parodymai. Pasak H. Bowleso, informaciją perteikiančių naratyvinių epizodų, kaip ir apkalbų epizodų, funkcija yra informuoti personažus ir publiką apie naujienas.

Informaciją perteikiantys pasakojimai gali būti išreiškiami dialogine forma, taip natūraliai įterpiant naujus faktus į pokalbį ir nesuteikiant tam išskirtinumo ar didingumo, kurį savo pasirodymu sukeldavo šaukliai, karo pasiuntiniai ar žyniai antikinėje dramoje. XXI a. tokio pobūdžio naujienas patogiau perduoti per radijuje ar televizijoje dirbantį pranešėją ir taip dramos įvykius priartinti prie kasdien medijomis transliuojamų žinių modelio.

Apkalbų naratyviniai epizodai – tai tokie epizodai, kurie sudaryti iš kalbėjimo apie nesenus įvykius arba komentavimo, dažnai neigiamai atsiliepiant apie žmones, kurių nėra šalia. Įsitraukdamos į pasakojimą, apkalbos dažnai atlieka dvi funkcijas: perduoda tam tikrą informaciją ir steigia glaudesnę socialinę ryšį tarp pokalbio dalyvių (o dramos atveju – ir tarp auditorijos). Taigi apkalbų socialinė svarba kyla iš istorijų turinio, kuris atspindi konkrečios bendruomenės kultūrinės vertybes, ir iš bendro bei socialiai koherentiško jų sklaidos būdo. Be to, tokiuose naratyviniuose epizoduose svarbi ne tiek pati informacija, kiek jos panaudojimas ryšiui tarp kalbėtojų sukurti (I. Stundžytės „Antigonė – ne mitas“, 2010; A. Anros „Bestija žydromis akimis“, 2010).

Sapnų naratyviniai epizodai yra nevalingo pasakojimo forma, išskylanti, kai vietinis įvykis, jausmas ar ištara paskatina kalbėtoją papasakoti sapną. Tyrinėjant sapnus daugiausia remiamasi psichoanalize, kuri iš institucinėje aplinkoje (kliento-paciento psichoterapijoje ir konsultacijose) atliktų tyrimų išplito į platesnius kontekstus, pavyzdžiui, literatūrologijos. Sapnų regėjimai, kaip sąmoninė, protu nekontroliuojama veikla, vykstanti miegant, nuo antikos laikų vilioja įvairiausių

sričių menininkus, siekiančius išreikšti šią patirtį kūryboje. Todėl nenuostabu, kad skirtingo laikotarpio dramose sapnų naratyvų taip pat aptinkama. Jų funkcijos labai įvairios – nuo blogos nuojautos apie tragiškus ir greitai nutikšančius įvykius iki mistiškos ir simbolinės kasdienybės interpretacijos. Todėl *sapnų naratyviniai epizodai* skirstomi į tuos, kuriuos yra linkę paaiškinti patys veikėjai (L. S. Černiauskaitės „Artumo jausmas“, 2003), ir tuos, kurių interpretacija paliekama tiesioginiam arba numanomam pasakojimo adresatui (S. Stridsberg „Svajonių fakultetas“, 2009). H. Bowlesas sapnų pasakojimus skirsto dar ir pagal tai, ar pasakotojas atskiria sapno sąlygiškumą, ar traktuoja jį kaip realybės elementą (t. y. nedaro skirties tarp įvykių sapne ir realybėje).

Juokų naratyviniais epizodais šiame darbe vadinami trumpi šmaikštūs pasakojimai, sudaryti iš anekdotų ar tikrų istorijų. Be to, tyrinėdama juokingus pasakojimus šiuolaikinėje dramoje, darbo autorė pastebi, kad vieni iš jų yra perpasakojami, o kiti esamuuju momentu kuriami iš absurdiškų situacijų arba šmaikščių dialogų. Todėl disertantė, išnagrinėjusi juokingus naratyvinius epizodus dramose, jų pobūdį suskirstė į tris pagrindinius tipus: 1) *anekdotinio pobūdžio juokelius*; 2) *(auto)biografinius juokelius*; 3) *situacinį humorą*. Visi trys tipai gali būti glaudžiai susiję tarpusavyje (kai tikras, tam tikroje situacijoje nutikęs atvejis tampa anekdotiniu pasakojimu), tačiau kiekvienas dramaturgas, pasitelkdamas skirtingas menines priemones, kuria vis kitas komiškas situacijas.

Anekdotinio pobūdžio juokeliai – tai arba tiesiogiai cituojami anekdotai, arba anekdotine forma pateikiamas pokštas. Šabloniški juokeliai, anekdotai gali būti pateikiami arba kaip atskira scena, arba kaip pokalbio dalis, t. y. integruotas į pokalbį pasakojimas (S. Ruhl „Švarūs namai“, 2006). *(Auto)biografiniai juokeliai* – tai juokų naratyviniai epizodai, turintys (auto)biografinį pagrindą. Esminė jų savybė – galimybė turėti realų istorijos pagrindą – skiria gyvenimiškus juokelius nuo anekdotinio pobūdžio juokelių. Be to, dažniausiai jie yra pateikiami būtuuju laiku ir monologine forma (M. Ravenhill „Shopping and F***ing“, 1996). *Situacinio humoro juokeliai* atsiranda iš esamuuju metu išgyvenamų aplinkybių ir dažniausiai yra dialoginės prigimties, nes tokia forma jiems suteikia natūralumo (S. Parulskio „Keltininkas“, 2006; M. Macevičiaus „Antoškos kartoškos“, 2009).

Fantazijos naratyviniais epizodais šiame darbe vadinami natūralios arba antgamtinės prigimties naratyvai, dramose pasakojami žmogiškų arba antgamtinių būtybių ir turintys bent vieną fantazijos (neįmanomybės) elementą. Taip pat yra svarbus H. Bowleso teiginys, kad fantazijos autentifikavimas priklauso nuo klausytojo supratimo apie jos egzistavimo įmanomumą.

Pagal išraiškos formas ir pašnekovų įsitraukimą į fantazijos kūrimo procesą darbo autorė išskiria keturis fantazijų naratyvų tipus:

- bendros fantazijos kūrimą ir tolygų pašnekovų įsitraukimą į kūrybos procesą;
- bendros fantazijos kūrimą ir netolygų pašnekovų įsitraukimą į kūrybos procesą;
- dialoginio pobūdžio fantazijos kūrimą be bendros fantazijos kūrimo proceso;
- monologinio pobūdžio fantazavimą, kuriame nedalyvauja pašnekovas.

Bendros fantazijos kūrimas ir tolygus pašnekovų įsitraukimas į kūrybos procesą yra ypatingas vienodu arba panašiu įsitraukimu į fantazavimo eigą. Tokiu atveju visi fantazijos kūrimo dalyviai tampa vienas kito adresatais ir adresantais, tiek klausančiais, tiek pasakojančiais veikėjais (R. Lindberg „Diena, kai mirė Denas“, 2006). *Bendras fantazijos kūrimas ir netolygus pašnekovų įsitraukimas į kūrybos procesą* vienus dalyvius padaro pasyvesniais (pasakojimo adresatais), kitus – aktyvesniais (adresantais). Tačiau būtent mažiau įsitraukę į bendrą fantazijos kūrimo procesą dalyviai gali stipriau daryti įtaką fantazijos eigai nei jos pagrindiniai pasakotojai (M. McDonagh „Pagalvinis“, 2003).

Dialoginio pobūdžio fantazijos kūrimas be bendro fantazijos kūrybos proceso – pasyviausia veikėjų interakcijos forma, nes adresantas perteikia savo fantazijas jų konstravimo eigoje nedalyvaujančiam (numanomam) adresatui. Dialoginio pobūdžio fantazavimui reikalingas esamas arba bent jau numanomas adresatas (A. Anros „Niurnbergo mergelė“, 2012).

Monologinio pobūdžio fantazavimas, kuriame nedalyvauja pašnekovas, nuo dialoginio pobūdžio fantazijų be bendro fantazijos kūrybos proceso skiriasi tuo, kad jis arba neturi adresato, arba pastarasis pasakotojui yra nereikalingas ir nedaro įtakos fantazavimo procesui (K. Adshead „Gyvūnas“, 2003).

5. LAIKAS IR ERDVĖ

Paskutinis disertacijos skyrius atkreipia dėmesį į anksčiau įprastai fenomenologiniu arba hermeneutiniu būdu analizuotus dramos aspektus. Naratologijos teorija turi turtingą instrumentariją pasakojimo tvarkai literatūros kūriniuose nagrinėti, tačiau pirmieji bandymai jį taikyti teatrui rašytų kūrinių analizėje pasirodė tik paskutiniame XX a. dešimtmetyje. Paradoksalu, tačiau svarbūs naratyvo erdvės konstravimo principai nesulaukė naratologų dėmesio ir neturi adekvačių metodologinių įrankių.

Todėl šios disertacijos dalies tikslas – pritaikyti naratyvo laiko tyrimo priemones dramos kūriniams nagrinėti ir sukurti dramos erdvės analizės teorines priemones. Darbo skyrius sudarytas iš dviejų dalių: 1) pasakojimo tvarką sudarančių analepsių, prolepsių ir elipsių pristatymo, jų smulkesnės klasifikacijos ir taikymo dramos laiko analizėje; 2) erdvės konstravimo principų, apimančių erdvėlaikio kūrimo priemones, pasitelkiančias diegetinį, mimetinį ir mišrųjį pasakojimo būdus. Darbo autorė išskiria ir įvardija alternatyvius erdvės kūrimo būdus, kurie atskleidžia, kaip įvairiai, pasitelkdami visas naratyvumo galimybes, šiuolaikiniai dramaturgai kuria naratyvo aplinkybes. Be to, suvokdama tokio tyrimo naujumą, ji palieka teorines įžvalgas atviras sistemingesniam ir nuoseklesniam papildymui.

5.1. Laiko konstravimo principai: analepsės ir prolepsės apibrėžtys

G. Genette'o teigimu, kiekviename pasakojime susiduria trys laiko plotmės – *istorijos* (pasakojamų įvykių), paties *pasakojimo* (sakytinio ar rašytinio diskurso, per

kurį atskleidžiami įvykiai), *pasakojimo veiksmo*, arba *naracijos* (pasakojamojo diskurso kūrimo, situacijos, kurioje bylojamas pasakojimas). Prozą nagrinėjančių naratologų teigimu, ne kiekviename pasakojime galima fiksuoti pasakojimo akta (dažnai jis tik numanomas), todėl, atliekant laiko analizę, pagrįstą G. Genette'o naratologija, siūloma analizuoti dviejų plotmių – *istorijos* (pasakojamų įvykių) ir *pasakojimo* (įvykių išdėstymo tekste) – santykius.

Gramatiškai veiksmus išreiškia veiksmožodis, todėl pasakojimo analizei prancūzų naratologas pasirenka pagrindines veiksmožodžio kategorijas: laiko, nuosakos (modalumo) ir veiksmožodžio rūšies (veikiamosios / neveikiamosios). Laikinėje pasakojimo analizėje jam svarbiausia tai, kaip, kokia tvarka, apimtimi, tempu pasakojimas pateikia istoriją (įvykius, nuotykius).

Nuoroda į *praėjusį* arba *ankstesnį* įvykį (įvykius) pasakojamos dabarties atžvilgiu naratologijoje vadinama *analepse*. Kitose pasakojimo teorijose tai vadinama *retrospekcija* arba *praeities intarpu*, *žvilgsniu į praeitį*. *Išankstinė* nuoroda į ateitį arba *vėlesnio* įvykio išankstinis papasakojimas, jo užuomina pasakojamos dabarties atžvilgiu vadinama *prolepse*. G. Genette'o teoriją pristatanti ir lietuvių prozos analizei taikanti N. Keršytė pastebi, kad kitose naratyvo teorijose ji dar gali būti vadinama *anticipacija*, *ateities intarpu*, *prospekcija* ar *žvilgsniu į ateitį*.

Naratologijoje analepsės ir prolepsės skirstomos į tokias pagrindines priešpriešų poras: 1) *objektyvioji* (pasakotojo) ir *subjektyvioji* (veikėjo) analepsė ar prolepsė; 2) *išorinė*, *vidinė* ir *mišrioji* analepsė ar prolepsė; 3) *dalinė* išorinė ir *pilnoji* išorinė analepsė ar prolepsė; 4) *kartojamoji* vidinė ir *užpildomoji* vidinė analepsė ar prolepsė; 5) *heterodiegetinė* ir *homodiegetinė* analepsė ar prolepsė.

Subjektyvioji ir *objektyvioji* analepsė ar prolepsė skiriamos atsižvelgiant į tai, kieno (veikėjo ar pasakotojo) požiūrį jos išreiškia arba kas (veikėjas ar pasakotojas) retrospektyviai sugrįžta atgal į praeitį ar užbėga į priekį. N. Keršytė dėl subjektyvumo–objektyvumo skirties kriterijaus problemiškumo siūlo vartoti G. Genette'o minimas paralelines sąvokas: *veikėjo analepsė* ar *prolepsė* ir *pasakotojo analepsė* ar *prolepsė*. Pagal analepsės laikinį nuotolį pirminio pasakojimo atžvilgiu išskiriami trys analepsės tipai: *išorinė*, *vidinė* analepsė ir *mišrioji* analepsė.

Išorinė analepse vadinama tokia anachronija, kurios laikinis nuotolis peržengia pirminio pasakojimo ribas ir lieka už jų. *Pilnoji išorinė analepsė* baigiasi ties pirminio pasakojimo pradžia, nesudarydama įspūdžio, kad esama tęstinumo tarp dviejų istorijos segmentų. *Mišrioji išorinė analepsė* prasideda už pirminio pasakojimo ribų (šiuo požiūriu ji panaši į išorinę analepsę), bet baigiasi pirminio pasakojimo viduje (šiuo požiūriu ji panaši į vidinę analepsę). Dažniausiai mišrioji analepsė baigiasi ties tuo „dabarties“ momentu, kuriuo prasidėjo anachroninis nukrypimas į praeitį – taip ji sugrįžta į savo išeities tašką. Mišriųjų analepsių panaudojimas ypač būdingas pjesėms „Išvarymas“ (M. Ivaškevičius), „Mergaitė, kurios bijojo Dievas“ (G. Grajauskas), „Katinas Temzėje“ (A. Anra, 2003).

Vidinė anachronija yra tokia analepsė, kuri prasideda ir užsibaigia pirminio pasakojimo „viduje“. Ji dar skirstoma į *kartojamąją* ir *užpildomąją*. *Kartojamoji*

vidinė analepsė (arba *priminimas, retrospekcija*) pakartoja tai, kas jau buvo papasakota pirminiame pasakojime (S. Stridsberg „Svajonių fakultetas“, 2009).

Kartojamoji prolepsė pasirodo trumpos užuominos pavidalu: ji iš anksto nurodo įvykį, kuris atėjus laikui bus papasakotas nuosekliai. Panašiai kaip kartojamosios analepsės atlieka priminimo funkciją, kartojamosios prolepsės atlieka *išankstinės pastabos*, arba anonso, funkciją (L. Jenkin „Šalies daktaras“, 1999).

Šiuolaikinės dramos naratyvuose kartojamųjų prolepsių vartojimas nėra įprastas. Gal todėl, kad tokiu atveju naratorius visame kūrinyje apsiima globėjo, skaitytojo lydėjojo vaidmenį. Todėl toks pasakojimas įmanomas nebent autodiegetiniam naratoriui, kuris visą laiką nepalieka naratyvo.

Užpildomosios vidinės analepsės būdingos detektyvinio tipo dramoms, kuriose yra svarbu palengva išsiaiškinti nusikaltėlį ir nustatyti nusikaltimo aplinkybes (M. McDonagho dramoje „Pagalvinis“).

Kai pasakojimo segmentas neatitinka kokios nors istorijos trukmės, galima kalbėti apie *elipsę*. Anot N. Keršytės, aptariant šią priemonę svarbiausia – praleistas (nepapasakotas) laikas, todėl reikia nustatyti, ar praleista trukmė nurodyta, ar ne. Praleista laiko trukmė gali būti paminėta (T. Dorstas „Aš, Foerbachas“) arba tik suponuojama (S. Ruhl „Švarūs namai“, 2006). Atsižvelgiant į tai, elipsės skirstomos į *implicitinę, explicitinę, hipotetinę, apibrėžtąją* ir *neapibrėžtąją elipses*.

Sulaikant tam tikrą informaciją, taip glaudžiai susijusią su skaitytojo / žiūrovo nuomone apie veikėją, manipuluojama ne tiek juo pačiu (jis irgi yra vienas iš naratorių), kiek suvokėju – nuo jo slepiamos ir atskleidžiamos tam tikros informacijos dozės, kurios padeda išlaikyti ir skatinti intrigą. Laiko kaita pjesės naratyve pasitelkiama ir veikėjo psichinei būsenai identifikuoti.

5.2. Erdvės konstravimo principai

Pjesės erdvės kuriamos mikrogeografijos kontūrai pradėti brėžti jau nuo antikos laikų, o daugiapolis scenų vaizdavimas išpopuliarėjo viduramžių dramose, kurios atliekamos skirtinguose keliaujančiuose vežimuose.

Epinėje dramoje erdvės nestabilumas ir nuolatinė jos kaita yra įprasta socialiai koncentruotai istorijai, kuri juda nuo individualaus naratyvo iki istorijos ar metafizikos lygmenų. Pavyzdžiui, B. Brechto pjesių veikėjai patys susikuria aplinką, nes ją išvaidina ir nupasakoja. Taigi erdvė keičiama ne scenoje, o suvokėjų mintyse, lavinant fantaziją ir vaizduotę.

XX a. dramaturgija transformuoja erdvę priešingai dinamišką geografiją apėriantiems kino principams: didėjantis scenos statiškumas tapo atsaku hiperaktyviam judančiam paveikslėliui. XXI a. drama, apimdama ankstesnes tradicijas ir jas laisvai interpretuodama, kuria savo erdvę.

Paulo Cobby'aus teigimu (2001), erdvės pasirinkimui turi įtakos siužetas, tačiau būdas, kuriuo erdvė su juo susieta, priklauso nuo naratyvo. Darbo autorė pastebi, kad pagrindinės dramos erdvėlaikio kūrimo priemonės yra: a) remarkomis nuro-

doma erdvė ir laikas (tikslī vieta, interjeras ir pan.); b) į veikėjų kalbą įterpīamos laiko ir vietos nuorodos.

Pirmoji erdvės kūrimo priemonė – scenografija, šviesomis ir garsais kuriama erdvė scenoje išreiškiama *mimetiniu būdu* ir priklauso teatro sričiai, todėl išsamiau nenagrinėjama dėl išskirtinio šio darbo dėmesio dramai, tačiau atsižvelgiama į remarkomis išreikštos erdvės pobūdį (kaip dramaturgai įvardija erdvę, lokacijas ir t. t.). Antrasis būdas – nusakymas žodžiais – priskiriamas *diegetiniam pasakojimo būdui*. Reikia nepamiršti, kad naudodami įvairias naratyvo konstravimo priemones dramaturgai pasitelkia ir mišrųjį pasakojimo būdą. *Mišriuojų pasakojimo būdu* darbo autorė vadina mimetinio ir diegetinio pasakojimo būdų sintezę, kuri iš tiesų nuo antikos laikų buvo pati populiariausia (R. Lindberg „Diena, kai mirė Denas“, 2008; D. Loher „Ruzvelto aikštė“, 2004; M. Ravenhill „Baseinas (be vandens)“, 2006).

Šiuolaikinės dramaturgijos erdvės ypatybė – remarkos perkeliamos į veikėjų išreiškiamą pjesės tekstą, kitaip tariant, mimetinė reprezentacija pakeičiama diegetine. Tai gali sąlygoti kelios priežastys: pirmiausia, aktuali šiuolaikinės dramaturgijos tendencija, kuri pasireiškia, kai remarkos pjesėje apskritai neberašomos, nebent tiksliai nupasakojamų aplinkybių reikalautų dramos žanras (natūralistinė ar realistinė pjesė ir pan.). Antroji priežastis – dramaturgo noras kontroliuoti režisieriaus pasirinkimus ir kuo tiksliau perteikti aplinkybes. Į tiesioginę veikėjų kalbą įterptos deiksės garantuoja, kad vieta ir laikas išliks tie patys, o pjesės remarkose surašytų aplinkybių gali būti nepaisoma. Be to, pagrindine tokių aplinkybių įterpimo priežastimi galėtų būti scenografijos ekonomija bei teatro reformų įtaka. Dažnai spektakliai vaidinami be jokių dekoracijų arba su minimalistinėmis dekoracijomis, taigi vaizdo projekcijos arba naratoriškas erdvės ir laiko nupasakojimas padeda sukurti erdvę efektyviai ir minimaliomis priemonėmis, kitaip tariant, ji kuriama diegetinio pasakojimo būdu.

Tačiau reikia nepamiršti, kad naratologijos metodologijos pasiūlyti bei darbo autorės papildyti mimetinis, diegetinis bei mišrusis pasakojimo būdai neapima visų dramaturgijos erdvės kūrimo galimybių.

Literatūros ir meno tyrinėjimo metodologijos (fenomenologija, psichoanalizė, hermeneutika) taiko ir kitokias erdvės klasifikacijas. Pavyzdžiui, dramos tyrinėtojas S. Watersas išskiria tokias pagrindines erdvės priešpriešų ašis dramos kūrinuose:

1) *Vieša / privatu erdvės* ašys skiriasi socialine reikšme. Privačiose erdvėse vykstančiame veiksmė pabrėžiamas atsiribojimas nuo socialinio šurmulio, o viešų erdvių veiksmas slopina individą ir jo jausmus. Tačiau XXI a. tokia takoskyra nebėra tinkama, nes jos esminius principus sugriovė atsiradusios interneto prieigos, socialiniais tinklais sujungiančios viešas ir privacias erdves (Tuomas Timonen „Megan istorija“, 2010); 2) *Sceninė / už scenos esanti erdvė* – anga ar durys, pro kurias įeina ar išeina veikėjai, yra viena stipriausių priemonių, manipuliuojančių suvokėjo fantazija, nes ši priešprieša atspindi santykį tarp to, ką galima matyti,

ir to, ką galima įsivaizduoti (I. Stundžytės „Antigonė – ne mitas“); 3) *Atvira / uždara erdvė*. Šią ašį nustato tai, ar erdvė naudojama pagal paskirtį. Šiuolaikiniai dramaturgai mėgsta laužyti taisykles (seksualiniai žaidimai neįprastose vietose, kapinės lankomos per pasivaikščiojimus (D. Loher „Ruzvelto aikštė“), laidotuvių ceremonija cirke (G. Labanauskaitės „Circus“, 2010) ir pan. S. Waterso teigimu, šis vietos paskirties nepaisymas skiria dramą nuo kino – filmas tiesiogine dokumentuojančia akimi parodo vietas, kurios iš karto priskiriamos tam tikrai funkcijai, o teatro vietos yra atviresnės, nes jos neatskleidžiamos iš anksto ir taip skatina vietų potencialą eksperimentams ir naujiems potyriams.

Dramaturgai, įvertindami erdvės galimybę ne tik būti aplinkybe, bet ir kurti kitas aplinkybes, kurioms turi įtakos veiksmo vietos, taiko dar įvairesnes strategijas ne tik erdvei atskleisti, bet ir dramos naratyvo simboliniam lygmeniui įvirtinti. Darbo autorė pastebėjo dar kelis alternatyvius erdvės kūrimo būdus – *metaforiškos / realios erdvės traktuotės priešpriešą, erdvės architektonikos paralelių taikymą dramos struktūroje ir erdvės takumą*, kuriam būdingas nenutrūkstamas transformacijos procesas.

Metaforinė erdvės traktuotė sukuria interpretacijai atvirą erdvės įspūdį. Įprastai tokios erdvės pasitelkiamos tam tikroms būsenoms ar situacijoms atskleisti – sapnams, vizijoms, haliucinacijoms ar momentams iš skirtingo laikotarpio (pavyzdžiui, tolimos praeities). Nekonkrečiai, abstrakti erdvė sudaro kitos dimensijos negu „čia ir dabar“ įspūdį. Todėl analizuotų dramaturgų kūriniai (I. Vyrypajev „Būtis Nr. 2“; L. S. Černiauskaitės „Blyksnis po vasaros vandeniui“, 2004) tuo ir ypatingi, kad metaforišką principą taiko esamai situacijai – ne kaip deviaciją nuo įprastos normos, o kaip atskirą, originalią ir savitą formą, aprėpiančią visą pjesę ir suteikiančią tam tikrą kodą dramos naratyvo struktūros suvokimui.

Be to, dramaturgai *erdvės architektoninį modelį* pritaiko visai dramai (D. Loher „Ruzvelto aikštė“, S. Ruhl „Švarūs namai“). M. Ivaškevičiaus pjesėje „Išvarymas“ erdvė atitinka visos pjesės struktūrą ir sustiprina jos cikliškumą: Londono vietos, kuriose gyvena ar dirba Benas, atitinka jo statusą skirtingais gyvenimo periodais (taigi geografinė horizontalė sukuria jo statuso vertikalę socialiniu aspektu); vokiečių dramaturgė D. Loher pjesėje „Ruzvelto aikštė“ brėžia tą patį (tik vis iš kitos perspektyvos) aikštės žemėlapi, manipuliuoja suvokėjo emocijomis, suteikdama tai bauginantį, tai ironiškai komišką aikštės paveikslą.

Erdvės takumas atsirado kaip reakcija į rizominį internetinės erdvės daugi, kuris reikalauja atskiro tyrimo. J. H. Khemiri „Invazija!“ ar I. Vyrypajev „Būtis Nr. 2“ atvejais veikėjų kalba ne pristato pasaulį, o veikiau yra patiriama kaip sąžal, žaidimas, siūlantis naujas žodžio ir pasaulio taisykles. Akivaizdu, erdvė tampa suvokiama kaip kompiuterio ekrane ar dramos tekste telpanti begalybė, kurioje įmanoma naršyti ir komunikuoti su kitais žmonėmis nepaisant geografinių atstumų. Šis sąlygiškumas transformuoja erdvės suvokimą ir didina jos kaitos greitį šiuolaikinėje dramoje.

IŠVADOS

XXI a. akivaizdžiai pasikeitė dramaturgų požiūris į naratyvą ir jo konstravimo priemonės. Šiuolaikiniai dramaturgai sieja tradicinę ir naują poetiką, naujus ir senus dramatinius išraiškos būdus.

1. Dominuojantis dabartinių pjesių naratyvas yra hibridinis, pabrėžiantis dramaturginių strategijų sujungimo ir šaltinių pasirinkimo problematiką. Kuriami unikalūs fikciniai pasauliai, stebinantys arba šokiruojantys auditoriją, kylantys iš įvairiausių dokumentinių, skaitmeninių ir internetinių šaltinių (internetinių blogų, wikipedijos, reklamos, pažinčių skelbimų laikraščiuose ir pan.).

Šiuolaikiniai dramaturgai kuria *atviros formos* dramą. Dramos pasakojamos ne tik *mimetiniu* būdu, kuriam pasakotojas nereikalingas, nes naratyvas pateikiamas tiesiogiai, bet ir *diegetiniu*, epiniu būdu, kuriam naratorius yra būtinas ir svarbus pateikiant fabulą. Diegetinis pasakojimo būdas tampa tendencija.

2. *Naratorius* ne tik pasakoja istoriją; jis ją pateikia tam tikru būdu, pasirinkdamas naratyvo pasakojimo būdą, sudėliodamas įvykių seką, laiko ir vietos aplinkybes, taigi – iš esmės suformuodamas naratyvą.

Naratoriaus tipas – ar tai būtų *homodiegetinis*, ar *autodiegetinis*, ar *heterodiegetinis naratorius* – retai kada išlieka pastovus. Nagrinėtuose pavyzdžiuose ši rolė keičiama ne tik asmeniniais įvardžiais, nurodančiais į pirmo, antro, arba trečio asmens kalbėtoją, bet ir laikinį artumą arba atstumą žyminčiais prievaisiais, performatyviais pasakymais ir pan.

Per kalbą įsteigtos *tapatybės* dramose yra kuriamos santykio su kitais veikėjais būdu. Kartais tai nėra tikroji naratoriaus tapatybė, o tik tam tikroje būsenoje apsiimtas naratoriaus vaidmuo. Dažniausiai dramoje pasitaiko tokie *naratoriaus vaidmenys*: įrėminantis pasakojimu visą pjesę; sujungiantis scenas; paaiškinantis istorijos eigą arba aplinkybes; pristatantis situaciją ar kitus veikėjus. Kiekviename pasakojime, kuriame pasitelkiamas naratorius, esama dramą netiesiogiai aiškinančių ar papildančių istorijų. Kartais naratoriaus instancija sukuriama tam, kad duodama skaitytojui ranką, nuvestų jį dar klaidesniais siužeto vingiais, nei kad buvo manoma iš pradžių.

Naratoriui tapus nepatikimu informacijos šaltiniu, technologinė jo prigimtis atrodo patikimesnė, nes ji sukuria nešališkumo iliuziją, per ją pristatomos įvairesnės perspektyvos (telefoninių pokalbių, autoatsakiklių, vaizdo grotuvų, kompiuterio ekranų – pokalbių *Skype* ir t. t. kuriami pasakojimai).

Naratyvo adresatas reikalingas pasakojimo intymumui sukurti ir autoriaus pozicijai, perspektyvai išreikšti, tačiau dramaturgai kartais panaikina naratoriaus adresatą, taip išryškindami suponuojamo adresato arba skaitytojo rolę. Panaikinus tarpininką tarp pasakotojo ir tikrojo adresato, sukuriamas ne intymumo ir nuoširdumo, o priešingai – rašymo konstrukcijos atskleidimo įspūdis, atstumas tarp veikėjo pasakotojo ir jo adresato yra didinamas. Kitaip tariant, atsiduriama diskurso lygmenyje, kuriam ypač svarbus *eksperimentavimas kalba ir struktūra*.

3. *Naratyvo kalbos ir jos organizavimo priemonių* tyrimas atskleidė, kad kuriamos įvairios kalbos aktų kombinacijos, kurios, priklausomai nuo kalbos aktų derinio, paryškina situacijos absurdiškumą arba tragizmą.

- Šiuolaikinėje dramaturgijoje dėmesys sukonzentruojamas į *naracijų aktą*. Išgryninta kalba, supaprastintas veikėjų bendravimas, atkreipiantis dėmesį į kalbos formą, o ne turinį skatina labiau pasitikėti emociniu ir intelektualiniu lingvistiniu žaidimu nei logiškai sukonstruotais tektais. Kalbinės, o ne dramatinės situacijos vis dažniau paveikia naratyvo formavimą, nes labiau akcentuojamas ne fizinis, o verbalinis veiksmas – pasakymo aktas ir jo pasekmės.
- Šiuolaikinėje dramaturgijoje keičiasi *monologų tipai*, o jų grynoji funkcija retai taikoma. Techninio monologo referentinė funkcija yra tiesiogiai susijusi su manipuliacija ir nebūtinai persiunčiama iš patikimo šaltinio. 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. Refleksyvieji monologai yra taikomi retai, nes jie atskleidžia tikruosius veikėjo sumanymus ir planus. Šiuolaikinėje dramaturgijoje monologas steigia tiesioginį santykį tarp kalbėtojo ir adresato, t. y. auditorijos arba skaitytojo.
- Dramų *dialoguose* prasmingas susikalbėjimas nunyksta, nes nebėra bendrų transcendentinių prasmės centrų. Kartu nyksta natūrali kalba kaip kokybinio susikalbėjimo terpė, o ją keičia įvairūs technologijos signalai ir sutartiniai ženklai.
- Šiuolaikinėje dramaturgijoje ne visada įmanoma nustatyti veikėjų skaičių – dramaturgai siūlo visišką teksto skirstymo laisvę ir nenurodo dramatos dalyvių kiekio. Taip pokalbio tekstas įgauna *dialogiškumo* savybių, interaktyvų santykį tarp pjesės balsų, kurie suformuoja pjesę kaip atradimo veiksmą. Dialogiškumas yra vienas esminių naujos dramaturgijos konstravimo principų ir gali būti aptinkamas netradicinėse dialogo ar polilogo formose.

Polilogas – svarbi šiuolaikinės dramaturgijos veikėjų kalbėjimo struktūravimo priemonė, atverianti netikėtas perspektyvas ir įrodanti, kad dramatos galimybės nėra baigtinės.

4. *Informacijos perteikimo, apkalbų, juokų, sapnų ir fantazijų epizodų* dramose tyrimo metu paaiškėjo, kad jų vaidmuo pjesėse yra reikšmingas personažams ir naratyvo plėtotei.

- *Apkalbos* pjesėse suteikia ironišką perspektyvą. Be to, fikcinio ir realybės lygmenų maišymą galima įvardyti kaip dramaturginę strategiją, pasirinktą tam, kad būtų patogiau atskleisti pjesės pjesėje struktūrą. Apkalbos minimos ne epizodiškai, bet jos tampa arba struktūruojančia visą pasakojimą dalimi, arba autoriaus perspektyvos perteikėju.
- *Informacijos perteikimo* naratyvinių epizodų, kaip ir apkalbų epizodų, funkcija yra supažindinti personažus ir publiką su nauja informacija. Abiem – apkalbų ir žinių perteikimo – atvejais tokia funkcija leidžia publikai labiau susitapatinti su veiksmu scenoje. XXI amžiuje tokio pobūdžio naujienos

yra perteikiamos radijo ar televizijos pranešėjo pagalba, taip dramos įvykius priartinant prie kasdien medijų transliuojamų žinių modelio. Sykiu tradicinio šauklio ar choro pakeitimas technologinės instancijos naratoriumi pastarajam suteikė patikimumo įspūdį.

- *Sapnų epizodai* naudojami radikaliai dramos geografinės ir laikinės topografijos pakeitimui. Tokio pobūdžio scenų sujungimas yra būdingas kinui, nes būtent filmuose montažo principu galima keisti erdves, veikėjo aprangą ir t. t., pasiliekant sapną kaip lieptą, perkeliantį į skirtingus filmų epizodus. Sapno naratyviniai epizodai šiuolaikinėse dramose pasitelkiami tam, kad būtų galima atskleisti tai, kas paprastai neparodoma išorinėmis priemonėmis – intuciją, nuogaštavimą, slopinamą geismą, užgniaužtą pyktį ar neapykantą. Dramaturgai sapnų pasakojimais išreiškia pasakotojo psichinę būklę. Vietoj paprastesnės būsenos išraiškos ar žinutės pranešimo pasirinkta sapno forma suteikia mistiškumo, poetiškumo, daugiaprasmiškumo elementų. Nepaisant to, kad laiko aplinkybės dažnai išmainomos į emocišnes ar atmosferines smulkmenas, iš tiesų tradicinis sapno naratyvas turi tokią įvykių seką ir struktūrą, kuri, net ir būdama nelinijinė, leidžia atpažinti istoriją ir susidėlioti siužetą.
- *Juokų naratyviniai epizodai* yra apgaulingi savo panašumu į realias istorijas, tačiau juos galima atskirti pagal nenatūralią, anekdotams būdingą atomazgą. Juokelis gali būti pasitelktas ne tik komunikacinės funkcijos palaikymui – neatitinkantis adresato būsenos juokelis gali išprovokuoti konfliktinę situaciją.
- Ties sąmonės / pasąmonės riba balansuojančiuose *fantazijos pasakojimuose* labiau pasitikima joslėmis nei logika. Peripetija dažnai įvyksta ne pasakojimo struktūros viduje (kaip įvykių linijos pasikeitimas), o išorėje – kaip fantazijos pasakotojo ar klausytojo suvokimas (atpažinimas), kad fantazijos išsipildymas nėra įmanomas. Taigi fantazijų pasakojimai yra konstruojami pagal „suprantamo melo“ modelį. Toks akivaizdus rašytojų manipuliavimas fantazijos pasakojimų ne/patikimumu leidžia pažvelgti į personažų sąmonės būsenas, praėjusias istorijas ir esamus santykius bei gali tapti pagrindine visos pjesės tema. Be to, fantazijos naratyvai yra naudingi pjesės nuotaikos kūrimui, veikėjų troškimų atskleidimui ir vaizduotės skatinimui, praplečiant realius laiko ir erdvės rėmus.
- Apibendrinant ketvirtą skyrių, galima teigti, kad šiuolaikinių mažųjų naratyvų struktūra išlieka tokia pati, kaip ir klasikiniuose didžiuosiuose naratyvuose: glausta ekspozicija (trumpas veikėjų ir aplinkybių pristatymas), kulminacija (įtampos arba intrigos sukūrimas), atomazga (konflikto išsprendimas). Tačiau dramos naratyvo chronologija yra pakitusi, nes suardomi laiko ir vietos vienovės principai.

5. Šiuolaikinėje dramoje, kaip ir šiuolaikinėje prozoje, siekiama ne papasakoti istoriją, o papasakoti apie patį pasakojimą.

- Naujojoje dramaturgijoje galimos įvairios *pasakojimo laiko* ir *laiko, apie kurį pasakojama*, paties pasakojimo veiksmo ir pasakojamųjų įvykių kombinacijos.

Svarbiu naratyvo konstravimo principu tampa dvi persidengiančios laiko plotmės: reali *naracijos* proceso trukmė (t. y. istorijos pasakojimo laikas, kurio tėkmė yra jaučiama) ir fiktyvus *naratyve* vaizduojamų įvykių laikas, buvęs kažkada praeityje.

- Analepsės ir elipsės naratyvo konstravimui pasirenkamos tam, kad padėtų atskleisti personažo charakterį, jo tapatybę, vertybes, baimes, gyvenimo prasmės ieškojimo kelią. Tuo tarpu prolepsių, nurodančių ateities laiką, beveik nepasitaiko, nes ateitis šiuolaikinei dramai neegzistuoja. Be to, skirtingų naratyvo konstravimo priemonių – analepsių, prolepsių, elipsių – naudojimas dažnai grindžiamas ne priežastiniais ryšiais, o vidine pjesės logika, pjesės naratyvą ir naratyvinius epizodus pateikiančia kaip žaidimą, kurio taisyklėmis sekdamas žiūrovas gali susidėlioti savo išvadas.
- Šiuolaikinėje dramaturgijoje transformuojama *erdvė* ir eksperimentuojama su kraštutinėmis jos būsenomis – statiškumu *vs* greita erdvių kaita. Erdvė kuriama kaip procesas, o ne rezultatas. Naikinama laiko ir vietos vienovė jungiama bevietiško principu. Veiksmas galėtų vykti bet kur, visiškai atspindėdamas globalizacijos dėsnius realiame pasaulyje – miestai, butai, kambariai, viešosios įstaigos paliekamos be konkrečių detalių ar įvardijimų, minimalizuojant pjesių remarkas arba jų visai atsisakant ir taip aktyvinant naratoriaus metadiegetinę funkciją. Toks vietų abstrahavimas išreiškiamas keliais esminiais principais – metonimišku (per dalį atskleidžiama visuma), metaforišku (kai erdvės modelis taikomas visam dramos modeliui) ir kitais principais. Nuo pasirinkto erdvės kūrimo būdo – mimetinio, diegetinio ar mišriojo – priklauso jos atskleidimo ir įtvirtinimo galimybės. Mimetinis būdas sąlygoja didžiausią erdvės kūrimo atsakomybės suteikimą režisieriiui ir scenografui, diegetinis erdvės kūrimo būdas suteikia didžiausią laisvę dramaturgo fantazijai, nebegalvojant, kaip tai reiktų įgyvendinti scenoje, ir sąlygoja kontroliuojamą erdvės pateikimo rezultatą, o mišrusis erdvės kūrimo būdas yra atviras įvairioms erdvės konstravimo strategijoms.
- Pasitelkus naratologijos įrankius ir išnagrinėjus pagrindinius naratyvo konstravimo principus (laiko ir erdvės principus, naratoriaus tipus ir jo vaidmens kaitą šiuolaikinėje dramaturgijoje, naratyvinių epizodų dramoje tipus), galima teigti, kad dramos naratyvas nėra paprastesnis už kitų žanrų naratyvines formas. Kritikai, kalbėdami apie naująją dramą, vis dažniau vartoja „žanrų hibridizacijos“ sąvoką, nes šiuolaikinei dramai būdingas sužetinių linijų išskaidymas, polifoniškumas, dialogiškumas, intertekstualumas, identiteto fragmentacijos, kalbos susvetimėjimo ir paties teksto svarstymas.

INTRODUCTION

The theme of the dissertation “The Principles of Narrative Construction in Contemporary Dramaturgy” was inspired by scientific provocation (there has been no comprehensive narratological research conducted into the creation of narrative in plays until now) and personal interest (the author of the present scientific paper is a playwright; therefore, the narratives of contemporary dramaturgy and the ways of their expression are urgent in terms of professional considerations).

The object of the dissertation – contemporary dramaturgy written at the end of the 20th and beginning of the 21st century and its narrative construction principles. In the present scientific work, narrative is conceived as a way of giving an account of one or several events, thus presenting the order of developing a story.

The application of narrative theory in analysing dramaturgy was impeded by critics maintaining that the essence of plays is inextricably entwined with the stage, i.e. in the realisation of plays the latter bears more significance than the written material, for it is treated not as a separate piece of art, but a scenario written for a performance. As it is sought to encompass a multifaceted field of constructing a narrative in plays, the analysis of theatrical narrative has not been performed due to the limited scope of the work. The period of the present scientific research is special in a way that it is the period reflecting the state of transformation of plays, their transition from the drama-centred existence to that of postdramatic, wherein playwrights are creating a complex narrative.

The aim of the research work is to define the principles of narrative construction and its types: to examine the narrator and the transformations of his role, the influence of language in creating a narrative, the narrative episodes (jokes, transmission of information, dream tellings, fantasies), the time-space structure of dramatic plays, as well.

This aim has formed the following **tasks**:

- 1) to investigate a broad field of classical and contemporary narrative, to establish proper theoretical tools for the analysis of plays – the ones it lacks;
- 2) to create the theoretical methodological basis that can be applied in researching plays;
- 3) to analyse the examples of Lithuanian and foreign contemporary dramaturgy and determine the fundamental principles of narrative construction;
- 4) to systematise the principles of narrative construction that predominate in contemporary dramaturgy;
- 5) to offer the theoretical basis that would allow examining the newest pieces of dramaturgy;
- 6) to expand, on the basis of Lithuanian and foreign plays, the degree of traditional attitude towards drama, when experimentation conducted in the field of narrative is perceived not as a dramaturgical flaw, but as the strategy consciously applied by a playwright.

Topicality and novelty of the scientific work. The questions related to narrative theory of plays are being considered fairly fragmentarily in Lithuania, while Nijolė Keršytė, Birutė Meržvinskaitė and Dainius Vaitiekūnas presenting in Lithuania the works of theorists (especially – French) in narratology focus on the genre of prose. The guidelines for drama narrative theory and its analysis are introduced in Nomeda Šatkauskienė's dissertation "The Peculiarities of Drama Text Circulation: Alternation of Theoretical Paradigms and Their Analysis" (2002). It describes general principles of the analysis of drama narrative: the level of drama discourse, the narrator's role in drama, speech acts and deconstruction of drama composition, thus referring to the drama "P. S. Case. O. K." by S. Parulskis as a pattern. N. Šatkauskienė casts light on the circulation of drama text through general alternation of theoretical paradigms wherein drama narrative is only one of research objects.

The entrenched stereotype that has faced negative outcomes states that drama is undeserving of narrative research, for its narration is oversimplified. Neither abroad nor in Lithuania is there any scientific study that would thoroughly describe, systematise or interpret specific features, laws and development of drama narrative. Although there has been enough of scientific literature describing the application of narratological techniques, it only touches upon prose and cinema narratives; there is no literature specifically intended for contemporary drama narrative. In the *Journal of Narrative Theory* regularly published at Eastern Michigan University since 1971, the research on drama is fragmentary: generally the works of one selected playwright, the aspects of his/her narrative under creation are analysed in the articles.

In the foreign academic context, narratologists either investigate a certain facet of narrative or overview the various principles of narrative construction from a semiotic perspective. In the first case, Hugo Bowles's book "Storytelling and Drama: Exploring Narrative Episodes in Plays" (2010) examines narrative episodes in the twentieth-century dramaturgy; however, there is a certain lack of explicitness of concepts. For instance, the concepts of *narrative* and *story* are used by the author of the book as synonyms although a narrative is the way by which a story is being created and narrated. The chapter on short stories, which was divided into the subchapter on gossip, transmission of information, dream tellings and reminiscences, urged the author of the present scientific work to devote one chapter to narrative episodes wherein H. Bowles's classification is restructured: "short stories" are treated as synonyms to *short narratives* (as narrative can comprise different stories or narrative episodes). Dividing narrative episodes according to the content, but not form, H. Bowles integrates reminiscences into the same group although they are virtually a form of storytelling, not only the content (dream tellings, the transmission of information and fantasies can be presented as reminiscences), and therefore the author of the present scientific paper describes them in Chapter on analepses, encompassing time.

In the second case, we confine ourselves mainly to the plays written by the authors (A. Chekhov, H. Ibsen, and M. Maeterlinck) of the early 20th century. For example, the collection of articles "Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre" (1984) that was compiled by Herta Schmid and Aloysius Van Kesteren or Manfred Pfister's book "The Theory and Analysis of Drama" (1988) took no account of works of their time. Furthermore, semiotics is acceptable to researchers as a metatheory in order to create the fundamentals of semiotics of theatre, not drama.

The author of the present scientific work refers to time investigation methodology, dedicated to researching mimetic and diegetic narrative techniques, of French narratologist Gérard Genette's classical narratology by adding an integrated narrative method noticeable in contemporary drama. Also, the author names the narrator's functions, complements and restructures H. Bowles's scheme of narrative episodes, as well as applies the research method of focalisation. Although the time-space structures are inextricable in the context of teatrology, the study of narratology has not devised separate theoretical tools for investigating space; therefore, referring to personal and different insights gained by researchers across the spectrum of drama and by theorists of narratology, the author of the work had to create herself the methodological foundation for analysing the principles of space construction.

The research of the dissertation focuses mainly on the principles of narrative construction in the newest dramaturgy; therefore, the major and the most significant part of scientific literature applied to conduct this research comprises works of several recent decades. Foreign sources of literature have been selected with reference to recommendations provided by foreign teatrologists and literary theorists, to Almanacs of contemporary dramaturgy, to drama festivals where the author of the work participated as a playwright and observer. A three-month internship of the Erasmus Exchange Programme in the winter of 2012 in London provided a unique opportunity for getting acquainted with theoretical sources of drama research and latest dramatic plays.

The trends of narrative construction in contemporary dramaturgy are examined in analysing more than one hundred contemporary works of playwrights (Dea Loher, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Caryl Churchill, Sarah Ruhl, Suzan-Lori Parks, Len Jenkin, Sarah Kane and others). In their works, the writers apply the various strategies of writing plays. The texts analysed in the dissertation are conceived as a general totality of narration and thoughts wherein special attention is placed on the character's speech expression and its forms. Understanding that it is important to examine the latest pieces of Lithuanian dramaturgy and compare them with the trends of foreign drama, the author of the present scientific work analyses the texts written by contemporary playwrights (Laura Sintija Černiauskaitė, Marius Ivaškevičius, Sigitas Parulskis, Gintaras Grajauskas, Herkus Kunčius, Marius Macevičius, Aneta Anra and others), as well as by actors

writing in theatre laboratories (members of the Open Circle – Justas Tertelis, Ieva Stundžytė, Marija Korenkaitė), selecting them according not only to artistic quality, but also to the criteria topical for the Lithuanian theatrical context, as well as for the development of Lithuanian dramaturgy. Also, this work is innovative in terms of the author's multifaceted experience – applying the various methods in the plays being created.

The investigation into the drama narrative construction as well as the creation of typology of dramatic narrative broadens the traditionally acknowledged frames of drama as a literary genre and creates the prerequisites for integrating its aspects into a wider context of considering both literary and theatre studies. This work is intended to uncover possible principles of narrative construction, encourage dramatists, scholars, readers, directors to re-contemplate the expression of contemporary drama and its possibilities.

Research methods. Several research methods are combined in the work. The nature of dramatic narrative and the selected aspect of its construction have conditioned the fact that the most suitable for the present scientific work is the *narratological method* whose starting point – G. Genette's narrative time investigation methodology and various theories developed by his followers (Paul Cobley, Mieke Bal, Gerald Prince). The research methods of *cognitive narratology*, formed by German scholar Monika Fludernik in her book "An Introduction to Narratology", are also actively applied, as they help analysing the aims of applying the strategies of drama narrative and the main addressee. While analysing the addressee of a dramatic piece, the focus is placed on some *phenomenological* insights.

The research method of semiotics, having tried to turn subjective insights into a scientific system, has been applied to systematise the form of instances under consideration. M. Pfister's semiotic research methodology of drama analysis is especially useful for investigating language and communication system of space, open/closed drama and dramatis personae. *Sociolinguistic narrative theory* (H. Bowles, C. P. Castagno) is convenient to examine dialogues and narrative episodes in plays; it provides the possibility to view the language and the narrative expressed by its means not only from the linguistic but also from the sociological perspective.

The present scientific paper puts forward the principles of narrative construction and composition that are explicit to multifaceted theoretical methodology. For instance, along with *structural analysis* one can additionally incorporate the *methods of visual semiotics, thematic criticism or hermeneutics* into the research of constructive level, while the level of communication is open to *cultural, postcolonial or sociological, psychoanalytic* investigations. The analytic-theoretical research is based on the examples of Lithuanian and foreign dramaturgy, demonstrating the application of narrative theory in analysing plays and many types of narration. Partly, different research tactics are also dictated by nature of contemporary plays (in some plays the attention is focused on experiments in form and structure, in others a great deal of attention is paid to the narrator, to the content of his told stories, etc.).

Previous research on the problem. In several recent decades, the discipline of narratology underwent changes – its scope has widened. Instead of formal and structural analyses, the relationship between drama, its representations and specific ideological or cultural forms is emphasised in contemporary narratology. According to this, every narrative requires investigating its specific structures.

Although narratology in a broad sense can be referred to as any narrative theory until structuralist research (from Plato to Aristotle), in a narrow sense it is generally directed to as narrative theories formulated in the sixties, whose development was very rapid. The starting point of the scientific work is narratology and drama narrative theories of the second half of the 20th until the beginning of the 21st century, placing greater attention to the observations and insights by G. Genette and N. Keršytė, who analysed G. Genette's work. G. Genette's "Narrative Discourse" (1972) and continuation of the work "Narrative Discourse: Revisited" republished and edited in France, 1983 affected the investigations held into narratology at different stages of development of this branch of science.

In M. Pfister's "The Theory and Analysis of Drama" (1988), the plays are analysed from the semiotic point of view. The book examines the communication system and its models, verbal communication, the purpose of dramatic language, different structures of time and space. However, the theorist did not seek to create a new system for the research of dramaturgy, but rather systematised what can be applied to the analysis of drama and theatre; therefore, the author of the scientific work has used semiotic insights inconsistently, while selecting theoretical starting points applicable only to the work.

Gerald Prince, who named the "narrator's addressee" in his book "A Dictionary of Narrative" (1987), systematised and defined the conceptions of narratology; they are, however, different from G. Genette's or more modern narratologists' works; therefore, this dictionary is not referred to as the main source, but as one of supporting means of research. American structuralist S. Chatman's book "Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film" (1978) proposes the foundation for narrative theory wherein cinema narrative as one of the research objects is examined, and its conception is defined anew: narrative comprises story and discourse, when wishing to conceptualise narrative it is imperative to have the levels of story and communication.

The theorist of cognitive narratology Monika Fludernik states in her books "Towards a 'Natural' Narratology" (1996) and "An Introduction to Narratology" (2009) that narrative has to be disengaged from the plot boundaries and defined anew as *representation of experientiality*. Actions, intentions and emotions are part of human experience that is conveyed by narrative. This experience is filtered by consciousness; therefore, narrative is understood as *subjective* representation. M. Fludernik casts new light on narrative theory, the act of storytelling, narrative structure, speech and its representations. The scholar widens the scope of narrative research by paying attention to how narrative is being constructed on the

metadiegetic level – through the title of a piece, public dissemination, etc. One refers to the various methodologies in recent narratological investigations; the innovative tools of examining prose and cinema narratives are being created and the attention is paid to the audience's role and its importance.

The various problems of narrative in contemporary drama have been discussed by Lithuanian theatre critics investigating the existence of postmodern drama, such as Jurgita Staniškytė, Rasa Vasiuškaitė, Valdas Gedgaudas, Aušra Martišiūtė, Vaidas Jauniškis, Ramunė Marcinkevičiūtė, and others.

Literature and sources for the dissertation. The object of the research urges one to analyse different scientific literature, dedicated to:

- *questions of playwriting art* that constructed a discourse of different drama narrative models: Eric Bentley “The Life of Drama” (1964), Paul C. Castagno “New Playwriting Strategies” (2012), and others;
- *methodological problems* that helped determine theoretical assumptions of the analysis and structure the research methods (of pioneers in classical narratology: Aristotle, Vladimir Propp, Claude Levi-Strauss, et al.), as well as that of proponents – Algirdas Julius Greimas, Roland Barthes, G. Genette, M. Bal, G. Prince, S. Chatman, Sh. Rimmon-Kenan). Also, it has been referred to M. Fludernik's, et al. works, nor less attention was paid to G. Genette's work “Narrative Discourse” (1972), which encouraged one to recoil from utterance upon the very delivery;
- *contemporary drama theories*, especially to those which provide assumptions to actualise narrative in plays: John L. Styan “The Elements of Drama” (1960), Bernard Beckerman “Dynamics of drama: Theory and method of analysis” (1970), Paul M. Levitt “A Structuralist Approach to the Analysis of Drama” (1971), Martin Esslin “An Anatomy of Drama” (1977), and others;
- *drama and theatre research*: Richard Hornby “Script into Performance” (1995), Keir Elam “Semiotics of Theatre and Drama” (1980), Marco De Marinis “Semiotics of Performance” (1993), Patrice Pavis “Languages of the Stage” (1982) and “Dictionary of the Theatre” (1998). In the Lithuanian preface written by V. Jauniškis to Hans-Thies Lehmann's book “Postdramatic Theatre” (2010), it is spoken about innovative forms of expression, the altered hierarchical relationship between drama and theatre, postmodern theatrical features some of which – intertextuality, polysemy, a declining hierarchy – are also significant to contemporary drama;
- *art studies of aesthetics and philosophy*, especially to the investigations conducted into *contemporary, postmodern existence*: Jean Baudrillard “The Consumer Society” (1970) and “Simulacra and Simulation” (1981), the works by Jean-François Lyotard, David Harvey, John Fiske's, John Hartley's analysis of television phenomenon, Brian Richardson “Plot After Postmodernism” (2007), Arvydas Šliogeris “Postmodernism: A Philosophical Perspective” (2009), et al.;

- *Lithuanian and foreign theatrologists' scientific and journalistic articles, interviews with playwrights, drama reviews, etc.;*
- contemporary dramaturgy works that were written while experimenting boldly with narrative.

The research sources are also of great importance – the process of constructing a drama narrative has been recorded by the author herself, as well as the playwrights' ideas both written and discussed altogether during the various dramaturgy laboratories and workshops.

Defended statements:

- contemporary drama narratives are not presented by mimetic means only (it was, for a long time, regarded as an excuse of narratology proponents when answering the question concerning the reason of plays being not incorporated into the field of narratological investigations). Drama narrative can also be expressed by purely diegetic (epic) or mixed means, harmonizing mimetic and diegetic techniques;
- contemporary drama creates a complex narrative and anti-narrative which can be researched and classified;
- drama has narrators who are more diverse than in prose texts, inasmuch as they combine multifarious means of expression (it was thought earlier that mimetic narrative technique did require no narrator, for the narrative was presented explicitly without mediator).

Structure of the work. The proposed aim, tasks and selected methods condition the structure of the work. The dissertation comprises introduction, theoretical chapter, four analytical parts, conclusions, appendices (tables and schemes), the list of sources and references. Introduction briefly touches upon narratology research context that is grounded by the selection of object and methodologies. In Part One “The Concepts of Narrative and Modes of Narration” it is sought to present the main concepts of narratology that are utilized in other chapters by the author analysing the types of narrative. The definition of narrative, typology, differences between story and plot, the principles of organising a story are presented, too.

In Part Two “The Narrator in Contemporary Dramaturgy”, the narrator’s conception, his types, role and identity are described; the problem of narrator’s verisimilitude is put forward, as well. The features of the narrator’s character, as well as the instance of narrative addressee in plays are uncovered.

Part Three “The Narrative Language and Its Organizational Means” analyses how language becomes an established narrative, what linguistic means and principles of language organisation one has to refer to in constructing and constituting a narrative. Speech acts are named and their functions mostly inherent to contemporary dramaturgy are ascertained, the ways of telling a story rendered in the form of monologue and dialogue are analysed, too.

Part Four “Short Narratives” is dedicated to exploring the narrative episodes in drama, which have not generally been examined in the Lithuanian context until

now. The transmission of information, gossip, fantasies, dream tellings, and other narrative episodes as well as their functions are discussed.

Part Five “Time and Space” investigates the problem of time and space in narratives of contemporary drama. In subchapter on time, the events (analepsis, prolepsis, and other entities) are presented in the examined chronological and non-chronological time sequence. In subchapter on space, the main tools of the time-space construction, as well as alternative ways of space creation are discussed.

1. THE CONCEPTS OF NARRATIVE AND MODES OF NARRATION

Chapter “The Concepts of Narrative and Modes of Narration” of the present scientific work is devoted to briefly presenting narrative theory. It was not the aim of the theoretical part to comprehensively present the development of narratology and works of its most prominent followers. Conversely, here scientific insights serve as the starting point for creating a new theory or for applying an existing theory in the context of drama. Hence this chapter is the endeavour to prepare a methodological background towards other practical investigations conducted into the domain of contemporary dramaturgy.

1.1. The definition of narratology

In Gerald Prince’s “A Dictionary of Narratology”, published in 1987, the first definition of *narratology* – the theory, affected by structuralism, that investigates the nature of storytelling, form and functionality. This scientific branch of literature examines what all narratives (on the levels of a story, storytelling and their interconnectedness) have in common and what discerns one narrative from another when one tries to determine the ability to construct and conceptualise them.

The second definition of this conception is devoted to the perception of narrative, only as verbal representations developed by time, situations and events. In this way, narratology goes deeper into the relationship between story and narrating a story. Mieke Bal maintains that narratology is the theory of narrative texts, images, events, and cultural artifacts rendering the storytelling. When narratology is conceived as an interdisciplinary study, it helps one understand, analyse and evaluate narratives, in other words, explore the way each narrative is being constructed. Nowadays, narratology investigates narratives of literary and nonliterary genres: lyric poets, history, advertisements, films, drama.

1.2. The definition of narrative

Etymologically, *narrative* (from Latin *gnarus*) represents a certain part of information that conveys not what happened, but what could have happened. This feature, which was already named by Aristotle, is perceived by contemporary narratologists not as a narration of the state’s transformations, but as the establishment of trans-

formations of states and interpretation of signifying parts of the whole (situations, experiences, persons, societies).

In the present scientific work, *narrative* is understood as contextually dependent exchanges of two sides – addresser (narrator) and addressee (the one who is being told a story). Narrative form depends on the situation from which narrative emerges, and on the aim which it seeks to achieve, when an item of information is presented to the messenger so as that the addressee could understand the material rendered to him/her more clearly (G. Prince). Narrative has to recount an event or events in detail; otherwise, it will be treated as a description, not narrative. Furthermore, these events can be both actual and imaginary (J. Hawthorn). The means of narrative representation can be of different nature: verbal, written, conveyed in the form of signs (moving or static images), gestures, music or any combination of the above-mentioned ways. It can also assume various forms – romance, novel, works on history, autobiography and biography, epos, fabula, folktales, legends, ballads, presentation of news, films, performances, etc.

1.3. Levels of narrative text: story, plot and narrative

Narrative text is referred to as a text wherein an agent recounts a story through a special medium – language, imagination, sound or their combination (M. Bal). Moreover, narrative has to be isolated from the conceptions of story or plot with which it is usually compared and confused.

The author of the present work refers to the terminology used by narratologist Paul Cobley (2001). According to him, *story* comprises two events that are to be described (G. Genette treats story as narrative). The conception of *fabula* in the present scientific work is used as the synonym to *story*. *Event* is the transformation of a state or circumstances. *Plot* – a chain of reasons, enabling one to establish coherent relations between events and select them for description, according to the presence of interconnectedness (in G. Genette's opinion, plot = storytelling). French philosopher Paul Ricoeur, who paraphrased Aristotle, states that *plot* dominates the events of a story. *Narrative* is an expression or telling these events as well as their means. Narrative is thus capable of retaining a fragile partition between *showing* and *telling*; therefore, the selection of what has to be described in the narrative process is quintessential and demonstrates a simple act of representation: representation allows one to sort out certain things, leaving others ignored. It can be said that narrative selects certain events and neglects others.

In "Poetics", Aristotle speaks about the aspect of defeated expectancy in fabula (the events, having unexpectedly emerged one from another, arouse tragedy, fear or compassion); however, there is no space for the author to act freely in selecting the fabula as it is the myth that breathes life into it. According to the philosopher of the Antiquity, there are certain elements constituting fabula: *peripeteia* (which Aristotle refers to as a change by which the action veers round to its opposite, according to the rule of necessity or probability), *anagnorisis*, originally meant

recognition in its Greek context (a change from ignorance to knowledge), a *pathetic event* – an act that is accompanied by death or martyrdom.

Contemporary narratology expands and universalises organisational principles of fabula: fabula comprises events, time and location which are treated as its elements that are being specifically organised in the storytelling. The process of organising the elements in fabula, according to their interconnectedness, constructs a narrative.

1.4. The composition of drama

Twentieth century theorists noted that the scope of drama genre was on the verge of decline and started to divide works according not only to the criterion of the development of a conflict and its culmination (tragedy, comedy and drama), but also to that of drama form and its structure. In this subchapter, two models (by G. Freytag's and V. Klotz's, 1960) of the structure of drama are presented; their advantages and drawbacks are also discussed. V. Klotz's classification of *closed/open drama forms* surpasses G. Freytag's model of normative perspective because of two reasons: it does not urge one to attribute normative status to one particular compositional technique; the classification describes several different techniques, and therefore encompasses a wider scope of textual types from a historical perspective.

Drama of closed form is an approved and completely independent story whose ending is ultimate, while introduction (fabula and plot) meets Aristotle's requirements of unity and wholeness. According to Aristotle, the unity of plot implies that drama comprises one sequence of stories, or should there be more than one, the first story has to clearly predominate. The conflict between unequivocally defined antagonistic forces evolves from a clear initial situation, approved by limited and comprehensible facts.

Drama of open form does not have the ending wherein all items of contradictory information would be eliminated and all conflicts resolved. The unity of location-time-action of the plot of closed drama is annihilated, when a secondary group of a sequence of events in the plot assumes as much significance as a primary one. Thus shorter and minor sequences of events propagated by open drama form are no longer related the "main plot"; they are autonomous. There emerges structural openness: a story is represented not as a closed and hierarchical wholeness, but as that of independent, autonomous sequences being isolated one from another.

1.5. The means of storytelling in drama narrative

A common differentiation between dramatic narratives, imitating the language and actions (*mimesis*), and that of epic, recounting actions and events (*diegesis, poesis*), is derived from Plato's "The Republic" and Aristotle's "Poetics" ideas. According to narratologists Ansgar Nünning and Roy Sommer, one may treat functional characters and representation of a sequence of events as common elements of

drama narrative. The representation of a sequence of events can be divided into *diegetic* and *mimetic types of drama narrative*. The author of the scientific work adds a transitional, *mixed*, variant, encompassing the principles of mimetic and diegetic narration, to these two extremities defined above.

Hybrid narrative is characterised by totality of alternately embedded mimetic and diegetic narrative types. In other words, in a play of mixed narrative one can also observe epic *diegetic* elements – storytellers, narrators and the like, as well as *mimetic* ones – moments in an explicitly stated story. Hence it is obvious that drama does not confine itself to mimesis.

2. THE NARRATOR IN CONTEMPORARY DRAMATURGY

Although the majority of theorists hold with the view that narrator (or a storyteller) is indispensable to all narratives using the language, yet it is still doubtful whether s/he is imperative to those which are not encoded in a language and partly depend on visual elements. For instance, it was thought that film or drama could have no narrator (at least by the term perceived in prose fiction).

Focusing on the possibilities of various narrative types, contemporary drama does not only acknowledge the existence of narrator, but also reveals the versatility of storytellers in a drama text.

2.1. The definition of narrator

Narrator, also referred to as a *storyteller*, presents a story and embodies it with utterances. Unlike the author, s/he is a linguistic substance being at the heart of a story, the subject that speaks, the one that can be a character in a play, a narrator-storyteller who briefly appeared in a piece, a teller setting the whole play.

2.2. Types of narrator

The narrative instance in a text is multifaceted and can be divided into various types according to the narrator's involvement into the action and available (being not always explicitly uncovered) information.

For example, G. Genette (1980) proposes his classification according to whether or not the storyteller him/herself is participating in the story being told (diegesis) as a character, i.e. whether s/he is its active participant or a passive "observer". The scholar distinguishes the following possible types of narrative: a *heterodiegetic* narrator, a *homodiegetic* narrator and an *autodiegetic* narrator belonging to the homodiegetic type.

An *autodiegetic narrator* is a storyteller, participating in the story that is told, who is the protagonist. The first-person *narrator* – an active character – of *autodiegetic type* can generally be found in monodramatic plays.

Selecting the autodiegetic narrator is the most convenient means to incarnate the undeniable truth; however, hierarchy in contemporary dramaturgy is being

annihilated and playwrights are more preferably to opt for the majority of stand-points and attitudes rather than for the dogmatic and unalterable truth. It is likely to be done by either diminishing the authority of the main autodiegetic narrator, or by introducing other conflicting and controversial narrators.

A *homodiegetic narrator* is a storyteller participating in his/her own story; s/he is not the main character (it is in this way s/he differs from an autodiegetic narrator), but one of the participants who recounts a story in the first or third person. The homodiegetic narrator is a mostly observable type of narrator in drama, inasmuch as the storyteller, who is the character, triggers the action and does not retard the pace of narrating a dramatic play. While analysing dramatic plays of any period, it is not hard to detect at least one homodiegetic narrator in a piece as representation of short stories is a common phenomenon. What differs is the nature of representing these stories and the reasons why characters recount stories developing into narratives.

The homodiegetic narrator can recount the story not necessarily in the first but also in the third person. The narrator's selection of what person the story will be narrated in discloses the attitude, perspective, and evaluation of the situation. The narrator's role is not static, it can change, transform into other forms, while the applied grammatical persons become an effective tool for helping one to create a desirable impression about the storyteller and people surrounding him/her. The narrator speaking in the first-person stands close to the narratee and receives more empathy, while the third-person narrator's distance from the events being narrated is bigger and can simultaneously estrange itself from the audience.

A *heterodiegetic narrator* is an authorial narrator who is not a character at the same time and remains "outside" the story, the one who speaks in the third person. Before now the narrator of such type was hardly observable in dramatic plays adhering to the cannon of dramaturgy; however, there emerge more patterns of a heterodiegetic narrator in contemporary drama.

Seeking to retain more impersonal style of narration, a playwright opts for a heterodiegetic narrator.

2.3. The narrator's identity

The narrators of drama have access to an infinite number of discursive, open, relational and personal identities which they can accept or abandon at any time. The nature of *identity construction* triggers urgent and controversial discussions between discourse and narrative proponents. Sociolinguists Michael G. W. Bamberg, Anna De Fina and A. Deborah Schriffin (2007) point out that identity is framed in discourse. It has been noted that in dramatic plays linguistic identities and those embedded in certain narrative situations are set by means of dialogue and relationship with other characters. Often, it is not the narrator's true identity, but the role the narrator assumes in a certain state.

Hence the narrator's position can be perceived as the *role* performing many different functions. According to Stephen C. Levinson (1983), the role is the possibility to participate, focusing on speaker's/listener's responsibility which an individual can assume in any segment of speech. Assuming these roles, narrators can also construct identities.

Playwrights propose a great variety of possible perspectives what narrators do while manipulating both speaker's and listener's roles. The narrator's common role is that of the *framed storyteller* who describes the ending and the beginning of a story by referring to his/her observations; an *educator* is the one who relates social and moral comments, a *generalising narrator* who describes ongoing or successive events.

Authors construct miscellaneous narrators whose fantasies, subjective perception of phenomena raise the problem of narrator's verisimilitude. The narrator's verisimilitude should not be desirable as the sense of intrigue is lost. In other words, the narrator is misleading, in his/her way interpreting facts and suspending the revelation of *dénouement*. One can state that the narrator "leading smb. up the garden path" is inherent in dramatic plays "I Am Fauerbach" (T. Dorst, 1986), "4.48 Psychosis" (Sarah Kane, 2000), "The Girl Whom God Feared" (G. Grajauskas, 2008), "Farewell to Idiots" (J. Tertelis, 2007), "Oxygen" (I. Vyrypaev, 2002), "Banishment" (M. Ivaškevičius, 2012), "Ofelijos" (I. Stundžytė), "Antoškos kartoškos" (M. Macevičius, 2006). Such narrator intrigues and keeps the suspense; moreover, s/he can be referred to when manipulations or the ironic playwright's relationship with the theme of the play or its examined object are aspired (in M. Ravenhill's plays).

With the formation of postmodern social culture, the narratives created by telephone conversation, auto-answers, video recordings, software are frequently observed in contemporary drama. Technologies (radio, television and the like) contributed to the "death" of traditional narrative and to the formulae of creating a new identity. Furthermore, they altered the way the narrative was recounted, opened various perspectives in the transmission and presentation of information, and consolidated the ability to participate in the process of narrative disavowance. Undoubtedly, it thus prompted one to experiment by means of language and perspective.

2.4. Point of view and perspective

One of the easiest ways for a playwright to control the reader's perception is to present a narrative from a certain perspective, thus forming the addressee's standpoint and attitude. In his book "The Theory and Analysis of Drama" (1997), M. Pfister examines the perspective being formed in a dramatic piece by applying the semiotic method. He noted that the earlier collected information, which the character might have known, was only partially conditioned, depending on the way a dramatic character views the action and perspective nuances derived from that

action. The characters' perspective is determined by two factors – a psychological state of mind and ideological orientation.

M. Pfister created three structural models according to the perspective relation of the addressee implied: *a-perspectives*, *closed* and *open perspectives*. The models are supported by dramatic texts and useful to understand historical and typological transformations of genre.

In the model of dramatic plays with *a-perspective* structure, external and internal communication is not separated. The author expresses his/her ideas and attitude through the language of characters. Hence the characters turn into certain announcers of the author's word addressed to the reader. In other words, many characters speak "one-sidedly". Different attitudes that the characters assume are contrived so as to fortify the main implied perspective; they are "parallel" and do not diverge from the main one (M. Ravenhill's play "Pool (No Water)", 2006).

In dramatic plays of *closed perspective structure*, the addressees themselves have to imagine the positions of various contrasting characters and the points of their intersection, i.e. the message conveyed by the author. According to M. Pfister, this structure differs from that of *a-perspective* in a way that it avoids the answers being prepared beforehand and the addressee is urged to be actively involved into the process of making moral judgements and developing an attitude towards certain issues. It is, therefore, distinguished by the implicit mediation function that engages the addressee into the process of "discovering the truth" and constitutes the implied perspective of the addressee. These ever-changing perspectives provide the addressee with a possibility to view the problem from a different angle and create its complex and multidimensional framework (I. Vyrypaev's play "Genesis No. 2", 2004).

In plays with *open perspective structure* there is not a single connective line that could converge perspectives into one point. The relations between the characters' positions remain unclear, for the author does not leave any elements uniting them or they do not contradict each other. Thus the reader is subjected to doubts, having no predominating perspective with which s/he could identify or unite his/her own (M. Crimp's play "Attempts on Her Life", 2007).

2.5. Narrative levels and addressee of the narrative

M. Jahn (2003) distinguished three narrative levels of dramatic interplay: a) the level of action – communication between characters; b) the level of fictional mediation – communicative contact between narrator and audience or addressee(s); c) and the level of nonfictional communication – when the author is communicating with the authentic audience.

Narrative levels are directly related with a *narratee* – the object who is told a story. In a dramatic piece there is at least one narratee (more or less presented), according to G. Prince (1989), that is on the same diegetic level as the narrator. One narrative can have several narratees who are told a story in turns. Hence the narratee can be an *implied receiver* (the person who is appointed by the speaker

to be a receiver of the story), an *approved receiver* (someone whose role is to communicate the story to another person) or *non-implied receiver* (the one who got wind of the story accidentally, or the one who eavesdropped it).

According to the author of the dissertation, the narratees mostly found in dramatic plays are the following: a *concrete person*, an *interlocutor* who are on the same diegetic level; a *reader* or *implied audience* – the narratee who is not on the same diegetic level; a *character who is the narratee himself* – the violation occurs not in terms of levels, but in terms of communication chain, in other words, the messenger is its receiver; the narratee is not a human, but a *car or any other object of technology* – a frequent occurrence in contemporary drama; *there is no direct narratee, s/he can be implied* by logical or causative relations.

Commonly, playwrights in their narrative create the voice that attaches significance to the narrative act, narrator and his/her audience. However, it might be the other way round when a dimension of *non-engagement* is introduced, i.e. an interlocutor takes no interest in what is being recounted, or those participating in a dialogue do not understand each other and cannot or are reluctant to hear out (in plays “I Am Fauerbach” (T. Dorst, 1986), “The Cut” (M. Ravenhill, 1995).

3. THE NARRATIVE LANGUAGE AND ITS ORGANISATIONAL MEANS

In Part Three “The Narrative Language and Its Organisational Means”, the author examines how narrative is established by using language, what linguistic means and organisational principles of language (monologue, dialogue, polilogue) are referred to in constructing and constituting it. Speech acts and their functions are presented, while interrelations, when referring to the sources of linguistic and sociolinguistic theory as well as to Manfred Pfester’s insights, are researched along with the examples of contemporary dramaturgy.

Chapter ends up by presenting the table of all three forms of organising the narrative language, in which their similarities and differences are generalised according to the aspects of narratee, theme, means of linguistic expression and language functions.

3.1. Types of speech acts and their significance to narrative

Language is the most common medium of narratives. Without it there would be neither prose nor dramatic narratives, even in film narratives language is used. M. Fludernik notes (2009) that the language, used in narratives rendered by word, of literary works is a medium of representation and its object.

In his book “How to Do Things with Words” (1962), John Langshaw Austin divides speech acts into three subgroups: *locutionary acts* denote certain grammatical structures (the actual utterance and its meaning); *illocutionary acts* – statements, promises, orders as well as the afore-mentioned utterances; *perlocutionary acts* – speech acts affecting the narratee. The last two are urgent in the research of dramatic narrative.

3.2. Language functions

M. Pfister distinguishes six functions of language: *referential*, *expressive*, *appellative*, *metalingual*, *phatic*, *poetic*.

The *referential function* predominates in a common discourse of a dramatic piece, informing us about a course of events. In other words, certain elements of the plot are expressed just in verbal form of presenting a narrative; this form could not be realised on the stage (presented by a diegetic means) due to technical reasons.

The referential function exists in a discourse reporting events and in every dramatic speech (while speaking, characters more or less convey certain information). However, due to the various reasons it can be overshadowed by other language functions.

The *expressive function* of an utterance is mostly linked with the speaker within the external communication system wherein the speaker is “brought to life”. The “choice” of what s/he talks about, his/her verbal behaviour and style are one of the most significant techniques of creating a personage in dramaturgy. Yet, the expressive function, to which the speaker is consciously referring, does not have any permanent purpose. Sometimes, it can generally be found as a prevailing expression of signs of astonishment.

Like other functions, the *appellative function* depends on dialogue; the meaning of this function becomes more intense according to the degree of the dialogue partner’s involvement. The more efforts the speaker invests in persuading or changing the opinion of the dialogue partner, and the more actively the latter reacts to the speaker’s contradictions or requirements, the more powerful the appellative function of an utterance will be. The imperative (order) is one of the main forms enhancing persuasiveness and impact. It constitutes a hierarchical and subordination relationship between interlocutors. In the language of dramatic plays, where the appellative function prevails, the general nature of an utterance as a verbal action becomes obvious.

The *phatic function* is mostly associated with the channel between speaker and listener and is constructed to create and maintain the contact between them. This function assumes much significance when, with recovery of disrupted successful communication, it is first necessary to create or renew a contact and then its “maintaining” becomes crucial or turns into the ultimate aim of communication in a dialogue.

However, in contemporary dramaturgy it is not endeavoured to maintain the communicative contact between characters in a dramatic play; furthermore, one generally doubts the importance of communication and the possibility of mutual understanding.

The *metalingual function* is related with the code and, like the phatic function, is present in a latent form. The metalingual function comes into being when the verbal code is explicitly or implicitly developed as a central theme in a dialogue. On the internal dramatic level, it was the audience’s attention to the verbal code and temporarily stems from a disruption in the process of communication. According to

M. Pfister, communication can be disrupted when verbal codes contravene each other or, in other words, when new subcodes emerging between the individual dialogue partners, causing them to speak about their language in metalingual terms.

M. Pfister notes that there are two means of consolidating the metalingual function: a *contrasting opposite of different conventions in the same text* and a *high degree deviation* from communicative conventions acceptable to the speaker. The author of the work complemented it by introducing the third one, the function of *establishing codes*, as in contemporary dramaturgy one can observe the trend, not defined by momentarily emerged contrasts or deviation, towards the codes being created anew which are applied to the whole structure of a dramatic piece.

The *poetic function* reveals the message formula. It directs the audience's attention towards the language structure and its integral parts. In the discourse of colloquial speech this function can hardly be found, for in everyday speech the object is mostly presented explicitly.

Even twentieth and twenty-first century Lithuanian dramatic plays are characterised by poetic language because creators apply the poetic function on the internal level of communication (it is in dialogues between characters). We have the position of strongly entrenched poetic drama; it is mainly conditioned by Lithuanian lyric folk tradition and historic context – during the period of occupation when seeking to express a more daring thought one had to learn to speak Aesop's language.

3.3. The order of organising the language of drama

Before now a dramatic text was divided into primary and secondary one. The primary pertains to the text said by characters, while the secondary – to the title of a play, remarks, generalisation of characters or scenography. A contemporary dramatic play often combines both texts, leaving remarks for the characters to make in a play and thus turning these remarks into the primary text. In this subchapter, it is sought to cast light into the essential ways of structuring the speech used by the characters of the primary text: *monologue*, *dialogue* and *polilogue* being very little examined.

Monologue is the character's speech directly addressed to him/herself. This way of structuring is discerned from dialogue by the drawback of verbal exchanges, by the length of speech (monologue is commonly longer than dialogue) and by the fact that monologue can be extracted from the context wherein conflict occurs and from the dialogue.

P. Pavis (1947) named the main forms of literary monologues: a) *interior monologue*, i.e. *stream of consciousness*: the speaker delivers whatever thoughts come into his mind, without any logic or censorship (in S. Beckett's dramatic plays); b) *authorial intervention* – the author addresses the audience directly to inveigle or provoke, annihilating the fiction of the fabula or musical universe (in J. Lenkin's play); c) *solitary "dialogue"* – the hero's dialogue with the divinity, when one person is speaking and addressing his/her speech to the other interlocutor who never

replies, and might not even be listening. The addressee of solitary “dialogue” in contemporary dramaturgy has changed because one starts to discuss with television (with the image of a president (D. Loher “The Innocent”), technologies, cult-figures of pop culture, etc.; d) *play as monologue* has remained as it is the most universal form incorporating all the above-mentioned points. It involves plays having a single character and comprising a series of very long speeches (T. Bernhard’s, J. Tertelis’ plays and the likes).

According to the function of dramaturgy, P. Pavis divided monologues into three groups: *technical monologue*, *lyrical monologue*, *monologue of reflection*.

Technical monologue – a character’s version of events that are past or cannot be shown directly – he pertains to the referential and phatic function. P. Pavis equates it with the narrative that is recounted, while the author of the work adds that both referential (transmission of information) and phatic (social) functions inhere in the said narrative – at least when the addressee is implied (Patrick Marber’s play “Closer”, 1997). Technical monologue can assume various forms – from the choir in the Antiquity which conveys information, from an epic figure, from the narrator appearing on stage to the news transmitted on the radio. Depending on context, one can(not) ascribe speech acts to monologue.

Lyrical monologue uncovers the character’s reflections and emotions. In contemporary dramaturgy it is hard to observe the actual lyrical monologue unless it is found in a dramatic play of specific genre (e.g. in a poetic piece). Otherwise, lyrical monologue appears to be a naïve and out of style means. Mostly, lyrical monologue becomes submonologue and a shadow or a trail of the main informative monologue, presented from an ironical perspective (in Fred D. Aguiar’s dramatic play “A Jamaican Airman Foresees His Death”, 1991) the lyrical monologue is represented as confessions of sexual experience).

Monologue of reflection or decision is observed when the character is given a difficult choice and outlines to him/herself the “pros” and “cons” of a certain course of behaviour (dilemma) – in this case both referential and phatic functions intervene. Playwrights avoid revealing the character’s real thoughts and doubts; instead, they present them by referring to the instances of certain situations, while the reader is left to make guesses how a figure feels and what it is thinking about (Neil Bartlett’s play “A Vision of Love Revealed in Sleep”, 1987–1990).

In contemporary dramaturgy the types of monologues change and their genuine function is rarely applicable. For instance, the monologue with technical and referential functions encompasses the features of a different type of monologue (lyrical or other). Lyrical monologue is often based on irony or assumes more elements of erotica (thus emotions change by physicality). The function of monologue of reflection and decision becomes a secondary conclusion of this type with a different aim.

Furthermore, the forms of the “pure” monologue are complemented by expressive devices. In other words, monologue acquires a certain degree of dialogisation, when *monologue is being created by dialogic principle* (M. McDonagh’s play

“The Pillowman” Katurian’s speeches become monologues of referential function, communicating a story in epic manner.

In this subchapter, it is noticed that monologue, which is structurally dependent on the speaker’s reply, establishes the direct contact between speaker and addressee, i.e. audience or reader. Hence the dialogue is explicitly directed to the audience – the addressee who sees and listens. In this direct communication there lies its strength and weakness evoking the lack of verisimilitude.

Dialogue is the conversation between characters in a drama or narrative. A dramatic dialogue is referred to as verbal exchanges between characters. P. Pavis distinguishes other possible dialogical communications: e.g. between visible and invisible character, between personage and God or spirit, between animate creature and inanimate object (dialogues between cars, telephone calls). The main criterion of dialogue is communicative exchanges and feedback. The key difference between dialogue and monologue is that the former requires the addressee, while the latter may have no addressee and can only be implied.

Furthermore, there is one more fact that discerns dialogue from monologue – the situation of speech acts in dialogue is often spontaneous, not thought out in advance. Researching the relationship between dialogue and monologue in letters, Giedrė Čepaitienė states that the text is not coherent and unified because of rapid changeability of thoughts, for the constant exchange of remarks require quick reaction. Moreover, much depends on which speech acts are selected for this or that character and how adequate they are to each other. It has been noticed that there prevail incomplete sentences in the dialogue’s text, especially if the content of the discourse is well known to the parties or when they are close and it is not necessary for them to use full phrases to describe the situation (in S. L. Parks’s dramatic play “365 Days”).

P. Pavis divides types of dialogues according the criteria of number, tempo, volume, relations between dialogue and action, and exchange between characters. Presenting briefly the teatrologist’s classification, the author of the scientific work, referring to the dramaturgical situation prevailing in the last decade of the 20th and beginning of the 21st century, adds or questions the undermentioned points:

- *number of characters* – a knowledge about the respective dramatic situations of the protagonists enables one to identify several types of communication (equality, psychological connections, etc.). However, the instances being examined in the dissertation have demonstrated that the author has not always outlined the number of characters, gender or status. All the features commonly presented in remarks often remain open for interpretation: number and gender of characters can only be guessed according to the “uttered” verbal or physical actions as well as to what kind of information has been presented (dramatic plays by M. Ravenhill, S. Kane, M. Crimp);
- *volume and tempo* – the characters’ speeches follow each other at a sufficiently rapid pace; otherwise, the dramatic text bears a resemblance to a succession

of monologues that are not closely related. Contemporary dramaturgy ignores the laws or traditions of duration or volume; however, it leans towards tempo, syncopate narrative form which varies depending on the context and the selected narrative form. With a significant decrease in volume of the dramatic situation, it can be composed of the extract turned into monologue from a dialogical episode (plays by L. Ruohonen, S. Kane, D. Loher, and others);

- *dialogue and action* – dialogue (any discourse of the characters) is “spoken action”. However, the relationship between action and language depends on the traditions of theatre and drama. In classical tragedy, dialogue symbolically sets off the action – it is both cause and consequence. In naturalistic drama, this speech act is only the visible and secondary part of the action – it is not the language, but the situation and the character’s psychological state of mind or social being that advance the plot. Dialogue and discourse are the only actions in the absurd play wherein the act of speaking, of uttering sentences constitutes a performative action. In contemporary dramaturgy dialogue embraces a wide spectrum of possible – from the predominance of the speech and renouncing of the action up to the realisation of the action, accentuating a performative act of speech (J. H. Khemir’s “The Invasion!”, 2008, S. Stephens’ “Pornography”, 2005).
- *exchange of characters* – dialogue presents an exchange between a speaking “I” and a listening “you” in constantly alternating roles. The social link between speaker and listener shows that an exchange of words (referential function) can be disrupted by the situation of exercising speeches. Commonly, the dialogue accentuates the metalinguistic or phatic function, creates spatial situations and, when the cross-fire of utterances occurs, abolishes any fixed centre of gravity or precise ideological subject. It is necessary to point out that in contemporary dramaturgy the phatic function loses its purpose. The function of maintaining this social link between speaker and listener in plays is not always of necessity, for the characters seem to lose the need to speak and find mutual points of understanding (A. Washburn’s “The Internationalist”, 2002).

Dialogue is unfinished and elicits a response from the listener. Each speaker imprisons the other in the speech he has just uttered, forcing him to reply in the proposed context. P. Pavis assumes that any dialogue is therefore a tactic struggle between two manipulators of discourse. Each tries to impose his/her own logical and ideological presuppositions. The overall context of a character’s speeches and the way in which different contexts relate to each other determine whether the text is monologic, dialogic or polilogic in nature.

Polilogue – discussion that differs from dialogue in terms of quantity, i.e. more than two parties participating in the communication process. However, in fact this difference is not only quantitative, but also qualitative because the relations which are expressed through polilogue could not be presented by dialogue. Due

to this, polilogues possess a more complicated semantic structure than dialogues (L. Jenkin's plays "My Uncle Sam", 1983 and "Dark Ride", 1982).

Polilogue is characteristic of *multivoicedness* (Mikhail Bakhtin in his book "The Dialogical Imagination" was already examining it in 1981) – one of the most crucial features of contemporary dramaturgy that create a polyvocal figure. The principle of polyvocality is associated with a character's speech strategies, while polyvocality expands a spectrum of his strategies as orchestration and juxtaposition are incorporated into all voices present in a play. M. Bakhtin discerns *polyglossia* from *heteroglossia*; the scholar treats heteroglossia as a diversity of social voices which emerges due to the interplay between author, narrator, various genres and character's speeches. Moreover, he states that heteroglossia is determined by the context, nonverbal and internal actions of the language. He defines polyglossia as the coexistence of various speeches within one culture

According to P. Castagno, the text of polyglossia unifies different sources approved by language (being able to move from picture to sound or completely different contexts). A multivocal character is primarily created by using language and has the unlimited linguistic potential. His speech encompasses a wide spectrum of possibilities – from the streets slang to an intellectual discourse, regardless speeches, dialects and genres (B. M. Koltes's "Roberto Zucco", 1988).

The author of the work has noticed that the polilogue is referred to in dramatic plays when one intends to introduce the various narrative lines and expand the space of drama, and when several characters recount the story told by the same narrator, thus enhancing the rendering of the narrator's perspective (M. Ravenhill "Pool (No Water)", 2006).

4. SHORT NARRATIVES

Short narratives, being synonymous to *narrative episodes*, are short accounts of events. Short narratives are the stories of small volume which are involved into dialogue or monologue and are consolidating or alternating the overall context of narrative. The existence of concise narrations in dramatic plays should be associated with the more extensive dramatic aim as episodically presented narratives assume significance in the context of general meaning it contributes to. Literary critic M. Freeman notices that in real life situations they can be constructed just for relaxation purposes, whereas in literary texts they are of great importance as they in one or another way affect the development of the plot.

Seeking to analyse which narrative episodes prevail in contemporary drama, it is necessary to consider the content of short narratives, but also draw one's attention to their form and context in which the mimetic situation in a dramatic play is substituted for the diegetic one, when the narration is integrated into the play instead of the action. Therefore, theory as the starting point will be very useful for this chapter – Hugo Bowles's workshop "Storytelling and Drama: Exploring Narrative Episodes in

Plays” (2010), for it is the first to present a comprehensive analysis of the instances of narrative episodes of the Antiquity–20th century in dramatic plays. He divided them into four main categories: gossip, eye-witness reports, dream-tellings and involuntary memories. Researching the examples of contemporary dramaturgy, the author of the present scientific work notes that short narratives embrace a larger spectrum of storytelling genres; therefore, the stories and other types (telling of fun, jokes and anecdotes) prevailing in contemporary drama which have been distinguished by H. Bowles are complemented and ascribed to the typology of short narratives.

4.1. Types of narrative episodes

Eye-witness reports are those narrative episodes which present in the diegetic way the events that occurred beyond the frames of a dramatic text. These events are also called “backstage events” that can be presented as witness evidence. According to H. Bowles, like the function of gossip episodes, the function of narrative episodes of eye-witness reports is to inform personages and the audience about news.

Eye-witness reports can be expressed in the form of dialogue, thus naturally incorporating new facts about conversation without imparting any oneness or greatness that was aroused by the speeches of heralds, war messengers or oracles in the Antiquity drama. The news of such nature in the 21st century is more convenient to present through the host working on television or on the radio, and thus setting events closer to the model of news broadcasting everyday through the media.

Narrative episodes of gossip are such form of conversation that involves talking about recent events or commenting, often negatively, about people who are absent. When being part of storytelling, gossip often performs to functions: providing people with certain items of information and forging social bonds between dialogue partners (in the case of drama – between the audience, as well). Hence the social significance of gossip emerges from the story content that reflects cultural values of a social group and from the general and socially cohesive way of their dissemination. Moreover, what is important in such narrative episodes is not the information itself, but its use in establishing bonds between speakers. (I. Stundžytė’s “Antigonė – Not the Myth”, 2010, A. Anra’s “Blue-Eyed Beast”, 2010).

Dream tellings – a form of involuntary memories which is presented as a local event or the feeling that urged the speaker to recount a dream. When analysing dreams, one refers to psychoanalysis which has developed from the research conducted in the institutional environment (in client-patient psychotherapy and consulting) into broader contexts, for example, that of literary studies. Since the Antiquity, the dream images, being compared to a subconscious uncontrollable activity occurring while sleeping, have tempted artists from various domains who would seek to embody this experience in their creative works. Therefore, it is scarcely surprising that one can also observe dream tellings in dramatic plays of a different period. Their functions are different – from apprehension about tragic events happening soon to a mysterious and symbolic interpretation of one’s

mundane life. Accordingly, the *narrative episodes of dream tellings* fall into those which can easily be explained by characters themselves (L. S. Černiauskaitė “The Feeling of Closeness”, 2003), and those whose interpretation is left for a direct or implied addressee of storytelling (S. Stridsberg “The Faculty of Dreams”, 2009). H. Bowles also distinguishes dream tellings according to whether the storyteller discerns the dream conditionality, or treats it as an element of reality (i.e. does not differentiate the events occurring in dreams from those in reality).

Narrative episodes of jokes in this scientific works are called short snappy stories which are composed of anecdotes or real stories. Furthermore, while examining funny tellings in contemporary drama, the author of the work notices that some of them are re-recounted, while others are presently being created from absurd situations or snappy dialogues. Accordingly, having analysed funny narrative episodes in dramatic plays, the author of the present dissertation has divide their nature into three major types: 1) *jokes of anecdote character*; 2) *(auto)biographical jokes*; 3) *situational humour*. All the three types can be inextricable entwined with each other (when the actual event that has occurred in a certain situation becomes the telling of an anecdote); however, each dramatist, referring to different artistic devices, constructs new comic situations.

Jokes of anecdote nature are directly quoted anecdotes, or a joke presented in the anecdote-related form. Trite jokes, anecdotes can be presented either like a distinct stage, or like part of conversation, i.e. storytelling integrated into conversation (S. Ruhl “The Clean House”, 2006). *(Auto)biographical jokes* are the narrative episodes of jokes with an (auto)biographical basis. Their essential feature – the possibility to have a plausible foundation of the story – discerns true-life jokes from that of anecdote nature. Moreover, mostly they are presented in the past tense and in the form of monologue (M. Ravenhill’s “Shopping and F***ing”, 1996). *Jokes of situational humour* emerge from the circumstances being experienced at present and are often of dialogic nature as this form endows them with naturalness (S. Parulskis “The Ferryman”, 2006, M. Macevičius “Antoškos Kartoškos”, 2009).

Narrative episodes of fantasies are defined in the present scientific work as the narratives of natural or supernatural character; they are recounted in dramatic plays by animate or miraculous creatures and have one element of fantasy. Also, of great importance is H. Bowles’s statement the authenticity of fantasies depends on the listener’s understanding about their existential impossibility.

Referring to the forms of expression and the interlocutors’ involvement into the process of constructing fantasies, the author of the present work distinguishes four types of fantasy narratives:

- an overall construction of fantasy and an even involvement in the creative process;
- an overall construction of fantasy and an uneven involvement in the creative process;
- construction of fantasies of dialogic nature without the general process of fantasy creation;
- the process of creating fantasies, wherein the speakers does not take part.

The creation of general fantasy and the even involvement into the creative process are special in the same or similar way of being engaged in the process of fantasy creation. In this case, the participants in the creation of fantasies become addressers and addressees to each other, both listening and telling characters (R. Lindberg “The Day When Den Died”, 2006). *The creation of general fantasy and the uneven involvement of interlocutors into the creative process* make some participants more passive (story addressees), others – more active (addressers). However, the participants who are less involved into the overall process of fantasy creation can exert a bigger influence on the development of fantasy than its main storytellers (M. McDonagh “The Pillowman”, 2003).

The construction of fantasies of dialogic nature without the creative process of general fantasy is the most passive form of the characters’ interaction because the addresser conveys his/her fantasies in the process of their construction to the implied addressee (not participating). It is necessary to have one existing or at least implied addressee for creating fantasies of dialogic nature (A. Anra “The Maiden of Nuremberg”, 2012).

The fantasy of monologue nature wherein the interlocutor does not take part differs from the construction of fantasies of dialogic nature without the general process of fantasy creation in a way that it either has no addressee, or the latter is necessary for the storyteller and does not affect the process of creating a fantasy (K. Adshead “The Animal”, 2003).

5. TIME AND SPACE

The last Chapter “Time and Space” of the dissertation draws its attention to the drama’s aspects which were commonly analysed by phenomenological or hermeneutic means. Narrative theory has powerful tools to investigate the order of storytelling in literary works; however, the first attempts to apply it to the analysis of theatrical works appeared only in the last decade of the 20th century. It is paradoxical, yet the fundamental principles of constructing the narrative space were not taken into consideration by narratologists and now have no adequate methodological instruments.

Accordingly, the aim of this Part of the dissertation is to apply the means of researching the narrative time for dramatic plays to examine and create theoretical approaches towards analysing the space of drama. Chapter consists of two parts: 1) analepses, prolepses and ellipses constructing the order of storytelling, their concise classification and application to the analysis of drama; 2) the constructive principles of space that embrace the time-space creation means focusing on diegetic, mimetic and hybrid ways of storytelling. The author of the scientific work distinguishes and outlines the alternative ways of space creation which reveal how contemporary dramatists utilise diverse ways in creating narrative circumstances. Furthermore, understanding the novelty of such research, the

said author leaves theoretical insights open for more systematic and consistent complementing.

5.1. The principles of time construction: definitions of analepses and prolepses

According to G. Genette, three layers of time collide in every storytelling: *story* (the events that are recounted), *narration* itself (either written or oral discourse through which the events are presented), *narrative action*, or *narratives* (the creation of the discourse being narrated wherein the storytelling is presented). Narratologists analysing prose state that not in every narration can one record the act of tellability (it is most often implied); therefore, in conducting the time analysis, based on G. Genette's narratology, it is proposed to investigate the relationship between two layers – *story* (the events that are narrated) and *narration* (allocation of events in a text).

From the grammatical point of view, it is the verb that expresses actions, hence the French narratologist chooses the main categories of the verb for discourse analysis: tense, mood (modality) and types of the verb (active / passive). In discourse analysis, he is most interested in the order, volume, and speed the storytelling presents a story (events, adventures).

The reference to a *flash-back* of events, i.e. to an earlier point in the story, is defined in narratology as *analepsis*. In other narrative theories, it is called *retrospection* or *looking back at events*. The reference to a *flash-forward*, i.e. to a moment later in the chronological sequence of events is called *prolepsis*. N. Keršytė, presenting G. Genette's theory and analysing Lithuanian prose, has noticed that it can also be called as *anticipation*, *prospection* or *looking forward at future*.

Analepses and prolepses in narratology are divided into the main pairs of the opposite: 1) *objective* (*narratee*) and *subjective* (*character*) analepses or prolepses; 2) *external*, *internal* or *mixed* analepsis or prolepsis; 3) *partial* external and *complete* external analepsis or prolepsis; 4) *recurrent* internal and *complete* internal; 5) *heterodiegetic* and *homodiegetic* analepsis and prolepsis.

Subjective and *objective* analepses or prolepses are discerned according to whose attitude they express, or who retrospectively flashes back to the past or flashes forward. Due to the complexity of the criterion for differentiation between subjectivity and objectivity, N. Keršytė proposes to use parallel notions mentioned by G. Genette such as the *character's* analepsis or prolepsis and the *narrator's* analepsis or prolepsis. According to the analepsis's time distance in terms of the first person narration, three types of analepsis are distinguished: *external*, *internal* analepsis and *mixed* analepsis.

External analepsis is referred to anachrony whose time distance stretches the limits of the first person narration and remains there. *Complete external* analepsis ends alongside the beginning of the first person narration, without creating an impression of being continuation between two elements of a story. *Mixed external* analepsis begins beyond the first person narration (in this respect it resembles external analepsis), however ends right in the middle of the first person narration (in this respect it resembles internal analepsis). Mostly, mixed analepsis ends close

to such moment of the “present” from which anachronic deviation towards the past began – in this way it recurs to its starting point. The use of mixed analepses is especially inherent to “Expulsion” by M. Ivaškevičius, “The Girl Whom God Feared” by G. Grajauskas, “A Cat in the Thames” by A. Anra (2003).

Internal anachrony is such kind of analepsis which starts and ends in the “middle” of the first person narration. It is also divided into *recurrent* and *complete*. *Recurrent internal analepsis* (or *allusion, retrospection*) reiterates something that has already been recounted in the first person narration (“The Faculty of Dreams” by S. Stridsberg, 2009).

Recurrent prolepsis appears in the form of short innuendoes: it represents an event in advance which is to be recounted consistently in its own tense. Similar to recurrent analepses that perform the function of allusion, recurrent prolepses fulfil the function of *anticipatory remarks* or *previews* (in L. Jenkin’s “The Country Doctor”, 1999).

The use of recurrent prolepses in narratives of contemporary drama is not common. Perhaps it is due to the fact that in such case the narrator in his whole work assumes the role of a patron, the one who accompanies the reader. Therefore, storytelling is possible at least for an autodiegetic narrator who is all the time present in the narrative.

Complete internal analepses are inherent to the dramatic plays of detective nature where it is important to gradually find out who is a criminal and determine the circumstances of the crime (in M. McDonagh’s drama “The Pillowman”).

When a segment of narration does not correspond to the duration of a story, one can speak about *ellipsis*. According to N. Keršytė, when discussing this figure, the most important is the time that is not narrated; one, therefore, has to determine whether or not the duration is omitted. The omitted time duration can be mentioned (in “I Am Fauerbach” by T. Dorst) or presupposed (in “The Clean House” by S. Ruhl, 2006). According to this, ellipses are divided into *implicit, explicit, hypothetical, descriptive* and *non-descriptive*.

Suspending certain information that is closely entwined with the reader’s / the audience’s attitude towards a character, one manipulates not so much the character (he is also of the narrators), but the perceiver – certain items of information are concealed from and revealed to him which help to maintain and enhance the intrigue. One refers to the shifting of time in a play’s narrative so as to the character’s state of mind.

5.2. The principles of space construction

The contours of microgeography being constructed by the space of a play first started to be shaped from the Antiquity, while a multipolar depiction of scenes gains its popularity in the dramatic plays of the Middle Ages, which were performed in different travelling wagons.

The fluidity of space in epic drama and its constant fluctuation are common to the socially concentrated theory which moves from an individual narrative towards

the levels of history and metaphysics. Especially, it is of great importance that in B. Brecht's plays the characters themselves construct the milieu as they play and recount it. Hence the space alternates not in a scene, but in the perceiver's mind, developing the realm of his artistic thought and imagination.

Twentieth century dramaturgy transforms the space contrary to the cinema principles embracing a dynamic geography: an increasing invariability of a scene emerged as the reaction against a hyperactive moving image. The dramatic piece of the twenty first century creates its own space while encompassing and freely interpreting the earlier traditions.

According to Paul Cobley (2001), plot affects the selection of space, yet the way the space is related to the plot depends on a narrative. The author of the scientific work notices that the main means of constructing time and space in a dramatic play are the following a) time and space are referred to by remarks (an exact place, interior and the like); b) the references of time and space are incorporated into the characters' speeches.

The first means of space creation is scenography, the space being created by light and sound on the stage are expressed by *mimetic way* and belongs to the sphere of theatre; therefore, it is not comprehensively investigated because of this work's special attention devoted to drama, yet one refers to the nature of space expressed by remarks (how dramatists name space, locations, etc.). The other means – expressed through words – is attributed to a *diegetic way of narration*. One needs to remember that applying various means of narrative construction dramatists also refer to a mixed way of narration. *The mixed way of narration* is treated by the author of the work as a synthesis of mimetic and diegetic ways of narration which in fact was the most popular since the Antiquity. Hybrid narrative way is applied in “Banishment” by M. Ivaškevičius, “A Cat in the Thames” by A. Anra, “The Girl Whom God Feared” by G. Grajauskas).

The peculiarities of space in contemporary dramaturgy – the remarks which are transformed into the play's text expressed by characters, in other words, mimetic representation is replaced by diegetic. It can be conditioned by several reasons: first, an urgent trend in contemporary dramaturgy, which finds its expression when the remarks made in a play are not written unless the genre of drama requires clearly recounted circumstances (naturalistic or realistic play and the like). The second reason deals with the dramatist's intention to control the director's choices and render the circumstances more precisely. Deictic words incorporated into the character's direct speech ensure that time and place will remain the same, while one can ignore the circumstances written in the play's remarks. Furthermore, one of the main reasons of cuing in the circumstances can be economy of scenography and impact of theatrical reforms. Most often spectacles are performed without any or with some minimalistic decorations, thus image projections or narrative recounting of time and space help to create space effectively by using minimal means, in other words, it is constructed by diegetic narrative way.

However, one has to consider that mimetic, diegetic and mixed ways of narrating a story that are proposed by narratological methodology and complemented by the author of the present scientific work do not embrace all the possibilities of constructing a dramaturgic space.

Various methodologies of literary and art studies (phenomenology, psychoanalysis, hermeneutics) also use other classifications. Some representatives of these methodologies investigate the phenomena of space through oppositional antitheses. For example, playwright S. Waters distinguishes the main axes of spatial antitheses in dramatic plays:

1) *Axes of public / private space* differ in terms of social meaning. Dissociation from a social uproar is described in the action taking place in private space, while the action of public space suppresses the individual and his/her feelings. However, in the 21st century such divide is not suitable as its essential principles were annihilated by the emerged access to the Internet, social networks that unify both public and private space (or privacy in public space); 2) *Space on / beyond the stage* – a prism through which the characters enter or exist is one of the powerful means of manipulating the perceiver's imagination, for this antithesis reflects the relationship between what one can see and what one can imagine; 3) *Open / closed space*. This axis is determined by whether space is used according to its purpose. Contemporary dramatists tend to break the rules (indecent games in unusual places, the cemetery is visited while having a walk (D. Loher "Roosevelt Square", 2004), a funeral ceremony in a circus (G. Labanauskaitė "Circus", 2010), and the like. S. Waters states that this neglect of the purpose of place discerns drama from cinema – if a film, through a direct documentary eye, shows the places which are straightforwardly attributed to a certain function, then the places created in theatre are more open as they are not revealed beforehand, thus enhancing the potential of constructing places for experiments and new research.

The playwrights, evaluating the possibility of space to be not only a circumstance, but also to have the ability to construct other circumstances which are influenced by the place of the action, apply other various strategies not only to reveal space, but also to estimate a symbolic level of dramatic narrative. The author of the scientific work has observed several other alternative ways of space creation – *metaphorical / real space treatment opposition, application of the parallels of space ordinance in the structure of a dramatic play* and *space fluidity* being characterised by the continuous process of transformation.

Metaphorical treatment of space creates an impression of open space for interpretation. Commonly, one refers to such space so as to disclose certain states or situations – dreams, vision, hallucinations or moments from a different time period (e.g. from the far past). Abstract space creates an impression of another dimension than that of "here" and "now". Therefore, the dramatists' analysed works ("Genesis No. 2" by I. Vyrypaev, "A Glimmer Under the Midsummer Water" by L. S. Černiauskaitė, 2004) are specific in the manner that they apply the metaphori-

cal principle to the existing situation – not as a deviation from the established norm, but as a separate, authentic and distinctive from which embraces the whole play and providing a certain code for conceptualizing the structure of dramatic narrative.

Furthermore, playwrights apply the *model of space ordinance* for the whole dramatic play (“Roosevelt Square” by D. Loher, “The Clean House” by S. Ruhl). The space in the play “Banishment” by M. Ivaškevičius coincides with the structure of the whole play and enhances its cycling: the places in London where Ben lives or works correspond to his status in different periods of his life (a geographical horizontal thereby creates his status vertical in the social aspect); German dramatist D. Loher in her play “Roosevelt Square” draws the same map of the square every time from a different perspective though and manipulates the perceiver’s emotions, thus rendering a dreadful or an ironically comic image of the square.

Space density emerged as the reaction against the Internet space rhizomic multitude which requires a separate scientific investigation. In “Invasion!” by J. H. Khemiri or “Genesis No. 2” by I. Vyrypaev, the character’s speech does not represent the world, but is more experienced as a pitfall, a game proposing new rules of words and outward things. It is obvious that space is perceived as a continuum, which is present either on the computer monitor or in a dramatic play, wherein one can surf and communicate with other people, regardless of any geographical location. This conditionality transforms the perception of space and accelerates its changeability in contemporary drama.

CONCLUSIONS

The 21st century has radically altered the attitude of dramatists towards narrative and its constructional means. They relate traditional and new poetics, innovative and earlier dramatic ways of expression for contemporary dramaturgy.

1. A predominating narrative of the present-day plays is of hybrid nature, accentuating the problematics of unifying dramaturgical strategies and selecting the sources. One constructs unique fictional worlds, astonishing or shocking the audience, emerging from the various documentary, digital and Internet-related sources (the Internet blogs, Wikipedia, advertisement, and the like).

Contemporary dramatists create drama of *open form*. Dramatic narratives are recounted not only by *mimetic* way being characterised by the absent of a storyteller as the narrative is presented directly, but also by *diegetic*, epic means to which the narrator is intrinsic and important to present a fabula. The diegetic narrative way becomes a trend.

2. *Narrator* does not only recount a story: he presents it in a certain way, selecting the way of narrating a story, arranging a sequence of events, the setting, thus forming a narrative in essence.

The type of narrator – no matter whether s/he is *homodiegetic*, or *autodiegetic*, or *heterodiegetic* – hardly remains consistent. In the analysed examples, this role

changes not only by personal pronouns pointing to the first, second, or third person narrator, but also by performative utterances, adverbial modifiers designating time proximity or distance, and the like.

Linguistic identities and those embedded in certain narrative situations in dramatic plays are mostly constructed by the relationship with other characters. Often, it is not a real identity of the narrator, but his/her role assumed in a certain state. Generally, the following are the *roles of the narrator* one can observe in drama: framing the whole play by storytelling; unifying scenes; giving an account of the development or circumstances of the story; presenting the situation or other characters. In every storytelling, wherein the narrator is referred to, there are other ones of implicitly developing a dramatic piece or complementing a story. Sometimes, the narrator's instance is created so as to immerse the reader in more misleading convolutions of the plot than it has been thought from the beginning.

When the narrator has become an unreliable source of information, his/her technological nature appears to be more verisimilar as it creates an illusion of impartiality through which various perspectives are presented (discourses of telephone calls, auto-answers, video recordings, communication via *Skype*, and the like are constructed).

The narratee is necessary to build up the sense of intimacy in a narrative and to express the author's perspective and mindset; however, dramatists sometimes eliminate the narratee, thus highlighting the presupposed addressee's or the reader's role. Having abolished the medium between storyteller and real addressee, not the impression of intimacy and sincerity, but, conversely, that of the writing construction is being created; the distance between character-storyteller and his/her addressee enlarges. In other words, one is placed on the discourse level to which *experimentation in language and structure* is especially significant.

3. The investigations conducted into the *narrative language and its organisational means* have revealed that various combinations of speech acts are created which, depending on their combinations, highlight the absurdity or tragedy of the situation.

- The focus of attention is concentrated on a *narrative act* in contemporary dramaturgy. The language that is depurated, the communication between characters that is simplified, drawing its attention to a language form, but not content, encourage one to rely on an emotional and intellectual linguistic game rather than on logically constructed texts. These are not dramatic but communicative situations that more and more often affect the formation of narrative as they put greater emphasis not on a physical but verbal action – speech act and its consequences.
- In contemporary dramaturgy, the types of monologue alternate, while their primary function is rarely applied. The referential function of technical monologue is directly related with manipulation and is not necessarily transmitted from the main source. Lyrical monologue can be found in dramatic plays maintaining the poetic function, but in contemporary society it sounds very

unusual and unnatural; therefore, favourable conditions are selected while one wishes to incorporate this type of monologue in a play. In contemporary dramaturgy a monologue establishes a direct relationship between speaker and addressee, i.e. audience or reader.

- In the dialogues presented in dramatic plays a meaningful conversation disappears as there are no longer mutual transcendental centres of understanding. Altogether dies natural language as the environment of qualitative conversation; the said environment is alternated by various technological signals and arbitrary signs.
- In contemporary dramaturgy it is not always possible to identify the number of characters – dramatists proposes complete freedom in fractionating a text and do not indicate how many characters are involved in a play. In this way the text assumes *dialogical* features, an interactive relationship between voices within a dramatic piece which construct a play as a discovery action. Dialogisation is one of the major tools of creating new dramaturgy and can be found in non-traditional forms of dialogue or polilogue.

Polilogue – an essential mean of structuring the characters' speeches in contemporary dramaturgy; this tool opens unexpected perspectives and proves that the possibilities of drama are infinite.

4. In the light of the episodes of *information transmission, gossip, jokes, dreams and fantasies*, it is obvious that their role in a play is important to personages and to the development of a narrative.

- *Gossip* in plays assumes an ironic perspective. Moreover, mixing the levels of fiction and reality can be treated as a dramaturgic strategy chosen to more conveniently uncover the structure of a play in plays. Gossip is mentioned not episodically; instead they become either part of structuring the whole storytelling, or the one rendering the author's perspective.
- Like the function of gossip, the function of narrative episodes of *information transmission* is to familiarise personages and audience with new information. In both cases, i.e. gossip and information transmission, such function enables the audience to identify itself more with an action on the stage. In the 21st century, the news of such nature is transmitted with the help of a host on television or radio, thus making dramatic events closer to the model of the news transmitted everyday by the media. The substitution of a traditional herald or choir for the narrator of technological instance has provided the latter with an impression of credibility that, unfortunately, is becoming much harder to maintain as the society treats mass media critically in the 21st century.
- The *episodes of dream tellings* are used for a radical alternation of drama's geographical and time-related topography. Unification of the scenes of such character is intrinsic to cinema, for one can alternate the space, the character's clothes, etc. especially in films by means of assembly edit, treating a dream as a bridge across different episodes in films. The narrative episodes

of dream tellings in contemporary dramatic plays are referred to so as to reveal what is not commonly shown by external means – intuition, apprehensions, suppressed desire, smothered hatred or animosity. Playwrights express the narrator’s state of mind by dream tellings. Instead of expressing a plain state or presenting a message, the selected form of a dream renders certain elements of mysteriousness, poetry and polysemanticity. Regardless the fact that the circumstances of time change frequently into emotional or atmospheric details, a traditional narrative of a dream has such sequence of events and structure which, being non-linear, allows one to identify the story and arrange the plot.

- *Narrative episodes of jokes* are deceptive while being similar to real stories; however, they can be identified according to the artificial dénouement being inherent to anecdotes. One can refer to a joke not only to maintain the communicative function – the joke being out of character with the addressee’s state can provoke a conflicting situation.
 - One relies more on intuition rather than on logic in the *narratives of fantasy* balancing on the verge of consciousness / subconsciousness. Peripeteia often occurs not in the middle of a narrative structure (as a change in a sequence of events), but externally – the narrator’s or listener’s conceptualization (recognition) of fantasy and understanding that the fantasy is not possible to come true. Hence fantasy narratives are constructed according to the model of “understandable lie”. By apparently manipulating non/verisimilitude of fantasy narratives, writers allow one to cast light into the personage’s state of mind, past stories and present events; moreover, such manipulation might also become the central theme in the whole play. Furthermore, fantasy narratives are useful in creating the mood of a play, revealing the character’s true desires and developing one’s imagination, thus expanding the real frames of time and space.
 - Summarising the chapter we can state that the structure of contemporary short narratives remains the same as in major classical narratives: a concise exposition (a short presentation of characters and the setting), culmination (creation of suspense or intrigue), dénouement (conflict resolution). However, the chronological order of dramatic narrative is alternated as the principles of the time-space unity are destroyed.
5. In contemporary drama, like in contemporary prose, it is sought not to narrate a story but to recount the very narration.
- In new dramaturgy, various combinations are possible such as the *time of narration* and the *time that is being narrated*, the action of the narration itself and the events that are being narrated. Two overlapping time dimensions become the main principle of narrative construction: real duration of the process of *narration* (i.e. the story’s narration time whose duration is experienced) and fictitious time of the events represented in a *narrative*, this time occurred sometime in the past.

- Selected for narrative construction, analepses and ellipses might help to uncover the personage's character, his identity, values, fears, way of searching for the meaning in life, whereas prolepses indicating future time hardly ever occur as the future for contemporary drama does not exist. Furthermore, the use of narrative construction means – analepses, prolepses, ellipses – is often grounded not by causative reasons, but by the play's internal logic which presents narration and narrative episodes as a game whose rules to follow the audience can arrange its conclusions.
- In contemporary dramaturgy, *space* is transformed and its extreme states become an object of experimentation – invariability *vs* rapid alternation of spaces. Space is created as a process, not as a result. The time-space unity being abolished is consolidated by utilizing the principle of the absence of place. An action could take place anywhere, reverberating utterly the laws of globalisation in a real world – towns, flats, rooms, public institutions with no concrete details or names given, minimising the play's remarks or completely abandoning them, and thus activating the narrator's metadiegetic function. Such abstractedness of places is rendered by several fundamental principles – metonymy (wholeness is disclosed through a fraction), metaphor (when a spatial model is applied to the whole model) and other principles. The possibilities of disclosing and establishing spaces depend on the selected way – mimetic, diegetic or hybrid – of constructing them. The mimetic way endows the director or scenographer with most of responsibility for constructing spaces, the diegetic way of space creation enables a playwright to give reign to his/her imagination/fantasy without thinking how it should be fulfilled on the stage, and conditions a controllable result of space presentation, while the mixed way of space creation is open to the various strategies of space construction.
- Having referred to the tools of narratology and examined the major principles of narrative construction (the principles of time and space, the types of narrator and his/her role's alternation in contemporary dramaturgy, the types of narrative episodes in drama), one can maintain that a dramatic narrative is not simpler than narrative forms of other genres. Literary critics, discussing new drama, use the notion “genre hybridization”, for contemporary drama is characterised by plot resolution, polyphony, dialogisation, intertextuality, fragmentation of identity, language alienation and consideration of the text itself.

MOKSLINĖS PUBLIKACIJOS DISERTACIJOS TEMA / SCIENTIFIC PUBLICATIONS
ON THE SUBJECT OF THE DISSERTATION

1. „Moters tapatybė Dea Loher dramaturgijoje“, *Nepriklausomybės 20-metis: kultūros lūžiai, pokyčiai ir pamokos, tapatybės problema*. Mokslinės konferencijos, įvykusios 2010 m. balandžio 14 d., pranešimai ir moksliniai straipsniai. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2010, p. 289–303.
2. „Naratyvo konstravimo tendencijos šiuolaikinėje dramaturgijoje“, *Menotyra*, 2012, Nr. 2, p. 139–149.
3. „Kas ir kam pasakoja šiuolaikinėje dramaturgijoje?“, *Menotyra*, 2013, Nr. 2, p. 139–154.
4. „Путешествие нарратива во времени на материале драмы Танкреда Дорста “Я, Фейербах“, *Поэтика новейшей русской драматургии рубежа 20–21 вв.* Печатается по решению редакционно-издательского и научно-методического советов ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет», 2013 (*Перевёл с литовского Георгий Ефремов*).

MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI DISERTACIJOS TEMA /
CONFERENCE REPORTS ON THE SUBJECT OF THE DISSERTATION

1. „Moters tapatybė Dea Loher dramaturgijoje“. Tarptautinė mokslinė konferencija „Nepriklausomybės 20-metis: kultūros lūžiai, pokyčiai ir pamokos, tapatybės problema“. Vilnius, LMTA, 2010 m. balandžio 14 d.
2. „Aktoriaus tapatybės paieškos šiuolaikiniame teatre: V. Masalskio ir T. Dorsto „Aš, Foerbachas“ dialogas“. Mokslinė konferencija „Pasikartojimai: atmintis ir tapatybė postsovietiniame Lietuvos teatre“. Kaunas, VDU, 2011 m. gegužės 20 d.
3. „Naratyvo konstravimo tendencijos šiuolaikinėje dramaturgijoje“. Tarptautinė mokslinė konferencija „Modernumo diskursas šiuolaikiniame Lietuvos mene“. Vilnius, LMTA, 2012 m. balandžio 19 d.

Gabrielė Labanauskaitė (g. 1980) – poetė, dramaturgė, Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantė (2009–2013). Stažavo Italijos, Suomijos, Graikijos universitetuose bei JAV ir Anglijoje organizuotuose kino ir teatro dramaturgijos kursuose. Mokslinių interesų sritis: šiuolaikinės Lietuvos, Europos ir Amerikos dramaturgijos naratyvai.

Adresas: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lietuva
El. paštas: gabilabi@gmail.com

Gabrielė Labanauskaitė (b. 1980) is a poet, playwright, a post-graduate student at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (2009–2013). She had courses and training in Finland, Greece, Italy, USA and UK. Her topic deals with contemporary Lithuanian, European and American drama narratives.

Address: Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius, Lithuania
E-mail: gabilabi@gmail.com