

Teatrologiniai eskizai

ISSN 1822-6612
UDK 792 (474.5)
Te-02

Redkolegija

prof. Bronius Vaškelis
doc. Rūta Skendelienė
doc. Aleksandras Guobys

Turinys

Rūta SKENDELIENĖ	
Įvadas.....	5
Evelina DROBYŠAITĖ	
Lietuvos teatro kritikos tendencijos (1990 – 1997)	9
Dainius GASPARAVIČIUS	
Naujų raiškos priemonių ieškojimo kryptys šiuolaikiniame Lietuvos teatre (aplinkos teatro trupė "Miraklis")	43
Vita RAČKAUSKAITĖ	
Lietuvos dramos teatro dailės tendencijos (1989 – 1998).....	75
Jurgita STANIŠKYTĖ	
Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose	111
Nomeda ŠATKAUSKIENĖ	
Teksto problema teatre	141

Įvadas

Teatrologija yra iš esmės naujas mokslas ne tik Lietuvoje, bet ir Vakarų Europoje. Teatro kritikos ir istorijos publikacijų būta per visą teatro gyvavimo laikotarpį. Tačiau kaip mokslas, apimantis visus tiriamojo objekto aspektus – istoriją, kritiką, teoriją, teatrologija susiformavo tik XX a. pradžioje kartu su teatre vykusiais esminiais lūžiais, režisūrinio teatro atsiradimu, naujų raiškos priemonių panaudojimu, teatro vietos visuomenės gyvenime kaita, aktoriaus esmine transformacija. XX amžiuje teatras tamo konceptualių menu, labiau idėjinis ir filosofinis. Dėl to atsirado poreikis suvokti ir apmąstyti naujas teatro formas. Ypač daug dėmesio imta skirti teatro teorijai, siekiant suvokti egzistuojančių teatro formų įvairovę, esmines tendencijas ir galimų transformacijų perspektyvas. Teatrologų darbai tampa itin svarbūs. Kitaip negu kiti menai teatro vyksmo negalima užfiksuoti, jis gyvas – egzistuojantis čia ir dabar. Teatrologas tampa atsakingas ir už kiekvienos teatro akimirkos užfiksavimą, ir už istorinės jo raidos išgryninimą ir išsaugojimą.

Lietuvos teatrologija ganėtinai jauna; profesionalaus Lietuvos teatro pradžia laikomi 1920 metai. Nors mūsų šalies spaudoje būta rašinių apie teatrą ir jo problematiką ir anksčiau, tačiau jiems stigo profesionalumo ir teatro specifikos išvalgos. Rimtesniu bandymu sukurti lietuviškos teatrologijos pagrindus galima laikyti 1926 m. Vytauto Didžiojo universitete, Humanitarinių mokslų fakultete, įsteigtą Teatro seminarą. Jis iš pradžių

egzistavo tik kaip Slavistikos seminaro priedas. Tačiau pamažu seminaras augo, tvirtėjo, plėtėsi, kol galiausiai tapo aktyvia laikinosios sostinės kultūrinio gyvenimo ląstele. B. Sruoga subūrė entuziastingus to meto universiteto studentus ir pradėjo savitas teatro studijas. Nors seminaro veiklos tikromis akademinėmis studijomis negalėtume pavadinti, nes nė vienas jo lankytojas negavo diplomo, liudijančio apie jo profesinį pasirengimą*. Tačiau seminare vyko aktyvus kūrybinis darbas, buvo siekiama ne tik žinių, bet ir formuojami savarankiško mąstymo įgūdžiai. Vėliau dalis seminaro lankytojų tapo aktyviais Lietuvos kultūros veikėjais, o kai kurie jų — B. Brazdžionis, K. Inčiūra, K. Bradūnas, A. Vengris, V. Zaborskaitė, K. Kymantaitė, R. Juknevičius, V. Maknys, A. Jakševičius, A. J. Šaltenis ir daugelis kitų vienaip ar kitaip susiejo savo likimus su teatru.

1943 metais universiteto ir Teatro seminaro veikla buvo nutraukta.

Sovietmečiu Lietuvoje niekas neskatino kurti savitos teatrologinės mokyklos. Šios srities specialistai buvo rengiami Rusijos aukštosiose mokyklose. Į Lietuvą buvo perkeltas dogmatiškos, ideologizuotos, normatyvinės teatrologijos modelis, pretenduojantis ne tiek suvokti ir skleisti realaus teatrinio vyksmo bruožus, kiek kontroliuoti, mokyti, auklėti, bausti teatralus. Be rusų teatro mokyklų auklėtinių, reikėsi ir kitų kultūros sričių atstovai. Tačiau pastarieji nepajėgė nurungti darniai sustyguotos ir į Lietuvos kultūrą implantuotos sovietinės teatrologijos.

Savita lietuviškosios teatrologijos studijų tąsa ir nauju bandymu jas kurti galėtume laikyti lygiai po septyniasdešimties metų tame pačiame Vytauto Didžiojo universitete, Menų fakultete, įsteigtas Teatrologijos magistrantūros studijas. Jos atsirado iš bendros Menų fakulteto plėtros programos ir pedagogų entuziazmo. Teatrologija Vytauto Didžiojo universitete antrą kartą išleido gležną daigą, tik šįkart įtrauktą į universiteto mokymo programas ir atitinkantį visus studijų programų reikalavimus. 1996 m.

* 1940 metų rudenį perkėlus Humanitarinių mokslų fakultetą į Vilniaus universitetą, buvo įkurta Teatro katedra. Teatrologo kvalifikaciją liudijantis diplomas buvo išduotas Jurgiui Blekaičiui.

buvo surinkta pirmoji būsimų teatrologų laida. Magistrantūros programa buvo sukurta vadovaujantis Vakarų Europos ir JAV universitetų patirtimi. Buvo siekta atsiriboti nuo sovietinės teatrologijos tradicijų, ilgai dariusių įtaką Lietuvos teatriniam gyvenimui. Patirties semtasi iš tolerantiškesnės, vakarietiškos teatrologijos. Buvo sulaukta pagalbos iš daugelio universitetų. Magistrantams paskaitas skaitė įvairių šalių universitetų mokslininkai: profesorius Hans Thies Lehmann iš Frankfurto prie Maino (Vokietija; J. W. Gėtės universitetas), teatro teoretikas ir praktikas iš Londono (Anglija) John Keefe, docentas Knut Ove Artzen iš Bergeno (Norvegija) universiteto, profesorius iš Rygos (Latvija) Mokslų Akademijos Viktors Hausmanis, profesorius iš Oregonos (JAV) universiteto Grant Mc Kernie. Jie supažindino būsimus tyrinėtojus su pasaulyje populiariais, bet mažai žinomais Lietuvoje ir naujais teatro tyrimo metodais, su pasaulinio teatro raidos tendencijomis. Naujų idėjų sėkla tarpo magistrantų mąstysenoje, skatino jų kūrybiškumą ir entuziazmą, poreikį savarankiškoms ir kūrybiškoms mintims.

Visame pasaulyje garsus Lietuvos teatras sudomino ir svečius. Jie savo ruožtu skatino būsimuosius tyrinėtojus pastebėti lietuviško teatro savitumą, mėginti vertinti jį pasaulinio teatro kontekste. Lietuvos ir užsienio šalių pedagogai kreipė magistrantus gilintis į naujus teatrinius reiškinius. Tai puikiai atsispindi Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto Teatrologijos magistrų darbuose, sudėtuose į šį rinkinį. Jame gausu jaunatviško entuziazmo ir maksimalizmo, noro aprėpti ir suvokti kuo didesnį teatro raiškos lauką. Čia esama gilių išvalgų ir netradicinio požiūrio, taip pat ir mokykliškumo, dar neišsikristalizavusio savito stiliaus paieškų, bandymų susieti teorinį ir realų teatro procesus, siekti apibendrinimų, išryškinti esmines tendencijas. Visi straipsniai turi aiškią struktūrą, yra gana nuoseklūs, parašyti gyvai ir įdomiai. Juose sintetinama gausi ir įvairialypė medžiaga, surinkta studijuojant pasaulinių teatrologijos autoritetų veikalus, archyvus, nūdienos teatro kritikos straipsnius, analizuojant konkrečius spektaklius. Rašiniai nepretenduoja į galutines tiesas, jie pirmiausia atspindi norą suvokti ir išvelgti

esminius teatro bruožus, turėti savo nuomonę.

Labiausiai netradicinis yra D. Gasparavičiaus straipsnis "Naujų raiškos priemonių ieškojimų kryptys Lietuvos teatre". Jame, naudojant semiotinio tyrimo metodus, spektaklis skaidomas į atskirus elementus ir nagrinėjama jų sąveika bei kuriamos reikšmės. E. Drobyšaitės "Lietuvos teatro kritikos tendencijos (1990–1997 m.)" ir V. Račkauskaitės "Šiuolaikinės Lietuvos dramos teatro dailės tendencijos" labiau primena klasikinius darbus, pagrįstus kruopščiai surinktos įvairialypės medžiagos analize. J. Staniškytės straipsnis "Oskaro Koršunovo kūrybos bruožai" yra pirmas bandymas apibendrinti jauno, tačiau jau garsaus ir žinomo pasaulyje režisieriaus kūrybą, įkomponuoti ją į postmodernistinio teatro kontekstą, apčiuopti ir išryškinti esminius jo bruožus. N. Šatkauskienės "Tekstas šiuolaikiniame teatre" yra labiausiai teorinis darbas, siekiantis aprėpti teksto evoliuciją teatre nuo klasikinių dramų iki šiuolaikiškai suvokto spektaklio teksto, praradusio verbalinę formą.

Šie straipsniai teikia vilčių, kad į Lietuvos teatrologiją ateis nauja, entuziastinga, kūrybiškai mąstanti tyrinėtojų karta, kuri galbūt pasiners ne tik į teatro teorijos, bet ir istorijos studijas.

Šiuo metu Lietuvos teatrologijoje yra pakankamai daug spragų ir jas reikia ne tiek užlopyti, kiek užmesti naujus ataudus ir išausti naują jos perspektyvą. Tikėkimės, kad šis jaunas teatrologijos medelis prigis, išleis šaknis, sužaliuos ir sužydės gražiausiais žiedais.

Dr. doc. Rūta SKENDELIENĖ

Lietuvos teatro kritikos tendencijos (1990–1997)

Įvadas

Šiuolaikinė Lietuvos teatro kritika pasižymi, viena iš trijų pagrindinių teatrologijos šakų — istorijos, teorijos ir kritikos, bene labiausiai yra dėmesio centre nuo pat jos atsiradimo mūsų šalyje pradžios (XIXa. pabaigoje).

Kita vertus, lietuvių teatro kritikos tyrinėjimų aiškiai stinga. Iš visų mokslo studijų labiausiai žinomas D.Bučienės darbas "Tarybinė lietuvių teatrologija". Deja, jis apima tik 1940–1956 m. laikotarpį. Kitos studijos dažniausiai yra apžvalginio pobūdžio: jose kritikos problematika gvildinama arba paviršutiniškai, arba nagrinėjamas siauras koks nors aspektas, nėra ryškesnių apibendrinimų. Dėl tos priežasties teko pačiai įvardyti daugelį, ypač naujų, reiškinių, mėginti išvelgti sąsajas su kitų menų, taip pat literatūros kritika. Tad šis darbas nepretenduoja į visaapimančius tyrinėjimus, todėl galėtų tapti pamatu tolesnei, galbūt detalesnei, teatro kritikos analizei.

Mano užduotis — pažvelgti į teatro kritiką amžininko akimis, neleisti jai likti neįvertintai ir užmirštai. Kita vertus, analizuojant ją iš tam tikro laiko perspektyvos, galbūt "ištirptų" kai kurios nereikšmingos detalės, atkristų nevertos dėmesio

¹ D.Bučienė moksliniame darbe "Tarybinė lietuvių teatrologija 1940–1956 m." netgi sutapatina teatrologijos ir kritikos sąvokas, pabrėždama, jog tuo laikotarpiu teatro gyvenime reikėsi tik kritika, juolab kad, pasak jos, sunku tiksliai apibrėžti teatro kritikos, istorijos ir teorijos ribas (1, 3–4).

smulkmenos ir atsivertų erdvė bendresniam teatro kritikos vaizdui apibūdinti. Mano nuomone, būtina nustatyti šiuolaikinės kritikos vietą, jos tikslus bei funkcijas. Laikui bėgant, surinkti publikuotus kritikos straipsnius bus vis sunkiau — jie išsibars-to, dalis dingsta. Taip prarandamas visumos vaizdas. Teatro kritikos ypatybė yra ta, kad ji, išnaudodama visas savo veiklos formas (spektaklio recenzija, kūrybinis portretas, interviu, pranešimai per televiziją, radiją ir kt.), atspindi visuomeninę, kultūrinę ir socialinę žmonių gyvenimo situaciją per rašančiojo kritiko asmenybę. Taigi kritika ne tik užfiksuoja įvykį, bet pateikia teatro meno faktą kultūros kontekste, ateinančioms kartoms palikdama šifruoti platų informacijos lauką: situaciją teatre, jo raidą, estetines kryptis, aktoriaus bei režisieriaus darbo stilistiką, galiausiai socialinį, kultūrinį bei politinį laikmečio gyvenimą. Todėl šis teatro kritikos tyrinėjimas galėtų tapti šaltiniu teatro istorikams.

Šiuo darbu siekta apžvelgti ir apibendrinti 1990–1997 m. Lietuvos teatro kritiką, išskirti esmines jos raidos tendencijas. Tyrinėjimo išeities tašku paimtas santykis tarp teatro kritikos ir teatro bei kritikos vaidmuo visuomeniniame ir kultūriniame šio laikotarpio gyvenime. Teatro kritika čia traktuojama kaip visos teatro kultūros sudedamoji dalis.

Darbo objektas — Lietuvos dramos teatro kritika šalies leidiniuose, laikraščiuose ir specializuotuose žurnaluose: "Teatras", "Kultūros barai", "Krantai", "7 meno dienos", "Literatūra ir menas", "Šiaurės Atėnai", "Lietuvos ryto" menų priedas "Mūzų malūnas", "Respublika", "Atgimimas". Darbe nevertinami muzikiniai spektakliai.

Toliau pateikiama ta darbo dalis, kurioje nagrinėjama Lietuvos teatro kritika. Joje atsisakyta teorinės apžvalgos, kurioje suformuluojamas teatro kritikos objektas, tikslai bei funkcijos, apžvelgiami ryšiai su teatro istorija ir estetika, taip pat išryškinama teatro kritikos specifika kitų meno rūšių kritikos kontekste.

Lietuvos teatro kritikos tendencijos (1990–1997)

Šiuolaikinės teatro kritikos priešistorė: praeities paveldas ir įtakos

Lietuvos Nepriklausomybės atkūrimo ir besikeičiančių politinių srovių atmosferoje lietuvių kultūrinėje spaudoje imta plačiai kalbėti apie šiandieninę teatro situaciją, ieškoti teatro kalbos pokyčių, gvildinti senų ir naujų tradicijų susidūrimo problemą. Kritika egzistuoja tam tikrame sociokultūriniame kontekste, kuris lemia jos funkcijas, tikslus, objektą. Paskutinių kelių dešimtmečių kontekstas lietuvių teatro kritikos raidai nebuvo ypač palankus, dažnai net gniuždantis. Sovietmečio Lietuvos menas turėjo prisitaikyti prie visiems totalitariniams režimams bendro kultūros monopolizavimo, pagal kurį menas ir kultūra paskelbiami svarbiu ideologiniu įrankiu, sukuriamas meno valdymo ir kontrolės aparatas, skelbiamas karas visoms neoficialioms meno kryptims bei stiliams [2, 15]. Todėl teatro kritikai teko derintis prie bendro ideologinio klimato, taikytis su primetamais uždaviniais ir funkcijomis, vengti "giminingumo" su įtakingesnėmis Europos kritikos mokyklomis. Akivaizdu, kad kritikos instrumentarijus buvo ir dažnai tebėra labai ribotas. Tie, kurie rašė sovietiniais laikais, perėmė to meto teatro kritikos sampratą. Nors kontekstas pakito, o šie pasikeitimai verčia kritiką atnaujinti savo strategiją, ryškių pokyčių vyresniosios kartos kritikoje vargiai berastume. Kol kas tenkinamasi tik tuo, kad sukeičiami "pliuso" ir "minuso" ženklai vertinimuose – pastebimai pakitęs tik jų kritikos ideologinis lygmuo.

Pasikeitus politinei sistemai, teatre išliko polinkis į politizavimą, tik dabar senąją "komunistinę" tematiką pakeitė ilgai trokšta žodžio laisvė. *Vėl, jau kurį kartą, bandoma politizuoti teatrą, paremti penkiasdešimties metų senumo tradiciją suvalstybinti kūrybą, primetant jai valstybės problemas bei interesus* [3, 7]. Kritikoje ir toliau atsispindėjo meno ir politikos samplaika. Spektakliuose buvo ieškoma tautinio pakilimo, nacionalinės problematikos, dvasinės rezistencijos temų.

Tai galima būtų suvokti kaip neišvengiamą paveldą, kai, skubotai perėjus iš griežtai reglamentuotos kultūros į laisvesnę,

pakliūnama į paviršutiniškų ir stereotipinių prasmų pinkles. Netolimos praeities mūsų kultūra, kaip ir dera totalitarinio režimo kultūrai, buvo ideologizuota ir politizuota. Tai reiškia, kad joje itin pabrėžiama politinė ideologinio arsenalo (kurį, be politikos, dar sudaro dorovė, filosofija ir kt.) dalis. Visose kultūros srityse pirmiausia buvo akcentuojami politiniai aspektai, kurie glūdi paviršiniuose kultūros sluoksniuose. Todėl kultūra, orientuota produkuoti politines prasmes, sykiu tampa lėkšta ir banaloka. Šią orientaciją keletą dešimtmečių išgyveno Lietuvos teatras ir jo kritika. Tačiau, atsigręžus į praeitį, galima pastebėti tarsi dvi tendencijas: 1) ypač skatinama tokių banalių prasmų kūryba; 2) sumažėjus šiam spaudimui, teatras pasuka į poteksčių paieškas, o kritika lieka paviršiniuose prasmų sluoksniuose. Neatsitiktinai 1990 – 1997 m. teatro kritikai taip pat būdinga skirti daugiau dėmesio spektaklio siužeto, temos aktualumo išaiškinimui, tik su retom išimtim paliečiant konceptualųjį sluoksnį, grynąjį estetinį spektaklio vertingumą.

Devintasis dešimtmetis, ypač pirmoji jo pusė, priklauso politinio sąstingio, stagnacijos epochai, trukusiai kelis dešimtmečius. Žmogus buvo paverstas totalitarinio mechanizmo vienetu, priklausomu nuo sistemos, ideologijos. Socialistinio-komunistinio pasaulio žmogaus kūryba turėjo atitikti ideologijai priimtinius standartus. Tie standartai buvo aiškiai suformuluoti ir visiems gerai žinomi — tiek oficialieji jų aspektai, tiek "šešėliniai". Teatro kritikoje tai pasireiškė deklaratyviu, pamokomuoju stiliumi. Pasikeitus ideologiniam kontekstui, ne taip jau lengva pakeisti mąstymo būdą. Todėl deklaratyvumo randame ir pastarųjų metų teatro kritikoje.

Kritika, keletą dešimtmečių egzistuojama "standartų" pasaulyje, "priprato" būti normatyvine, paklusnia partinių direktyvų vykdytoja. Kritikė G.Mareckaitė pesimistiniame straipsnyje "Ar reikalinga teatro kritika?" rašo: *Atsiradus kuriame nors teatre ryškesnei režisieriaus individualybei, kuriančiai estetiškes vertybes, kritika puola kurti sau stabą. Iš pradžių vyksta neišvengiamas kritikos balsų derinimas, vis garsiau ir garsiau liaupsinant pasirinktąjį objektą, kurį kas nors prieš tai atranda.*

(...) Pagaliau visas kritikų cechus sustoja į gretą, ir suskamba galingas unisonas. Jei koks nors vienišas balselis vis nepritampa, jis nutildomas, sugėdinamas "paties gyvenimo", anšlagų teatro salėje, pasaulinių autoritetų pasisakymų ir pareigūnų iš aukštų tribūnų. [4,16] Panaši situacija išliko ir Nepriklausomybės laikais. Patys kritikai ima kelti klausimą: ...kodėl, pripažįstant E.Nekrošiaus teatrą, būtina neigti R.Tuminą, o dievinant J.Vaitkų džiaugtis, kad nepasisekė dievinamojo kolegai? [5, 10].

Kadangi vienas iš totalitarinės kultūros punktų skelbia karą visoms "neoficialioms", t.y. "ne komunistinio", meno kryptims ir stiliams, menas, kartu ir kritika, bent jau oficialiai, buvo atskirta nuo pasaulio kūrybinių įtakų. Sovietmečiu teatro kritikos objektas paprastai buvo analizuojamas siaurame, lokalinės reikšmės kontekste, o į bet kokius gretinimus su "buržuaziniu" modernizmu žvelgiama skeptiškai. 1990 – 1997 m. teatro kritikos situacija šiuo atžvilgiu gerokai pataisė jaunosios ir iš dalies vidurinėsios kartos kritikai, turėję galimybių giliau susipažinti su naujausiais šiuolaikinio teatro reiškiniiais bei procesais užsienyje. Juk kritikai dera atsižvelgti į pasaulinį kontekstą, kad galėtų nustatyti menininko kūrybos prasmingumo, originalumo ir vertingumo laipsnį. *Platesnis požiūris, analizė, gretinimo metodas paskatintų kritikus drąsiau ieškoti tarptautinių analogijų, nebijoti išvelgti vieno ar kito mūsų menininko kontaktus su naujais užsienio meno reiškiniiais, neužsisklęsti vien savo kultūros ribose.* [6, 25]

Lietuvos teatro kritikų kartos (vyresnioji, vidurinioji, jaunesnioji) ir jų teatro vertinimo aspektai

1990 – 1997 m. Lietuvos teatro kritikos bare triūsė gausus būrys teatrologų. Daugelis jų profesiją įgijo Sankt Peterburgo (tuometinio Leningrado) arba Maskvos teatro institutuose, į kurių programą dažniausiai neįeidavo lietuvių teatro ir jo istorijos studijos. Dėl tos priežasties, atmetus tarybinės valdžios politines orientacijas, Lietuvos teatrinės minties teorinis pagrindas buvo ganėtinai menkas. Savaimė suprantama, jog bendra studijų programa, vertybinė orientacija, nepaisant kritikų am-

žiaus skirtumų, sudarė sąlygos tam tikriems bendriems teatro analizės principams bei meninėms pažiūroms susiformuoti ir jas perkelti į lietuvišką terpę.

Lietuvos teatro kritikoje mus dominančiu laikotarpiu, manyčiau, galima išskirti tris kritikų kartas, atskaitos tašku imant jų amžių, mąstyseną ir profesinio brendimo kontekstą. Pirmoji, vyresnioji, karta sudaro didžiąją dalį mūsų teatro kritikų. Šių savo šešiasdešimtmetį perkopusių kritikų profesinės šaknys glūdi ne tik teatrologijoje (kaip I.Aleksaitės, A.Girdzijauskaitės, E.Jansono, I.Veisaitės ir kt.), bet ir literatūrologijoje (D.Judelevičiaus, A.Vengrio, R.Andrašiūnaitės) ar net aktorystėje (D.Rutkutės). Du teatrologijos patriarchai A.Vengris ir V.Maknys mus sieja su tarpukariu. Būdami Vytauto Didžiojo universiteto studentai, jie lankė B.Sruogos teatro seminarą, kurį pagrįstai galime laikyti pirmąja Lietuvos teatrologų mokykla. Šiai kartai buvo lemta gyventi ideologizuotos ir politizuotos kultūros sąlygomis, paklusti sistemai, komunistinės tematikos spektaklių potekstėje išvelgti tariamai teikiamą dvasiai atgailą. Jų straipsnių pasirodymą mūsų spaudoje galime sieti su šeštuoju – septintuoju dešimtmečiu, kai Lietuvoje jau buvo susiformęs kokybiškai naujas socialistinis teatras, diegiama bekonfliktiškumo teorija, plėtojama socialistinio realizmo koncepcija, o etapiniais spektakliais buvo laikomi revoliucine tematika alsuojantys kūriniai. Lietuvos teatras galutinai tapo visos sovietinės lietuvių kultūros, kaip vieningos sistemos, dalimi, pseudonacionalinės savimonės forma.

Antroji, vidurinioji, karta – tai dabartiniai keturiasdešimtmečiai ir penkiasdešimtmečiai. Į lietuviškąją kritiką jie atėjo aštuntą – devintą dešimtmetį, kai politinė temperatūra palaipsniui ėmė kristi, o kartais net dvelkdavo vakarietiško teatro skersvėjai. Galbūt dėl šios priežasties jie gana lankstūs teatro naujovėms. Tai profesionalių teatrologų karta (E.Bundzaitė, L.Vildžiūnas, R.Marcinkevičiūtė, V.Vasiliauskas, R.Vanagaitė, J.Visockaitė ir kt.), kurios aktyvumas ir patirtis lemia platų teatro suvokimo akiratį. Tačiau jų pažiūroms vis dėlto turėjo didelės įtakos vyresnieji kritikai.

Jaunųjų teatro kritikų (trisdešimtmečių) kartos jaunystė prabėgo dar socialistinės ideologijos epochoje, rašyti jie pradėjo "lūžio" metais, o tobulėti — laisvo žodžio laikotarpiu. Jie (A.Liuga, R.Vasinauskaitė, R.Paukštytė, D.Šabasevičienė, D.Stanevičiūtė, V.Jauniškis ir kt.) stebėjo senų ir naujų tradicijų sandūrą teatre, sparčiai vykusias permainas ir karštas diskusijas. Jie neskelbia tekstuose "revoliucinių" idėjų, kaip paprastai tikimasi iš jaunųjų, tačiau savo mąstysena gerokai skiriasi nuo kritikos senbuvų.

Žinoma, taip kritikų skirstyti į kartas galima tik sąlyginai. Vieno ar kito bruožo priskyrimas tam tikrai kartai dar nereikia, jog jų būtinai yra kiekvienos kartos atstovo darbuose. Visų trijų kartų kritikų kūryboje galima rasti nemažai sąlyčio taškų jų požiūryje į teatro meną. Be to, yra ir tokių kritikų, kurių neįmanoma išprausti į jokią schemą. Tačiau toks schematiškumas leidžia bendrais bruožais apibūdinti Lietuvos teatro kritikų interpretavimo bei vertinimo principus per paskutinius septynerius metus.

Teatro samprata

Kadangi kritiko vertinimo kriterijai daugiau ar mažiau kyla iš jo meno sampratos, todėl pirmiausia vertėtų aptarti, kaip teatro kritikai suvokia teatrą, jo tikslus ir socialinį statusą.

Vyresniosios kartos kritikai teatrą linkę sudvasinti, priskirti jam mistifikuojančių savybių. Pasak A.Vengrio, *teatro scena turi būti šventa*. Į tokio "šventumo" sąvoką įeina psichologinė metaforinė režisūra, vaidyba, paremta aktoriaus "persikūnėjimu" į personažą. Toks teatras, kritikų nuomone, — artimiausias lietuviams, kadangi *psichologizmo šaknys glūdi lietuvių pasaulėjautoje*. Šie kritikai susiduria su sunkumais, vertindami kitos meninės orientacijos spektaklius, kuriuose nebesivadovaujama psichologizmo principais, kai teatre svarbą praranda tekstas, ir iškyla kiti elementai: vaizdas, garsas, šviesa, spalva, kostiumai, dekoracijos, o tekstnis bei vizualinis lygmuo įgauna adekvačią reikšmę. Apie šį reiškinį jaunųjų kartos kritikas V.Jauniškis rašė, kad *psichologizmą keičia abstrahavimas vaizdu*. Todėl

kritikai, vertindami naujais principais paženklintus spektaklius, tarsi pasidalija į dvi stovyklas. Tokį susipriešinimą akivaizdžiai iliustruoja po O.Koršunovo režisuoto "P.S. Byla O.K." (1997) spektaklio kilusi diskusija. Vieni recenzentai tvirtino, jog šio spektaklio neįmanoma nagrinėti, nes tai – *kratinys, surizgęs paskubom iš metaforų, šokinėjimų, lakstymų ir nežmoniškų spiegių*, jog čia vyrauja neapibrėžtumas ir neaiškus siužetas. Kiti Koršunovo spektaklyje išvelgė dabarties detalių fiksaciją, naujas teatro kalbos apraiškas, praeities permąstymą ir ištisinį siužetinį motyvą, nors ir pripažindami ženklų bei reiškinių gausą, provokuojančią individualias traktuotes. "P.S. Byla O.K." apnuogino teatrinės visuomenės radikalų supriešinimą, išryškino nesusikalbėjimo problemą – su kitaminčiais nediskutuojama, jų argumentai atmetami" [7, 30]. Ir nors vyresniosios kartos atstovai vienu balsu teigia, jog teatras turi išreikšti sąsajas su dabartimi, nenuostabu, kad ją mato kitaip negu jaunesnioji ar vidurinioji karta. Tokiais atvejais kartų konfliktas neišvengiamas. Tai atspindi ir kritikų analizės objekto pasirinkimas. Vyresnieji linkę analizuoti klasikos pastatymus, gvildinti nacionalinės dramaturgijos teatre klausimus, dabartinę situaciją dažnai nostalgikiškai sulyginti su praeities teatro reiškiniais. Vidurinėsios ir jaunesniosios kartos kritikos objektu neretai tampa teatro eksperimentai, bandymai susieti lietuviškojo teatro raišką su Vakarų Europos teatro procesais, kelti teorines teatro problemas.

Toks kartų kritikų nuomonių skirtumas nėra naujas reiškinys kritikos istorijoje. Tai ypač ryškiai pasireiškia tada, kai formuojasi naujo teatro bruožai. Pasak estetiko K.Stoškaus, kai žmogus paveldėdamas, taikydamas ar formuodamas nusistovėjusių kūrybos formų vertinimo kriterijus tampa kvalifikuotu kritiku, įgyja socialinį prestižą ir aktyviai dalyvauja profesinėje aplinkoje, be to, sulaukia garbingo amžiaus, jam pasidaro nelengva kritiškai peržiūrėti tuos vertinimo kriterijus, kurie ima prieštarauti naujiems meno reiškiniams. Jis greičiau mato šių reiškinų neprofesionalumą, chaotiškumą, neužbaigtumą, beprasmiškumą negu savo interpretavimo kriterijų ribotumą.

Trūkumai, kuriuos tuo atveju pastebi kritikas, priklauso nuo tradicijos, kurios suformuotais kriterijais jis vadovaujasi, bet tai nereiškia, jog tie trūkumai yra absoliutūs.

Literatūrinio ar psichologinio teatro šaknys apskritai gajos Lietuvos teatre. Su tuo sutinka visos kritikų kartos. Skirtumas tik tas, jog jaunieji greičiau persiorientuoja susidūrę su naujovėmis teatre, nes žvelgia į jas dabartinės kultūros tendencijų kontekste. Todėl suprantama, kodėl sutriko senosios kartos atstovai devintajame dešimtmetyje, kai teatro raiškoje pasirodė pirmieji naujos estetikos požymiai. Spauldoje jie rašė, jog teatras akivaizdžiai kinta, įgaudamas netikėtas formas. Pasibaigus ideologizuotos ir suvalstybintos vienintelės leidžiamos teatro estetikos epochai, ilgai dirbtinai stabdyta prasiveržė įvairių teatro reiškinių srovė. Tuo tarpu kritikams iškilo problema, kokius vertinimo kriterijus taikyti, todėl kai kurie jų kuriam laikui visiškai nutilo. *Nuo seno susiformavusioje lietuviškoje buitinio, socialinio, psichologinio teatro paradigmoje ima formuotis mums dar nesuprantami procesai* [8,5]. Tie pokyčiai teatre buvo nulemti labiau "išorės", socialinių ir kultūrinių struktūrų, negu "vidaus", naujos aktorių ar režisierių kartos atėjimo. To meto spauldoje rašoma, kad iš visų menų teatras išgyvena giliausią krizę, kad per pastarąjį dešimtmetį į teatrą neatėjo nė vienas režisierius-asmenybė, o šią spragą bando užpildyti talentingesni aktoriai, jog vietoj anksčiau teatrų užplūdusių menkaverčių sovietinių pjesių, dabar plūsta niekalas iš Vakarų ir visiškai nebeliko vietos nacionalinei dramaturgijai. Kritikė R.Andrašūnaitė straipsnyje "Krizė" konstatuoja: *Lietuvoje talentingų aktorių netrūksta, o talentingų režisierių – tik vienas kitas, jauniausios režisūros kartos išvis nėra, paviršutiniškas teatralų požiūris į literatūrą, į dramaturgiją, teatrų ir dramaturgų ryšys yra visiškai apmiręs* [9, 11]. Teatras, siekdamas aktualumo, spektakliuose gvildeno tautinę tematiką, garsiai prakalbo apie anksčiau draustas problemas. Atsirado spektaklių, kuriuose bandyta suderinti lietuvių tautos ir sovietinės mitologijos įvaizdžius – scenoje šalia buvo galima pamatyti *kaukus, saugančius namus, ir monumentalias darbininko ir kolūkietės figūras* [10, 24].

Viena iš šios krizės priežasčių, pasak vyresniųjų kritikų, yra ta, jog į teatrą po atgimimo atėjo visiška žodžio laisvė. Pagal kritikę A.Girdzijauskaitę, teatras turėjo didesnę poveikį žiūrovams, kai veikė cenzūra ir teko kalbėti potekstėmis, o ne tekstu, kai režisierius buvo priverstas ne pasakoti istoriją, o kurti ją meniniu vaizdu, kompensuojančiu garsiai neištartą žodį ar neišsakytą mintį. *Dabar apie viską galima šaukti gatvėje, rašyti laikraščių puslapiuose, todėl teatras nebegali imponuoti drąsa. Jis turi tapti gilus.* D.Judelevičiaus nuomone, krizės reiškiniai Lietuvos teatre jaučiami dėl nežinojimo, kaip pasakyti kitaip, giliau, žmogiškiau [11, 7]. Tolerantiškesni šios kartos kritikai, vengdami tokių kraštutinių nuosprendžių – krizės konstatavimo, šią teatro situaciją įvardijo kaip teatro "persirikiavimą", "kristalizavimąsi" ir "apsivalymą".

Jaunesniosios kartos kritikų straipsniuose nusivylimo gaidos ėmė skambėti šiek tiek vėliau, 1995 – 1996 m. periodikoje. Matyt, pokyčius išgyvenantis teatras nepateisino vilčių. Be to, jaunieji per tuos keletą metų, ypač atsivėrus Vakarų Europos sienoms, ėmė plačiau suvokti kontekstą, permastė naujus kriterijus. Imta kalbėti apie tai, jog premjerų gausa, deja, nepateikia adekvačios išraiškos įvairovės, teatras prarado anksčiau turėtą aiškią poziciją. Tačiau šie priekaištai neišsirutuliojo į visuotinę diskusiją.

Visų trijų kartų kritikai pritari, kad už bet kurios teatro formos, nuo klasikinės iki postmodernistinės, turi slypėti žmogaus likimas, o teatras turi kalbėti universalius dalykus aktuali visuomenei kalba. (...) *bet kokios formos spektaklyje ieškau "vertikalaus", t.y. jungiančio Žemę ir Dangų, Pragarą ir Rojų, žmogaus, jo dvasios amžinos bylos istorijos akivaizdoje,* – recenzuodamas "Meilės misterijas" (rež. C.Graužinis, 1997) savo estetines pažiūras atvirai deklaruoja E.Jansonas. Spektaklis gali būti "profesionaliai pastatytas", "dorai suvaidintas", tačiau jei nebus gvildinama žmogaus problematika, kritikų nuomone, liks paviršutiniškas, nepasieks "pjesės problemų universalumo". Tačiau čia slypi ir jų bėda: beieškodami žmogiškojo likimo apraiškų, kritikai kartais nesąmoningai nusirita iki sofizmų ir

tuščių išvedžiojimų, praleisdami esminius teatrinio proceso pokyčius, naują teatro sampratą kristalizaciją, kylančią iš pačios nūdienos dvasios ir glaudžiai su ja susijusios.

Kritikų pozicijos išsiskiria, kai ima vertinti įvairias spektaklio pastatymo formas. Vyresniosios kartos kritikams spektaklio forma neturi užgožti turinio, kuri suvokiama kaip teatrališkai, meniškai perteikta istorija, *gerokai pakylėta iš buities į būtį ir kartu labai žemiška*. Režisieriaus vaidmuo tokia spektaklyje – "susemti" pjesės mintį, "išlukštenti" dramaturgijos struktūrą, išreikšti savo požiūrį į autoriaus idėjas ir personažus" [12, 5]. Todėl pagyrimų iš vyresniųjų dažniausiai sulaukia tie režisieriai, kurie nepuola į abstrakciją, formos paiešką. Tuo tarpu jaunųjų kritikų karta siužeto ieško vizualume. *Raiški forma išsaugo turinio prasmes – o tai ir yra svarbiausia* [13, 30]. Tiesa, reikšmės kuriančios raiškos priemonės kartais būna suabstraktintos, perteiktos sudėtingais įvaizdžiais, o tai labiausiai ir klaidina vyresnius, pripratusius prie atvirai psichologinėje plotmėje plėtojamo siužetinio teatro. Pavyzdžiui, sulyginkime dvi spektaklio "Labas Sonia Nauji metai" (1994), režisuoto O.Koršunovo, recenzijas. Kritikė I.Aleksaitė, nors ir pripažįsta režisieriaus stilistikos novatoriškumą lietuvių teatro kontekste, nejučiomis pabrėžia tradicinio teatro vertinimo kriterijus. Jos nuomone, su režisieriaus kūrybai būdingu grotesku visiškai nesuderinami psichologija pagrįsti personažų ryšiai: *Deformuoti veikėjai, kamuojami siautulingų aistrų, be jokios prasmės kapstysis ir fanatiškai nardys erdvėje, čia kaktomušon susidurdami vienas su kitu, čia įmantriai prasilenkdami. Koršunovas, sakyčiau, visiškai suardo vadinamąją žmonių komunikacijos sistemą...* [14, 18]. Jaunosios kartos kritikas V.Jauniskis šį spektaklį apibūdino kaip *praeities teatrų antologiją, nenuobodžią proto misteriją*. Ir nors operuojama archetipiniais personažais, aktoriai (...) *nepraranda veikėjų reakcijų konkretumo, nepakyla iki abstraktybės debesų. Reakcijos, keista, yra griežtai psichologinės, nulemtos priežastinių ryšių (...)*. Viskas matuojama žmogaus patirtimi [15, 20]. Tarsi nujausdama šio pastatymo sukeltą prieštarų nuomonių bangą, minėtame

straipsnyje I.Aleksaitė prisipažįsta nepriklausanti tai daliai kritikų, o ypač jaunų, kurie egzaltuotai puolė girti spektaklių lyg nuo kažko jų gindami. Taigi vyresnieji, turėdami didelę teatro kritikų patirtį, galbūt tokiais atvejais intuityviai jaučia poreikį taikyti kitus vertinimo kriterijus. Tačiau seno ir naujo teatro modeliai jiems ne visada susistygauja tarpusavyje, o tai savo ruožtu nulemia kriterijų padrikumą ir pačios kritikos neišvargumą, nutolinimą nuo vertinamojo objekto esmės.

Visą profesionalaus lietuvių teatro gyvavimo laikotarpį lydėjo tautinio teatro sukūrimo idėja. 1990 – 1997 m. laikotarpiu teatro kritikoje ji ne kartą sukėlė karštas diskusijas. Vyresnioji karta (A.Vengris, R.Andrašiūnaitė, R.Mareckaitė) šiuo klausimu prisilaiko tradicijos: be nacionalinės dramaturgijos spektaklių neįmanoma sukurti nacionalinio teatro, kadangi žiūrovas, jų nuomone, teatro scenoje pirmiausia nori matyti aktualias problemas, tautos likimą. *Savos dramaturgijos puoselėjimas, jos meniškumo kėlimas ugdo ne tik savitą tautos teatrą, bet ir literatūrą, atskleidžia ir praturtina savų žmonių buitį ir būtį, tautinę kalbą ir jos raiškos stilių* [16, 40]. Taigi tokia teatre akcentuojamas etinis ir ugdomasis pradas. Sureikšminant nacionalinės dramaturgijos teatrą, vardan tautiškumo atleidžiami ir kai kurie jo meniškumo trūkumai. Ši pozicija artima B.Dauguviečio lietuviškos dramaturgijos pastatymų politikai tarpukario teatre: užauginti tautinį teatrą statant kuo daugiau originalios dramaturgijos, kartais net nekeliant jos meninės vertės klausimo.

Tačiau ne visi vyresniosios kartos kritikai pritaria šiai nuomonei. Karščiausiai opozicijai oponavo E.Jansonas. Straipsniuose jis ne sykį deklaravo, kad XX a. pabaigos nacionalinį teatrą turi kurti ne nacionalinė dramaturgija, o nacionalinė režisūra ir aktorystė, sugebėjimas išvelgti mūsų tautos istorijoje ir dabartyje tai, kas jaudina šiandieninį žmogų. *Lyrizmas, psichologizmas, realizmas, natūralizmas ir kiti "-izmai" (simbolizmas, modernizmas, postmodernizmas) yra ir lietuvių, ir kitų (rusų ar prancūzų) teatrų, apskritai teatro, prigimtiniai bruožai. Nacionaliniais teatro ypatumais tie "-izmai" tampa tik konkre-*

taus režisieriaus dėka [17, 6]. Svarbiausia šioje tautinio teatro sampratoje – meniškumo kriterijus, kuris gali būti pasiektas ne tik nacionalinės dramaturgijos dėka.

Šioje diskusijoje vidurinėsios ir jaunesniosios kartos kritikai nerodė didelio aktyvumo. Pagal jų vertinimo kriterijus visgi galima numatyti jų nuostatas tautinio teatro atžvilgiu. Iš esmės jos atitinka vyresniųjų oponentams – nacionalinis teatras gali egzistuoti ne vien tik lietuviškų pjesių terpėje, prioritetą atiduodant spektaklio originalumui, meniškumui, skoningumui. Tačiau neignoruojamas ir mūsų dramaturgų indėlis.

Dramaturgijos ir jos sceninės interpretacijos klausimas

Šiandien, atrodo, negrįžtamai praėjo tas laikas, kai į teatrą buvo žiūrima kaip į dramos kūrinio iliustraciją. XX a. yra režisūrinio teatro laikmetis, kada dramaturgija praranda savo iki tol turėtą išskirtinumą, tapdama kūrybine medžiaga režisieriui. Kuriama nauja spektaklio dramaturgija. Tad ji vertinančiam kritikui reiktų griežtai atskirti pjesę nuo jos sceninės interpretacijos, atsižvelgiant į traktuotės savitumą, gilumą ir nuoseklumą.

Tačiau praktiškai šie dalykai dažnai painiojami. Gerai išmanydami dramaturgiją, kritikai kartais savo rašiniuose ima aptarinėti dramos ir spektaklio santykį, ypač jeigu pastarojo režisūrinė traktuotė neatitinka kritiko teatro sampratos. A.Ostrovskio „Miško“ pastatymo Rusų dramos teatre 1994 m. recenzijoje randame: (...) *režisierius galėjo labiau pasikliauti autoriaus išmintim ir pjesės tekstu* [18,5]. Tokiais atvejais režisieriams priekaištaujama nutolusia nuo dramos teksto interpretacija, neteisingai sudėliotais prasminiais akcentais. Paprastai kritikai, prieš pradedami recenzuoti spektaklį, pakartotinai perskaito pjesę, peržvelgia su ja susijusią literatūrą, išsigilina į kultūrinę epochą. Galbūt dėl to ne visada jiems pavyksta atsiriboti nuo savo susikurtos kūrinio vizijos arba anksčiau matytos jo traktuotės.

Svarbu tai, kad kritikai reikalauja, jog spektaklis atitiktų pjesės žanrą ir stilių. Siurrealistinei ar lyrinei dramai netinka realistinės režisūros priemonės, o buitinei socialinei pjesei –

mistifikuota forma. *Paradoksali absurdo drama vaidinama kaip buitinė psichologinė*, – piktinosi vyresniosios kartos kritikas J.Lozoraitis, aptardamas R.Steponavičiūtės režisuotą O'Nilo "Mėnulį likimo posūniams" [19, 6].

Kitas, kritikų nuomone, neleistas kraštutinis – tai autoriaus teksto iliustracija scenoje. Kritikai vienu balsu peikia tuos režisierius, kurie, pasikliaudami dramaturgija, tenkinasi kuklaus iliustratoriaus vaidmeniu. (...) *ištikimybė autoriui man primena skydą, kuriuo režisūra pridengia savo silpniausių vietą, savotišką kūrybinį paralyžių. Režisierius stipriai įsitveria autoriui į skvernus ir pėdina žingsnis po žingsnio iš paskos, įsivaizduodamas esąs saugus* [20, 35]. Spektaklio vertingumo laipsnis negali būti matuojamas dramos verte. Daugelio kritikų nuomone, netgi pagal menkavertę literatūrą gabus režisierius, pasitelkęs šiuolaikines menines bei technines priemones, gali sukurti įdomų ir originalų spektaklį. Vyresniosios kartos kritikas E.Jansonas įsitikinęs, kad iš prasčiausios prozos ar dramaturgijos galima pastatyti talentingą spektaklį. Jam pritaria ir R.Vasinauskaitė iš jaunųjų tarpo: (...) *ne vien literatūrinė medžiaga gali nulemti spektaklio sėkmę* [21, 45].

Vertindami klasika tapusių dramų pastatymus, kritikai akcentuoja savitos režisūrinės interpretacijos vertingumą, kai vengiama stereotipų, tačiau vis dėlto nenutolstama nuo autoriaus pjesės pagrindinės minties. E.Nekrošiaus spektaklis "Trys seserys" (1995) kaip tik pasižymi tokiais privalumais. Jaunosios kartos atstovo A.Liugos žodžiais, pastatymas originalus dėl vykusiai supintų tradicijų ir nūdienos; tai padeda naujai, šiuolaikiškai suvokti garsią dramaturgo pjesę: *Nekrošius nesistengia anarchiškai laužyti pjesės sceninės tradicijos, kaip dabar daro daugelis novatoriškai nusiteikusių režisierių, – spektaklyje tradicija naujai įvertinama susiejant ją su individualia pasaulėjauta, kartos patirtimi, laikmečiu* [22, 29].

Taigi vertindami literatūrinio ar psichologinio teatro principais režisuotą dramą, trijų kartų kritikai vadovaujasi panašiais kriterijais. Susidūrus su netradicinės pjesės versija ar eksperimentiniais reiškiniais teatre, tarsi patikrinamas kritikų

gebėjimas persiorientuoti naujoje situacijoje, kai reikia taikyti atitinkamus kriterijus. *Mūsų laikais spektaklį galima sukurti iš "nieko", todėl pjesės vertinimo kriterijai gerokai komplikuoti*, — pripažįsta vyresniosios kartos kritikė G.Mareckaitė, nurodydama tuos atvejus, kai dramaturginė medžiaga atsiranda kuriant spektaklį. Paprastai vyresnieji neigiamai vertina tokius pastatymus, kuriuose su pjese elgiamasi ypač laisvai, siužetas perteikiamas tik punktyrais, papildant įvairiomis citatomis bei individualiomis kūrėjų nuorodomis. Besilaisvindamas iš literatūros diktato ir siekdamas grynojo teatrališkumo, teatras linksta į vizualumą. Tradiciškai suvokiamo siužeto egzistavimas praranda ankstesnę svarbą: spektaklyje dominuoja nebe tekstas, bet adekvačiai dalyvauja ir kiti teatro elementai — garsas, gestas, erdvė, vizualumas. Tokio teatro vertinimas priimtinesnis jaunesniosios, kai kuriems ir vidurinėsios kartos kritikams. Tuo tarpu vyresnieji kriterijų padrikumo dažniau išvengia vertindami tradicinį Lietuvos teatrą, kuriame išraiškos forma yra valdoma literatūrinio-dramaturginio lygmens. Ironiškai skamba nacionalinės dramos propaguotojo A.Vengrio žodžiai: *...ar ne vis tiek kokią dramaturgiją režisuoti, jeigu spektaklyje jai teskiriamas vienas procentas svorio* [23, 39].

Dar kartą galime prisiminti O.Koršunovo režisuotą "P.S.Byla O.K." Pasak V.Jauniškio, būtent tekstas, jo turinys sukėlė tokias kritikų kraštutines reakcijas ir iškėlė kartų problemą. Vyresnieji kritikai A.Vengris ir R.Andrašūnaitė pastatymo autorius apkaltino neapibrėžtumu: *Spektaklio autorius [S.Parulskis] nėra į nežinią. Jo bendraautoris O.Koršunovas (jį abu didumą teksto kūrė per repeticijas, iki šiol niekur jo neįmanoma pamatyti) taip patėjo apgraužomis* [24, 10]. Tačiau, kaip galima spręsti iš S.Parulskio žodžių (*Man nepatinka, kai skaitai pjesę ir tau tarsi siūloma įsivaizduoti, kaip visa tai atrodys scenoje, kai dramaturgas tampa dar režisieriumi*), toks buvo kūrėjų sumanymas. Jie sukūrė spektaklį iš savo patirties, savitai atspindinčios šiandienos realybę. Praeitį vis dėlto neatmetama,

² Netrukus po šio pokalbio pjesės teksto ištraukas išspausdino žurnalas "Teatras". 1997. Nr.1.

tačiau ir negarbinama — ji permąstoma tam, kad leistų kiekvienam individualiai susivokti nūdienos situacijoje. *Režisierius nenori gyventi pagal svetimo teatro vertybių sistemą, o ieško savo dabarties koordinačių* [25, 27]. Pasak jaunosios kartos kritikės R.Paukštytės, tokios šio spektaklio oponentų reakcijos priežastis ta, jog S.Parulskio pjesė nepateisino nacionalinės dramaturgijos propaguotojų lūkesčių — jai visiškai nebūdingas lyrinis ar poetinis pradai, o problematika ištis svietimesnė vyresniajai kartai, negu jauniesiems.

Kad ir kaip būtų paradoksalu, jaunoji kritikų karta, turėdama menkesnę patirtį, greičiau ir jautriau priima naujoves. Tiesa, dėl patirties stokos tie reiškiniai neretai pervertinami. Aukščiausiu kriterijumi iškėlę originalumą ir novatoriškumą, jaunieji dažnokai "nepastebi" silpnesnių spektaklio vietų. Dėl to reikšminga ir ta kritika, kuri vadovaujasi tradicinio meno suformuotais kriterijais. Kadangi nauji teatro reiškiniai paprastai išsaugo ir paveldi kai kuriuos ankstesnių formų bruožus, tai ir siauresnių tradicinių kriterijų taikymas nebūna bevertis: jis nulemia teatro raidos nuoseklumo pajautą, disciplinuoja tai, kas vadinama kūrybiniu eksperimentavimu, stiprina tradicinio teatro kontekstą, kuriame tik ir turi prasmę visos meninės inovacijos. Prieštaringi to paties naujo teatro reiškinio vertinimai sukelia diskusiją, kuri padeda motyvuoti ir įsisąmoninti skirtingų tendencijų susidūrimą. Pasak K.Stoškaus, tik tradicijų kontekste galima suvokti naujų kūrinių originalumą. Šią tezę bene geriausiai realizuoja vidurinioji kritikų karta, turinti pakankamai platų teatro kontekstą ir linkusi labiau apgalvotai vertinti naujoves.

Požiūris į aktorius vaidybą

Bene svarbiausi teatro kritikos kriterijai, taikomi aktoriui, yra šie: jo vaidmens nuoseklumas, skoningas stilingumas, organiškumas ir vidinė plastika. Kuriamas scenoje personažo paveikslas neturi trūkčioti (nebent vaidybos stilistikos pokyčius pateisina režisūrinė koncepcija), jo judesys, balsas, mizanscenos privalo kurti vientisą įvaizdį. *Režisierius sąmoningai atsisakė*

nuoseklumo – atpalaidavo veikėjus nuo hipertrofuotų jausmų, nuo perdėtos charakteristikos [26, 28]. Tačiau, anot kritikų, reiktų vengti vaidmens paviršutiniškumo, iliustratyvumo ar vienspalviškumo, pvz., kai aktoriaus žodį, emociją papildė spontaniškai gimęs judesys ar gestas. Neigiamas aktoriaus darbo bruožas – vaidybos štampai, atkeliavę iš ankstesnių vaidmenų, taip pat pigių triukų naudojimas. (...) *aktoriai nesupranta, kad jie deprofesionalizuojasi – maivydami, atlikdami lėkščiausius triukus* [27, 6].

Iš aktoriaus kritikai reikalauja, kad jų vaidmenys atitiktų bendrą spektaklio stilistiką. Todėl vidurinėsios kartos kritikė L.Kanopkienė, pasirašanti slapyvardžiu A.Dvilinskaitė, apgailestauja, kad S.Varno režisuotame A.Strinbergo "Sapne" (1994) atsiranda "negrynų" vietų, kai aktoriai nutolsta nuo režisieriaus pasirinktos stilistikos, pereina į įpastinį (psichologinį) vaidybos būdą ir suardo tikslią spektaklio partitūrą [28, 22]. Iš aktorių vaidybos tikimasi tradicinio ansambliško, kuris, pasak A.Liugos, tampa retenybe šiuolaikiniame teatre.

Kritika gvildena dar vieną problemą – personažo ir aktoriaus asmenybės santykį. Nepateisinamu laikomas toks vaidmenų paskirstymas, kuris remiasi išoriniais aktorių duomenimis, tipais. H.Hagerupo pjesės "Žmogus iš vakardienos" pastatymą (rež. V.Dapšys, 1990) kritikė R.Oginskaitė peikia už banalų aktorių parinkimą vaidmenims: *Volmerių dukrą Juditą visi tituluoja gražiąja, todėl ją vaidina graži A.Paškonytė. "Griežtoji sesė" teko R.Skardžiūnaitei, kuriai šį sezoną kraunami jaunų merginų vaidmenys. Jaunus vyrukus jau kelinti metai įkūnija S.Uždavinys (čia – žurnalistas Ingė Rolfsenas). Irena Volmer parvažiuoja namo su eiliniu meilužiu, ir kas gi tą vaidmenį gavo? Žinoma, V.Grigolis* [29, 4]. Tokiu atveju suprantama viena iš priežasčių, kodėl aktoriai ne visada sugeba apsivalyti nuo ankstesnių vaidmenų stereotipų ir kartoja skirtinguose spektakliuose. Kita priežastis, pasak A.Girdzijauskaitės, glūdi aktorių menkame polinkyje į darbštumą, kadangi jie mieliau pasikliauja intuicija negu tobulina techniką. Ypač tai būdinga provincijos teatrams, kuriuose visi kultūriniai procesai vyksta

lėčiau. Aptardami Šiaulių dramos teatro situaciją 1990 metais, vyresniosios kartos kritikai I.Aleksaitė, J.Lozoraitis, A.Vengris negailestingai akcentavo šio teatro provincialumą: vaidinama prisirinkus šampū, pataikaujama publikai – ji linksminama, scenografijos kultūra mėgėjiška, režisūra neprofesionali, išgailintis amatiniškumas, meno profanacija.

Personažo ir aktoriaus asmenybės ryšį kritikai ypač aptarinėjo po E.Nekrošiaus "Hamleto" (1997) premjeros. Režisierius pagrindinį Hamleto vaidmenį skyrė neprofesionalui, visiškai neturinčiam vaidybos patirties roko dainininkui A.Mamontovui. Šį žingsnį vidurinėsios ir jaunesniosios kartos kritikai iš esmės vieningai pateisino kaip režisūrinę spektaklio koncepciją. Teatralus nustebino ne tiek aktorystės dėsnių neišmanančio atlikėjo pasirinkimas, kiek faktas, jog įmanoma tokia stipri atlikėjo asmenybės įtaka personažo paveikslui.

Kritikė R.Marcinkevičiūtė recenzijoje "Tik neprofesionalas gali būti Hamletu" daug dėmesio skyrė šio klausimo gvildinimui. Jos įsitikinimu, režisierius spektaklį grindė žymiuoju V.Šekspyro palyginimu "visas pasaulis vaidina" ir aktoriams suteikė teisę tai įrodyti – scena suvokiama kaip visas pasaulis, todėl nyksta riba tarp aktoriaus scenoje ir realybėje, o Hamletas – ne didvyris ir net ne garsios tragedijos klasikinis herojus, o "vienas iš tūkstančių". Jo aktorystės metodas – beginklis sąžiningumas. Pasak V.Vasiliausko, E.Nekrošiui reikėjo Hamleto be "hamletizmo", kadangi bet koks vaidybos teatrališkumas, tragiko poza, patetika ir deklamacija brutaloje, iš geležies ir kitų "tikrų" medžiagų sukurtoje aplinkoje būtų virtę akį rėžiančiu melu [30, 13–19; 31, 19].

Pastaruoju metu lyg ir pritilo aktorių kartų klausimas, nors kritikos diskusijas bando provokuoti pats teatras – 1990–1997 m. laikotarpiu galima atsekti tam tikrų vaidmens kūrimo metodikos pokyčių. Kai kuriuose spektakliuose atsisakoma subtilių ir psichologinių vaidybos niuansų, juos keičia figūros, idėjų ir

³ E.Nekrošiaus spektaklyje ne pirmą kartą vaidina neprofesionalas: 1986 m. Jau-nimo teatre pastatytame spektaklyje "Dėdė Vania" Vaflią vaidino šio teatro literatūrinės dalies vedėjas J.Pocius.

situacijų sugretinimas, t.y. nyksta riba tarp tradicinio vaidinančio (interpretuojančio vaidmenį) ir spektaklyje tiesiog dalyvaujančio aktoriaus. Vidurinėsios ir jaunosios kartos kritikai linkę išvelgti naujos vaidybos pradus. Pasak R.Marcinkevičiūtės, su šioms užduotims geriau susidoroti pasiseka jauniems aktoriams, nejaučiantiems nuoskaudos dėl jiems paskirtos teatrinų figūrų funkcijos. Prie tokios išvados ji priėjo nagrinėdama J.Vaitkaus pastatyto A.Strinbergo "Tėvo" (1997) vaidmenų paskirstymo principus. Režisierius renkasi jaunus amžiumi, o keletą ir su profesine patirtimi aktorius, nes atsisako pjesei būdingo natūralizmo ir psichologizuoto vaidybos būdo. Tuo tarpu senbuviai aktoriai laisviau jaučiasi tradiciniame spektaklyje, reikalaujančiame psichologiškai motyvuotos personažų charakterių studijos bei lygiavertės jos išraiškos. Taigi kritikė, vertinant aktorių kūrybą, siūlo atsižvelgti ir į atlikėjų vaidybos mokyklą.

Viename spektaklyje vaidinantiems skirtingų kartų aktoriams, kritikų nuomone, būtina "susiderinti", rasti bendrą kalbėjimo būdą. Scenoje didesnę patirtį turinčio aktoriaus privalumai, pasak A.Dvilinskaitės, neturi išryškėti. Spektaklyje "Į Ašenfeldą" (rež. T.Hinterbergeris, 1995) vaidinančiam R.Žirguliui (...) *galima būtų padaryti priekaištą, kad jo Braunas kol kas modeliuojamas daugiau išoriškai. Jei šito "paviršiaus" kiek sumažėtų, jaunasis aktorius būtų visai neprastas partneris Valentinui Masalskiui ir gal tuomet liktų kiek mažiau pastarojo solo numerių (...)* [32, 31].

Vyresniosios kartos kritikai palankiau vertina psichologiškai niuansuotą vaidybą. Todėl jie paprastai geriau atsiliepia apie tuos spektaklius, kuriuose akivaizdus aktorių "persikūnijimas" į vaizduojamą personažą, dominuoja psichologiškai motyvuoti ryšiai tarp veikėjų. Tokiems vaidmenims keliami tikrumo, pagrįstumo, natūralumo bei išbaigtumo kriterijai Džiūgaujama, kai herojaus plastika, išorinis piešinys tiksliai atitinka personažo dvasinę būseną, t.y. aktoriaus raiškos priemonės (balsas, gestas, judesys, mimika) pagrindžia veikėjo vidines kolizijas. Šiems kritikams, rašantiems apie spektaklius, kuriuose vaidyba varijuoja nuo tradicinės psichologinės iki tik "dalyvaujančio"

akto­riaus, sunkiau pasiekti vertinimo nuoseklumo. Dėl tos priežasties pa­si­rodo tokių prie­kaištų: "(...) vaidina nemaloniai aitrai, iš anksto paneigdami bet kokius niuansus", "aktorius čia kaip kareivis", "atlikėjas", "net ne piešinio piešėjas, o tik pieštukas", "kaukių eiseną", "personažai – schemas", "abstrakcijos", todėl "šie žmonės yra neįdomūs, jie neįaudina" (...) ir t.t. Panašaus vertinimo kriterijų nenuoseklumo pasitaiko ir kitų kartų kritikų tekstuose.

Taigi kritikų kartoms, vertinančioms akto­riaus vaidybą, būdinga nemažai bendrų sąsajų, tačiau jų požiūriai išsiskiria, kai recenzuoja tradiciškai vaidinan­ti ir dalyvaujan­ti, vaizduojan­ti aktorių, kuris pa­si­rodė pastarojo dešimtmečio Lietuvos teatre.

Dekoracijų, kostiumų, muzikos ir kitų teatro elementų kritika

Scenografiją ir muziką kritikai vieningai sup­ranta ne kaip iliustruojan­ti, o kaip savarankišką spektaklio struktūros komponentą. Jų funkcija – kurti įvykių atmosferą, nurodyti veiksmo vietą, laiką. Palankiau vertinamas scenografų, kompozitorių, dailininkų ir režisierių glaudus bendradarbiavimas.

Vienas svarbiausių kritikos taikomų kriterijų scenografijai – jos funkcionalumas. Ypač tai akcentuoja jaunoji karta. Vertingu laikomas toks dekoratyvinio apipavidalinimo sprendimas, kai visi dekoracijų ir butaforijos elementai veiksmė įgauna reikšmę ir atskleidžia savo polifunkcinį, daugiaprasmių pobūdį, tačiau nevirsta "daugiaaukštėmis teatro metaforomis". Kritikų nuomone, scenografijai šiuolaikiniame teatre tenka svarbus vaidmuo: ji gali būti jungiamoji pastatymo meninės visumos dalis. E.Nekrošiaus "Trijose seseryse", pasak kritikės I.Pukelytės, beržo rąstų konstrukcija virsta *jungiamuoju spektaklio elementu, apimančiu pagrindines spektaklio reikšmes* [33, 34]. Pagirtina, kai kostiumai atspindi ne tik paskirų personažų bruožus, bet ir scenų nuotaikas, atmosferą, nurodo vyksmo vietą, įsilieja ir papildo spektaklio vizualumą.

Muzikoje kritikai išvelgia ne tik spektaklio garsinį foną,

bet ir vidinės veikėjų būsenos išraišką ar savotišką veiksmo vedlį.

Vyresniosios ir vidurinėsios kartos kritikai scenografijai, muzikai linkę teikti kiek mažesnę svarbą nei jaunieji. Jų recenzijoje geriau vertinami tie spektakliai, kuriuose vizualusis efektas neužgožia aktorių vaidybos. Todėl J.Lozoraitis "Lituanikos" (1996) recenzijoje rašo, kad *Rimas Tuminas yra ne pirmas režisierius, kuris vaidybos stygių, smukusių žodžio galią kompensuoja muzika, dekoratyvia dinamika scenos erdvėje, demonstruodamas nūdienos scenografijos ir technikos galimybes* [34, 5]. Tuo tarpu jaunesniosios kartos kritikų prioritetų skalėje gali būti pateisintas ir toks atvejis, kai spalva, šviesa, muzika, kostiumai, kaukės, dekoracijų detalės tampa ne mažiau svarbios už aktorių vaidybą, o kartais net ją atstoja. J.Vaitkaus spektaklyje (...) *scenografija ir muzika šįkart įdomesnė, paveikesnė ir veiksmingesnė nei mizanscenos (...)*, – teigia A.Liuga, aptardamas O.Milašiaus misteriją "Migelis Manjara" (1996) [35, 7]. Taigi jaunieji scenografiją ir muziką, režisūrą ir aktoriaus vaidybą traktuoja kaip lygiavertčius teatro elementus. Toks kritikos dėmesys vizualiems ir garsiniams spektaklio aspektams, matyt, sietinas su profesionaliai dirbančiais, teatre besispecializuojančiais dailininkais bei kompozitoriais, kurių meninis braižas atpažįstamas spektakliuose ir kartais net pretenduoja tapti kone savarankišku meno kūrinium.

Apšvietimas, grimas, choreografija retai teatro kritikoje tampa atskirom aptarimo objektu, todėl šie komponentai šiame darbe nenagrinėjami.

Teatro kritikos santykis su teatru ir publika

Viena iš kritikos funkcijų – nustatyti teatro meniškumo kriterijus ir juos praktiškai pritaikyti. Tik šiais principais besivadovaujanti kritika gali daryti įtaką teatro procesui. Lietuvos teatro kritika, kuriai nesvetimos išankstinės nuostatos, subjektyvumas, neapibrėžti kriterijai, ne visuomet pajėgi tai atlikti. Nemažai spektaklių apskritai lieka nerecenzuoti ir nesulaukia rimtesnio kritikų dėmesio. Tylėjimas – taip pat vertinimas.

"Juk "nutylėtasis" spektaklis tampa amorfišku, nevisaverčiu reiškiniu, jei neatsispindi toje *"aukštesnėje" sąmonėje, kurią simbolizuoja ar kuria iš tikro turi būti kritika* [36, 23]. Jis eliminuojamas iš istorijos.

Žinoma, kritikai gali teigti, kad teatro kokybė nulemia ir jų darbo pobūdį: (...) *neįdomūs spektakliai nekelia ūpo išsamiai jų analizuoti, rimtam straipsniui reikia ir rimtos medžiagos, teatras, nepateikdamas naujų dalykų, neturėtų laukti naujų idėjų iš rašančiojo, kurio "abejingumas po spektaklio – bjauriausia (...)* ir t.t. Kritikų nuomone, vidutinis teatras sudaro sąlygas žemiau nuleisti meninių kriterijų kartelę. Subtilesni, inteligentiškesni kritikai apie tokius spektaklius parašo delikačiau, atsargiau, su išlygom, t.y. prisitaiko prie teatro diktuojamų sąlygų, neakcentuoja siektino meniškumo reikalavimų. Tačiau šie argumentai nepateisina tokio kritikos elgesio.

Taigi kritikos santykis su teatru atsiskleidžia ir kritikų požiūryje į savo veiklą. Labiausiai paplitusi 1990 – 1997m. Lietuvos teatro kritikos forma – spektaklio recenzija. Su tuo sutinka ir patys kritikai: pasak A.Liugos, vyrauja atskirų spektaklių aprašymas arba literatūrinės impresijos teatro tema. Poleminiai straipsniai, portretai, platesnės apžvalgos – nykstantys žanrai. Tai nulemia keletas priežasčių. Kad kritikas parašytų apibendrinamojo pobūdžio straipsnį, jis turi pamatyti kuo daugiau spektaklių, turėti blaivų kritinį požiūrį į teatro situaciją, teorinių žinių. O tam reikia ne tik laiko, bet ir palankių galimybių. Sostinės kritikams (jie yra vis dėlto patys aktyviausi), rašantiems apie periferinių – Šiaulių, Panevėžio, Klaipėdos – teatrų pastatymus, tenka dažnai juos "išplėsti" iš bendro teatro konteksto. Tad kaip gi įmanoma parašyti sezono apžvalgą, jei didesnės dalies premjerų nesi matęs? Todėl nagrinėjamo periodo spaudoje randame aptartus daugiausia Vilniaus, mažiau Kauno dramos teatrų spektaklius. Be to, kritikai, kurie neapsiriboja vieno spektaklio recenzija, daugiau dėmesio skiria pavienio režisieriaus kūrybai. Šio požiūrio privalumas – konkretaus režisieriaus meninės individualybės vertinimas. Tačiau skaitant tokias recenzijas arba interviu kartais susidaro įspūdis,

kad vienas ar kitas režisierius dirba tarsi beorėje erdvėje. Pavyzdžiui, ką turi bendra (arba kuo skiriasi) R.Tumino, J.Vaitkaus ir O.Koršunovo spektakliai, pagrįsti skirtingomis estetikomis, bet rodomi tame pačiame Vilniaus Akademiniame dramos teatre? Kaip teatruose sugyvena vyresnioji aktorių karta ir neseniai pradėję kurti jauni režisieriai? Į kokią kontekstą patenka kviesiniai režisieriai? ir t.t. Tai klausimai, į kuriuos teatro kritika net nemėgina atsakyti.

Aiškinanti ir interpretuojanti spektaklius kritika vengia komentuoti pati save. Ji nemėgina atsakyti į klausimus, kokios jos nūdienos funkcijos ir tikslai, kokiais tyrimo metodais ar meniniais kriterijais remiasi, kokius atmeta kaip atgyvenusius. Šiek tiek daugiau svarstymų apie teatro ir kritikos ryšį spaudoje pasirodė 1990–1991 metais. *Kintant scenos menui, tikimasi, žinoma, ir kritikos principų kaitos, teorinio bei literatūrinio tobulėjimo* [37, 6]. Tuomet viltys buvo dėtos į jaunąją teatrologų kartą, kuri siėtų teatro praktiką su meno filosofija. Tačiau kalbos ir liko kalbomis, todėl nedavė konkrečių rezultatų. Po poros metų kritikė I.Veisaitė užfiksavo nepakitusią situaciją: (...) *nematau naujų daigų teatro kritikoje, nėra dabartinio proceso analizės* [38, 16]. Pozityvesnių pokyčių neižvelgiama ir vėliau. 1996 m., V.Jauniškio nuomone, kritikų rašiniuose vyrauja aprašymas, o ne analizė. Apsiribodami tik sausu konstatavimu, teatro kritikai nemėgina plačiau pažvelgti į silpnas vietas, ieškoti priežasčių ar išeities, o pasitenkina ganėtinai elementaria veikla – recenzijų rašymu.

Vengdami teorinio, labiau apibendrinto, platesnio pobūdžio problemų gvildenimo, kritikai gana paviršutiniškai apžvelgia teatro raidą, neižvelgia ir neakcentuoja esminių jos tendencijų. Atsisakydami nuo aktyvaus dialogo su menininku, jie apsiriboja paprasta registracija ir klasifikacija jau egzistuojančių dalykų: nurodo, kas būdinga režisieriaus, aktorius, scenografo kūrybai, spektaklio visumai ar pastatytai pjesei.

Legenda tapę kritikų ir teatro praktikų nesutarimai, be abejo, egzistuoja ir Lietuvoje. Įprasta ši reiškinį aiškinti kaip savaimę suprantamą, specifinę teatro bruožą. *Kadangi konfliktas – fun-*

damentali teatro kategorija, ir konfliktiški yra visi vidiniai teatrinės sistemos ryšiai (pradedant dramaturginės medžiagos pasipriešinimu, baigiant aktoriaus ir vaidmens, scenos ir salės santykiu), tai ir išoriniai, šaliateatriniai, vargu ar gali būti kitokie [39,6]. Mūsų teatro pasaulyje iš tiesų susiduriame su pakankamai įtemptais teatro praktikų ir teoretikų santykiais. Iš režisierių lūpų pasigirsta gana aštrių kaltinimų kritikai: "(...) visi įsivėlę į "meiles" ir "nemeiles", "nesugeba pažiūrėti į teatrą kaip į reiškinį", "rašiniai be kriterijų, kryptingai prisitaikėliški bei pataikūniški", "rezga intrigas", neturi "meninės klausos (...)". Kritikai neretai atsako tokiu pačiu agresyvoku tonu, kartais peržengdami padorumo bei takto ribas. Pasak D.Judelevičiaus, laikraščių puslapiuose galima rasti plūdimosi, bet atviro dialogo tarp teatro kritikų ir praktikų kol kas nebuvo ir nėra.

Kritikams lengviau sekasi būti tarpininkais tarp teatro ir publikos: jie daug dėmesio skiria siužeto atpasakojimui, aiškina spektaklio metaforas, interpretuoja režisūrinę koncepciją, aktorių vaidmenis pagal savo supratimą. Vienoje recenzijoje galima pastebėti norą pateikti kuo daugiau informacijos, paliesti įvairaus pobūdžio klausimus. Taigi kritikai visuomeninį vaidmenį — padėti auditorijai susivokti pastatymų gausybėje — atliko puikiai. 1990 — 1997 m. laikotarpiu, formuojantis teatro meno ir žanrų įvairovei Lietuvoje, žiūrovui iškilo persiorientavimo problema. Šioje situacijoje itin svarbus vaidmuo tenka kritikai. Jos reikšmė ypač padidėja teatre bei visuomenėje vykstančių permainų metu. Manychiau, ji atgauna sovietiniais metais prarastą publikos pasitikėjimą, kai tekdavo išsitemkti ideologijos rėmuose, net priverstinai nuklysti nuo tiesos, leisti į melagingą gražbylystę ir t.t.

Kita vertus, siekdama išsamiai išnagrinėti spektaklį, kritika tarsi ignoroja žiūrovų sugebėjimą savarankiškai mąstyti, daryti individualias išvadas. *Recenzija buvo ir liks vieno kritiko nuomone (...). Idėjų analizė neturi būti primestinė, kiekvienas žiūrovas suvoks jas savaip* [40, 23]. Kritiko tekstui derėtų atverti skaitytojo mąstymą, sukelti naujų minčių, inspiruoti diskusiją.

Taigi teatro kritikos orientacija — padėti plačiau visu-

menei. Tačiau galime pastebėti ir kitą jos taikinį – menininkus, teatro kūrėjus. Jiems skirtuose rašiniuose nėra detalaus spektaklio aiškinimo, daugiau dėmesio skiriama intelektualiai potekstei, sąsajoms, pateikiamas platesnis kultūrinis kontekstas. Juose ryškesnė tendencija išprovokuoti dialogą tarp teatralų. Tokio pobūdžio straipsniais siekiama lavinti publikos skonį, padėti giliau suvokti spektaklį, jo ypatumus. Deja, tokio pobūdžio teatro kritikos pavyzdžių nėra gausu.

Metodo ir naujų teatro reiškinių įvardijimo (sąvokų) problema

Teatro kritikos metodą nulėmė teatro meno savitumas – analizės objektais tapo drama (tekstas) ir jos interpretacija. D.Bučienė savo darbe apie lietuvių teatrologiją 1940–1956 m. pabrėžia, kad į pjesės arba kurio nors teatro komponento (režisieriaus, aktoriaus, scenografo, kompozitoriaus ir kt. kūrybos) aptarimą buvo sutelkiamas to meto kritikos dėmesys [41, 3]. Mūsų nagrinėjamo laikotarpio kritikai aptardami spektaklius paprastai aptaria visus išvardytus teatro komponentus, todėl rašinių struktūra daugiau ar mažiau vienoda. Recenzijos pradžioje apžvelgiami su pjesę susiję dalykai – ar anksčiau statyta Lietuvos teatruose ir kokiuose, kurios meninės srovės ar žanro rėmuose išsitenka, išskiriamos jos specifinės savybės ir t.t. Toliau pereinama prie režisūrinės koncepcijos, t.y. kaip dramaturginę medžiagą suprato ir panaudojo režisierius, kokius akcentus sudėliojo, kuriuos motyvus išryškino ar atmetė, kurie iš jų aktualūs šiandienos visuomenei. Po režisieriaus darbo apžvalgos paprastai pradedama aktoriaus kūrybos analizė. Dažniausiai aptariamas visų pagrindinių personažų traktavimas, jų charakterių raidos privalumai ar trūkumai, aktoriaus vaidybos stilistika, taip pat išryškinamos stiprios ar silpnos, kritiko nuomone, spektaklio mizanscenos. Scenografija, muzika, apšvietimas aptariami su sąlyga, jeigu jie dalyvauja kuriant bendrą spektaklio koncepciją.

Ši kritikų rašinių struktūra, žinoma, yra labai schematizuo-

ta, akcentuojanti esminius jos bruožus, demonstruoja paplitusį spektaklių analizės metodą. Beje, jis labiau taikytinas tradiciniam psichologiniam teatrui. Akivaizdžiausiai kritiko instrumentarius neatitinka analizuojamą objektą, kai, prisilaikant jau aptarto metodo, mėginama nagrinėti spektaklį, kuriame iš pjesės belikę tik atskiri motyvai, fabulos bruožai ir pats spektaklis plėtojamas kitoje stilistikoje. Kai kurie kritikai intuityviai jaučia šią problemą, todėl mėgina laužyti paplitusią recenzijų rašymo struktūrą. Pasak kritiko E.Gedgaudo, menams darantis vis sintetiškiesiems ir kritika turėtų ieškoti savitų sintezės formų. Jis siūlo apie spektaklius rašyti įvairių sričių tyrinėtojams ir taip praplėsti teatro suvokimo ribas [42, 40]. Šiais interdisciplininiais laikais, kai spektaklio visuma yra be galo turtinga, galbūt muzikologai, dailės ar literatūros kritikai galėtų savaip analizuoti spektaklius, išryškinti juose skirtingus dalykus, išplėtoti juos netikėtu rakursu, padiktuotu profesinės patirties.

Kartais netradiciniu būdu į pastatymą pažvelgia ir patys teatro kritikai. 1990 – 1997 m. teatro publicistikoje galima rasti tokių, nors ir negausių pavyzdžių, kai spektaklio prasmės atskleidžiamos per dekoracijų, kostiumų, muzikos panaudojimo ar aktoriaus vaidmens kūrimo analizę. Europos teatro kritikoje mėginama ieškoti sintezės formų, keičiant metodologiją – rašoma apie teatro ryšius su kinu, televizija ir kitais menais, atskaitos tašku imamas vaizdas [43, 28]. Lietuvos kontekste tokių teatro ir kino derinimo pavyzdžių esti R.Vasinauskaitės, A.Liugos, R.Paukštytės ir V.Jauniškio rašiniuose, kurie atskleidžia platesnį požiūrį į teatro meną. Tai rodo, kad kinta ne tik teatro struktūra, bet ir teatro kritikos metodai, nors šie procesai nėra adekvatūs.

Teatro pokyčių akivaizdoje kritikai ne visada operatyviai sureaguoja į naujoves. Jie pirmiausia susiduria su naujų reiškinių įvardijimo problema. Taip manyti verčia kritiniai rašiniai, atskleidžiantys terminų vartojimo painiavą. Pvz., aktorius, nekuriantis psichologiškai niuansuoto vaidmens, kritikų vadinamas labai įvairiai: "manekenas", "lėlė", "groteskas", "abstrakcija" ir kt. Dėl neapibrėžtos sąvokų prasmės ne visada aišku, kur

recenzijos autorius kalba apie pjesės, o kur mini spektaklyje naujai kuriamą tekstą. Tik vienas kitas kritikas pastarąjį ganėtinai tiksliai įvardija "teatriniu" ar "režisūriniu scenarijumi". Pritrūkdami sąvokų naujiems teatro bruožams ar srovėms apibūdinti, kritikai linksta į pasakojamąjį, aprašomąjį pobūdį. Su tokia savybe neretai susiduriame skaitydami kritikų atsiliepimus apie užsienio teatrų gastroles arba tarptautinius festivalius. Tuomet kritikų gelbsti jų literatūriniai sugebėjimai kurti terminus ir definicijas ("įgarsinti plastiniai paveikslai", "teksto ir epizodo dramaturgija" ir kt.) arba versti pažodžiui (paplitusi sąvoka "teatras "už ribų" išversta iš angliškojo "off").

Viena iš terminų vartojimo painiavos priežasčių yra ta, jog kol kas dar nesukurta lietuviška teatro teorija, kuri rašantiesiems suteiktų tvirtus bei vieningus pamatus. Visgi siekis atnaujinti teatro kalbą yra vienas iš kritikos uždavinių, tačiau tai įvykdyti pajėgūs tik išvalgūs, intelektualūs ir operatyviai reaguojantys į naujoves profesionalai.

Teatro kritikos pobūdis

Nors 1990 – 1997 m. Lietuvos teatro kritika negali pasigirti susiformavusių metodų įvairove, savo raiškos formomis ji labai turtinga. Kritikai savo rašiniuose išryškina įvairius teatro meno aspektus, atsižvelgdami į tai, kokiam leidiniui, auditorijai juos skiria – savaitraščiui ar specializuotam kultūros žurnalui. Todėl teatro kritikos tekstus būtų galima suskirstyti į keturias grupes pagal vyraujančią stilistiką ir funkcijas:

- 1) istorinis lyginamasis;
- 2) impresionistinis;
- 3) informacinis publicistinis;
- 4) analitinis filosofinis.

Rašiniuose dažniausiai pinasi keletas minėtų savybių, viena kitą papildydamos. Todėl šis skirstymas – tik mėginama išsiaiškinti, kokius rezultatus nulėmė vienų ar kitų akcentų

išryškinimas.

1. *Istorinis lyginamasis* metodas būdingas daugeliui kritikų; jų kritikos straipsnio problematiką derėtų gvildinti tam tikrame kontekste, turinčiu bendrą sąlyčio taškų su analizuojamu objektu. Lietuvos teatro kritikoje populiarus to paties dramaturgo ar kurio nors jo kūrinio lyginamoji apžvalga. Tai atskleidžia pjesės bei teatro temų universalumą, laikmečio įtaką spektakliui. Norą atsigręžti į istorinį kontekstą nulemia poreikis išryškinti spektaklio novatoriškumą – lyginti su senu, pasakyti, kas yra nauja. *E.Nekrošius ne tik anarchistiškai laukia A.Čechovo pjesės "Trys seserys" sceninę tradiciją, bet ir saivaip ją pratęsia*, – rašo A.Liuga. Tik po palyginimo su A.Efroso šios pjesės pastatymu septintajame dešimtmetyje jis prieina išvadą, jog (...) *abiejų režisierių spektakliai kalba apie savo laiką, kartą, i kalba skirtingai* [44, 2].

Kritikai dažnai naudoja ir kitą lyginimo objektą – režisieriaus kūrybos kontekstą. Šioje terpėje daromi apibendrinimai bei išvados apie aktualias, pasikartojančias skirtinguose spektakliuose temas, darbo metodą, stilistiką. *Gėrio teigimas jo nebuvimu ir pykčio įvardijimu – jau sena J.Vaitkaus teatro tiesa; Erdvės ir garso polifonija primena "Vėlinių" scenas*, – rašo V.Jauniškis apie A.Strinbergo "Sapną" [45, 20]. Taip išryškinamas režisieriaus kūrybos tęstinumas arba akcentuojamas novatoriškumas. Kita vertus, ryškūs vieno ar kito režisieriaus stiliaus bruožai kartais suklaidina kritikus; šie nesugeba jų diferencijuoti ir akcentuoja tuose pastatymuose, kuriuose jie nedominuoja. Tokių kūrybos stereotipinių sampratų galima atrasti ir aktorių, scenografų ar teatro kompozitorių kūrybos vertinimuose.

Kartais kritikų rašiniuose teatras aptarinėjamas, neatskyrus jo nuo kultūrinės aplinkos. Labiau apibendrintuose straipsniuose, pvz., tarptautinių festivalių aptarimuose, neapsieinama be skirtingų teatro kultūrų, jų raidos savitumų lyginimo. Recenzijose taip pat randame paralelių su kitų kultūrų ar laikmečių teatru, gretinimų su įvairiomis teorijomis (psi-

choanalize, intuityvizmu ir kt.), legendinėmis asmenybėmis.

R.Tumino "Maskarade" daugelis kritikų išvelgė "liaudiško teatro gerąją prasmę" principus, spektaklyje "P.S.Byla O.K." – biblinį Abraomo ir Izaoko siužetą, E.Nekrošiaus "Hamletas" sugrąžino prie teatro ir vaidybos meno ištakų. Konteksto platumas priklauso nuo kritiko profesinės patirties ir žinių. Kuo platesnis jo akiratis, tuo daugiau rašiniuose įvairių lyginių, paralelių, tuo giliau toks kritikas suvokia teatrą.

Taigi šio pobūdžio tekstuose kūrinys interpretuojamas per istorinę lyginamąją prizmę. Iš to ryškėja ir antroji specifinė kritikos funkcija – vertinamoji, kadangi vertinimas iš esmės yra buvusio reiškinių lyginimas su esamu.

2. *Impresionistinis* rašymo pobūdis – tradiciškiausia Lietuvos teatro kritikos savybė, kurios pirmosios apraiškos atsirado XIX – XX a. sandūroje. Tokiuose rašiniuose spektaklis interpretuojamas per kritiko asmenybės prizmę. Remiantis išgyvenimais ir asociacijomis, tiek jausminėmis, tiek intelektualinėmis, aiškinamas individualus pastatymo suvokimas. Kritikas tarsi atsispiria nuo meno kūrinio, bet nagrinėja ne jį patį, o pateikia savo impresijas ta tema. I.Aleksaitė "Bardo" recenzijoje (pagal K.Hamsuno romaną, rež. C.Graužinis) neslepia savo asmeninio santykio su spektakliu: *Siužetas čia įgyja, man regis, dar vieną, gal ir filosofinę prasmę. Suvokiau ją kaip režisieriaus norą sudainuoti amžiną Meilės rubajatą, amžiną, ir skausmingai saldžią Meilės kančią (...)*. Spektaklis kritikei asocijuojasi su japoniška miniatiūra, didžiausias atradimas – puikiai vaidinanti jauna aktorė V.Grabžtaitė, o vienintelis dalykas, dėl kurio suabejotų – (...) *tai per aštri balso intonacija* [46, 3]. Šiame straipsnyje jos susižavėjimas spektakliu – akivaizdus. Atskleidžiant savo asmeninius išgyvenimus, atliekama svarbi interpretacinė kritikos funkcija. Tokių emocionalumo pėdsakų galima rasti daugelio mūsų teatro kritikų rašiniuose. Impresionistinės krypties populiarumą, pasak dailės kritiko A.Andriuškevičiaus, lemia ne tik jos lengvumas, nes nereikalauja plataus teorinio pasirengimo,

bet ir tai, kad galima painioti įvairius žanrus, stilius, įtraukti netikėčiausius palyginimus, asociacijas, užuominas [47, 40].

Taigi impresionistinio pobūdžio kritikos tikslas — išlieti spektaklio sukeltas emocijas. Todėl ji pabrėžtinai subjektyvistinė ir iš dalies antimokslinė. Čia savotiškai derinama specifinė teatro kalba, jos metaforiškumo metamorfozė suvokėjo emocijoje. *Atleidi teatrui ir bandai užsimerkti, kai tarp scenų nepajunti tikro ryšio, o tik avarinį trosą, kai sceną užvaldo monotonija (...) Jeigu režisieriui būtų pavykę visą spektaklio organizmą sujungti taip puikiai, kaip jis "sukabino" aktorius sausakimšo troleibuso scenoje (...)* — apie "Don Kichoto" pastatymą (rež. S.Powell, 1994) atsiliepia A.Girdzijauskaitė [48, 5]. Tokio pobūdžio tekstuose iškeliami kūrybinė kritikos funkcija — sukurti tokį rašinį, kuris, pasižymėdamas vaizdingumu ir originalumu, pats pretenduotų tapti atskiru meno kūrinium.

Tačiau dėstydami savo impresijas, kritikai kartais nuklysta į visai tolimus teatrui dalykus arba pereina į demonstratyvoką susižavėjimą. Reikjavike pastatyto "Don Žuano" aptarimas kupinas atvirų simpatijų R.Tumino režisuotam spektakliui: *(...) tokių [scenų], dievaži, nesu niekur ir niekada mačiusi, o koks efektas (...)*", *"puikus sumanymas, iš visų teatre matytų šios J.B.Moljero pjesės pastatymų man artimiausias yra islandiškasis variantas* [49, 57 — 60]. Toks emocijų išliejimas dvelkia banalumu. Taigi šios kritikos gylis ir įtaigumas priklauso nuo paties autoriaus dvasinio ir intelektualinio lygmens.

Subjektyviai aiškindami spektaklius, teatro kritikai taip pat atvirai išsako ir savo vertinimą. Dažniausiai jis išreiškiamas arba absoliutaus susižavėjimo, arba visiško nusivylimo forma.

3. *Informacinio publicistinio* pobūdžio kritikoje dėmesys koncentruojamas į straipsnio informatyvumą, efektyvumą, jame perteikiamų žinių visuotinį prieinamumą. Su tokiais kritikos pavyzdžiais dažniausiai susiduriame nespecializuotuose

laikraščiuose ar jų kultūros prieduose. Neretai straipsnio pradžioje pateikiama būtina informacija, susijusi su spektakliu – laikas, vieta, pjesės autorius ir režisierius. Taip stereotipiškai pradėtų recenzijų esama nemažai: *Rugsėjo mėnėsį Vilniaus akademiniame dramos teatre gastroliavęs Šiaulių dramos teatro kolektyvas pakvietė žiūrovus į vieno iš absurdo teatro pradininkų ir žymiausių atstovų E.Jonesko pjesės "Karalius miršta" premjerą. Pjesę pastatė Šiaulių dramos teatro vyriausiasis režisierius G.Padegimas* [50, 5]. Šio pobūdžio kritika – dažniausiai nedidelės apimties, trumpai, bet vaizdžiai išsakomos mintys apie netrukus įvyksiančią premjerą arba greita reakcija į ją, taip pat publicistiniai pasvarstymai teatro tema – festivalio apžvalga, šiandienos teatro situacijos aptarimas, interviu su teatralais ir kt. Tokių tekstų pobūdį labiausiai nulemia plačiosios visuomenės interesai. Dėl savo orientacijos toks rašinys neperkraunamas specifine teatro terminija, sąvokomis. Jis nutolsta nuo griežtesnio kritikos metodo, priartėdamas prie laisvos formos žurnalistinio straipsnio (R.Oginskaitės, V.Jauniškio rašiniai). Kadangi tokiame rašiniui parašyti nereikia specialių žinių apie teatrą, juos publikuoja daugiausia ne teatrologai, o žurnalistai.

Šios kritikos privalumas – trumpas aktualių teatro įvykių pristatymas, populiarus stilius, paprastumas, suprantamumas. Kai kurie tokios pakraipos tekstai tarnauja kaip teatro reklama, pranešanti apie naujus spektaklius.

Kartais čia slypi ir jos silpnybė: orientavimasis į plačiąją visuomenę; greitas atsakas į teatro gyvenimo naujoves lemia kritikos paviršutiniškumą, nenuoseklumą ir prisitaikymą prie visuomenėje populiarių autoritetų.

4. *Analitinis filosofinis* kritikos pobūdis būdingas specializuotų kultūros ir meno leidinių rašiniams. Tai ne skubotai parašyta spektaklio recenzija ar anonsas, bet apgalvotas straipsnis, kurio iškeltos problematikos gilumas reikalauja išsamesnio aptarimo. Daugiau dėmesio skiriama spektaklio prasmių, metaforų, mizanscenų aiškinimui, detaliau analizuo-

jamas režisūrinis sprendimas, aktorių vaidyba, aptariama dramaturginė medžiaga. Interpretuojant pastatymo visumą ir jo elementus siekiama giliau, plačiau jį suvokti. Todėl kritikos privalumu tampa žinių apie teatrą gilumas, jų tikslumas, meninė erudicija ir išvalga. Čia gausu specifinių teatro sąvokų. *Nesiūlau buitiškai psichologizuot, dar mažiau derėtų piršti romantišką deklamavimą*, — taip D.Judelevičius argumentuoja savo priekaištus režisieriui L.M.Zaikauskui, susiaurinusiam, kritiko nuomone, Makbeto traktuotę [51, 40].

Šio pobūdžio kritika labiausiai priartėja prie mokslinio minčių dėstymo stiliaus. Jos uždavinys — spektaklio analizė, siekiant kuo didesnio objektyvumo. Dėl šios priežasties kartais galime nerasti tiesioginio spektaklio teatro vertinimo, kuris atsiskleidžia pačiame aiškinime — kritiko analizės objekto pasirinkime, kriterijų taikyme slypi ir jo netiesioginis vertinimas. Šekspyrologo D.Judelevičiaus interpretacijoje galima išvelti jo vertinamąjį santykį į E.Nekrošiaus "Hamletą" pastatymą: *Režisierių jaudina žmogaus akistata su būtimi ir tai sprendžiama ne rezonuojant ar filosofuojant, o aistringai veikiant. Todėl spektaklyje nėra "stipriojo" — "silpnojo" Hamletą dilemos. Neplėtojama ir svyravimų bei abejonių tema. <...> Su kiekvienu nauju žingsniu stiprėja jautrumas neteisybei. Tai ne protu išmąstyta misija, o visą fizinę ir emocinę esybę per smelkęs ryžtas.* (52;24). Potencialaus teatro poveikio žiūrovui

Literatūra

1. Ас-аіа А. Еёіаnеіа nіааоnеіа оааоdі-ааааіеа 1940–1956 [ааdіdаоаdаò]. - М., 1985.
2. Аіеііоіе Е. Оіоаеёоdаdіа еnеоnñоаі.- І., 1994.-294 н.
3. Kritikai apie Rygoje vykusį "Baltijos teatrų pavasarį" // Literatūra ir menas.-1990.VI.09.-P.6-7.
4. Mareckaitė G. Ar reikalinga teatro kritika? // Kultūros barai. -1987.-Nr.8.-P.15-16.
5. Girdzijauskaitė A. Apie kritikos nepakantumą ir debiutantų bandymą skristi // Literatūra ir menas. -1996. VI.05.-P.10.
6. Andriuškevičius A. Ko trūksta dailės kritikai // Kultūros barai. — 1982.-Nr.8.-P.24-26.
7. Šabasevičienė D. Spektaklis klausukų liūtyje su perkūnija // Kultūros barai.-1997.-Nr.6.-P.29-34.
8. Jansonas E. Nežinia // Respublika.-1992.I.07.-P.5.
9. Andrašūnaitė R. Krizė // Literatūra

- ir menas.-1993.XI.27.-P.11.
10. Paukštytė R. Pradžiamokslis reprezentacinėje scenoje // Kultūros barai.-1990.-Nr.2.-P.23-24.
 11. Judelevičius D. Teatras turi tapti gilus // 7 meno dienos.-1995.X.06.-P.7.
 12. Girdzijauskaitė A. Kas ta drama be herojų? // 7 meno dienos.-1994.X.07.-P.5.
 13. Šabasevičienė D. Spektaklis klaustukų liūtyje su perkūnija // Kultūros barai.-1997.-Nr.6.-P.29-34.
 14. Aleksaitė I. Labas, oberiutai, ir ... sudieu // Kultūros barai.- 1994.-Nr.6.-P.17-18.
 15. Jauniškis V. Praeities teatro antologija O.Koršunovo spektaklyje // Kultūros barai.- 1994.-Nr.6.-P.19-21.
 16. Vengris A. "Barbora Radvilaitė" - vienintelis lietuviškas sezono spektaklis // Kultūros barai.-1995.-Nr.12.-P.39-42.
 17. Jansonas E. Mūsiškio teatro tradicijų baubas ir gegutė // 7 meno dienos.-1997.XI.28. -P.6
 18. Aleksaitė I. Mišką kerta- skiedros lekia... // 7 meno dienos.-1994. XI.04.-P.5.
 19. Pažadų ūsmėje [Šiaulių dramos teatro situaciją aptaria teatrologai I.Aleksaitė, J.Lozoraitis, A.Vengris] // Literatūra ir menas.-1990.XII.01.-P.6-7.
 20. Aleksaitė I. Dailiai supakuota prekė // Kultūros barai.-1990.-Nr.6.-P.35.
 21. Vasiinauskaitė R. Štilis, arba Jaunųjų režisūra šiandien // Krantai.-1996.-Nr.2.-P.41-45.
 22. Liuga A. Teatrų sezonas be dramaturgijos // Kultūros barai.- 1995.-Nr.8/9.-P.28-32.
 23. Vengris A. "Barbora Radvilaitė" - vienintelis lietuviškas sezono spektaklis // Kultūros barai.-1995.-Nr.12.-P.39-42.
 24. "Ir mane durną" [R.Andrašiūnaitės pokalbis su teatrologu A.Vengriu] // Literatūra ir menas.-1997. III.29.-P.10.
 25. Paukštytė R. Mėlynojo gandro vaikai // Teatras.-1997.-Nr.2.-P.26-28.
 26. Šabasevičienė D. "Maskaradas": po kauke sielos laisvė // Kultūros barai.-1997.-Nr.5.-P.26-29.
 27. Veisaitė I. Kutena ir liepia juoktis: komedija // 7 meno dienos.-1997. XII.12.- P.6.
 28. Dvilinskaitė A. Apie intelektualinį sukrėtimą ir "jausmų kiaurymę" // Kultūros barai.- 1994.-Nr.11.-P.20-24.
 29. Oginskaitė R. Narvelis su aura // Literatūra ir menas.-1990.III.03.-P.4.
 30. Marcinkevičiūtė R. Tik ne profesionalas gali būti Hamletu // Teatras.-1997.-Nr.2.-P.12-20.
 31. Vasiliauskas V. Hamletas be knygos // Kultūros barai.-1997.-Nr.7.-P.19-23.
 32. Dvilinskaitė A. Pakeisti mąstymo kryptį // Kultūros barai.-1996.-Nr.1.-P.30-31.
 33. Pukelytė I. Variacijos Čechovo "Trijų seserų" tema // Kultūros barai.-1996.-Nr.5.-P.34-38.
 34. Lozoraitis J. Kai mitas tampa paminklu // 7 meno dienos.-1996.IV.26.-P.1,5.
 35. Liuga A. Kūrėjo mirtis // 7 meno dienos.-1996.X.18.-P.1,7.
 36. Gabrėnas G. Tikrovė, paklūstanti žaidimui // Krantai.-1992.-Nr.10/12.-P.22-24.
 37. Lozoraitis J. Artyn, nepaliaujamai artyn prie Pažadėtosios žemės // Literatūra ir menas.-1990.IX.22.-P.6.
 38. Teatrų sezonas: rutinos ir naujovių sankirta. G.Mareckaitė, I.Aleksaitė, I.Veisaitė // Kultūros barai.-1992.-Nr.9/10.-P.13-16.
 39. Stanevičiūtė D. Ne kritikos metas? // Literatūra ir menas.-1990.-Kovo 31.-P.6.

40. Jauniškis V. Perbraukti nostalgiją // Teatras.-1997.-Nr.1.-P.21-26.
41. Áó÷áíá Ā. Ēēōiāñēiā nīāāōñēiā ōāāōđi-āāāāíēā 1940-1956 [āāōiđāōāđāō]. -M., 1985.
42. Kokia kritika Lietuvoje klesti, o kokia skursta ir kodėl // Kultūros barai.-1995.-Nr.6.- P.37-41.
43. Bundzaitė E. LIFE'as - vieta, kur fermentuojasi teatro ateitis // Kultūros barai.-1996.-Nr.8/9.-P.59-62.
44. Liuga A. "Nužydėjo seniai chrizantemos sode..." // 7 meno dienos.-1995. III.03.-P.2-3.
45. Jauniškis V. Tikroviški sapnai pagal Strinbergą ir režisierių // Kultūros barai.- 1995.-Nr.7.-P.19-21.
46. Aleksaitė I. Cezario Graučinio "japoniškos nuojautos" // 7 meno dienos.-1995.I.20.-P.3.
47. Kokia kritika Lietuvoje klesti, o kokia skursta ir kodėl. // Kultūros barai.-1995.-Nr.6.- P.37-41.
48. Girdzijauskaitė A. Variacijos amžino riterio tema // 7 meno dienos.-1994.X.28. -P.5.
49. Girdzijauskaitė A. Kas Don Žuano mylimoji // Kultūros barai.- 1996.-Nr.5.-P.57-61.
50. Gedgaudas E. Bejėgiškos variacijos mirties tema // Respublika.-1990.X.18.-P.5.

Evelina DROBYŠAITĖ

Lietuvos teatro kritikos tendencijos 1990–1997 m.

Summary

The author of this work investigates Lithuanian theatre critique tendencies and development during 1990-1997. Research is based on a relation between theatre critique and the theatre and on a role of critique in social – cultural life during the fixed period.

The author discloses an influence from Soviet ideology and reviews context of the past. Theatre critique in 1990-1997 is tended to be descriptive taking a big attention to an explanation of performance story and subject urgency. The work discusses issues in theatre critique such as his interrelation between the audience and the theatre. It is revealed a tendency of critique to help for spectators in understanding of the theatre situation and to avoid an investigation of theoretical problems.

Three generations of theatre critics are separated and discussed features of each group. There are analyzed their different attitudes to the contemporary theatre conceptions grown out of different aesthetic sources. All critics' groups agree on an estimation of psychological or literary theatre based on the drama and critics' opinions branch out estimating the non-dramatical theatre where textuality and visuality have got an equal importance.

There are defined four characters of theatre critique (historical – comparative, impressionistic, informative and analytical – philosophical). The most popular method in critique is based on an analysis of the drama as well as its stage interpretation. In the presence of theatre changes, critics are not always able to react effectively to innovations in the art and a confusion of using terms opens in their compositions.

The author of the work makes a conclusion that Lithuanian theatre critique during 1990-1997 looks variegated in the sight of critique forms, style and different values of estimation.

Naujų raiškos priemonių ieškojimo kryptys šiuolaikiniame Lietuvos teatre

Pakankamai aktyviai stebint šio laikmečio teatro gyvenimą, analizuojant jo kūrėjų ir stebėtojų (teatro kritikų, teatro istorikų, teatrologų) pasisakymus, nesunku aptikti teiginių, jog esą šių dienų Lietuvos teatrą yra ištikusi krizė arba bent jau jo būklė yra blogesnė negu turėtų būti. Kartais net pasigirsta balsų, raginančių "gelbėti" teatrą, tačiau kokiais būdais ir nuo ko – nuomonės labai skiriasi. Deja, teatras, kaip žmogaus meninės raiškos priemonė, buvo, yra ir bus. Galbūt nereikia jo "gelbėti", tačiau reikia gaivinti, atnaujinti ar rekonstruoti teatro savivoką. Minčių apie teatro "krizę" kontekste šiuolaikinis Lietuvos teatras, rodos, tarsi niurna niūrų vieno klasikinio herojaus monologą, prasidedantį žodžiais "Būti ar nebūti", bet gal būtų teisinga ir naudinga pamąstyti: gal dabartinis teatras plėtoja dialogą ir kreipiasi į mus visai kitais to paties vaikino iš Danijos žodžiais:

Ir danguje, Horacijau, ir žemėj/ Daugiau dalykų paslėpta yra,/ Negu sapnavo jūsų išmintis [15, 361].

Ilga teatro istorija įrodė, kad, galvojant apie teatrą ir jo turimas (bet ne visada išnaudojamas) galimybes, įdomiausios ir šviežiausios mintys dažnai gali išryškėti ten, kur pats teatras yra tarsi stipriai "nukrypęs nuo normos", kur vyksta kažkas "nevisai suprantamo", "ne visai profesionalaus" ar tiesiog "ne visai

panašus į teatrą". Taigi, savo tyrimų objektu verta pasirinkti teatrą, kuris yra tarsi tam tikruose "paribiuose", kur susiduria daugiau ar mažiau pažįstamos ir turinčios aiškesnius kontūrus teatro veiklos rūšys. Tokiose "sankirtose" dažnai tradicinės (t.y. labiau nusistovėjusios) raiškos priemonės įgauna kitas prasmes ir formas, todėl čia lengviau ir naudingiau ieškoti jų raidos krypčių. Lietuvos teatrų kontekste tokiu tyrimo objektu gali būti aplinkos teatras "Miraklis".

*

Galime paimti bet kurią tuščią erdvę ir pavadinti ją tiesiog scena. Per šią erdvę eina žmogus, kažkas kitas jį stebi – tiek ir tereikia, kad prasidėtų teatro vyksmas [1, 13], – knygoje "Tuščia erdvė" rašo Peteris Brookas. Teatras, kaip įvairių menų raiškos priemonių sintezė, yra lyg deimantas, kurio briaunelių skaičius iki šiol nežinomas. Visi jas skaičiuoja, mėgina rasti "tikrą" sumą ar jų santykių dėsningumus, bet vos tik truputį pajuda iš įprasto požiūrio taško, ir bendras vaizdas pasikeičia neatpažįstamai. Tokioje situacijoje ketinimai žvelgti į teatro vyksmą, kaip į minėtą P.Brooko trijulę (erdvė, aktorius, žiūrovas), neturėtų atrodyti labai netikėti. ERDVĖ ir joje telpantis tiek "per erdvę einantis" ATLIKĖJAS, tiek ir "kitas jį stebintis" – ŽIŪROVAS. Teatrologas Hans Thies Lehmanas (Vokietija) suformulavo keturias pagrindines šiuolaikinio teatro problemas, kurios, pasak jo, šiandien reikalauja naujo požiūrio ir detalaus aptarimo: ERDVĖ, KŪNAS, TEKSTAS, LAIKAS.

Sujungę abi jau siūlyto požiūrio į teatro vyksmą kryptis, suformuluotume keistą (aišku, nepretenduojančią į išbaigtumą) teatro sampratą, tačiau gana aiškiai apibrėžiančią esmines naujų raiškos priemonių ieškojimo kryptis šiuolaikiniame, ne-tradiciniame, "pakraščiu" Lietuvos teatre. "Tuščia" (nes nėra jokių netikslingų, jokių betikslų objektų) ERDVĖ, kurioje "per erdvę einantis" atlikėjas – kažkokį vyksmą atliekantis (taigi – gyvas) KŪNAS. "Kitas jį stebintis" – Žiūrovas, duotu (realiu ir fiktyviu, teatro vyksmo kuriamu) LAIKU ir duotoje specialioje ERDVĖJE "skaitantis" įvairiausiomis raiškos prie-

monėmis naudojamą TEKSTĄ.

Tyrimui taip pat buvo naudojami teatro semiotikų siūlomi metodai. Semiotinė metodologija dažnai reikalauja skrupulingai ir nuosekliai fiksuoti net ir mažiausią smulkmeną kiekviename teatro vyksme, tačiau čia buvo siekiama aprėpti ne tiek reiškinių visumą, kiek tam tikrus, specifinius, savitai "ištrauktus" iš tokio pobūdžio detalaus "viso ko" sąrašo, ir daugiausia tas detales, kai jų pasirodymas žymi kokias nors labiau neįprastas raiškos priemonių panaudojimo galimybes. Amerikiečių teatrologas Michaelis Kirbys straipsnyje "Nesemiotinis teatro vyksmas" tvirtina, jog *teisingos ir vienintelės interpretacijos daugiau neegzistuoja, kadangi teatras nuėjo pakankamai toli fragmentiškumo, ne visada nuo sumanymo priklausomų, atsitiktinių efektų naudojimo kryptimi* [2]. Tačiau, netgi labai kritiškai žvelgiant į semiotinę analizę ir jos tikslus, reikia pripažinti, kad semiotikų sudarytos lentelės, formulės, klausimynai ar sąvokų aiškinimas yra puiki PAGALBINĖ PRIEMONĖ, padedanti geriau išvelgti, įsiklausyti, pastebėti kiekvieno teatro vyksmo net ir mažiausią, galbūt išoriškai ne itin pastebimą detalę. Šiuo atveju ypač naudingas buvo prancūzų semiotiko Patrice Pavis klausimynas, sudarytas 1985 metais [3, 110 – 111]. Šis klausimynas buvo sudarytas teatrą studijuojantiems studentams, tačiau neįvaldžiuosiems ypatingo, specifinio, semiotikų žodyno. Pasak P. Pavis, jis "galėtų būti naudojamas kaip atmintinė (netgi kaip "Idioto vadovas") studijuojantiems teatro disciplinas" [4, 109].

Be abejonės, "Miraklio" kūrėja, pagrindinė (ir vienintelė) režisierė ir svarbiausia kūrybinės veiklos organizatorė yra VEGA VAIČIŪNAITĖ. Jeigu reikėtų išvardyti tris pagrindinius objektus, ant kurių kaip ant mitinių dramblių laikosi "Miraklis", pirmasis ir būtų pati Vega Vaičiūnaitė. Jos kūrybos principai, estetinės bei idėjinės nuostatos formavosi kiek neįprastoje terpėje. Iki "Miraklio" veiklos pradžios, ji dirbo scenografijos, tapybos, grafikos, kostiumo dizaino srityse. Taigi V. Vaičiūnaitės (o per ją ir "Miraklio") kūrybos ištakos slypi vizualiuose menuose, todėl čia antras svarbiausias dalyvis galėtų būti "dailė" arba "vaizduojamieji menai", arba (galbūt šiuo atveju tai būtų

tikslingiausia sąvoka) — TEATRO DAILĖ. Kai kurių Vakarų Europos teatrologų straipsniuose dažnai galima aptikti terminą "project theatre". Pažodinis vertimas — "projekto teatras" — būtų nelabai suprantamas, nes tai gana sąlyginis pavadinimas. Tai teatro veiklos sritis, pasižyminti specifine spektaklio kūrimo metodika. Autorius (gali būti teatro režisierius, bet gali būti ir dailininkas ar kas kitas) ar grupė žmonių, turinčių tam tikrą idėją — projektą, nori jį įgyvendinti teatro vyksmo formomis. Jie ieško žmonių (visiškai nebūtinai aktorių — tai priklauso nuo sumanymo) ir erdvės (teatro, fabriko, baseino, griuvėsių (...), kurioje nori tą sumanymą įgyvendinti. Sukūrus tokį teatro vyksmą ir jį parodžius kažkiek kartų (vieną, visą savaitę ar pan.), surinkta trupė išsiskirsto kas sau (arba išsiskirsto ne visi, vėl kuria naują projektą. Panašiu principu dirbama ir "Miraklyje": nors egzistuoja tam tikra grupelė žmonių, jau nuolat lydinčių teatro "sielą" V.Vaičiūnaitę, tačiau kiekvienam naujam spektakliui ieškomi kiti, įvairių profesijų (dailininkai, muzikai, aktoriai) ir amžiaus (vaidina ir vaikai) žmonės, kita erdvė, kita tema. Taigi šiuo atveju trečiąjį dalyvį galima pavadinti sąlyginiu "PROJEKTO — TRUPĖS" vardu. V.VAIČIŪNAITĖ, TEATRO DAILĖ IR "PROJEKTO TRUPĖ" — štai tokiais trimis bruožais būtų galima pavadinti pagrindines "Miraklio" atsiradimo ir gyvavimo priežastis.

Iki "Miraklio" įkūrimo V.Vaičiūnaitė sukūrė scenografiją ir kostiumus 15-ai Lietuvos teatro ir TV spektaklių. Įdomu tai, jog ji kūrė scenografiją pirmiesiems tada dar niekam nežinomo režisieriaus Gintaro Varno spektakliams ("Balaganiūkštis", 1986; "Karžygys karaliūnas", 1990). Kitas įdomus jos ankstesnės veiklos vingis buvo "Šėpos teatras" (režisierius — taip pat G.Varnas), kurio "Revoliucijos lopšinė" 1988 m. su nutūkėgalviška drąsa skelbė naujų Lietuvos laikų pradžią. Taip pat rengia personalines parodas, dalyvauja grupinėse tapybos, grafikos, knygų iliustracijų parodose, dirba pedagoginį darbą J.Stauskaitės vaikų dailės studijoje. Netikėta dar ir tai, jog 1994 m. išėjusiai užsienio lietuvės Saulės Katiliūtės-Jonytės knygai "Astrologija" V.Vaičiūnaitė ne tik sukūrė viršelį,

bet ir dalinai ją išvertė bei papildė savo komentarais. Mat ji astrologijos mokslą studijuoja jau beveik 10 metų. Šį V.Vaičiūnaitės biografijos faktą verta įsidėmėti: 1995 m. pastatytame muzikiniame ugnies ir lėlių reginyje "Saulės kelionė" Zodiako ženklai, jų funkcijos, "charakteriai" naudojami kaip pamatas dramaturginei medžiagai kurti.

Kaip scenografe V.Vaičiūnaitė dirbo įvairiuose tradiciniuose teatruose su daugeliu gerai žinomų režisierių. Savo teatrinę veiklą ji pati apibūdina kaip nuolatinį vidinį konfliktą: *Iš tiesų dirbau su įdomiais režisieriais. Bet tai man buvo labai sunku, nes daug matau scenografijoje, daug noriu ir vėliau jaučiu psichologinį nepasitenkinimą, kai kitas to nemato. Tiesiog fiziškai bloga būdavo* [5]. Tokia situacija nulėmė tai, kad V.Vaičiūnaitė vis dažniau susidomėdavo vizualiaisiais menais.

1995 m. Vilniaus savivaldybei sugalvojus organizuoti Tarp-tautinį gatvės reginių festivalį "Vilniaus dienos - 95", Vilniaus menininkai buvo pakviesti prisidėti prie festivalio rengimo įvairiomis idėjomis ir projektais. Negaliu nepacituoti ištraukos iš festivalio rengėjų specialiai išleisto bukletu, gan taikliai atspindėjusio tą laiką ir erdvę, kurioje gavo šansą išdygti "Miraklio" daigelis: *Gatvė yra vieta, kur pagaliau visi nepažįstami susitinka. Gatvėje visi lygūs. Niekas neuždraus tau būti praeiviui. Gali ramiai šalia žingsniuoti valkata ir ministras, vargana kaimo senutė ir reperis. Gatvės reginiai visiems: tau nereikia pirkti bilieta į gatvę, gali kalbėti kokia nori kalba: valstybine, paukščių, žargonu ar esperanto* [6, 15]. Dabar atrodo, jog būtent tokioje atmosferoje ir tegalėjo atsirasti "Miraklis".

Trupė "Miraklis" susikūrė 1995 m., kai per minėtą festivalį "Vilniaus dienos-95" parodė plačiai nuskambėjusį ugnies, muzikos ir lėlių reginį "Pro Memoria Šv. Stepono 7" (toliau – "Pro Memoria") namo (t.y. esančio Vilniuje, Šv. Stepono gatvėje Nr. 7) griuvėsiuose. Jis buvo skirtas buvusiems šio namo gyventojams (daugiausia žydų tautybės) atminti. Tais pačiais – 1995 metais per Kalėdas Rotušės aikštėje buvo parodytas didžiulis ugnies ir lėlių miuziklas "Saulės kelionė". Šis reginys buvo sukurtas Vilniaus miesto Kultūros ir meno skyriaus užsakymu. Žmonių

grupė, pasivadinusį aplinkos teatro trupe "Miraklis", netrukus pagarsėjo net Europoje. 1996 m. teatras buvo pakviestas parodyti "Pro Memoria" Vokietijoje nepriklausomų teatrų festivalyje "ARENA-96" (Erlangenas), po metų nepriklausomų universitetų teatrų festivalyje "UNIDRAM-97" (Potsdamas, Vokietija). Pačiai V.Vaičiūnaitei rodyti spektaklius labiau patinka Lietuvoje, Vilniuje, kur egzistuoja "savo" erdvė ir laikas.

1997 m. vilniečiai ir miesto svečiai, vėl per "Vilniaus dienas", išvydo V.Šekspyro "Audrą" – naują ugnies ir lėlių reginį, surengtą ant Vilnios upės vandens. Šiek tiek vėliau, bet tais pačiais (1997) metais, garsaus čekų sakralinės muzikos kūrėjo kompozitoriaus Petro Ebena (Eben) kūrybos dienomis Vilniuje buvo parodytas muzikinis šešėlių reginys "Keturi bibliniai šokiai", sukurtas pagal minėto kompozitoriaus kūrinį vargonams. Spektaklis įvyko restauruojamoje Bernardinų bažnyčioje. Šiuo metu kuriamas naujas spektaklis pagal A.Mickevičiaus "Vėlines". Nors ir paminėjau gastroles, tačiau apsiribosiu tik Lietuvoje (Vilniuje) vykusiais spektakliais, juolab kad netgi pati V.Vaičiūnaitė (savo teatro pristatymo bukletėlyje) juodu ant balto yra užrašiusi: "Spektakliai yra neatsiejami nuo autentiškos aplinkos, kurioje jie vyksta".

"Pro Memoria Šv.Stepono 7" spektaklis, dar vadinamas "muzikiniu reginiu", buvo pastatytas apleisto Vilniaus kvartalo negyvenamo namo kiemo griuvėsiuose. 1995 m. "Vilniaus dienų" organizatoriams V.Vaičiūnaitė pateikė instaliacijos to namo erdvėje projektą. "Tada dar nebuvo užuominos apie dramaturgiją ir patį spektaklį" [5], – sako "Pro Memoria" autorė. Ji buvo sumaniusi sukurti laikiną genocido muziejų, skirtą kadaise šiame name gyvenusiams (dabar jau mirusiems) žmonėms bei apskritai genocidams, represijoms, naikinusioms įvairių tautų gyventojus Vilniuje, paminėti. Namas ir jo kiemas pagal sumanymą turėjo būti paversti didžiule instaliacija iš milžiniškų lėlių – "paukštžmogių" ir fotografijų koliažų (fotografai – Milda Juknevičiūtė ir Remigijus Pačėsa), natų, senų knygų, užrašų. Prie to namo, pasak V.Vaičiūnaitės, nutinka daug keistų dalykų: pasiseka ką nors netikėtai sutikti, atrasti

(prisiminkime cituotą "Vilniaus dienų" bukletą "odę gatvei"), todėl "nejučia šis namas pritraukė įvairių nuostabių žmonių, be kurių nieko nebūčiau padariusi" [7], – tvirtino V.Vaičiūnaitė. Pirmiausia atsirado tapytojas Vytautas Pakalnis, lėlių dailininkė Ligita Skukauskaitė, Lėlių teatro skulptorė butaforė Lilijana Janavičienė, Gytis Lagunavičius, paskui prireikė ir muzikos. Tada V.Vaičiūnaitė pasikvietė kamerinio muzikavimo grupę "Libra", savo idėja "uždegė" roko grupės "Skylė" vadovą Roką Radzevičių ir jo muzikantus, galiausiai prisijungė fejerverkų firmos "Blikas" vadovas ir kt. Kartu su šiais žmonėmis buvo plėtojamas ir pirminės instaliacijos sumanymas, į vyksmą įtraukti ir vietos vaikai, ir vietos gyvenimo istorijos. Per mėnesį spektaklis buvo baigtas ir tapo "fantasmagoriniu sapnu", skirtu gyvenimui, kuris kažkada virė šiame kvartale, atminti.

Spektaklio siužetas grindžiamas muzikiniu pasakojimu (atlieka roko grupė "Skylė"), tarsi sudarytu iš atskirų namo gyvenimo nuotrupų: muzikos pamoka, vestuvės – puota, laidotuvės, karas, atgimimas. Būtent ši vieta (namas Šv.Stepono g. 7) išprovokavo dramaturginį ir muzikinį siužetą, gana netikėtą, pasak V.Vaičiūnaitės, net patiems autoriams. Todėl ir muzikinis reginys prabyla ne tik žymaus lietuvių poeto Henriko Radausko eilėmis, bet ir jidiš, lenkų dainomis, rusiška vaikų skaičiuote bei išgalvota, "niekieno" kalba, derinama su fonograma, piro-techniniais efektais.

Tais pačiais metais per Kalėdas Rotušės aikštėje "Miraklis" parodė didelį muzikinį ugnies ir lėlių reginį "Saulės kelionė". Jį užsakė Vilniaus m. kultūros ir meno skyrius. Pati V.Vaičiūnaitė kartais šį teatro vyksmą vadina miuziklu arba netgi "astrologiniu miuziklu", o šyptelėjusi prideda, jog tai – kaip "Biblija beraščiams paveikslėliais", tik vietoje Biblijos vaizdų čia – astrologiniai Zodiako ženklų įvaizdžiai. Muzikinis reginys čia pasakoja apie simbolinę Saulės kelionę Zodiako žvaigždynais į "Svarstyklių puotą". Milžiniškos lėlės, valdomos keistų "elfų" ir "angelų", savo šokių derina su fejerverkais ir muzika, kurią specialiai šiam spektakliui parašė Rokas Radzevičius, o atliko roko grupė "Skylė" kartu su dainininke Saule Arlaus-

kaite iš grupės "Žuvys" ir grupės "Bix" būgnininku Gintautu Gascevičiumi. Poetinių tekstą sukūrė režisierės teta – poetė Judita Vaičiūnaitė.

1997 m., vėlgi specialiai "Vilniaus dienoms", "Miraklis" parodė spektaklį "Audra" pagal V.Šekspyro romantinę dramą, kuri, pasak V.Vaičiūnaitės, "(...) įdomi kaip alcheminis traktatas. Daug dėkingos medžiagos vizualiam sprendimui. Tai vyksmas ant virsmo ribos" [8]. Spektaklis pastatytas ant dviejų trikampių plaustų Vilnios upėje, virš jos ir ant jos krantų. Režisierė V.Vaičiūnaitė čia sukūrė tarsi vientisą alcheminį junginį iš ugnies (fejerverkai), vandens (Vilnia), žemės (krantai ir šalia esantis Paupio tiltelis) ir teatro vyksmo. V.Vaičiūnaitė V.Šekspyro "Audros" tekstą gerokai sutrumpino, paliko tik pagrindinius epizodus, montažo principu atkuriančius esminius siužeto vingius. Spauldoje buvo taikliai pastebėta: "Miraklis" atsisako sekti "Audrą", kaip priežasties – pasekmės dramą" [9]. Šiame teatro vyksme keistai pinasi įvairios teatro tradicijos – kinų šešėlių teatras, lėlių teatras, Venecijos karnavalo kaukės ar ritualizuotas judesys. Garsinis fonas (viskas įrašyta), tariamas dvigubų ar trigubų balsų rečitatyvu, skamba kaip užkalbėjimas, o čia pat pasigirsta "užupiovkės" girtuoklių žargonas. Visą veiksmą kuria mažos ir didelės lėlės, valdomos aktorių – elfų. Šiam projektui buvo pakviesti devyni Vilniaus teatrų aktoriai ir jų vaikai (dažniausiai "Miraklyje" dalyvauja įvairiausių profesijų žmonės). Dekoracijų ir kostiumų gamybai, kaip ir visuose šio teatro spektakliuose, vadovavo pati V.Vaičiūnaitė, muzika rūpinosi M.Bialobžeskis. Fejerverkai ir, kaip visada, puikus apšvietimas (šviesa – N.Birulis, pirotechnika – firma "Blikas") "Miraklio" interpretuotą "Audrą" pavertė fantastišku reginiu, anot spektaklyje platinto bukletu, liekančiu truputį naiviu ir mielu, kaip seniai vaikystėje skaitytos pasakos prisiminimas – intymus ir savas.

Ketvirtas aplinkos teatro trupės "Miraklis" spektaklis – "Keturi bibliniai šokiai". Tai "muzikinis šešėlių reginys" (taip jį įvardija režisierė), sukurtas pagal garsaus čekų sakralinės muzikos kompozatoriaus Petro Ebena (g.1929) kūrinį vargo-

nams. Spektaklio premjera įvyko 1997 m. rugsėjo 20-ąją kompozitoriaus kūrybos dienomis Vilniuje, Bernardinų bažnyčioje. Kūrinys "Keturi bibliniai šokiai" yra muzika, sukurta (pirmajam Čekijoje) bažnytiniam baletui. Spektaklis sudarytas iš keturių dalių – gyvų šešėlių paveikslų. Tai trys scenos iš Senojo Testamento: "Dovydo šokis Sandoros skrynios akivaizdoje", "Sulamitos šokis", "Jeftos dukters šokis" ir scena iš Naujojo Testamento – "Vestuvės Kanoje". Pagrindinis vaizdas buvo kuriamas balto šilko ekrane, įmontuotame į seną autentišką Bernardinų bažnyčios altoriaus paveikslo rėmą, judančių šešėlinių lėlių ir žmonių figūrų siluetų pagalba. Tam tikrais momentais ugnies ir šviesų dėka vaizdas išsiplėsdavo visoje bažnyčioje. Keturis atskirus paveikslus jungė skaitomos ištraukos iš Biblijos dviem kalbomis – lietuvių ir hebrajų. "Keturi bibliniai šokiai" yra muzikinis reginys, labiausiai tinkantis bažnytinei aplinkai, kurioje tradiciškai groja vargonų muzika. Kūrinį puikiai atliko žymi vargonininkė Renata Marcinkutė-Lesieur.

Visų keturių spektaklių sumanymas, atlikėjų komandos organizavimas, scenarijus, režisūra bei scenografija (ne vien eskizai, bet ir gamyba) priklausė nuo vieno asmens – Vegos Vaičiūnaitės, todėl nesuklysim aplinkos teatro trupę "Miraklis" pavadinę Vegos Vaičiūnaitės teatru.

Kita vertus, kiekvienam naujam projektui pasirenkami reikalingiausi, t.y. gerai įvaldę (ar turintys Dievo dovaną) konkrečią raiškos priemonę, kurios, pagal režisierės sumanymą, labiausiai reikia kūno ir lėlės santykiui atskleisti ("Audra"), profesionalūs aktoriai. Kad reikiamas tekstas skambėtų hebrajiškai ("Keturi bibliniai šokiai"), kviečiamas ne skaitovas profesionalas, o mokantis hebrajų kalba. Jei reikia vaikiško žaidimo ("Pro Memoria"), projekte dalyvauja kiemo, kuriame vyksta spektaklis, vaikai ir pan. Taigi iš pirmo žvilgsnio teatro pavadinimas – aplinkos teatro trupė "Miraklis" – gali skambėti paradoksaliai: žmonės čia nuolat keičiasi, todėl lyg ir nederėtų kalbėti apie trupę. Vis dėlto "Miraklis" turi savo trupę, kurią apibūrina ne nuolatinis žmonių skaičius ar bendra erdvė, o *kurią jungia būtinybė (kaip "noriu" ir "galiu" jungtis – D.G.)*

būti čia ir būti kartu, daryti tai, ką jie daro [10, 28].

Pagaliau reikia paminėti ryškų "Miraklio" pastatymų vizualumą. Daugelis teatrinių raiškos priemonių yra kreipiamos teatro vyksmui kaip reginiui kurti. *Esu pirmiausia dailininkė, man įdomu ir priimtina visa, kas vizualu* [8, 1], – sako režisierė. Nemažai dėmesio V.Vaičiūnaitė skiria ir muzikai bei garso raiškai. Toks muzikos ir vizualių menų derinys egzistuoja netgi pačiuose spektaklių apibūdinimuose – V.Vaičiūnaitė juos vadiną "muzikiniais ugnies ir lėlių reginiais". *Šiaip aš labai mėgstu dirbti su muzika. Man labai įdomu, nes aš pati "pabėgau" iš Čiurlionio meno mokyklos 30-osios fortepijono klasės. Aš siūlau muzikantams tam tikrus motyvus, kartu einame į biblioteką ieškoti reikiamų skambesų* (Interviu su D.G.). Tokiais spektaklių apibūdinimais tarsi pažymėtos dvi V.Vaičiūnaitės mėgiamos teatro vyksmo raiškos kryptys, tik viena labiau ir profesionaliau išreiškiama išoriškai, materialiai (dailė), o kita – labiau naudojama intuityviai (muzika). Šias dvi kryptis verta aptarti detaliau, juo labiau kad "Miraklio" teatro vyksmuose galima aptikti ir kitų netikėtai panaudotų raiškos priemonių.

Erdvė

"Miraklio" trupei, įvardijančiai save aplinkos teatru, MIES-TO ERDVĖ tarnauja kaip viena iš pagrindinių ir tiesiogiai su teatro vyksmu besisiejiančių raiškos priemonių.

Šv. Stepono g. 7 yra Vilniaus Senamiestyje, netoli geležinkelio stoties, turgaus, neprestižinių, pigių kavinių, krautuvėlių, įvairių tautybių asocialių asmenų lindynių rajone. Šis kvartalas yra tiesiog katastrofiškos būklės, o šalia esantys namai (Nr. 5, 7, 9), turintys unikalią istorinę vertę ir turtingą praeitį, paversti šiukšlynais.

Jau XIX a. pabaigoje šis rajonas buvo tapęs ne tik svarbiu prekybos centru, bet ir savotišku Vilniaus žydų susibūrimo ir kultūros židiniu. Dabartinėje Šv.Stepono gatvėje buvo įsikūrusi Talmudo Toros mokykla, knygų leidykla, vieną iš namo Nr.7 butų nuomojo garsus Šventojo Rašto žinovas Leizeris

Kokonas, turėjęs nemažą pasekėjų būrį. Antrojo pasaulinio karo metais gretimame name buvo sušaudyti vienos žydų mokyklos mokiniai ir mokytojai. Likę gatvės gyventojai ir dabar prisimena jų vaikystėje pokario metais komunistų vykdytas žiaurias represijas.

Tokias detales V.Vaičiūnaitė sužinojo vėliau, jau suradusi namą Šv.Stepono gatvėje. *Vidurvasary užklydau į Šv.Stepono gatvę ir pažvelgusi pro 7 namo vartus, išvydau turbūt patį baisiausią Vilniaus kiemą. Jis man pasirodė kaip nusiaubto miesto simbolis*, pasakoja režisierė [11, 8]. Iš pradžių, kaip minėjau, būta ketinimų sukurti tuose griuvėsiuose instaliaciją, tačiau bekuriant ir besidomint šia vieta ėmė ryškėti tam tikro teatro vyksmo kontūrai.

Astrologinis miuziklas "Saulės kelionė" buvo parodytas 1995 m. per Kalėdas Vilniaus Rotušės aikštėje. Nors čia specialiai buvo pastatyta scena, aplinkui stovintys apsnigtais stogais namai ir už scenos į viršų šaunanti kalėdinė eglutė buvo daug realesnė scena tokiam iškilmingam Saulės kelionės paradui. Pasirinkta erdvė — Rotušės aikštė — nuostabiai derėjo prie tokio šventinio ir grandiozinio reginio: per Kalėdas į šią aikštę prie eglutės pačiame miesto centre kas vakarą susirenka daugybė žmonių su pakilia, kokios ir reikia tokiam teatro vyksmui, nuotaika. Įdomu tai, jog miuziklas buvo parodytas vilniečiams, stovintiems dvidešimt penkių laipsnių šaltyje. Ar dar gali būti taiklesnis miesto erdvės panaudojimas, siekiant parodyti kalėdinį, tarsi visus metus apžvelgiantį reginį?

"Audra" pagal V.Šekspyrą buvo parodyta vietoje, kadaise vadintoje "Mažąja Vilniaus Venecija" — Vilnios upėje ties Papių gatvės tiltu. Dramoje šėlstančią jūrą V.Vaičiūnaitė iškeitė į Vilnios vandenį, alsuojančius Užupio rajono kasdienybę. Tokį erdvės pasirinkimą režisierė reginio programėlėje paaiškina taip: *Tikrajame senajame Vilniaus mieste negalioja jokios klasikinės taisyklės: išplanavimas netaisyklingas, architektūriniai stiliai saviti, "vilnietiški". Aplinkos teatro trupė "Miraklis" pasiduoda transformuojančiam miesto poveikiui ir kartu jį kuria. Taigi režisierė erdvę, kaip raiškos priemonę, naudoja, pasak*

jos pačios, naujai miesto erdvei kurti.

"Keturi bibliniai šokiai" buvo parodyti Vilniaus Bernardinų bažnyčioje. Įdomiausia, jog ši bažnyčia Europoje garsėjo ekumeninėmis tradicijomis — čia buvo statomos liturginės dramos.

Aptariant miesto erdvės, kaip raiškos priemonės, panaudojimo būdus, galima būtų išskirti tris aspektus. Pirma, V.Vaičiūnaitė tikslingai renkasi vietą — Vilniaus senamiestį — Šv.Stepono gatvę, Rotušės aikštę, Užupio rajoną ir pro jį tekančią Vilnią arba Bernardinų (vis dar restauruojamą) bažnyčią, esančią šalia garsiosios Šv.Onos bažnyčios. Antra, nors visi reginiai vyksta miesto centre, t.y. reprezentacinėje, daugiausiai lankomoje ir miestelėnų, ir turistų vietoje, tačiau ji yra tarsi mirštanti. "Saulės kelionė" parodyta gana gražioje (palyginti su kitomis) miesto vietoje žiemą, kaip minėjau, dideliame šaltyje. Todėl ir ši vieta tuo laiku buvo sąstingio, ramybės būsenos. Taip miesto gyventojai ir svečiai pačiame miesto centre (ar netoli jo) staiga patenka į "smarkiai kitokią" miesto erdvę, o apstulbinti pirmo kontrastingo pokyčio kaktomuša susiduria su antruoju: stebuklingu, magišku muzikinio ugnies ir lėlių reginiu. Trečia, "Miraklio" reginius sąlyginai galima pavadinti proginiais: visi jie vyksta tam tikru laiku. Miesto erdvė tampa tiesiogine dekoracija, scena ar pan., nes žiūrovas žino, jog tas ar kitas spektaklis yra vieno didelio spektaklio, pavadinto "Vilniaus dienomis", dalis. "Vilniaus dienos", P.Ebeno kūrybos dienos Vilniuje ("Keturių biblinių šokių" rodymo laikas) arba (visiškai netikėtas akibrokštas) "Pro Memoria" premjera, kuri sutampa su rugsėjo 23-iaja — žydų genocido diena. Taip laikas tarsi tampa "specialus" ir savaip "parengia" žiūrovą dar iki reginio.

*

Daugeliui Lietuvos žiūrovų vis dar priimtinausias yra "teatro — bažnyčios" įvaizdis. Sovietmečiu tokia teatro samprata buvo puoselėjama vis tuose pačiuose valstybiniuose, didžiuoliuose visomis prasmėmis teatruose. Net 7–8 dešimtmetyje populiarius "pasislėpimas" kokioje nors mažoje teatro salytėje galėjo priminti grupelės susibūrimą bažnyčios kertelėje.

ARCHITEKTŪRINĖ TEATRO VYKSMO ERDVĖ "Miraklio" spektakliuose dalyvauja tiesiogiai, kaip viena pagrindinių to vyksmo sudedamųjų dalių. Dažniausiai natūrali architektūrinė erdvė atlieka scenografijos vaidmenį arba, kitaip tariant, scenografija spektakliams ne kuriama, o surandama natūroje. Tam tikrais atvejais — "Pro memoria Šv. Stepono 7" — architektūrinė erdvė yra netgi viso teatro vyksmo kūrimo priežastis. Visais atvejais architektūrinė erdvė tiesiogiai ar netiesiogiai siejama su pasakojimu ("Audra" vyksta jūroje — pasirenkama upė, "Keturiuose bibliniuose šokiuose" pasakojamos istorijos iš Šventojo Rašto — jos rodomos bažnyčioje) arba savo formomis kuria bendrą nuotaiką, atitinkančią teatro vyksmo atmosferą. "Pro memoria" griuvėsiai "paruošia" žiūrovą stebėti irimą — žmonių santykių, kultūros ir pan. "Saulės kelionė" vyksta ten, kur per šventės visada būna kažkas šventiška, o iš visų pusių prieinama ir didelė aikštė taikliai atspindi akivaizdžią "Saulės kelionės" simboliką.

Kita vertus, architektūrinę erdvę V. Vaičiūnaitė pasirenka taip, tarsi norėtų sukurti didelį kontrastą, įtampą tarp to, kas ir kur vyksta: angelai, atgimimo simbolika dalyvauja negyvoje aplinkoje ("Pro memoria"); reginys su ugnimis ir šviesomis sužiba šaltos žiemos vakare ("Saulės kelionė"); pilnas stebuklų, romantikos, mistikos ir, pasak V. Vaičiūnaitės, alcheminių užuominų V. Šekspyro kūrinys ("Audra") vyksta Užupio — griuvėsių (ir architektūroje, ir žmonių sielose) rajone; pasakojimai iš rašto, kuris bažnyčiai yra šventas ("Keturi bibliniai šokiai"), pasakojami tarsi "nušventintoje" (stipriai apgriuvusi, dabar restauruojama) bažnyčioje.

*

Kalbant apie "Miraklio" naudojamą SCENOS ERDVĘ, geriau būtų vartoti terminą "aikštelė", nes čia sunku apibrėžti teatro vyksmo vietą, atitinkančią tradiciškai suvokiamą teatro "scenos" sąvoką. "Saulės kelionės" didžiausia teatro vyksmo dalis vyksta Rotušės aikštėje pastatytoje scenoje. Tokios scenos dažniausiai naudojamos įvairiems koncertams po atviru dan-

gumi rengti ir jų paskirtis yra ne tiek padėti sukurti kažkokią iliuziją, kiek suteikti scenoje esantiems stogą (šiuo atveju – nuo sniego), tą sceną apšviesti (scenos rėmai naudojami daugybei prožektorių sukabinti) ir padaryti matomą (aikštė didelė, o visi žiūrovai stovi viename lygyje, todėl teatrinį vyksmą reikia "pakelti" nuo žemės, kad visi matytų). Taigi šiuo atveju (ir tik šiuo) scenos erdvė naudojama ne tik kaip raiškos priemonė, bet ir kaip spektaklio veiksmo sąlyga.

Kitais atvejais scenos erdvė dalyvauja kaip labai svarbus (ir daug sakantis) raiškos būdas. "Audroje" – Vilnios upės vandenyje plūduriuoja du trikampiai plaustai, tarpusavyje sujungti siauru liepteliu. Pasak V. Vaičiūnaitės, veiksmas vyksta Bermudų trikampyje esančiose salose, todėl ir plaustai trikampiai, o du todėl, kad visas "Audros" veiksmas rutuliojasi dviejose vietose. Režisierė savo spektaklyje vietoj montažo (kai vienas veiksmas staiga nutraukiamas visai kitokio, duodant suprasti, jog tai vyksta paraleliai, tik kitoje vietoje) rodo abi istorijas kartu, tik skirtingose trikampėse "salose".

Spektaklyje "Pro memoria" simultaniniu veiksmo organizavimo principu teatro vyksmas jau plečiamas ne vien į plotį, bet ir į aukštį. Čia panaudojama visa namo griuvėsių erdvė, ir veiksmas plėtojamas tiek namų apsuptame kiemelyje, tiek visų trijų namo aukštų skylėse (kadaisė buvusiuose languose, duryse, kambariuose...), tiek ir ant stogo. Be to, spektaklyje scenos erdvė naudojama tiesiog kaip esminis teatro vyksmo plėtojimo postūmis, kartu spinduliuoja pagrindines spektaklio nuotaikas bei tikslus.

Spektaklyje "Keturi bibliniai šokiai" scenos erdvė, kaip teatrinio vyksmo pagalbininkė, kuria tiesiog paradoksalią situaciją. Vyresni žmonės kartais sako: "(...) į teatrą eidavome kaip į bažnyčią". Čia gi žiūrovas ateina į Bernardinų bažnyčią, tačiau ateina dėl spektaklio – "į teatrą". Toks scenos erdvės pasirinkimas suteikia spektakliui tam tikrą sakralumo nuotaiką. Taigi scenos erdvė gali dalyvauti kaip svarbi raiškos priemonė, padedanti kurti įtaigesnį teatro vyksmą.

*

Stebėdami žiūrovų ir teatro vyksmo erdvės santykį, pastebėsime, jog "Miraklio" spektakliuose atstumas tarp žiūrovų erdvės ir teatro vyksmo erdvės išlaikomas. Būna atvejų, kai šis atstumas išnyksta — "Saulės kelionės" spektaklio metu ir finale aktoriai su lėlėmis nusileidžia iš scenos į žiūrovų minią, į "Pro memoria" atėjusius žmones sutinka ir sodina "paukštžmogiai" — didžiausia teatro vyksmo dalis čia yra šiek tiek nutolusi. Žinant didelį V. Vaičiūnaitės spektaklių vizualumą bei specifinį aktorių darbą scenoje, galima daryti išvadą, jog atstumas šio teatro spektakliuose išlaikomas dėl vizualaus teatro vyksmo specifikos. Kaip suvoksi, kas yra 5 x 5 m dydžio paveikslas, jeigu žiūrėsi į jį iš 20 cm atstumo, taip ir čia: kad dalyvautum muzikiniame ugnies ir lėlių reginyje, turi stebėti jį iš toliau.

*

Bendrą erdvę padalijus pusiau — į žiūrovų ir teatro vyksmo vietas — galima atskirai ir smulkiau aptarti vien tik teatro vyksmo erdvę. Ją taip pat galima padalyti į dvi dalis. Vakarų teatrologijos literatūroje šios dvi dalys dažnai įvardijamos kaip "off-stage" ir "on-stage"; lietuviškai skambėtų maždaug taip: ŽIŪROVO NEMATOMA IR ŽIŪROVO MATOMA TEATRO VYKSMO DALYS. Įvairiai panaudotos šios erdvės ir jų santykiai formuoja skirtingas reikšmes ir nuotaikas.

Spektaklyje "Pro memoria" išnaudojamos pasirinktos erdvės (namo griuvėsių angos, skylės) teikiamos galimybės. Personazai keičiasi — vieni dingsta (pasislepia) kokioje nors angoje ir netrukus pasirodo kiti, pvz., vietos vaikai, dalyvaujantys bendrame teatro vyksme, įneša ant rankų angelo lėlę — visa tai daroma panaudojant žiūrovo nematomą scenos erdvę. Tačiau pagrindinė scenos nematomos dalies funkcija yra išlaikyti spektaklio ritmą: leisti personazams atsirasti ir išnykti tam tikrais intervalais, kad bendras teatro vyksmas primintų nuolatinį virsmą. Panašiai nematomos erdvės panaudotos ir "Audroje", ir "Saulės kelionėje". Visur tokį žiūrovo matomos ir nematomos scenos erdvės santykį galima palyginti su fokusininko skrybėle,

iš kurios (į žiūrovo matomą erdvę) nuolat "paduodama" kas nors naujo, netikėto, stulbinančio. Tuo tarpu žiūrovo nematoma scenos erdvė "Miraklio" spektakliuose išnaudojama nedaug. Didžiausia teatro vyksmo dalis vyksta tarsi "ant delno", t.y. be įvairių "slapstymųsi".

Kita vertus, nematoma scenos erdvė čia naudojama ir kitais tikslais — tai šešėlių teatro naudojamos raiškos priemonės, savotiška "pusiau matoma scenos erdvė". Spektaklyje "Pro memoria" dviejuose languose, užklijuotuose rankraščių, natų, knygų lapų koliažais, vienu metu pasirodo, pasak V. Vaičiūnaitės, mokinių (jie šiame kieme sovietmečiu buvo sušaudyti) šešėliai. "Audroje" ant vieno trikampio plausto įrengta "uola", turinti balto šilko ekraną. Nemaža dalis įvykių, kuriančių įtaigesnę nuotaiką, bet tarsi vykstančių ar vykusių kažkur "kitur", parodomi šiame ekrane nedidelių figūrėlių šešėliais, projektuojamais iš "olos" vidaus. Pagaliau "Keturi bibliniai šokiai" yra teatro vyksmas, kurio didžiausia dalis plėtojama būtent balto šilko ekrane projektuojamais šešėliais.

Taigi dažniausiai trupės "Miraklis" spektakliuose žiūrovo nematoma scenos erdvė naudojama realių daiktų "paslėpimui"; taip suteikiama jiems galimybė tapti dinamiškais bendro vyksmo nariais ir, be abejo, kurti magiško spektaklio atmosferą.

*

Kalbant APIE RYŠIUS TARP ERDVĖS PANAUDOJIMO IR INSCENIZUOJAMO DRAMINIO TEKSTO kuriamos realybės, "Miraklio" atveju galima išskirti dvi ryškesnes tendencijas:

Pirma, ryšys, kai einama nuo teksto prie erdvės. Tokiais atvejais tas ryšys net neimituojamas ar užkoduojamas, o pabrėžtinai akcentuojamas. V. Šekspyro "Audra" vyksta vandenyno saloje, taigi ir V. Vaičiūnaitė savo trikampes "scenas įkuria" ant vandens (Vilnios upės). "Keturiuose bibliniuose šokiuose" toks ryšys dar tiesmukiškesnis: teatro veiksmo vieta yra ten, kur turėtų būti altorius; taigi visas spektaklis teatro priemonėmis tarsi tai "atgaivina"; šiaip tokioje vietoje yra skaitomas Šventasis Raštas.

Antra, ryšys, kai einama nuo pačios erdvės teksto link. Spektaklyje "Pro memoria", nors čia iš viso nėra kokio nors užkoduoto teksto, tam tikrą siužetą galima nesunkiai atsekti: muzikos pamoka, vestuvės, laidotuvės, atgimimas. Visa tai, pasak pačios V. Vaičiūnaitės, buvo išplėtota kuriant spektaklį: *(...) viena moteris iš gretimo namo pasakojo, kad čia kadaise gyveno panelė Laima. Ji tekėjo. Buvo apsirengusi ilga balta suknele, kuri siekė žemę. Einant toji balta suknelė išsitepė... atėjo du žydai ir pasakė, kad čia sušaudė mokytojus ir mokinius... Rekvizitininkė atėjusi pasakojo, jog ji sapnavusi skrendantį baltą angelą. Bėgusi jį gelbėti (...)* [11, 8].

Taip šioje erdvėje buvo sukurtas teatro vyksmas, bylojantis apie tą pačią erdvę. Panašius ryšius tarp erdvės ir teksto galime pastebėti spektakliuose, kurie kalba apie patį scenos gyvenimą, apie aktoriaus gyvenimą scenoje ("teatras teatre"). Tačiau šiuo atveju minėtas ryšys dar stipresnis ir todėl tiesiog universalus. Spektaklis gali pasakoti apie "patį save" dramaturgo, kuris niekada nematė to spektaklio, tekstu, o čia — tekstas kuriamas iš tos erdvės nuotrupų ir toje erdvėje įkūnijamas.

*

Kalbant apie "Miraklyje" naudojamas APŠVIETIMO SISTEMOS galimybes, reikia tarti pagiriamąjį žodį trupės organizatorei V. Vaičiūnaitei, sugebėjusiai po "Miraklio" vėliava surinkti ir išlaikyti puikių, meistriškai savo darbą atliekančių žmonių komandą. Šiuo atveju, tai du žmonės: Norvydas Birulis, dažnai spaudoje pristatomas ne kaip "apšvietėjas", o kaip šviesų dailininkas ir Rytis Kubilius, firmos "Blikas" pirotechnikas, nutvieskiantis spektaklius įvairiaspalvės ugnies šviesomis. Atrodo, V. Vaičiūnaitei maža to, ką gali elektros apšvietimas, todėl esminių pokyčių, virsmų momentu ji tarsi "išsprogdina" prožektorių sukurtą įtampą ir tada šviesa virsta ugnimi — pirotechnika tampa teatro raiškos priemone.

Apibendrinant šviesos svarbą galima išskirti tris būdingus jos dalyvavimo teatro vyksme bruožus. Pirma, tiek dėl N. Birulio

didelės koncertinės, o ne teatrinės patirties, tiek dėl V. Vaičiūnaitės akcentuojamo spektaklių vizualumo čia kuriami tikri reginiai, kuriuose šviesa atlieka vieną iš pagrindinių vaidmenų. Antra, šviesa "Miraklio" spektakliuose ne tik kuria pavienių scenų simbolines reikšmes ar akcentuoja tą ar kitą momentą, bet ir dalyvauja kaip viso teatro vyksmo ritmą ir dinamiką valdanti jėga. Trečia, V. Vaičiūnaitė nebijo plėsti įprastinių, tradicinių raiškos priemonių spektro – spektakliuose panaudoja pirotechnikos efektus; tai leidžia efektingai pabrėžti esminius, kulminacinius momentus.

*

"Miraklio" spektaklių SPALVŲ SISTEMA susideda iš natūralių ir dirbtinių šviesos šaltinių derinio. Spektakliai vyksta tam tikrose vietose, kurios tiesiogiai dalyvauja plėtojant teatro vyksmą. Taigi natūralios aplinkos dalyvauja spektaklyje tiek pat, kiek ir "specialiai parinktos". V. Vaičiūnaitė naudoja irstančias, apmirusias, niūrias vietas, todėl "Miraklio" spektakliuose visada dalyvauja nemaža "dozė" purvinų, nuvalkiotų, "pilkų" plačiąja to žodžio prasme spalvų. Tačiau tokios spalvos šiam teatrui pakankamai dera, nes jos yra atsvara "specialiai parinktom", t.y. scenografijos, drabužių, butaforijos bei šviesų ir pirotechnikos, spalvoms. Čia dominuoja spalvų įvairovė ir mistiški kontrastai, kadangi naudojamos įvairios blizgančios medžiagos, aukso ir sidabro spalvos dekoras. Būtent toks derinys kuria labai įtaigų "kitokio" pasaulio egzistavimo čia ir dabar vaizdą.

*

Sunku būtų kalbėti apie spektaklių TEATRO VYKSMO ERDVĖS REKVIZITĄ, jeigu jį suprastume kaip tam tikrus natūralius daiktus, padedančius plėtoti teatro vyksmą: čia beveik viskas butaforija, t.y. dirbtina, padaryta, sukurta dailininko. "Beveik", nes tam tikrų, pavienių daiktų pasitaiko. Ir visi jie yra tarsi vienos pakraipos, daugiausia muzikiniai arba su garsu susiję daiktai: "Pro memoria" ant stogo stovintis "angelas" laiko trimtą, o per

"muzikos pamoką" mergaitė mėgina čirpinti smuiką; "Audrą" pradedantis "elfas" varto "lietaus vamzdį" – Australijos aborigenų muzikinį instrumentą, kuris yra storo vamzdžio formos ir vartomas skleidžia garsą, panašų į lietaus ošimą. Be to, "Pro memoria" dalyvauja ir roko grupės "Skylė" muzikantai, puikiai atliekantys savo darbą, todėl, galima sakyti, jų instrumentai, mikrofona su stovais irgi yra tam tikra prasme rekvizitas. Tokių rekvizitų yra nedaug ir jis dažniausiai dalyvauja toks, koks yra, be "formų pakeitimo" dailininko rankomis.

Visai kitokia "Miraklio" spektakliuose yra naudojama BUTAFORIJA, iš kurios labai išsiskiria gausybė lėlių. V. Vaičiūnaitės butaforija neturi jokių natūros atspindžių – viskas čia dirbtina, "netikra", per daug sumažinta arba padidinta. Lėlės čia dalyvauja kaip aktoriai, tačiau ne tiek savo plastika, kiek dekoru, spalvomis ir formomis. Galima sakyti, kad "Miraklio" butaforija pirmiausia pasižymi dideliu dekoratyvumu (vizualumu), netgi savotišku mistiškumu, kuriu nepastovių, mirgančių pavidalų. V. Vaičiūnaitė savo spektaklius vadina "reginiais". Taigi, atrodo, jog ir pats pavadinimas sufleruoja, kad pagrindinė šiame teatre naudojamo rekvizito ir butaforijos funkcija yra kurti reginį tam tikroje erdvėje. Todėl, viena vertus, naudojama butaforija ir rekvizitas čia dalyvauja kaip simboliai, įdomūs ir daugiaprasmiai, ne patys iš savęs, bet per nenutrūkstamą, dinamišką jų kaitos ar virsmų grandinę, kuriančią vientisą visumą – reginį, šventę žiūrovo akims, ausims ir širdžiai. Kita vertus, dėl aiškios spektaklių priklausomybės nuo pasirinktos erdvės, tam tikra butaforijos stilistika tarsi derinama prie ją supančios architektūrinės, socialinės, emocinės atmosferos. Taigi čia savaip pabrėžiamas santykis su erdve.

Kalbėdama apie spektaklyje "Pro memoria" pasirodžiusias būtybes juodais sparnais, V. Vaičiūnaitė sako: *Man šis namas susijęs su paukščiais, kurie lekiojo griuvėsių kiaurymėmis. Drabužiai pasiūti iš varnų, skraidančių aplink katedrą, plunksnų. (...) Man svarbūs sparnai, su kuriais spektaklyje laksto vaikai [5]. Taigi butaforija kartais atsiranda ir iš pačios spektaklio erdvės, todėl galima teigti, jog "Miraklio" spektakliuose butaforijos ir*

rekvizito santykis su teatro vyksmo erdve yra tiesioginis. Kartais netgi "dvigubai tiesioginis", kadangi daugelyje V. Vaičiūnaitės spektaklių butaforijai naudojama "vietinė" medžiaga, šiuo atveju – plunksnos.

*

Režisierė viename interviu nedvejodama prisipažino: *Muzikos ir specialių garsinių efektų buvimas spektakliuose man labai svarbus (...). Ir šiaip aš labai mėgstu dirbti su muzika, man labai įdomu (...). Su kompozitoriumi mes kartu ieškome "medžiagos", einame į biblioteką, klausomės, sakau "čia turėtų būti erelis, tai gal panaudoti gruzinų dainos motyvą? (...) ir pan. Ne taip, kad va – jis parašo ir atneša* (interviu su D.G.). Galime pastebėti, jog visuose V. Vaičiūnaitės spektakliuose MUZIKOS IR GARSO EFEKTAI itin reikšmingi. Ne visai tikslu būtų akcentuoti, jog muziką čia "aiškiai girdim", kadangi V. Vaičiūnaitė sugeba jai priskirti ir labai netikėtų funkcijų.

Beveik visuose "Miraklio" spektakliuose muzikinė teatro vyksmo dalis atliekama gyvai: "Pro memoria" dalyvauja roko grupė "Skylė" ir kamerinio muzikavimo grupė "Libra", "Saulės kelionėje" – "Skylė" ir Saulė Arlauskaitė (grupė "Žuvis"), o "Keturiuose bibliniuose šokiuose" žinoma vargonininkė Renata Marcinkutė-Lesieur. Netgi "Audroje" muzika ir garsai, pasak V. Vaičiūnaitės, buvo įrašyti tik dėl laiko ir pinigų stokos; iš pradžių galvota apie tikrus muzikantus ir chorą. Kita vertus, beveik visuose šio teatro spektakliuose dalyvaujantys aktoriai nesinaudoja savo balsu, kaip raiškos priemone, visa jų "šneka" vyksta per jų valdomų lėlių plastiką ir pan. Suartinę šiuos du faktus – muzikos (ir muzikantų) gyvumą ir aktorių nebylumą – galime daryti išvadą, jog savo spektakliuose V. Vaičiūnaitė gana įdomiai ir kūrybingai sukeičia spektaklio dalyvių funkcijas: muzikantai garsų kaita bei balsu (daina) suteikia tam tikrą žodinę informaciją ir taip tarsi plėtoja siužetinę spektaklio liniją, o aktoriai daugiau kuria plastinę – vaizdinę "muziką" arba, pasak V. Vaičiūnaitės, "muzikinį veiksmą" [12, 7].

Be to, galima išskirti ir dar porą įdomesnių teatro vyksme

dalyvaujančios muzikos funkcijų. Pirma, taip gausiai ir, galima sakyti, be pertraukų naudojamos muzikinės garsinės raiškos priemonės padeda atskirus epizodinius vaizdinius sujungti į vieną tam spektakliui būdingą visumą. Spektaklio muzika, pavyzdžiui, originali roko grupės "Skylė" kompozicija, atliekama pačių kūrėjų, čia egzistuoja ir tarsi pati savaime. Kitaip sakant, vieni eina žiūrėti "Vegos reginio", o kiti galbūt pamatyti teatralizuotą "Skylės" koncertą. Dėl to tik padaugėja spektaklio žiūrovų.

Kūnas

Pagrindinė ir labiausiai "dalyvaujanti" V. Vaičiūnaitės reginiuose butaforija yra lėlės arba "pusiau lėlės", kurios tarsi "prijungiamos" prie aktoriaus ir papildo jo vizualią išraišką naujomis formomis. Galbūt geriausiai tų lėlių ir aktoriaus santykį išreiškia pačios V. Vaičiūnaitės žodžiai apie "Audros" dalyvius: "Aktoriai-elfai bendrauja su "Audros" herojais-lėlėmis ir, ar svarbu, kas nuo ko priklauso — ir kas ką keičia" (interviu su D. G.).

Stebint "Miraklio" spektaklius sunku būtų tuo nepatikėti. Aktoriai, "atsisakę" savo balso, tampa tokia pat schematiška simbolinių judesių, gestų sistema, kaip ir lėlės ar daiktai jų rankose. Taigi atrodo, kad aktorius tiek pat naudojasi butaforija, kiek ir butaforija naudojasi juo: visi yra lygiaverčiai bendro paveikslo dėmenys, o jų sąveika — abipusė.

*

Kalbant apie AKTORIAUS KŪNO IR KOSTIUMO SANTYKĮ galima pastebėti, kad kostiumas V. Vaičiūnaitės spektakliuose dažnai savitai apkrauna aktorių (jau nekalbu apie tuos atvejus, kai ant jo uždedama žmogaus dydžio lėlė!) ir savaip deformuoja jo kūno formas bei raiškos laisvę. Tačiau priešindamasis tokiam suvaržymui, aktorius dažnai atsikrato "vaidybos" bloką to žodžio prasme. "Kartais susidaro iliuzija, kad aktoriui, įvaldžiusiam lėlę, lengviau, nes jis gali ištirpti, pasislėpti už

jos. Iš tikrųjų yra kitaip — aktorius už lėlės matosi "kiaurai" [8, 8], — sako V. Vaičiūnaitė.

Pažvelgus į šį santykį iš šalies, galima sakyti, jog aktorius, atvirkščiai, yra paslepiamas po kostiumu. Bendrame reginyje, tikrai nenutolusiame nuo realybės, aktorius, kaip "natūralus", tikras ir aiškiai matomas kūnas, suardytą bendrą fantastišką reginio stilistiką. Tačiau toks jis ir nedalyvauja: aktoriaus kūnas paslepiamas po dekoratyviniu, dažniausiai gana margu kostiumu, neretai turi kokios nors formos kepurę ar netgi kaukę. Taigi kostiumas čia tarsi pagrobia aktorių ir uždaro viename magiškame vyksme, vadinamame muzikiniu reginiu.

*

Visuose "Miraklio" teatro vyksmuose aktorius beveik nebylus. "Beveik", nes atskirais atvejais galima pastebėti ir aktorių, sakantį tam tikrą tekstą, tačiau toks tekstas niekada nenaudojamas tam tikrai informacijai apie personažą perteikti. Kitaip tariant, AKTORIAUS IR TEKSTO SANTYKYJE ištariamasis žodis nesupažindina su personažu, bet veikiau įtraukia į visą teatro vyksmą, jo atmosferą. Pvz., tai, kad vietos vaikai vaidinantys "Pro memoria", prieš "karo" sceną žaidžia žaidimą ir garsiai skaičiuoja: "*Zolotyje vorota! / Prochodite, gospoda. / Piervyj raz proščaetsia. / Vtoroj raz — zapreščetsia. / A na tretyj raz — nie propuskaetsia!*", nedaug tepasako apie juos kaip personažus, bet daugiau kuria bendrą, siaubo kupiną įtampą, laukiant kažko baisaus ir nežinant, kas bus pirmoji auka. Kitu atveju spektaklyje "Keturi bibliniai šokiai" tekstas tiesiog skaitomas (lietuviškai ir hebrajų kalba) iš Šventojo Rašto ir, be to, jį skaito žmonės, neturintys specialaus aktorinio pasirengimo. Po kiekvieno skaitymo (jų, kaip ir šokių — keturi) einantis šešėlių vaidinimas visiškai neilustruoja skaityto teksto, o tik naudoja bendrą simboliką (Šventoji Dvasia kaip paukštis, 10-ies Dievo įsakymų akmeninės lentelės ir pan.). Be to, šalia lietuviško teksto visada skaitoma tas pats hebrajiškai, kas lietuviui žiūrovui atrodo tarsi *Negirdėtos kalbos garsyno magija, sustiprinta sodraus išlavinto balso (viename pasirodyme*

skaitė tapytojas, žydas Leo Ray'us, vėlesniame – kompozitorius Mečislovas Litvinskis – D. G.), sklandanti kaip prasminga, bet nesuvokiama muzika [13, 7]. Šiuo atveju galbūt toks aktoriaus tariamo teksto apibūdinimas būtų geriausias: prasminga, bet nesuvokiama. Beje, panašus teksto ir teatro vyksmo "dalyvių-aktorių" – muzikantų santykis. "Miraklio" spektakliuose tekstas būtų bene silpniausias aktoriaus ginklas, jeigu juo būtų stengiamasi išreikšti kokias nors "užrašytas" prasmes.

*

Norint apibūdinti "Miraklio" aktorių GESTO IR MIMIKOS kokybę, vėlgi reikėtų kalbėti nevienareikšmiškai. Viena vertus, galima būtų tvirtinti, jog čia iš viso nėra mimikos kaip raiškos priemonės, kadangi veidai dažnai paslėpti ar pasislėpę už lėlės, o gestai yra *taupiai rituališki ir net pernelyg taupiai vienodi* [9]. Kita vertus, negalima nepaminėti "Pro memoria" spektaklyje dalyvavusių vaikų iš vietos kiemo, kurie, nors ir sukiojosi besidairydami, ar ton vieton atnešė "paukštžmogio" lėlę, tačiau jų veiduose nesunkiai galėjai pastebėti didžiulį susikaupimą ir atsidavimą atliekamam veiksmui. Tokias pačias išraiškas šiame spektaklyje galėjai pastebėti Mergaitės, grojančios smuiku, veide ir Mokytojo, ir, pagaliau, aukštėliau stovinčių muzikantų veiduose. Dėl šių priežasčių gestai yra sukaustyti ir "taupūs". Taigi galima sakyti, jog gestų ir mimikos kokybė šiuose spektakliuose yra "aukščiausios rūšies": nė trupučio nesuvaidinta.

*

Kalbėdama apie teatrą, V. Vaičiūnaitė pasakė: *Išvis man artimesnis teatras, kurį galima būtų pavadinti muzikiniu veiksmu ar reginiu, o ne tradicinė drama su ryškiu siužetu* [12, 7]. Kadangi režisierė spektaklyje atsisako ryškaus dramatinio siužeto, todėl išvengia aiškių, dinamiškų, kuriančių tam tikrą konfliktą, dialogų. Visgi tam tikras DIALOGO PLĖTOJIMAS egzistuoja "Miraklio" spektakliuose, tačiau nelabai aišku, koks

jis. Apžvelgus visus "Miraklio" spektaklius, galima teigti, jog dialogas čia gali būti plėtojamas skirtingiems tikslams pasiekti.

Kadangi spektakliuose dalyvauja ne vienas ir ne du "personazai-įvaizdžiai", vienijami bendros erdvės, jie priversti užmegzti kontaktus, kurie gali būti pavadinti dialogu. Kaip jau minėjau, dialogas teksto forma yra perteikiamas per muziką (dainą), sklindančią iš dalyvaujančių muzikantų, bet ne aktorių lūpų. Aktoriai čia dažniausiai laiko, judina tikruosius teatro vyksmo dalyvius – lėles. Tokiuose reginiuose visas personažų "bendravimas" plėtojamas tam tikru lėlių judėjimu – suartėjimu ar išsiskyrimu. Čia kiekvienas suartėjimas vyksta tarsi fatališkas susidūrimas, dėl to abi "bendraujančios" pusės patiria tikrą virsmą. "Saulės kelionėje" Saulė, sutikusi Skorpioną, ima kovoti su tuo dideliu padaru. Po tokio "suartėjimo" Skorpionas "skyla" į dalis, o Saulė "nušvinta" muzikos ir pirotechnikos kuriama triumfo nuotaika.

Būtent iš tokių "rokiruočių" ir formuojamas visas spektaklis. Šiuo atveju dainininkų dainuojami dialogai primena šių susidūrimų paaiškinimus, kurie dar papildomi įvairia muzika, ritmu. Taigi tokie dialogai bendrame teatro vyksme atlieka dekoratyvią, visą reginį "pagyvinančią" funkciją. Ryškiausiai tokie dialogai plėtojami spektaklyje "Saulės kelionė".

Antrąją dialogo plėtojimo kryptį ryškiausiai galima matyti spektaklyje "Audra". Kalbėdama apie V. Šekspyro pjesės pasirinkimo motyvus, V. Vaičiūnaitė pasakė, jog čia ji rado "daug dėkingos medžiagos vizualiniam sprendimui: tai vyksmas ant virsmo ribos" [8]. Taigi režisierė iš turtingų, meistriškai sukaltų dialogų drąsiai imasi kurti "vizualius virsmus". Užtat čia naudojami dialogai, tekstą ištariant choro rečitatyvu (įrašas), tampa tik pretekstu keisti personažų-lėlių padėtį erdvėje ir santykius su kitais. Paprasčiau tariant, tekstas tampa savotišku pretekstu, kuriant vizualių virsmų reginį. Galima daryti paradoksalią išvadą – šiame teatre dialogai plėtojami neverbalinėmis raiškos priemonėmis.

V. Vaičiūnaitės spektakliuose dalyvaujančių aktorių darbą pagal jų naudojamas skirtingas raiškos priemones galima būtų suskirstyti į du panašius, bet ne tokius pat vaidmenų kūrimo būdus. Aktorius, priskirtus pirmai grupei, galima pavadinti "dalyviais", o VAIDMENS IR ATLIKĖJO SANTYKĮ apibūdinti žodžiu "demonstruojantis". Antrai grupei priklausantys aktoriai galėtų būti pavadinti "atlikėjų" vardu, o jų santykis su vaidmeniu ir aktoriumi galėtų būti pavadintas "tiesioginiu". Tai – žmonės, kurie scenoje pasirodo su lėlėmis arba jų dalimis, "pritaisytomis" prie kūno (pvz., "Pro memoria" spektaklio "paukštžmogiai").

Pirmieji, tokie kaip "Pro memoria" spektaklio Mergaitė, Mokytojas, Puotautojai su angelų sparnais, vaikai arba Šventojo Rašto "sparnuoti" skaitytojai "Keturių biblinių šokių" scenoje, yra kaip teatro veiksmo dalyviai, daugiau rodantys, demonstruojantys save kaip simbolius ar tam tikrus archetipinius įvaizdžius. Jų veiksmuose nejaučiama kokia nors pabrėžta "vaidyba", leidžianti mums patikėti, jog čia dalyvauja, pavyzdžiui, Mokytojo personažas. Jų funkcijos, atrodo, yra atitikti ir nesugadinti bendros tam tikrų vizualinių įvaizdžių kaitos. Todėl jų santykis su vaidmeniu gali būti pavadintas "parodančiu" arba "demonstruojančiu" vaidmens ženklą.

Kitai grupei aktorių suprasti reiktų prisiminti jau cituotą V. Vaičiūnaitės pastebėjimą, jog aktorius, įvaldęs lėlę, nepasilepia, "neištirpsta" už jos, o tampa "matomas kiaurai". Tokie "atlikėjai" taip pat tarsi atlieka lėlei priskiriamą vaidmenį, tiesiogiai kontaktuoja su ja ir norom nenorom ją "dubliuoja". Taiklus pastebėjimas spaudoje apie "Audros" dalyvius aiškiai apibūdino aktoriaus ir vaidmens santykį "Miraklyje": *taip apvesdinami blizgančių skraisčių elfai (aktoriai) su herojais (nuostabiai pasiūtomis lėlėmis) – ir kas dabar nuo ko priklauso, kas ką keičia?* [14].

Tekstas

TEATRO "Miraklio" VYKSMUOSE TEKSTAS neturi do-

minuojančio vaidmens, tačiau reikia pripažinti, jog visuose keturiuose V. Vaičiūnaitės spektakliuose jis egzistuoja ir turi tam tikras funkcijas.

"Pro memoria" naudojamas tekstas yra pats fragmentiškesnis: susidedantis iš įvairių dainų, eilių (keletas H. Radausko, B. Jaruševičiaus eilėraščių) bei vaikiškų kiemo žaidimų skaičiuotės ("Zolotyje vorota..."). "Saulės kelionėje" kaip miuzikle, visas tekstas yra išdainuojamas, bet turi aiškesnius loginius ryšius, tam tikrą siužetinę liniją. "Audroje", nors ir labai apkarpytas bei papildytas įvairiomis raiškos galimybėmis, naudojamas V. Šekspyro tekstas. "Keturiuose bibliniuose šokiuose" dalyvaujantis tekstas tiesiogiai skaitomas iš Šventojo Rašto. Tokį pasirinkimą V. Vaičiūnaitė išdėsto labai lakoniškai: "Kam teksto atsisakyti? Žodis labai veikia žiūrovą" (interviu su D.G.).

Visgi tekstas, kaip viską apjungianti ir konstruojanti spektaklio eigą dramaturgija, V. Vaičiūnaitės "Miraklyje" netenka savo galios. Tačiau jis, kaip turtingomis verbalinėmis raiškos priemonėmis perduodama konkreti loginė reikšmė, čia naudojamas ir pakankamai įvairiai. Būtent dėl specifinio gebėjimo koncentruoti tam tikrą, konkrečią ir logišką reikšmę tekstas pakankamai asociatyviais ryšiais sujungtuose "Miraklio" reginiuose atlieka tam tikrą reikšmių konkretinimo funkciją. Be to, tekstas čia naudojamas tarsi "dekoras", tam tikromis spalvomis papildantis tą ar kitą spektaklio sceną. Šiuo atveju reikia pastebėti, jog tokių funkcijų priskyrimas tekstui rodo daug platesnį požiūrį į tekstą, kaip raiškos priemonę, negu tradicinę teksto sampratą.

Apibendrinant "Miraklio" spektaklius kaip vientisą visumą, galima tvirtinti, jog TEKSTO, KAIP RAIŠKOS PRIEMONĖS, IR KITŲ SPEKTAKLIO SUDEDAMŲJŲ DALIŲ, SANTYKIS nėra sumenkinamas ar užgožiamas, o tik pabrėžiamas kaip lygiavertis (nei svarbesnis, nei menkesnis) raiškos būdas. Toks teksto "žemiškumas" labai novatoriškas mūsų teatro, kuriame dar pakankamai tvirtas teksto, kaip viso spektaklio pamato, kontekste.

*

Jeigu dramaturgo žodis vis dėlto dalyvauja, reikėtų ap-

tarti BŪDUS, KURIAIS TEKSTAS YRA PERDUODAMAS. V. Vaičiūnaitei tekstas reikalingas tiek, kiek jame yra dėkingos medžiagos vizualiam spektaklio sprendimui. Tačiau, kalbant apie "Miraklio" spektaklius, negalima tvirtinti, jog pasirinkto teksto siūlomus vaizdinius ji tiesiog inscenizuoja, apsiribodama minėto teksto iliustracija. Taigi pirmiausia V. Vaičiūnaitės spektakliai, jeigu juos kuriant tekstas aktyviai dalyvavo ("Audra", "Keturi bibliniai šokiai"), nėra tų tekstų iliustracija, bet pačios režisierės vaizdinė jų interpretacija.

Nors daugybė teksto "Miraklio" spektakliuose "paverčiama" vaizdiniais, likęs nedidelis "gyvas" tekstas tarsi reikalauja prideramos pagarbos. Dėl tokio teksto situacijos darinio, smarkiai išplėstos verbalinės teksto raiškos būdų paletės "Miraklio" spektakliuose, tekstas ima skambėti ne tik aktorius-skaitovo balsu, bet ir daina ("Pro memoria", "Saulės kelionė"), choro atliekamu kapotu rečitatyvu, vakarietiško repo su "užupietišku" žargonu stilistika ("Audra"), vaikiškomis skaičiuotėmis ("Pro memoria"), o galiausiai "papuošiamas" naujais rusų, lenkų, hebrajų, "paukščių" ("Pro memoria") kalbų skambesiais. Tai puikus pavyzdys, kaip galima maksimaliai išnaudoti minimalios apimties ("apkarpytą", nedominuojančią) raiškos priemonę.

Laikas

Laikas yra vienas iš pagrindinių teatro vyksmo elementų. Laike teatro vyksmas yra akivaizdus. Jis taip pat yra viena iš teatro vyksmo raiškos priemonių. Tam tikrus laiko ir teatro vyksmo santykio apibūdinimus yra nurodę teatro semiotikai. Kai kuriais iš jų galima pasiremti, kad turėtume teorinį atramos tašką.

P.Pavis "Teatro žodyne" (Patris Pavi. Slovar teatra. Moskva. 1991. P. 43) nurodo du laiko tipus žiūrovo, dalyvaujančio teatro vyksme, atžvilgiu: 1. SCENINIS LAIKAS ir 2. UŽSCENINIS LAIKAS (arba DRAMATINIS LAIKAS). Sceninis laikas – tai teatro vyksmo žiūrovo išgyventas laikas. Šis laikas teka dabar ir nuolat atsinaujina. Jis gali būti tiesiog išmatuotas, pavyzdžiui, nuo 18 iki 21 valandos. Dramatinis laikas – tai įvykio,

apie kurią pasakojama teatro vyksme, laikas. Tai ne rodomų įvykių, bet įvykių, vykusių, vykstančių ar vyksiančių sukurta-me fiktyviame pasaulyje laikas. Pavyzdžiui, "Saulės kelionės" dramatinis laikas apima visus kalendorinius metus, o "Saulės kelionės" sceninis laikas trunka maždaug tris valandas (nuo 9 iki 21 val.).

Šių dviejų laiko tipų santykis gali būti trejopas: 1. $T_s < T_d$ (dramatinis laikas) — kai labai didelis dramatinis laikas (pavyzdžiui, daugelio metų V.Šekspyro istorinėse dramose); 2. $T_s = T_d$ — kai scenoje rodomo įvykio laikas sutampa su teatro vyksmo laiku (daugelio performansų laikas); 3. $T_s > T_d$ — kai, pavyzdžiui poros gyvenimo sekundžių laikotarpis rodomas valandos trukmės teatro vyksme.

Taip pat egzistuoja tam tikros "laiko" sudedamosios dalys, kurių dėka sceninis laikas dalyvauja teatro vyksme ir kurio santykis su sudedamosiomis dalimis nulemia tam tikrą sceninio laiko formą (trukmę). Iš vertų paminėti išskirčiau tris: 1. "Socialinis laikas". Tai sprendimas, kada ir kelintą valandą pradėti teatrinį vyksmą, kiek jis turėtų trukti, kiek būtų galima išlaikyti publikos dėmesį, koks publikos "laiko jausmas", ir pan.; 2. "Įžanginis laikas". Jis yra lyg tarpininkas tarp socialinio laiko ir sceninio laiko. Tai laikas, kai perkami bilietai, einama į drabužinę, suskamba skambutis, tvyro tamsa ir tylą, ir pan. — viskas iki uždangos pakilimo; 3. Istorinis laikas. Tai nūdienos, dabartinis, realus laikas, kuris vienaip ar kitaip dalyvauja bendrame teatro vyksme.

Kalbant apie laiko panaudojimą "Miraklio" spektakliuose reikėtų išskirti porą įdomesnių ir atskiro dėmesio vertų aspektų.

Verta pastebėti netikėtą dydžio dramatinio laiko (T_d) santykį su sceniniu laiku (T_s) pagal minėtą proporciją $T_s < T_d$ spektaklyje "Saulės kelionė". Šis atvejis įdomus tuo, kad maždaug valandos trukmės sceniniame vyksme sutilpo labai konkretus, bet pakankamai ilgas (šiais laikais) — visų metų — ciklas. Duotu laiku (Kalėdos) ir duotoje vietoje (Centras, Rotušės aikštė, šalia naujametinės eglutės) tokio dramatinio laiko sukoncentravimas į vieną reginį norom nenorom perša (kalėdinę) mintį peržvelgti

ir savo praėjusius metus.

Tačiau pats įdomiausias ir suteikiantis šviežių minčių apie laiko panaudojimo galimybes teatre yra "Miraklis". Jis bene labiausiai vykusiai reginio sceninį laiką jungia su "įžanginiu laiku".

"Įžanginis laikas" čia išnaudojamas teatro vyksmui praplėsti iki bendros miesto erdvės. Tam panaudojami vadinamieji "prasiėjimai" — kartais vieną, kartais net tris valandas prieš spektaklį. Trupė "Miraklis" išeina iš savo lėlių saugyklos ir repeticijų salės (buvę Geležinkelininkų kultūros rūmai, dabar "Kablys") ir su gyva muzika (trimitai, būgnai), iškėlus visas savo lėles virš galvų, žygiuoja miesto gatvėmis taip, tarsi vestųsi su savimi žiūrovą. Tokie "prasiėjimai" vykdavo ir prieš "Saulės kelionę", ir prieš "Pro memoria" (tik be trimitų ir būgnų). Nors trumpesnis, bet šioks toks "atėjimas" yra ir "Audroje". Toks sceninio laiko jungimas su "įžanginiu", sukuria atitinkamą atmosferą ir nuotaiką dar prieš spektaklio pradžią, o sykiu "pagausina" žiūrovų gretas, "prisirenka" jų gatvėje.

Rašant šį darbą buvo naudotasi pakankamai įvairia medžiaga. Nors surinkta, perskaityta ir apibendrinta nemažai straipsnių iš spaudos, negalima tvirtinti, jog jie buvo labai informatyvūs ir naudingi. Tikriausiai dėl labai specifinių ir pakankamai naujų "Miraklio" veiklos bruožų apie šį teatrą parašytos recenzijos labiau primena poetines interpretacijas ar aprašomuosius rašinius. Tačiau bene daugiausia informacijos ir kūrybinių impulsų suteikė tiesioginiai pokalbiai su teatro vadove Vega Vaičiūnaite. Beje, darbe kalbama tik apie spektaklius, kuriuos šio darbo autorius pats matė (kartais ir ne vieną kartą), todėl pavadinime esantys žodžiai "šiulaikinis teatras" reiškia tą patį, ką reikštų "mano matytas (stebėtas "gyvai", jaustas ir pan.) teatras". Be to, rašymo procese buvo naudojami ir spektaklių vaizdo įrašai, kas leido išlaikyti aukštesnės kokybės informaciją.

Glaustai APIBENDRINANT ESMINES ŠIO DARBO IDĖJAS, galima pastebėti, jog aplinkos teatro trupė "Miraklis" Lietuvos šiuolaikinio teatro kontekste užima išskirtinę vietą dėl netikėto ir novatoriško įvairių raiškos priemonių naudojimo savo spektakliuose.

Teatro vyksmo erdvė, tradiciškai (tradiciniame teatre) vadinta "scena" ir turėjusi tiksliai sutartas ribas, po truputį praranda savo nekintamumo įvaizdį. Teatro vyksmo erdvės sąvoka tampa daug platesnė ir turinti daug daugiau galimybių meninės raiškos sklaidai. Tokias išvadas leidžia daryti aptarto teatro veikla, drąsiai plečianti teatro vyksmo erdvės galimybių ribas.

Aktoriaus dalyvavimo teatro vyksme galimybės taip pat galėtų būti suvokiamos daug plačiau:

pirma, plečiant aktoriaus ir vaidmens santykių atsirandančių raiškos priemonių skalę. Tokiu būdu aktorinių raiškos priemonių erdvė papildytų įvairiomis naujomis, subtilesnėmis raiškos priemonėmis;

antra, plečiant aktoriaus, kaip tam tikro žmogaus, turinčio tik jam būdingas raiškos priemones, sąvoką. Aktoriumi vadinamas (ir kviečiamas vaidinti) ne tas, kuris yra baigęs aktorystės mokslą ir laiko save profesionalu, bet tas, kurio išugdyti ar prigimtiniai sugebėjimai idealiausiai atitinka teatro vyksmo kūrėjo viziją.

Šių dienų Lietuvos teatro veikloje tekstas dalyvauja kaip viena iš turtingiausių raiškos priemonių. Jis netenka taip ilgai turėto dominuojančios raiškos priemonės vaidmens, tačiau dabar (lyg atsvara) aiškiai plečiamos specifinės teksto perdavimo priemonės (dainavimas, deklamavimas užupietišku žargonu, teksto pavertimas vaizdiniais). Be to, būdamas nuolat dominuojančia raiškos priemone, inspiruojančia teatro vyksmo kūrybą, dabar tekstas gali atsidurti netgi atvirkštinėje situacijoje: pavyzdžiui, "Pro Memoria" spektaklyje teatro vyksmo erdvė inspiravo sukurti tekstą.

Taip pat gali būti išplėsta teatro vyksmo laiko sąvoka: pats laikas tampa raiškos priemone, pavyzdžiui "Saulės kelionėje" žiemos ir Kalėdų metas, kaip spektaklio raiškos priemonė, padeda sukurti norimą atmosferą.

Kai kurie teatro kritikai išvelgia šiuolaikinio Lietuvos teatro krizę ir siūlo jam atsigręžti į galias tautos tradicijas. Kiti reikalauja savos, lietuviškos dramaturgijos veikalų, tretieji mano, jog turėtų "atsigręžti į aktorius", ketvirtieji siūlo visai atsisakyti teksto. Bet galima labai įdėmiai išnagrinėti patį teatrinį vyksmą ir pamėginti atrasti visas galimas raiškos priemonių sklaidos kryptis. Galbūt taip iš naujo "atrastume" teatrą –

Literatūra

1. Brook P. Tuščia erdvė. V., 1992. P.13.
2. Kirby M. Nonsemiotic Performance. Modern Drama. Vol. XXV. No. 1. March 1982.
3. Aston E. and Savona G. Theatre as Sign-System. Routledge. 1994. P.110-111.
4. Ten pat. P.109.
5. Lietuvos rytas. Priedas "Mūzų malūnas". 1996 spalio 22.
6. Neliūdėk! 1996 rugpjūčio 21-27. P.15.
7. Respublika. Priedas "Julius". 1996 balandžio 6.
8. Alytaus naujienos. 1998 sausio 3. P.8.
9. Lietuvos rytas. Priedas "Mūzų malūnas". 1997 rugpjūčio 15.
10. Lietuvos rytas. Priedas "Mūzų malūnas". 1996 rugpjūčio 23. P.28.
11. Švyturys. 1995. Nr. 2. P.8.
12. Šiaurės Atėnai. 1997 birželio 14. P.7.

Dainius GASPARAVIČIUS

Searching for New Means of Expression in Contemporary Lithuanian Theatre

Summary

You can often find in the articles, interviews etc. concerning contemporary Lithuanian theatre, ideas of some "crisis" in it. Often you can hear even incites "to save" theatre. But the opinions concerning the object and the means of "saving" are very different. In my work I wanted to question such opinions. Theatre, as a mean of human artistic expression, was in the past, it is at present and it is going to be itself in future. It doesn't need to be "saved". But you

need to reconsider ("to rescue") your own understanding of theatre activity.

I suggest one of the possible ways of understanding theatre anew: concentrating attention to new forms of expression in contemporary theatre performances; rethinking and reconsidering what are these forms, what are their possibilities, how much those possibilities are used and where do they lead.

To my opinion the most interesting and new ideas come to life when theatre itself is somehow "digressed from normal", where something "that you cannot understand till the end" is happening, something not "absolutely professional" or "not absolutely like theatre" appears. In such "cross-roads" traditional, stable means of expression get new meanings, forms and functions, and that is why in this area it is easier and more useful to look for new directions of development. Comparing to traditional, "main-stream" theatre Environment theatre troop "Miraklis" is on these "cross-roads" of tradition.

I am explaining and justifying my choice of the object of research using the scheme of theatre activities. I have created it according to my own and theatrologer Mark Fortier's theatre theory. I have also used Peter Brook, Hans Thies Lehman, Michael Kirby points of view concerning theatre and theatre semiotics (Patrice Pavis, Elaine Aston and George Savona) methods of analysis. There can be noted, that semiotics wasn't the basic method of my work, but just a useful mean of extending the horizon.

I have used a lot of material for this work: articles, interviews, video, etc. I have really got a lot of information from dialogues with Stanislovas Rubinovas and Vega Vaiciunaite, who are the artistic directors of the two theatres. I am writing most of all about those performances which I saw myself, so the title of "contemporary theatre" in my work means also the one I saw myself.

I have paid most attention to such objects in my work: space, actor, text and time. Those four parts of the theatre performance dictate new and interesting possibilities of using the means of expression in contemporary Lithuanian theatre. The main features of such possibilities are: 1) The understanding of the theatrical space becomes much wider, and it gives much more possibilities for artistic expression. 2) The means of actors' expressions become much wider, and the attitude towards the necessity of actor's professional education is changing a lot: the actor doesn't need always to be "the professional" while taking part in the performance. 3) Text loses its dominance and becomes an equal part of the performance among the other means of expression. There appear much more ways of presenting the text in performance. 4) Time (season of the year, date of performance, etc.) becomes a mean of expression itself and helps to create the atmosphere of the performance.

Such conclusions make me to think, that theatre has a very rich spectre of the means of artistic expression. Much more than we can imagine. So when someone says "bad theatre" maybe it means that this theatre "doesn't know its own possibilities."

Lietuvos dramos teatro dailės tendencijos (1989–1998)

Įvadas

Septintąjį – aštuntąjį dešimtmetį Lietuvos dramos teatre įvykio, veiksmo vaizdavimą pakeitė individualūs asmenybių išgyvenimai ir autorių požiūris į juos. Sustiprėjo režisierių įtaka, jie skatino ir dailininkus išreikšti pjesės savo inspiruotą matymą. Kaip rašė teatrologė Audronė Girdzijauskaitė, *spektaklio koncepcija, dramos kūrinio interpretacija iš esmės priklauso režisieriui ir dailininkui, o aktorius kuria jų abiejų sumanymo rémuose* [2]. Atsisakius pokario Lietuvos teatre įtvirtinto realizmo ir iliustratyvaus veiksmo vietos vaizdavimo, teatro dailininkų darbai tapo teatriniame vyksme dalyvaujančiais dailės kūriniais, turinčiais savo įtaigą ir braižą. Šio laikotarpio pabaigoje susidomėta tikrais daiktais (autentiškais ir butaforiniais), daug dėmesio buvo skiriama medžiagoms ir faktūroms, scenoje dažnai naudotos gamtinės medžiagos: smėlis, vanduo, dūmai, šiaudai ir kt. Pamažu daiktai spektakliuose įgijo metaforų ar simbolių reikšmes.

Aštuntąjį – devintąjį dešimtmetį Lietuvos teatre susiformavo dvi pagrindinės scenografijos kryptys. Pirmoji – scenografija aktyviai nedalyvauja kuriant veiksmą, bet būdama scenoje formuoja bendrą metaforos atmosferą. Šiai kryptčiai priskirtinos dailininkų Adomo Jacovskio, Janinos Malinauskaitės sukurtos scenografijos. Kitai kryptčiai, kurios atstovai – Dalia Mataitienė

nė, Jonas Arčikauskas, Vitalijus Mazūras bei kiti dailininkai, būdingas formalistinis folklorinių, geometrinių simbolių naudojimas. Jų kuriama scenografija aktyviai formuoja sceninį veiksma, dažnai priartėja iki savarankiškų dailės kūrinių, turinčių savo įtaigą ir režisūrą. Šios dvi kryptys yra susijusios su dviem to meto režisieriais – Eimuntu Nekrošiumi (daugumos tuometinių jo spektaklių dailininkas – Adomas Jacovskis) ir Jonu Vaitkumi (su juo dirbo Dalia Mataitienė, Jonas Arčikauskas). Šių režisierių darbo stilistika irgi turėjo įtakos teatro dailės vystymuisi, dviejų minėtų kryptių susidarymui.

1989 m. Lietuvos dramos teatre prasidėjo reformų ir pokyčių metas. Vadovauti Lietuvos valstybiniam akademiniam dramos teatrui (toliau – LVADT) atėjo režisierius Jonas Vaitkus, Kauno valstybiniame akademiniame dramos teatre (toliau – KVADT) reformas vykdė režisierius Jonas Jurašas. Vyko ir Šiaulių, Panevėžio, Klaipėdos teatrų struktūrų pokyčiai. Teatre, kaip ir visoje Lietuvos kultūroje, reforma prasidėjo dar iki nepriklausomybės atkūrimo.

Tuo laiku padidėjo menininkų migracija tarp Lietuvos teatrų, kūrėsi nauji (Vilniaus mažasis, "Vaidilos", Kauno mažasis, "Gliukų" teatrai, "Menų sambūris", "Miraklio" trupė ir kiti), padaugėjo atvykstančių režisierių iš svetur, Lietuvos režisieriai statė užsienyje, kartu ten pasikviesdami ir teatro dailininkus. Padidėjęs menininkų judėjimas turėjo įtakos Lietuvos scenografų darbams, jie susipažino su įvairesnėmis technologijomis, medžiagomis ir įgijo naują patirtį.

Šiame straipsnyje nagrinėjami septynių jaunų Lietuvos dramos teatro dailininkų: Vegos Vaičiūnaitės, Jūratės Paulėkaitės, Vytauto Narbuto, Žilvino Kempino, Aurio Radzevičiaus ir Beno Šarkos darbai paskutiniame amžiaus dešimtmetyje. Šie teatro dailininkai debiutavo prieš pat minėtą laikotarpį arba jo metu. Šalia vyresniosios kartos teatre dirbančių dailininkų, jie šiuo laikotarpiu sukūrė ryškiausius darbus Lietuvos dramos teatro scenoje.

Atėjusi nauja teatro dailininkų karta daugiau tęsė Adomo Jacovskio ir Janinos Malinauskaitės pradėtą atmosferinės teat-

ro dailės tradiciją. Bet tarp jų yra ir geometrinės, formalistinės krypties pasekėjų (pvz., Žilvino Kempino, kai kurie Jūratės Paulėkaitės darbai ir kt.).

Teatro menui ieškant įvairesnių formų išsiplėtė šio žanro ribos, ir teatro dailėje (scenografijoje) ėmė reikštis naujos tendencijos. Pavyzdžiui, Vega Vaičiūnaitė kuria Viduramžių miraklius primenančius reginius, paskutiniai Jūratės Paulėkaitės scenovaizdžiai primena šaltas konstrukcijų kompozicijas, Žilvino Kempino – ir realias pasąmonės vizijas, o Benas Šarka paprastus buitines daiktus paverčia asociatyviaja, sąlygiška, žaisminga scenografija ir t.t.

Pažymėtina, kad, be devintajame dešimtmetyje Lietuvos dailės institute scenografiją studijavusių dailininkų, teatre dirba ir kitų specialybių studijas baigę menininkai. Tai – tapytojai Aidas Bareikis ir Julius Ludavičius, sukūrę scenografijas dviem režisieriaus Oskaro Koršunovo spektakliams, Žilvinas Kempinas, anksčiau kūręs instaliacijas ir tik nuo 1994 m. pradėjęs dirbti teatre, Sergėjus Bocullo, baigęs dizaino studijas ir jau daugiau kaip dešimtmetį dirbantis Kauno, Šiaulių, Panevėžio dramos teatruose. Be to, aktyviai įsijungia ir jaunesni scenografai: Marijus Jacovskis, prieš du metus baigęs Vilniaus dailės akademiją (jis jau sukūrė apie dešimt spektaklių), studentas Artūras Šimonis (sukūręs scenovaizdį Jono Vaitkaus režisuotam "Stepančikovo dvarui").

Teatro dailininkai renkasi ir savarankiškos kūrybos kelią. Dailininkė Vega Vaičiūnaitė, pasitraukusi iš akademinio profesionalaus teatro, pradėjo pati režisuoti, įkūrė trupę "Miraklis". Teatro dailininkas Auris Radzevičius taip pat išbandė režisūrą – pastatė spektaklį "Pasimatymas be mergų" Kauno mažajame teatre. Kitas pavyzdys – Lietuvos muzikos akademijos Klaipėdos fakultete mokėsis Benas Šarka, su keletu aktorių kuriantis "Gliukų" spektaklius. Jis ne tik pats vaidina, bet yra ir šių pastatymų režisierius, dailininkas ir kompozitorius.

Straipsnio tikslas – apžvelgti septynių išvardytų dramos teatro dailininkų darbus ir išnagrinėti pastebėtas tendencijas. Analizuojant spektaklius jų sukūrimo eilės tvarka pabrėžiamas

kiekvieno dailininko savitumas, stiliaus raida ir santykis su režisieriaus darbu. Straipsnio gale pridedamas jų darbų sąrašas, kurį pavyko sudaryti konsultuojantis su pačiais autoriais.

Rašant sraipsnį, iš esmės buvo remtasi dramos teatrų spektakliais. Daugiausia medžiagos sukaupta stebint ir fiksuojant teatro dailės funkcionavimą vyksmo metu. Taip pat buvo atsižvelgta į spektaklių recenzijas spaudoje, konsultuojamasi su pačiais autoriais, naudotasi spektaklių programėlėmis, afišomis, nuotraukomis, vaizdo įrašais, teatro dailės eskizais ir kita medžiaga.

Lietuvos teatro dailei skirtų straipsnių mūsų spaudoje yra labai nedaug. Atskirai nagrinėta ilgesnį laiką teatre dirbančių dailininkų (Jono Arčikausko, Adomo Jacovskio, Dalios Mataitienės) kūryba, o paskutinį dešimtmetį debiutavusių teatro dailininkų darbai dar laukia vertinimų. Periodikoje galima rasti tik interviu su kai kuriais iš jų ir trumpus darbų paminėjimus spektaklių recenzijose.

Išleista viena Lietuvos teatro dailei skirta knyga – 1967 m. Jono Mackonio „Lietuvos scenografija“ [7], o teatro istorijos leidiniuose dailininkų darbams skiriama labai nedaug dėmesio. Pasirinkto periodo (1989 – 1998) Lietuvos teatro dailės apžvalgų iš viso nebuvo publikuota.

Analizuojant šiuolaikinę teatro dailę iškyla problema, kaip atskirti scenografo darbą nuo režisieriaus. Kuriant, ruošiant naują pastatymą, ypač darbo pradžioje, režisierius ir dailininkas kartu aptaria literatūrinę medžiagą ir kilusias idėjas, o spektaklyje dailės detalės yra apipinamos režisūriniais sprendimais. Visiškai atskirti, kur yra režisieriaus ir kur dailininko kūryba, dažnai neįmanoma.

Kai kurių Lietuvos teatro dailininkų darbai scenoje lyg pasislepia už režisieriaus darbo ir todėl nenuostabu, kad teatrologai, tyrinėdami spektaklį, daugiausia kalba apie režisieriaus idėjas (Nadeždos Gultiajevovos scenografija Eimunto Nekrošiaus režisuotam „Hamletui“). Yra ir kitokių pavyzdžių, kai spektak-

¹ Neseniai išleista Helmuto Šabasevičiaus knyga „Dalia Mataitienė. Ženklaai erdvėje“ (Vilnius. Scena. 1998).

lyje labiau išimenuojama scenografija, kai dailininko idėjos ima vyrauti ir išplėtojama savarankiška teatro dailės kalba (Jono Arčikausko darbas Gyčio Padegimo režisuotose „Tuščiose meilės pastangose“).

Yra ir kita problema: kartais teatro dailę mėginama analizuoti kaip savarankišką vaizduojamosios dailės kūrinį, tyrinėti dailininkų eskizus ir darbų fotografijas, ir pamirštama bendra spektaklio visuma ir jos kitimas veiksmo metu. Teatro menas yra sintetinis, todėl tyrinėti vieną jo komponentą (ar tai būtų dailė, ar muzika, ar judesys), ignoruojant kitus, būtų netikslinga. Spektaklio metu jo komponentai sąveikauja tarpusavyje, atsiskleidžia kartu, pasipildo. Dėl to analizuojant teatro dailę svarbu yra pastebėti ir režisūros, vaidybos, judesio, garsų, muzikos vaidmenį. Dailė, kaip ir kiti spektaklio komponentai, egzistuoja čia ir dabar vyksmo metu – kintant, besivystant kartu su judesiu, garsu, žodinio teksto prasmėmis.

Sąvokos *scenografija* ir *teatro dailė* dažnai priimamos kaip sinonimai, nors antroji turi kiek platesnę prasmę už pirmąją ir imta vartoti neseniai. Ji apima ne tik scenoje esančius objektus, bet ir spektaklio programėlę, plakatą, televizijos klipą ir kitą vaizdinę medžiagą, žiūrovų matomą prieš ir po teatrinio vyksmo. Šiame darbe daugiausia vartojamas *teatro dailės* terminas ir, nagrinėjant dailininkų darbą, apžvelgiami įdomesni teatro dailės komponentai konkrečiuose pastatymuose.

Teatro dailininkų darbų apžvalga

Vega Vaičiūnaitė

Dar mokydamasi Lietuvos dailės institute (dabar – akademija) teatro dailės specialybės pradėjo dirbti lėlininko Vitalijaus Mazūro dirbtuvėse, televizijoje, Lietuvos jaunimo teatre. 1988 m. baigė LDI, sukūrė seriją lėlių spektaklių „Revoliucijos lopšinės“ (rež. Gintaras Varnas), kurios tapo labai populiarios, jas parodžius per Lietuvos televiziją.

1995 m. Vega Vaičiūnaitė pasuko individualios kūrybos keliu, ėmė pati režisuoti ir rašyti scenarijus. Ji įkūrė gatvės

reginių teatrą "Miraklis". Tarptautiniame gatvės reginių festivalyje "Vilniaus dienos'95" buvo parodyta pirmoji trupės "Miraklis" premjera – muzikinis ugnies ir lėlių reginys **"Pro memoria Šv. Stepono 7"** – namo griuvėsiuose.

Kaip pasakojo dailininkė Vega Vaičiūnaitė, pradžioje apleistame name Vilniuje, Šv. Stepono g. 7, norėta įrengti instaliaciją: tarp istorinius laikus menančių, dabar jau aptrupėjusių, begriūvančių sienų "apgyvendinti" didelius "paukštžmogius" – lėlių iškamšas su sparnais. Namo kieme ir aplink jį buvo iškabinti senų natų lapų, laikraščių iškarpų ir dabartinių Šv. Stepono gatvės bei jos gyventojų fotografijų koliažai.² Remiantis atsiminimais apie apleistą namą, karo, pokario metų įvykius, instaliacija pasipildė veiksmu, siužetu ir tapo spektakliu-reginiu. Prie "Miraklio" prisijungė muzikinė grupė "Skylė", šviesų dailininkas Norvydas Birulis, pirotechninių efektų firma "Blikas". Pasirodymuose dalyvavo aktoriai neprofesionalai ir aplinkinių kiemų vaikai.

"Pro memoria Šv. Stepono 7" pastatyme dalyvavo keletas poros metrų aukščio lėlių – baltų ir juodų angelų su ilgomis lyg paukščio snapai nosimis ir išlenktais, paukščių plunksnomis aplipintais sparnais. Dauguma scenografijos detalių kurta iš popieriaus, kartono, medžio, naudoti seni drabužiai, baltiniai ir kt.

Dažniausiai trupės "Miraklis" vaidinimai vyksta temstant ir po atviru dangumi natūralioje miesto aplinkoje. Jų pasirodymuose siužetas ar pasakojimas nėra svarbiausias elementas. Čia vyrauja reginys, judėjimas, kurį pabrėžia beveik visą pasirodymo laiką skambanti muzika.

Per 1995 m. Kalėdas Vilniuje, Rotušės aikštėje, trupė "Miraklis" parodė naują reginį – **"Saulės kelionė"**. Scenografijos

² Atskira šio pastatymo fotografijų, koliažų ir lėlių paroda vėliau buvo surengta Jaunimo meno centre "Meno lyga" Vilniuje; panašios parodos kartu su spektakliu vežtos ir į festivalius Vokietijoje. O pirminis dailininkės sumanymas įrengti ilgalaikę instaliaciją Šv. Stepono g. 7 name žlugo jau po pirmojo trupės "Miraklis" pasirodymo. Aplinkinių kiemų vaikai, žiūrėję šį reginį ir matę, kaip buvo deginamos lėlės-paukštžmogiai, sudegino ir likusias ant namų stogų, langų ir balkonų pritvirtintas lėles.

požiūriu tai išties turtingas pastatymas. Dailininkė sukūrė pasakojimą apie dvylika žvaigždynų – Zodiako ženklų, kuriuos per metus apkeliauja saulė. Jam buvo sukurta ir pagaminta keletas didžiulių lėlių, kurias laikė ir nešiojo vienas ar net keli vaidintojai.

"Saulės kelionė" patvirtino susiformavusį trupės "Miraklis" pastatymų braižą: vyksmą po atviru dangumi, aplinkos (miesto, pastatų, oro stichijos) įtraukimą į veiksmą, muzikos, šviesų ir efektų naudojimą, gigantišką pastatymų-reginių pobūdį. "Saulės kelionė", kaip ir "Pro memoria Šv. Stepono 7", scenografiją, režisūrą, scenarijų kūrė pati dailininkė Vega Vaičiūnaitė. Tik poetinį spektaklio tekstą padėjo rašyti poetė Judita Vaičiūnaitė.

Festivalio "Vilniaus dienos'97" metu parodyta **"Audra"** (pagal Viljamo Šekspyro pjesę), pastatyta ant Vilnios upės. Vandenyje plūduriavo nedidelė trikampė aikštelė, kuri tilteliu buvo sujungta su antra, kiek mažesne. Žiūrovai veiksmą stebėjo nuo šalia esančio tilto ir kito upelio kranto. Veiksmas vyko ant upės kranto aplink įrengtą olą, vandenyje ir trikampėse aikštelėse. Šiame pastatyme vaidino ir lėlės, ir žmonės, aprenęti kostiumais, taip pat šešėliai, šviesos, liepsnos ir kt. Visa tai atsispindėjo vandenyje, dalis butaforijos buvo nešama tolyn Vilnios srovės, krentantys fejerverkai užgesdavo vandenyje.

V. Šekspyro "Audros" pastatymas buvo rodytas tik keletą kartų. "Miraklio" trupė daugelį pastatymų rengia vieną kartą, todėl nei žiūrovai, nei dalyviai nėra tikri, kad reginys pasikartos. Tiek dėl naudojamos pirotechnikos, tiek dėl "naikinamos" scenografijos rengimasis kiekvienam spektakliui prasideda nuo rekvizitų gamybos.

Naujas trupės "Miraklis" reginys **"Keturi bibliniai šokiai"** 1997 m. buvo parodytas Vilniuje, Bernardinų bažnyčioje. Pagal keturias scenas iš Senojo ir Naujojo Testamentų, skambant to paties pavadinimo Petro Ebeno kūriniui vargonams, buvo rodyti judančių šešėlių paveikslai – šokiai. Per jų pertraukas du reginio dalyviai, užsklendę uždangą, baltomis skraistėmis ir plunksnomis apklijuotais sparnais skaitė Šventojo Rašto ištraukas hebrajų ir lietuvių kalbomis.

"Keturi bibliniai šokiai" primena religinius Viduramžių vaidinimus: sakrali architektūrinė aplinka (paveikslai-šokiai rodomi tamsoje skendinčioje bažnyčioje ir tik ryškesnė šviesa iš už uždangos ar liepsna šiaupus jos ir fejerverkai nušviečia visą patalpą); šešėlių paveikslų-šokių metu skamba gyva vargonų muzika; reginys rodomas vakare, leidžiantis saulei (senovinių apeigų metu); jo veiksmas neakcentuojamas, o daugiau gilinasi į vidinę būseną, reikalaujama žiūrovo koncentracijos.

Tyrinėdama "Keturių biblinių šokių" medžiagą, dailininkė Vega Vaičiūnaitė sukūrė įvairių objektų šešėlių teatrui: nuo mažesnių detalių (augalų, skraidančių būtybių, figūrinių simbolių, judinamų specialiomis lazdomis) iki žmogaus ūgio ar tokio pat dydžio veido profilio.

"Keturi bibliniai šokiai" savo stilistika išsiskiria iš kitų dailininkės Vegos Vaičiūnaitės ir trupės "Miraklis" pastatymų. Lyginant su trimis ankstesniais darbais jame mažiau naudojama fejerverkų, veiksmas išplinta ne po visą aplinką, o, priešingai, koncentruojamas į nedideliame plote vykstantį šešėlių teatrą. Gaminant šešėlių teatro lėles-objektus svarbus yra tik jų plokštuminis siluetas, o ne medžiagiškumas, faktūra ar spalva. Šiame pastatyme buvo atsisakyta ir žodinio teksto – jis perkeltas į angelų-skaitovų intarpus ir vargonų muziką paveikslų metu.³

Jūratė Paulėkaitė

1987 m., būdama trečio kurso studentė, Jūratė Paulėkaitė sukūrė pirmąją scenografiją Algirdo Latėno režisuotam "Duokiškiui" Lietuvos jaunimo teatre (toliau – LJT). Apie šį spektaklį rašę kritikai dailininkei negailėjo pagyrimų: *Jūratė Paulėkaitė ikūnijo režisieriaus sumanymą ir pateikė aktoriams idealią erdvę, (...) Taip savitai retai kada pasireiškia ir diplomuoti scenografai* [3]; *"Dailės instituto studentės Jūratės Paulėkaitės scenografija – neabejotinas spektaklio ir Lietuvos*

³ 1998 m. rugpjūtį trupė parengė naują pastatymą "Vėlinės" Adomo Mickevičiaus tema (premjera). Jame naudojama ne tik muzika, šviesa, fejerverkai, aktoriai, lėlės, šešėlių teatras, bet ir videoprojekcija bei skaidrės. Taigi dailininkė Vega Vaičiūnaitė ir toliau ieško naujų vizualinės raiškos priemonių.

jaunimo teatro atradimas [9].

Jau iš pirmųjų spektaklių buvo matyti, kad Jūratė Paulėkaitė nemėgsta scenoje tiesiogiai tikrovę imituojančio butaforiškuo ir daiktus naudoja suteikdama jiems papildomų simbolinių prasmų. Taip, pavyzdžiui, 1989 m. kurtame monospektaklyje **"Amhersto atsiskyrėlė"** (rež. D.Tamulevičiūtė, LJT) herojės namus vaizdavo išdidinta senovinė spinta su veidrodžiais ir pan.

Baigusi studijas Jūratė Paulėkaitė dirbo LJT, LVADT, Klaipėdos, Panevėžio dramos teatruose. Daugiausia bendradarbiavo su režisieriais Algirdu Latėnu ir Jonu Vaitkumi, ne kartą buvo Lietuvos muzikos akademiją baigiančių aktorių diplominių spektaklių dailininkė.

1994 m. LVADT mažojoje salėje pastatytoje **"Personoje"** (rež. Jonas Vaitkus) buvo galima justi šaltą konstruktyvistinių dailininkės stilių. Scenos gilumoje buvo sumontuotos metalinės konstrukcijos, į kurias galėjo įlipti aktoriai. Kostiumai taip pat "dvelkė" ir realiu šalčiu: balta, juoda spalvos, ryškios kontūrinės detalės, sunkus medžiagos kritimas...

1995–1996 m. Jūratė Paulėkaitė sukūrė kelis spektaklius "Vaidilos" teatre kartu su Algirdo Latėno vadovaujamu aktorių kursu. Ji buvo spektaklių **"Ivanovas"**, **"Ten, kur viskas daug labiau"** dailininkė. Čia daugiau orientuotasi ne į aplinkos formavimą, bet į aktorių išorę. "Ivanove" Jūratė Paulėkaitė pateikė istorinius Antono Čechovo laikų kostiumus, o vaikams skirtam spektakliui kurdama išradinę animalistinę aprangą nevengė žaidybinės fantazijos.

1996 m. Algirdo Latėno režisuotame spektaklyje **"Aprengėjas"** (LVADT) Jūratė Paulėkaitė dirbo kartu su kostiumų dailininke Rasa Krisčiūnaite. Šiame pastatyme buvo siekiama atskleisti teatro užkulisių bei drabužinės atmosferą. Scenoje buvo gausu kostiumų, butaforijos, perukų, karkasų ir kitokių scenos daiktų.

1997 m. rudenį įvyko spektaklio **"Sargas"** premjera (rež. Gintaras Liutkevičius). Dailininkei tai buvo ne tiek erdvės kūrimas, kiek egzistuojančios, jau iki tol buvusios apleisto namo

patalpos valymas ir paruošimas spektakliui. Senoje, aptrupėjusioje sienoje, kurioje dar matyti buvusių pertvarų liekanos ir skilimai, buvo "atrasti" išsikišę metaliniai strypai. Jais siena į viršų galėjo lipti aktoriai. Spektaklio metu į vaidybos aikštelėje padarytą neaukštą baseiną buvo po truputį leidžiamas vanduo, kuris tarytum vertė herojus gelbėtis, lipti aukštyr šia siena.

"Aprėngėjas" ir "Sargas" – lyg pereinamasis laikotarpis Jūratė Paulėkaitės kūryboje. Tada teatro dailės ieškojimai buvo perkeliama į scenos erdvės formavimą, akcentuojama specifinė veiksmo aplinka. Šis bruožas ypač išryškėja 1997 – 1998 m. teatro sezono darbuose: rež. Oskaro Koršunovo "Roberto Zucco" ir rež. Gintaro Varno "Heda Gabler".

"Roberto Zucco" pradedamas nuo savotiško "erdvės atidarymo". Dar prieš užgęstant šviesoms salėje žiūrovai mato juodą uždangą – sieną, o apačioje – metalinius laiptus per visą scenos plotį. Veiksmo metu laiptai ima leisti žemyn į avanscenos duobę, juodoji uždanga-siena kyla, ir žiūrovams pamažu atidengiamą visa scenos erdvė.

Pagrindinis spektaklio veiksmas vyksta beveik tuščioje didžiojoje LVADT scenoje. Vaidybos erdvė kiek įmanoma išplėsta į šonus, į gylį ir į priekį, tamsoje paliekant tuščias scenos sienas. Blankiai apšviestoje, nejaukioje, šaltoje erdvėje įkomponuojamas didelis išlenktas metalinis riedučių takas. Jis pastatytas ant sukamojo scenos rato ir tam tikrais spektaklio momentais ima judėti; yra atsukamas galais.

Roberto Zucco istorija parodoma tamsaus vakarinio miesto aplinkoje: *Norėjome sukurti industrinę miestui būdingą erdvę. (...) Man viena geriausių spektaklio scenų – diskoteka pirmo veiksmo pabaigoje. Buka priemiesčio diskoteka, kai jau "vėlu" (...) [6].* Ši įvaizdį dar labiau sustiprina spektaklyje naudojamas vaizdo montažas (jo autorius – Gintaras Šeputis). Veiksmas skaidomas atskiromis scenomis, titrais užrašant jų pavadinimus. Kiekvienai scenai ant galinės plokštumos projektuojamas tam tikras "paveikslas" (sulinkusios, krentančios moters fotografija, raudoni aukštakulniai batai, aktorių scenoje projekcija, filmų ištraukos ir kt.). Tai dar labiau pabrėžia bendrą spektaklio prie-

temos įspūdį, lyg viskas vyktų kino teatre seanso metu.

Be jau aprašytų "Roberto Zucco" scenografijos elementų – nuleidžiamų laiptų ir galinčio suktis didelio riedučio tako – kai kuriose scenose naudojamos kėdės ant ratukų. (Tai dar viena nūdienos aplinkos, sociumo detalė.) Pavyzdžiui, "Ofelijos" epizode sukuriamas išimintinas vizualinis vaizdas, kai scenoje lieka degti tik mažos lemputės, įtaisytos po kėdėmis.

Dailininkė Jūratė Paulėkaitė išnaudoja negausias dekoracijas ir išvelgia jų galimybes transformuoti. Jos sukurta scenografiją papildė režisūriniai atradimai, aktorių vaidyba, apšvietimas, videomontažas, garsas, muzika. "Roberto Zucco" pastatyme naudojami simboliai ir vaizdinės metaforos (raudoni moteriški auliniai batai, sraigės įvaizdis, atsispindintis projekcijoje, ir kt.). Šios vizualios spektaklio detalės – jau daugiau bendros kūrybinės "komandos" ar režisieriaus teatrinį idėjų tąsa.

1998 m. dailininkę Jūratę Paulėkaitę į Kauną pasikvietė režisierius Gintaras Varnas, KVADT kūręs Henriko Ibseno "**Hedą Gabler**". Pastatymui buvo pasirinkta ne tradicinė scena, bet kitame pastate esanti nedidelė Ilgoji salė. Vestibiulyje buvo eksponuojama paroda: pakabintos ilgos balto popieriaus juostos su išdidintomis Hedos vaidmenis kūrusių aktorių nuotraukomis. Žiūrovai, prieš įeidami į salę, turėjo praeiti pro dar vieną nedidelę patalpą, kurioje buvo išdėlioti "spektaklio herojų" daiktai. Taip žiūrovai buvo supažindinami su spektaklio medžiaga – su pjesės pastatymų istorija ir veiksmo aplinka.

Pati vaidybos erdvė yra lyg kontrastas iliustratyviam vestibuliui ir prieangiui – balta, susiaurinta iki koridoriaus erdvė, kuri iš pirmo žvilgsnio atrodo "išvalyta" nuo bet kokių smulkmenų, – lyg sportiška treniruočių, Hedos šaudyklos erdvė. Čia vyrauja metalinė vamzdžių konstrukcija, primenanti narvą. Grindys – grubaus betono, o išilginė siena atitverta baltos medžiagos širmų eile. Iš už jų pasirodo pjesės personažai, išnešami veiksmui reikalingi daiktai ir paskui paslepiami vėl.

Abiejuose salės galuose stovi po medinį baldą. Šie du natūralaus medžio baldai, vieninteliai gyvenamų namų atributai, stovi toli vienas nuo kito ir beveik nedalyvauja veiksmė. Žiūrovai daugiau

pastebi palei širmas sustatytus įvairius gazuoto vandens sifonus. Jie daug aktyviau naudojami mizanscenose (iš jų geria įtūžusi Heda, purškia ant sienų, gesina ugnį, išgauna šnypštimą). Spektaklyje yra ir daugiau daiktų — patefonas su besisukančia ant jo avele, skambantys metaliniai kamuoliukai, zefyriniai pyragaičiai, medis vaikiškas paspirtukas, kuriuo važinėja Heda (...), bet vaidybos aikštelė veiksmo metu būna beveik tuščia. Metalinių vamzdžių konstrukcijos aktoriams siūlo įvairiausius judėjimo būdus: galima užsilipti, eiti jomis, suktis aplink vamzdžius, ant jų atsistoti lyg ant suoloelio, pralįsti pro tarpą, suptis ir pan.

Įspūdingai atrodo scenoje deginami rankraščiai — salėje sėdintys žiūrovai tiesiog jaučia jų karštį. Kai kuriose scenose į veiksmą įtraukiami ir šešėliai. Spektaklio finale žiūrovai pamato kylančias ir besileidžiančias, didėjančias, mažėjančias prožektorių šviesas — lyg nutolstančius matytus personažus. Jūratė Paulėkaitė išradingai sprendžia jai, kaip spektaklio dailininkei, atskirų mizanscenų keliamas užduotis.

Pastatymus "Roberto Zucco" ir "Heda Gabler" galima vertinti kaip brandžiausius, išbaigtus spektaklius, atspindinčius dailininkės stilistiką, demonstruojančius jos mokėjimą prisitaikyti tiek prie didelės, erdvios scenos, tiek prie mažos salės aikštelės ir sukurti stilistiškai išbaigtą, aktyviai veiksmė dalyvaujančią, bet jo neužgožiančią scenografiją.

Vytautas Narbutas

1990 m. Vytautas Narbutas baigė teatro dailės studijas LDI ir bendradarbiavo su įvairiais režisieriais Mažajame teatre Vilniuje, su režisieriumi Rimu Tuminiu kūrė spektaklius Suomijoje ir Islandijoje, su rež. Cezariu Graužiniu dirbo LVADT, su Linu Marijumi Zaikausku — Rusų dramos teatre.

1992 m. rudenį Mažajame teatre buvo pastatytas "**Gali-lėjus**" pagal Bertoldo Brechto pjesę (rež. R.Tuminas, LVADT mažoji salė), kuriame Vytautas Narbutas kūrė ir scenografiją, ir kostiumus. Scenos centre buvo sumontuota gelsvą smiltainį imituojančių blokų pakyla, kuri spektaklio metu kelis kartus keitėsi. Ji atstojo ir herojaus darbo kambarį, ir mokslinių dis-

putų aikštelę, ir pjedestalą kalboms, ir kalėjimo vienutę. Šie smiltainio blokai priminė istorinės Galilėjaus gyvenimo laikus menančios architektūros liekanas. Kostiumuose viduramžiškos mokslininkų togos buvo derinamos su džinsais, megztomis bėrėmis ar elektroniniais laikrodžiais ant rankų. Per visą spektaklį buvo balansuojama tarp istorinių kostiumų, lyg nuplyštančių jų dalių ir kasdienės šiuolaikiškos aprangos.

Vytautas Narbutas spektaklio "Galilėjus" idėjas vėliau transformavo ir naujai ikūnijo kituose spektakliuose. Panašumų galima surasti po trejų metų Islandijos nacionaliniame teatre su rež. Rimu Tuminu statytame "**Don Žuane**" (rodytame ir Lietuvoje). Šios scenografijos pagrindas – gigantiško, viduramžiško, yrančio statinio siena.

Su režisieriumi Cezariu Graužiniu sukurtus "Panelę Chan" (1994) ir "Voiceką" (1996) skiria pusantrų metų tarpas, – tada buvo kurti kiti spektakliai (su rež. Rimu Tuminu – "Žuvėdra" bei "Don Žuanas" Islandijoje ir "Lituanika" Lietuvoje), bet scenografijose galima justti panašią stilistiką: tuščią scenos plotą, paliktą aktoriams judėti, ryškų, dinamišką apšvietimą, išplėšiantį iš tamsos reikalingą detalę ir veiksmo scenoje neužgožiantį, visą laiką esantį, bet tik reikiamais momentais dalyvaujantį scenovaizdį.

Pagal japonišką medžiagą ir vaidybos manierą sukurtas spektaklis "**Panelė Chan**" buvo vaidinamas ant beveik tuščių scenos grindų. Kampuose buvo sustatyti akmenys, gulėjo virvės, kabėjo varpas, į sceną krito iš laikraščių skutelių padarytas žiedlapių sniegas. "Panelėje Chan" buvo sukurti tradicinius japonų drabužius imituojuantys aktorių kostiumai: juodas plačių rankovių vyriškas kimono, lengvos, iš atskirų skiaučių, skarų ir kaspinių sumodeliuotos moterų suknelės. Per visą spektaklį didelės svarbos turėjo ir detalės: vėduoklės, naudojamos šokių metu, šukuosenos ir išraiškingas, kelis kartus keičiamas grimas, kuris priminė kaukes.

Spektaklio "**Voicekas**" scenografijoje vyravo vertikali siena, esanti scenos gilumoje (spektaklis buvo repetuojamas "Lėlės" teatre, vėliau rodytas Lietuvos jaunimo teatre). Tai ritmiškas,

grubios faktūros spektaklis, statytas remiantis japonų Suzuki teatro vaidybos maniera. Jo scenografijoje dominuoja militaristinės detalės: batai, milinės, rusvos, žalsvos spalvos, grubūs daiktai (dubuo, ąsotis, muliažinis kūdikis skepetoje ir kt.).

1996 – 1997 m. Vytautas Narbutas dirbo Rusų dramos teatre. Su režisieriumi Linu Mariju Zaikausku jie parengė dvi premjeras: „Dangaus krantas“ ir „Dédé Vania“ (kostiumus čia kūrė dailininkė Konstancija Gražina Remeikaitė) ir su režisieriumi iš Kijevo Eduardu Mitnickiu – „Penki pūdai meilės“ pagal A.Čechovo „Žuvėdrą“ (kostiumai A.Boksun-Jakuševos (Kijevas) ir Ninos Livont).

Spektakliui **„Dangaus krantas“** dailininkas sukūrė scenos gilumoje ant pastolių iškeltas senovines komodas su raizininiais, o scenos centre suguldė geležinkelio pabėgius. Šiame spektaklyje pasakojama mažo kaimelio istorija, „veikia“ devyni personažai. Devynios ir komodos – kiekviena jų nepanaši į kitas, parinkta atitinkamam personažui. Jos tiesiogiai nedalyvauja spektaklio veiksmė, bet tarytum yra pakeltos viršum miestelio ir jo žmonių, panėšėja į jų paminklus ar monumentus.

Šiame spektaklyje yra daug simboliais tampančių, poetiškų detalių: einantis laikrodis be rodyklių (jas uždėjus, jis sustoja), kaimelio varpas be virvutės, pradžioje viena į kitą sustatytos, lyg kokios skulptūros sunertos kėdės, pradegęs kiauras lietsargis, paštininko dviratis ir kt. Vaizduojant metų laikus, iš viršaus į sceną pabyra rudeniški klevų lapai, vėliau – pirmasis sniegas. Tam tikrais momentais naudojamas mėlynas ir raudonas apšvietimai.

Po kelių mėnesių su kitu režisieriumi statytas spektaklis **„Penki pūdai meilės“** turi bendrą scenografijos bruožų su spektakliu „Dangaus krantas“. Juos vienija seną medinę architektūrą imituojančios konstrukcijos, ant medinių kolonų iškeltos detalės, antikvariniai daiktai scenoje. Spektaklyje „Penki pūdai meilės“ scenos gilumoje sumontuojama laiptų aikštelė, panaši į namo balkoną ar mansardą. Nuo jos į šonus nueina lentų horizontalės, iškeltos ant keturkampių medinių kolonų. Šios konstrukcijos sceną dalija į kelias vaidybos aikš-

teles, kurias režisierius ir aktoriai išnaudoja spektaklio vyksme. Dailininko pasirinktą stilių pabrėžia ir spektaklio programėlė, kurioje panaudota muziejinė Antono Čechovo laikų teatro užrašų-iškabų nuotrauka, į kurią dailininkas įkomponavo pjesės autoriaus pavardę ir spektaklio pavadinimą.

XIX a. pab. – XX a. pr. autentika vyrauja ir kitame Vytauto Narbuto darbe – režisieriaus Lino Marijaus Zaikausko Rusų dramos teatre pastatytoje A. Čechovo pjesėje **“Dédé Vania”**. Scenoje sukuriamas namų svetainę vaizduojantis interjeras: per visą scenos plotį nusitęsia spinta ar komodų eilė (joje palikti du praėjimai aktoriams). Kairėje – keturkampis stalas su kėdėmis ir rusišku virduliu. Ant grindų pridėta medinių dėžių, spintų lentynose pristatyta knygų tamsiomis nugarėlėmis, o spintos viršuje surikiuoti tamsiai žali ir rudi vyno buteliai. Iš šių butelių spektaklio metu geriama naminė degtinė, pilamas vanduo; į juos pučiant išgaunamas vienvėdis kauksmą primantis garsas, pasistatęs kelis butelius į juos šauda Vania ir kt. Spektaklio finale uždegamos į šiuos butelius įstatytos ir iki šiol kaip jį kamščiai atrodžiusios žvakės.

Visą spektaklį tęsiama stiklinių indų tema. Pradėjus lyti pro kiaurą “namo stogą”, tarnaitė atneša kelis didžiulius siaurakaklius stiklainius vandeniui rinkti. “Lietus” barbena, ima bėgti čiurkšlėmis, tyška į šalis. Scenoje, kai profesorius ir jo žmona išvyksta, visas lauktuves namo gyventojai įteikia stiklainiuose ir kt.

Dailininkas Vytautas Narbutas, dirbdamas su režisieriumi Linu Mariju Zaikausku, scenografijos detalėms suteikia papildomas reikšmes, daiktai spektakliuose tampa poetinėmis metaforomis. Kartu su režisieriaus darbo braižu didelę įtaką dailininkui daro ir pasirinkti autoriai – Antonas Čechovas, Vitalijus Asovskis. Rusų dramos teatre kurtuose spektakliuose dailininkas daugiausia naudoja natūralius baldus vaizduojančias dekoracijas. Bet šie baldai ne iliustruoja autoriaus nurodytą aplinką, ne tiesiogiai imituoja to meto interjerą, bet supoetina jį, metaforizuoja, detalę paverčia pagrindiniu scenografijos elementu.

Dailininko Vytauto Narbuto darbų stilistika įvairuoja, ji priklauso nuo įvairių režisierių. Jei režisieriaus Rimo Tumino kurtuose spektakliuose vyrauja polemika su praeities objektais, jų santykis su šia diena, režisieriaus Cezario Graužinio — beveik tuščia vaidybos erdvė su keliais įprasmintais scenografijos elementais, tai Lino Marijaus Zaikausko statytuose spektakliuose dailininkas tarytum apjungė abi stilistikas: padidintus nostalgiskus objektus nukėlė į scenos gilumą ir juos transformavo iki metaforos, palikdamas erdvę aktoriams.

Žilvinas Kempinas

Žilvinas Kempinas Vilniaus dailės akademijoje studijavo tapybą (kurso vadovas Kęstutis Zapkus). Baigęs kūrė konceptualias instaliacijas bei performansus. 1994 m. spektakliui **"Labas Sonia Nauji Metai"** jį pakvietė režisierius Oskaras Koršunovas. Pirmiesiems dviem Oskaro Koršunovo spektakliams "...ten būti čia...(Paūmėjimai)" ir "Senė" scenografiją kūrė Žilvino Kempino kurso draugai Aidas Bareikis ir Julius Ludavičius. Jie jau buvo suformavę šaltą, rafinuotą O.Koršunovo spektaklių koloritą, jų dekoracijos beveik neturėjo jokių sąsajų su realia aplinka, spektakliai pasižymėjo minimalistiniu apšvietimu ir žaidimu su tamsa. Trilogiją užbaigiantis spektaklis "Labas Sonia Nauji Metai" turėjo būti didingas kūrinys. Jame buvo operos bei šiuolaikinio miuziklo bruožų (kompozitorius Gintaras Sodeika), panaudotas videofilmas su besisukančia akimi (autorius Gintaras Šeputis), veiksmė dalyvavo antikinis aktorių choras baltomis "sutanomis" (kostiumai Sandros Straukaitės) ir kt.

Pagrindinis dailininko Žilvino Kempino scenografinis sumanymas šiame pastatyme — dviaukštis statinys, suskaidantis veiksmo vietą į vaidybos aikšteles. Pirmasis aukštas — tai mažų baltų kolonų eilė, už kurių kiek giliau yra veidrodinė siena. Tarp veidrodžių ir kolonų pasilenkę gali praeiti aktoriai, optinės apgaulės dėka (du veidrodžiai pastatyti arčiau) jie gali staiga

⁴ Kiek anksčiau, 1993 m., jis bendradarbiavo su Edmundo Leonavičiaus teatru, bet premjerai neįvykus, darbai buvo eksponuoti parodoje "Tapyba iš natūros", surengtoje Šiuolaikinio Meno Centre Vilniuje 1994 m. pavasarį.

"atsirasti" viduje. Antrasis aukštas išklotas medžio parketu – ši natūrali spalva yra vienintelė nespalvotame scenovaizdyje. Dailininkas pabrėžė, kad tai svarbi detalė. Eglute sudėtas parketas – *tai aliuzija į kalėdinę egzekuciją, kai medžiai žudomi papuošimui, šventinimui ir aukojimui vienu metu* [11]. Sieną virš šio parketinio tako sudaro šeši stačiakampiai, kurie gali suktis apie savo ašį, tarnauti lyg durys, kurios tuoj pat užsiveria, kai pro jas įeina aktorius. Viena plokštumų pusė yra balta (ant jų lyg ant plačiaformačio ekrano yra rodomas ir videofilmas), kita – juoda. Kai kuriose scenose "žaidžiama" jomis: baltas kvadratas juodame fone, juodas kvadratas baltame fone...

Visas aprašytas dviaukštis statinys buvo kuriamas mažojoje LVADT salėje. Pastatas buvo atitrauktas nuo žiūrovų, o aplink jį palikti tik juodai dengti paviršiai, išskyrus baltą, poros metrų pločio taką, vedantį pas žiūrovus. Dauguma recenzentų po premjeros rašė, kad spektaklio kūrėjai sugebėjo mažąją sceną paversti didžiąja, – toks buvo Žilvino Kempino sukurtas dviaukščio statinio išpūdis. Be to, proporcijoms tarp abiejų "pastato" aukštų buvo sąmoningai nusižengta. Pernelyg mažos kolonos ir gigantiškų rėmų "paveikslai" virš jų darė išpūdį, lyg žiūrėtum į šį klasikinių statinių iš viršaus – ironiškai, postmodernistiškai, o ne iš apačios kaip į Antikos didybę.

Be šio statinio, scenoje buvo ir keletas vaidybai reikalingų scenografijos detalių, tarp jų ir scenos dešinėje kabantis didelis laikrodis su ciferblate sumaišyta spektaklio metu suliepsnojančių skaičių seka, kuri, kaip teigia dailininkas, atitinka pjesės tekste akcentuojamų valandų seką [11]. Butaforijos detalės, kaip ir aktorių kostiumai, buvo naudojamos tiksliai atrenkant objektus, kad išliktų vyraujančios juoda ir balta spalvos, nerealios tuštumos aplinka.

Netrukus režisierius Oskaras Koršunovas parengė naują premjerą – perdarė antrąją trilogijos spektaklį ir pavadino jį "**Senė-2**". Žilvinas Kempinas, vietoje spektaklyje "Senė" buvusios raudonomis, baltomis juostomis banguojančios "jūros", sukūrė kryptingas juodas-baltas linijas. Sceną kirto dryžuotas

⁵ Maždaug po metų spektaklis buvo perkeltas į didžiąją šio teatro sceną.

takas, o dvi tokios pat šoninės sienos vedė į šio tako galą, palikdamos juodą tarpą išėjimui. Taip įstrižą trikampį primenanti aikštelė tapo visiškai nerealia, šalta, dirbtine erdve, kuri turėjo aiškią kryptį ir savo perspektyvos koncepciją.

Spektaklis buvo pradėtas visiškoje tamsoje, jo metu buvo žaidžiama su šešėliais ir naudojant minimalų apšvietimą iliuzoriškai keičiama erdvė. Kritišką, gal mirties, akimirką scena buvo apšviečiama raudonai.

Scenoje buvo minimalus daiktų skaičius, bet viena didelė dėžė, pakeitusi pirmajame spektaklio variante "Senė" buvusį karstą, kelis kartus keitė savo funkcijas: paguldyta tapo sukamu stalu, pastatyta šonu — fokusininko lagaminu, kuriame pradingsta ir transformuojasi personažai. Ant šios dėžės kreida nupiešiamas mįslingas spektaklio ženklas (žmogaus galūnių išdėstymo grafikas, lyg kryžkelių schema), panaudotas ir programėlėje.

Nors Žilvinas Kempinas "Senė-2" scenografiją kūrė pagal prieš tai buvusį spektaklį, bet ją galima pavadinti tipišku, išgrynintu Oskaro Koršunovo trilogijos dailės pavyzdžiu. Scenoje paliktas tik minimumas, bet šis minimumas turi savo koncepciją, yra funkcionalus ir žaismingas. Dailininkas kruopščiai apgalvoja detales, jas paverčia atskirais dailės objektais, tiesiogiai bendraujančiais su žiūrovais. Tai dailininko kurtų instaliacijų ir performansų įtaka.

Po trejų metų pertraukos didžiojoje LVADT scenoje pastatyto spektaklio "**P.S. Byla O.K.**" scenografija jau kitokia: joje vyravo ne kontrastingos juoda ir balta spalvos, bet vienas žalsvai rusvas koloritas; beveik visi objektai buvo pagaminti iš vienos medžiagos — virvės. Scenovaizdis spektaklio metu kelis kartus keitėsi, judėjo ir transformavosi išnaudodamas visą didžiosios scenos erdvę ir jos technines galimybes. "P.S. Byla O.K." scenografija — jau kitas, tolesnis žingsnis kuriant teatro dailę.

Sigito Parulskio pjesė "P.S. Byla O.K." siūlė daug įvairių veiksmo vietų: mokyklos klasę, milicijos skyrių, šeimos namus ir keletą ne tokių konkrečių erdvių, bet spektaklio kūrėjai pasirinko vieną, talpinančią savyje jas visas — tai savotiškas

"apokalipsinis sąvartynas". Čia jau nebėra tos abstrakčios, išvalytos tuštumos, buvusios "Senė 2" ir "Labas Sonia Nauji Metai" spektakliuose. Ji lyg pasitraukia į tamsą supančią iš visų pusių vaidybos aikštelę, o scenoje žiūrovai mato nuorodas į realius gyvenimiškos aplinkos objektus.

Beveik visos scenos grindys yra padengtos virvių atraižomis. Virvės, esančios aktoriams po kojomis, formuoja jų eiseną, iš jų yra pagamintos butaforijos detalės (mokinio "erškėčių" vainikas, policininkų – "zuikučių" ausys, kito mokinio gitara...), iš po virvių krūvos lyg iš kapo pakyla mokyklos sargas-Tėvas, jomis jis užkasamas, o spektaklio pabaigoje per visą scenos erdvę pakyla virvių kolonos.

Spektaklio "P.S. Byla O.K." medžiaga yra turtinga vaizdiniais ir šifruojamais ženklais. Veiksmas pradedamas arti žiūrovų, o vėliau einama į scenos gilumą atidengiant vis naujas erdves. Kitoje scenoje vertikaliomis virvėmis žemyn nusliuogia bylos tyrinėtojai – "speliologai". Vėliau scena ima suktis, nutįsusios virvės kliūva už scenoje išmėtytų sukrypusių rakandų, o pabaigoje, pakylant ant lankų suvertoms virvių kolonoms, pamatomas scenos gale esantis taikiny.

Taip per visą spektaklį nuo horizontaliai ištemptos virvės žingsnis po žingsnio einama gilyn iki užbaigiama susigrupavusiomis vertikalėmis. Tuo pabrėžiama spektaklio autorių mintis apie herojaus kelionę gilyn į sąmonę ir į vidinę savivoką. Formalūs mokyklos atsiminimai, tardymo peripetijų scenos „pasilieka“ avanscenoje. Tolyn einama per jausminę, emocinę žmogaus patirtį (meilę Mokytojai, meilę Mylimajai, meilę Motinai) iki archetipinių santykių su tėvu scenos gilumoje. Jau nekalbant apie tai, kad banali "zuikučių" anekdotų scena vyksta vienoje linijoje, palei scenos kraštą.

Antroje spektaklio dalyje scenos ratas atsuka didelę juodą spintą. Už vienu jos durų – ji (Mylimoji – Mokytoja – Motina), už kitų – jis (Mokinys – Sūnus – Herojus). Ant spintos su degančia žvake rankose guli anksčiau nužudytas ir į duobę įmestas mokyklos sargas-Tėvas. (Čia galima išvesti dar vieną paralelę apie teatro dailininko suformuotą judėjimą sąlyginėje

erdvėje: spinta girgždėdama išvažiuoja iš duobės dugno). Ši juoda spinta primena "Senėje 2" buvusią dėžę. Joje gyvenama, kenčiama, prisipažįstama meilėje, "prasmengama". Scenos pabaigoje ši spinta išardoma ir ji tampa gimdymo stalu. Tai gi ši spinta — tai dar viena funkcionali Žilvino Kempino sukurta detalė.

Visų scenos daiktų spalvos prislopintos: žalsvos, pilkos, rusvos, melsvos. Kaip ir aktorių kostiumai, kuriuos pirmą kartą kūrė pats Žilvinas Kempinas: — neutralūs, neišsiskiriantys, kiek kintantys keičiantis apšvietimui. Tik pabaigoje atidengiamas vienintelis taikinytis yra apšviečiamas raudonai. Ir vėl pasikartoja ankstesnių spektaklių trilogijoje buvusi tragiška, kritinė raudona spalva — režisieriaus ir dailininko pamėgta detalė. Beje, šis taikinytis sureikšminamas iki visą spektaklį žyminčio įvaizdžio. Jis, sušaudytas, naudojamas ir spektaklio afišose, ir programėlės viršelyje.

Kiek neįprasta ir spektaklio "P.S. Byla O.K." programėlė. Sausu, "elektroniniu" šriftu surašytos aktorių pavardės neturi įvardytų vaidmenų, o programėlės viduje — išėjimo iš žiūrovų salės planas, pažymėtas rodyklėmis. Beje, programėlė pilka su sodriai žalios spalvos plotais — kiek sutirštintas spektaklio spalvinis koloritas.

Pažymėtina ir tai, kad "P.S. Byla O.K." buvo bene pirmasis mūsų laikų Lietuvos dramos teatro spektaklis, prieš premjerą reklamuotas specialiais skelbimais ne tik gatvėje, bet ir spaudoje; spektaklis, kuriam buvo sukurtas ir per televiziją rodytas reklaminis klipas. Tai buvo naujovė teatro dailėje plačiąja šios sąvokos prasme.

Žilvino Kempino scenografija yra aktyviai dalyvaujanti veiksmo ir formuoja spektaklio nuotaiką. Nors Lietuvoje jis sukūrė tik tris spektaklius, bet jie — labai saviti, ryškūs, įsimenantys pavyzdžiai. Šis dailininkas įnešė naują, netradicinę, minimalistinėmis priemonėmis grindžiamą teatro dailės supratimą, kuriam pradžių nubrėžė Aidas Bareikis ir Julius Ludavičius. Jis praplėtė jų patirtį panaudodamas tai, ką yra pasiekusi lietuvių teatro dailė — metaforišką vaizdingumą, terpę žiūrovo kūrybai. 1997 m. pastatyta "P.S. Byla O.K." rodė šio autoriaus, kaip te-

atro dailininko, brandą, sugebėjimą kurti aktyvų, bet įvaizdžiais neperkrautą scenovaizdį, mokėjimą išnaudoti tradicinės scenos siūlomus privalumus. Didelę įtaką jam turėjo Oskaro Koršunovo režisūros stilius. Spektakliuose galima justi, kad scenos erdvė buvo kuriama kartu repeticijų metu, kad tai – darnaus bendro režisieriaus ir dailininko darbo rezultatas.

Auris Radzevičius

Auris Radzevičius scenografijos studijas Vilniaus dailės akademijoje baigė 1995 m., bet dar prieš tai dirbo teatre. Jo, kaip teatro dailininko, debiutas – režisieriaus Arvydo Lebeliūno diplominis darbas „Prieš išskrendant į rojų“ (1987), rodytas Kauno architektų namuose. Kurdamas scenografiją šiam spektakliui Auris Radzevičius panaudojo spintą-dėžę kaip centrinį elementą. Ši spinta buvo ir kambarys, ir kalėjimas, ir bažnyčios altorius. Visiems Aurio Radzevičiaus darbams būdinga savybė – kiekvieno spektaklio scenografijai surasti pagrindinę idėją.

Šio dailininko darbai pasižymi siekiu išlaisvinti erdvę ir tikslingai parenkamais objektais. Jo kurtose scenografijose matytiėjimas nuo tam tikros erdvės, atmosferos kūrimo (tam, matyt, įtakos turėjo ir buvusio mokytojo Adomo Jacovskio darbai) iki scenografijos, kaip savarankiško spektaklio dalyvio, turinčio savo raidos logiką ir idėjas. Tą tik patvirtina Aurio Radzevičiaus noras mėginti jėgas režisūroje – 1997 m. Kauno mažajame teatre jis pastatė „Pasimatymą be mergų“ su dviem aktoriais neprofesionalais.

Spektaklyje „**Į Ašenfeldą**“ buvo sukurta beveik tuščia, nedidelė, kiek žemėjanti pakyla, per kurią prieš ir po spektaklio turėdavo pereiti žiūrovai. Šios pakylas kairiajame šone buvo nutiestas skardinis latakas ir juo iš lietvamzdžio kai kuriais spektaklio momentais tekėdavo vanduo. Spektaklio metu šis latakas galėjo tapti, pavyzdžiui, upe, per kurią herojus kelia valtininkas. Daugiau scenoje tebuvo tik sudėtų plytų sienelė ir polietileninis maišas, prigrūstas laikraščių, – benamių buitį iliustruojantys daiktai. To pakako kuriamam pasakojimui, ir aktorių vaidyba šioje pritemdytoje erdvėje sukurdavo ir įsi-

vaizduojamą šaligatvį, ir kažkokių patalpų vidų, o vien tik iš trijų ant sienos judančių apšviestų kvadratų ir dundesio su-prasdavai abu herojus keliaujant traukiniu ar einant iš vieno vagono į kitą.

Spektaklio "Į Ašenfeldą" dekoracijos – minimalistinės, "iš-valytos" vaidybos erdvės pavyzdys, sukurtas Auriui Radzevičiui būdingomis neryškiomis pilkomis, juodomis, rudomis spalvo-mis, paverčiančiomis visus scenoje esančius daiktus padėvėtais, "nusitrynusiais", savotiškai "įaugusiais" į aplinką.

Šis scenografijos koloritas dar ryškesnis po metų režisieriaus Ingve Sundvor pastatytoje "**Operoje už tris skatikus**" KVADT didžiojoje scenoje. Dailininkas išplėtė vaidybos erdvę ir jau ves-tibiulyje žiūrovai matė veidrodžius ir grimo stalus, sukaltus iš obliuotų lentų. Žiūrovų salėje, abiejuose kampuose ties scena, stovi medinės sienelės su langeliu – lyg lūšnų, lyg kioskelių aliuzija. Scena savotišku podiumu buvo pratęsta į žiūrovų sa-lę. Ši aikštelė naudota lyriškose spektaklio scenose, kuriose atsiskleidžia herojų jausmai.

Scenos "dėžutės" šonai ir viršus apdengti rudu audeklu su išrašytomis Šventojo Rašto citatomis. Tai "aprémino" visą sceninį veiksmą ir suteikė jam papildomų prasmų.

Šiame spektaklyje gausu muzikinių intarpų. Scenos gilumoje buvo pakyla muzikantams ir kai kuriose scenose už jų nugaros pakildavo ir nusileisdavo skaisčiai raudonas skylėtas audeklas, tuo pat metu aukštyn žemyn judėdavo viršutiniai scenos prožektoriai. Šis prie muzikos pritaikytas objektų ju-dėjimas suteikdavo scenoms savotiško didingumo, kurdavo stadioninių koncertų erdvės išpūdį.

Dailininkas atskiroms scenoms parinko konkrečią aplinką charakterizuojančias detales. "Elgetos draugo" biure buvo pa-statytos metalinės pakabos – manekenai, primenantys žuvų griaučius. Mekio - Peilio ir jo bendrininkų landynėje baldus atstojo iš dviejų dalių sustumiamas nuožulnus lentų stalas. Jame buvo prakirstos kvadratinės skylės aktoriams išlįsti – dailininko atrasta ir dažnai spektakliuose naudojama detalė, diktuojanti aktorių judėjimą tam tikrose mizanscenose.

Pakilus sceną dengusioms virvių grotoms, vietoje jų nusileisdavo trys dideli narveliai — lyg viešnamių vitrinos su klientų laukiančiomis kekšėmis. Kekšių kostiumai (jų autorė Sigita Dubauskienė) šiame pastatyme paverčia jas vištomis ar papūgomis. Dėl to suprantamas ir jų kambarėlių virtimas narveliais. Jie pakabinami aukščiau nuo žemės ir aktoriai juose gali suptis, judėti. Vėliau vienas iš šių narvelių tampa grotuota Mekio vienute kalėjime.

Per vestuvių puotą scenografas "įvedė" didžiules dirbtines žuvis — upėtakius. Viešnamio scenoje buvo įstumta vonia su didžiule pabrėžtinai butaforine moters skulptūra. Auris Radzevičius mėgsta naudoti būtent tokią, "iškrentančią" iš bendro konteksto pabrėžtinai komišką butaforiją.

Džeimso Goldmano pjesės "**Liūtas žiemą**" pastatyme (režisierius Gytis Padegimas, KVADT) daug dėmesio buvo skiriama istoriškumui, XII a. Anglijos karališkosios šeimos situacijai. Devynioms spektaklio scenoms buvo pagamintos tapytos, skirtingus interjerus vaizduojančios širmos su arkomis-praėjimais ir primityviomis freskomis, keliomis interjero detalėmis. Šiame pastatyme yra ir Auriui Radzevičiui būdingų ironiškų, "iškrentančių" detalių. Pavyzdžiui, valdovai, atsisėdę į šonuose stovinčias kėdes, prasmenga, sumenkėja, nes šie krėslai yra labai išdidinti siekiant pabrėžti išderintas žmogaus ir baldo proporcijas. Arba šeimos dovanos — vidutinio dydžio dėžės su paliktomis dviem sienomis, kad būtų galima matyti jų "vidų" — žmogaus kūno dalis, muliažinės plaštakas, rankas ir kt. Šios "dovanos" nevisai atitinka bendrą spektaklio "**Liūtas žiemą**" stilistiką. Jos lyg mėgina žaismingai parodyti herojų viduje slypintį žiaurumą, bet nepakankamai įteisinamos vaidyba.

Veiksmo skaidymą scenomis ryškino užgęstančių šviesų tarpai: užbaigę vieną sceną, aktoriai sustingsta tam tikra poza ir tada tamsoje keičiamos dekoracijos. Pakitimai daugiausia buvo daromi judinant širmas ir pasukant scenos ratą kitu kampu. Taip, pavyzdžiui, prieš tai dešinėje buvusi kolona "atsiranda" kairėje, kiek giliau ir pan. Sukamos grindys panaudojamos ir spektaklio metu, pavyzdžiui, pasisukus lovai-sarkofagui, žiū-

rovai pamato jos viduje gulintį prinčą kartu su ten esančiais griaučiais. Tai dar viena sunkiai paaiškinamų scenografijos detalių.

Bendrame "Liūtas žiemą" scenovaizdyje vyrauja kituose dailininko darbuose nebūdingos dekoratyvios spalvos: ryškiai raudona, mėlyna, balta. Spalvingos čia ne tik dekoracijos, bet ir jo kurti kostiumai su masyviomis geležinėmis sagtimis, grandinėmis, karūnomis.

Sceninių atradimų prasme įdomesni yra du paskutiniai Auro Radzevičiaus darbai, kurių premjeros įvyko 1998 m. vasario mėnesį. Su režisieriumi Valiumi Terteliu KVADT Didžiojoje scenoje buvo pastatytos Gogolio "Vedybos", o parketinėje mažojoje salėje su Donaldu Duškinu – Biuchnerio "Leonsas ir Lena".

"**Vedybose**" buvo septynios ant ratukų stumdomos durys metaliniuose rėmuose. Pro šias duris buvo įeinama, už jų slepiamasi, bėgiojama, žaidžiama gaudynių, klausomasi kitų pokalbių. Be to, šios durys iš abiejų pusių buvo nukabinėtos įvairiais rakandais. Jos spektaklio metu aktorių buvo lengvai perstumiamos į kitai scenai reikalingą interjerą.

Antrajame tuo pat metu ruoštame spektaklyje – režisieriaus Donaldo Duškino "**Leonsas ir Lena**" – dailininkas nedidelėje scenoje sukonstravo pakylą iš dėžių: vištidę, turinčią narvą su dviejų vištų iškamšomis ir ištraukiamu skardiniu ventiliacijos vamzdžiu. Aktoriai vaikšto ant šios suręstos pakylos, vamzdžiu sulenda į jos vidų, išlenda pro kitą, specialiai prakirstą skylę, arba susėda prie šios pakylos lyg prie stalo.

Tarp šio nedidelio statinio ir žiūrovų esančios grindys išdalytos baltais ir pilkais kvadratais. Palei žiūrovų eiles matyti ir raidės C, D, E, F, G – lyg žiūrovai žaistų šachmatais su aktorių komanda. Šonuose kiek įstrižai pastatyti ilgi suolai, panašūs į bažnytinius klauptus. Jei visą scenografiją vertintume kaip bažnyčios interjerą, tai minėtoji dėžių pakyla su vištų narvu būtų altorius, o už jo kabantis ištapytas kičinis peizažas – altoriaus centrinis paveikslas...

Spektaklyje "**Leonsas ir Lena**" scenografija mažiau daly-

vauja veiksmė. Jame daugiau veikia patys aktoriai, jų sakomas kalambūrais ilgas tekstas. Bet yra kelios scenos, kuriose scenografijos detalių reikšmė sustiprėja. Tai kelionės slidėmis, smuklės, brėkšančio ryto ir kitos scenos.

Auris Radzevičius daugiausia spektaklių yra sukūręs KVAID teatre. Beveik kiekvienas jų kurtas su vis kitu režisieriumi (išimtis – Gytis Padegimas). Lyginant šiuos pastatymus išryškėja daug stilistinio panašumo. Aurio Radzevičiaus scenografijos scenoje vis aktyvesnės, jos visam veiksmui suteikia savitą stilistiką ir pripildo ironijos.

Marijus Jacovskis

Dar studijuodamas Vilniaus dailės akademijoje jis kūrė scenovaizdžius Lietuvos operos ir baleto teatre ("Skrajojantis Olandas", "Eskizai po septynių"). 1996 m. pastatytas baletas "Medėja" buvo diplominis Marijaus Jacovskio teatro dailės studijų darbas. Nuo 1997 m. dailininkas dirba Lietuvos valstybiniame akademiniam dramos teatre (toliau – LVADT), Lietuvos jaunimo teatre.

Bene įdomiausias jo darbas dramos teatre – Rožė Vitrako **"Meilės misterijos"**, kurias LVADT didžiojoje scenoje pastatė režisierius Cezaris Graužinis. Beveik tuščia pritemdita scena, abu šoniniai kulais uždengti besisukiojančių juodų durų eilėmis, o galinėje scenos sienoje spektaklio metu pakyla ir nusileidžia mėlynais debesimis ištapyta uždanga, atidengdama dar vienas kažkur vedančias duris. Šis mažai sąsajų su realia buitimi turintis scenovaizdis formuoja bendrą spektaklio nuotaiką – susvetimėjimą, tuštumą, blaškymąsi – ir palieka daugiau erdvės aktorių vaidybai.

Svarbi scenografijos dalis – didelė dėžė-spinta, kurios viduje spektaklio herojai vyras ir moteris "gyvena" lyg ankštame daugiabučio namo viduje: blaškosi, trankosi į sienas, negali ištrūkti. Šios dėžės viršuje, lyg drabužių su pakabomis spintoje, įtaisytas skersinis, į kurį įsitvėrę gali judėti aktoriai.

Spektaklyje "Meilės misterijos" išradingai panaudojamos butaforijos detalės. Tai šviesaus medžio lagaminas, iš kurio

šviečiant fejerverkams išimamas ("gimsta") vaikas - lėlė, o jam mirus jis vėl paguldomas į šią dėžę-karstą. Meilės scenoje iš viršaus į sceną nukrenta ir į grindis susminga raudonos gėlės, tarp kurių vaikšto jis ir ji. Vyrų šokio scenoje iš viršaus iškrenta moterų iškamšos – paltai su kyšančiomis rankų plaštakomis, – vėliau labai panašiai bus apsirengusi ir pagrindinė spektaklio herojė. Šios detalės yra apipintos aktorių vaidyba, režisūrinėmis mintimis. Bet šiais savitą prasmę įgavusiais daiktais neužsižaidžiama, scenoje jų naudojama minimaliai.

1997 m. rudenį buvo parodytas režisieriaus Cezario Graužinio spektaklio pagal Bertoldo Brechto pjesę **"Baalas"** eskizas. Marijaus Jacovskio scenografija, kaip, beje, ir visas spektaklis, tuo metu jau atrodė kaip išbaigtas, vientisas darbas. Beveik tuščia, tamsoje skendinti scena, jos priekyje – ilgas puotos stalas, aplink kurį sėdi spektaklio veikėjai. Vykstant spektakliui stalas išstumiamas, ir žiūrovai scenos centre pamato žemių pripiltą kvadratą, už jo, gilumoje, – nedidelę sofą. Per spektaklį žemės beriamos iš viršaus, imamos saujomis iš savotiškos smėlio dėžės – ant grindų esančio kvadrato. Kai kuriose scenose žemė akivaizdžiai vaizdavo purvą, kuriame yra pagrindinis veikėjas, jo būseną. Charakteringi buvo ir veikėjų kostiumai, kuriuos kūrė Marijus Jacovskis. Baalas – juodu blizgančiu aptemptu odiniu švarku, purvinom juodom kelnėm ir panešiotais turistiniais batais. Beveik visos moterys spektaklyje dėvėjo baltas (nekaltybės) sukneles, – kaip priešingybę tamsiems Baalo drabužiams. Spektaklio pabaigoje herojus sutinka tris medkirčius – šie miške gyvenantys vyrai aprengti ilgais verstais kailiniais, dėvi ilgaausias kailines kepures ir sunkius batus. Atrodo, kad jų nerangius judesius formuoja dailininko kurta apranga.

Kaip ir būdinga daugeliui Marijaus Jacovskio darbų dramoms teatre, čia juodoje, tamsioje erdvėje buvo apšviečiami tuo momentu reikalingi objektai, o naudojami daiktai ir kostiumai buvo suvienodinti neryškių rudų-baltų-juodų spalvų.

1997–1998 m. Marijus Jacovskis sukūrė dar tris scenovaizdžius: **"Būk vyras, Čelestino!"** Lietuvos jaunimo teatre – su

režisieriumi Viliumi Jokūbu Tūru, **"Moterų dainos"** Akademinio dramos teatro didžiojoje scenoje – su choreografe Adželika Cholina, ir mažojoje to paties teatro salėje – **"Genijaus dirbtuvės"** su rež. Audriumi Naku. Visose jose buvo apsiribojama tik veiksmui reikalingos aplinkos nužymėjimu: siena su kiau-ryme, kurios gilumoje pradingsta Čelestinas, stalai ir virš jų besisukantys ventiliatoriai – Marlenos Ditrich laikų interjerui, puslankiu ant stovų sustatytos apdengtos skulptūros – "ge-nijaus" dirbtuvėms. Šie scenovaizdžiai beveik visai nekinta spektaklių metu, yra statiški, "nesikiša" į veiksmą.

Marijaus Jacovskio kurtoje spektaklio "Genijaus dirbtuvės" scenografijoje, be puslankiu sustatytų stovų su skulptūromis, buvo sofa ir staliukas. Scenos grindų centre sofos link nusitę-sia spektaklio plakate matytas išdidintas veido fragmentas, o viršuje, centre, kabo apvalus "sietynas" – ratas su sukabintais baleto bateliais ("Daug moterų aš turėjau" – ir personažas reikšmingai pakelia akis į juos). Šis kabantis "sietynas" primena "Meilės misterijose" scenos viduryje kabėjusį į gulsčią mėnulį panašų šviečiantį diską. Šią detalę būtų galima priskirti prie ryškėjančių pasikartojančių Marijaus Jacovskio scenografijos elementų.

Beveik visuose pastatymuose dailininkas pasirenka pagrin-dinį objektą ir, kiek įmanoma, atsisako kitų. Jam spektaklyje svarbu pirmiau suformuoti veiksmo atmosferą, aplinką, kurio-je galėtų dirbti aktorius. Kurdamas spektaklius jis prisitaiko prie režisierių teatro principų, atsižvelgia į aktoriams siūlomą stilistiką.

Benas Šarka

Benas Šarka studijavo režisūrą Lietuvos muzikos akademijos Klaipėdos fakultete. Vėliau sukūrė "Gliukų" teatrą. Jame jis ir kiti aktoriai patys vaidina, kuria savo pastatymų režisūrą, sce-nografiją, apšvietimą, butaforiją, garsą. Jų vaidinimai nulemti kasdienės aplinkos, savito gyvenimo būdo. Tai poetinių citatų, žaidybinių fantazijos reginių, daiktų ir iš jų kuriamų įvaizdžių vaidinimai. Jiems naudojami seni, gatvėje ar sąvartyne randami

daiktai, drabužiai; dekoracijos gaminamos iš vyniojamo popieriaus, laikraščių, vielų, virvių ir senų buitinių rakandų.

"Gliukų" teatro vaidinimai, akcijos ir instaliacijos rodomos neįprasčiausiose vietose, naktį, žiemą nešildomose patalpose. Rolandas Rastauskas viename straipsnyje šitaip apibrėžė jų veiklos sritį: "(...) taip, teatras, bet sykiu akcijos iš pirmo žvilgsnio Dievo ir žmonių apleistose vietose (griuvėsiai, prieplaukos, lentų ir metalo laužo "bangladešas" Klaipėdos parodrūmio kieme), taip, tapyba, bet sykiu skulptūros ir instaliacijos iš jūros išmestų daiktų, taip pat absurdiškų muzikos instrumentų (...) meistravimas, bet sykiu persirenginėjimui moterimi (vienas jų Jeano Genet "Kambarinėse"), butoh parodijos etc." [8].

1993 m. "Gliukų" teatre buvo pastatyti "**Balti debesų namai**". Juose vyravo iš laikraščių pagaminti objektai (savotiškos nedidelės laikraštinės "uždangos" tarp atskirų veiksmų, ant jų buvo piešiami primityvūs piešiniai — ženklai, galinė uždanga su nupieštu Kalėdų stalu, kuri scenos gilumoje buvo sudeginta, skardiniai, čia pat sumeistrujami muzikos instrumentai (jais galėjo tapti kastuvai, skardinė vonelė, lėkštės, kibirai, peiliai), virvė (ji — ir lėktuvo propeleris, ir meškerė), gaisrininkų žarna, kartono lakštai (jais užsiklojęs vaidinimą pradėdavo Beno Šarkos herojus, jie atstoja užkulisius, po jais laikomi vaidinimui reikalingi daiktai).

Aktorių kostiumai — apiplūšę, sudėvėti drabužiai, kurių detalės yra keičiamos. Daug prasių sukuriami daiktais, vaizdas čia turi vienodą ar net didesnę reikšmę už žodį ir garsą. Ne be reikalo jų aktoriai vadinami "vaidentojais", o spektakliai — "gliukais". Jų vaidinimus galima įvardyti ir kaip "daiktų teatrą", nes pačių "vaidentojų" surasti ar pagaminti objektai — šių vaidinimų ašis.

Pastatyte "**Keafri**" naudojami tik keli daiktai: plytos, dalgiai, pjūklas, šokdynė, mediniai skalbinių segtukai, dviračio ratas, ramentas, vamzdis ir popierius. Bet iš kiekvieno jų sukurama daugybė įvaizdžių. Daiktai keičia savo funkcijas, įgauna

⁶ Tekstų autoriai: Marcelijus Martinaitis, Algimantas Mackus, Rolandas Rastauskas, Gintaras Grajauskas, pats Benas Šarka.

naujas reikšmės ir pavidalus. Pavyzdžiui, iš plytų gali būti pastatytas postamentas – pakyla, ant kurio pradžioje balansuoja Beno Šarkos herojus; plyta, perrišta virve, tampa moterišku rankinuku, pritvirtinta prie kojų – japoniškėmis klumpėmis, pakabinta po kaklu – taikiniu strėlėms, dvi plytos, sudėtos greta – jau knyga, į plytą įstatyta sukama viela su plokštele – muzikanto “katarinka”, iškrentanti plyta su virvele – kūdikis, kuriam nukerpama virkštelė. Panašiu principu iš dalgių padaromi sparnai, ožkytės ragai, prie pjūklo vidurio pridėjus butelį su stikline – skrendanti gervė, susijuosus pjūklą per liemenį – kimono diržas...

“Keafri” pastatyme užkulisiai scenos gilumoje atitveriami popieriaus lapais. Už jų pasirengiama ir pasirodo vis kitas herojus. Bene išpūdingiausias kostiumas – Salvadoro Dali ilgais juodais priklijuotais ūsais ir aptemptu dryžuotu triko.

Beno Šarkos “Gliukų” teatras savo stilistika priartėja prie pradinių teatro ištakų, kai iš randamų daiktų kuriami įvaizdžiai, jie jungiami į naujas prasmes ir pasakojimus. Tokiuose spektakliuose, kaip “Keafri”, išryškėja pirminė dailės funkcija teatre – vaizduoti, kalbėti per materiją. Ir nesvarbu, kad kartais kalbama pačiais primityviausiais tiesioginio vaidavimo būdais. Tais momentais, kai iš natūralių, kasdienių, apsitrynusių daiktų sukuriamas poetinę metaforą primenantis įvaizdis, rezultatas pranoksta teatro dekoracijų dirbtuvėse gaminamus lėkštus dirbtinus vaizdus. Beno Šarkos pavyzdys įrodo, kad turint įgimtą daiktų “teatriškumą” jausmą, laisvą nesuvaržytą fantaziją, galima savo kūryba aplenkti akademinį išsilavinimą turintį scenografa.

Išvados

Per paskutinį dešimtmetį (1989–1998) Lietuvos dramos teatre susiformavo ir įsitvirtino nauja teatro dailininkų karta, kurios branduolys scenografijos studijas Lietuvos dailės institute baigė politinės pertvarkos metais (Vega Vaičiūnaitė – 1988 m., Vytautas Narbutas ir Jūratė Paulėkaitė – 1990 m., dar studijuodami dirbo Auris Radzevičius ir Marijus Jacovskis).

Daugelis jaunųjų teatro dailininkų kartu su režisieriais kiek-

vienai literatūrinei medžiagai ieško savotiško "rakto" — pagrindinio sceninio įvaizdžio. Jis spektaklyje formuoja veiksmo atmosferą, per jį sprendžiamos atskiros aktorinės mizanscenos ir jų metu šis įvaizdis apipinamas kitomis, papildomomis scenovaizdžio datelėmis.

Šiuo metu atsirado galimybės teatro vyksmui rinktis įvairesnę, netradicinę scenos dėžutės erdvę. Paskutiniaisiais metais pastebima tendencija ieškoti įdomesnių, neįprastų vaidybos aikštelių.

Šiuolaikinės teatro dailės kūrėjai vis dažniau peržengia vienos ar kitos meno srities rėmus, kuria laisvai pasitelkdami skirtingas raiškos priemones: spektaklyje jungiama muzika, šokis, videomontažas, lėlės, šešėliai, pirotechnikos efektai.

Jei anksčiau dailininkas daugiau dalyvavo tik pradiniam spektaklio kūrimo etape — ruošdavo eskizus ir maketą, kuriuos realizuodavo kiti teatro darbuotojai, tai dabar vis daugiau dailininkų tampa aktyviais vykstančio proceso dalyviais, stebi aktorių repeticijas, įsijungia į atskirų mizanscenų kūrimą, vėliau koreguoja, keičia scenografijos eskizus. Jie aktyviau dalyvauja ir teatro dailės objektų gamyboje. Atsiradus įvairesnėms medžiagoms ir technologijoms, jie turi didesnes galimybes įgyvendinti savo sumanymus. Ieškodami tinkamų priemonių jie bendradarbiauja su kelių teatrų dailės dirbtuvėmis, eksperimentuoja, netgi patys gamina ir ieško reikiamų medžiagų.

Paskutiniaisiais metais Lietuvos dramos teatre galima jausti vis aktyvesnę teatro dailės įtaką spektakliui, sustiprėjusią vizualinę jo veiksmo pusę. Kaip logišką šios raidos tąsą galima vertinti ir pasaulinėje teatro praktikoje pasitaikančią vienos — režisieriaus ir teatro dailininko — asmenybės iškilimą. (Pavyzdžiai, Edvardas Gordonas Kregas, Tadeušas Kantoras, Robertas Vilsonas ir kt.) Lietuvoje panašios asmenybės kol kas formuojasi ne akademinėse scenose, o tarp "marginalų", kaip, pavyzdžiui, Vega Vaičiūnaitė ir Benas Šarka.

Tarp profesionalių Lietuvos dramos teatro režisierių irgi pastebimas didesnis susidomėjimas spektaklio vaizdine puse, aktyvesnis scenografijos įtraukimas į veiksmą. Jaunesni, eks-

perimentuojantys režisieriai (Oskaras Koršunovas, Gintaras Varnas, Cezaris Graužinis, Donaldas Duškinas) mažiau remiasi pjesės autorių idėjomis, labiau siekia išreikšti savo individualų požiūrį į juos dominančias temas ir scenoje kuria autonominių fantazijos, vidinių nuojautų, vaizdinių pasaulį. Režisieriai, norėdami išreikšti šį pasaulį, pasitelkia ir teatro dailininkų, kaip kūrybinių asmenybių, vaizduotės potencialą. Dažnas teatro dailininkas šiuolaikiniame teatre tampa pirmuoju pagalbininku formuojant spektaklio antrinę vaizdinę realybę. Tai tampa aktu – Lietuvos teatre vis labiau įsitvirtinant postmodernaus teatro paradigmai – tiesioginiam ryšiui tarp objekto ir žiūrovo, kai teatrinio vyksmo prasmės formuojamos suvokėjo sąmonėje, o ne scenoje. Analizuojant paskutinių metų pastatymus Lietuvoje, teatro dailėje matyti susitelkimas ties objektu, kurį įvardyti vienareikšmiškai, jį išskoduoti kaip metaforą yra neįmanoma, ir kiekvienas salėje sėdintis žiūrovas juos priima individualiai. Specialiai sukūrus žiūrovo ir scenoje matomo objekto santykį, žiūrovai tampa esmine šios sudėtinės poveikio sistemos dalimi, – stebėdami veiksmą ir patys dalyvaudami kūryboje. Scenoje nesiekama kurti pasaulio visumos, jis specialiai pateikiamas fragmentiškai, vengiant akivaizdžių prasmių.

Negalima teigti, kad pastaroji postmodernistinio teatro tendencija jau įsitvirtino aprašomojo laikotarpio Lietuvos dramos teatro dailėje. Šiuo metu kai kurių teatro dailininkų, režisierių darbuose jaučiamos tik jos apraiškos ir požymiai. Be daugiaprasmių, žiūrovams vaizdu transliuojamų objektų, yra naudojamos citatos ir metaforos, turinčios aiškią, daugumai iššifruojamą ar jau scenos vyksme iššifruotą prasmę.

Teatro dailininkų Lietuvoje yra nemažai, bet ne visiems pavyksta realizuotis kaip menininkams, ne visi iš režisierių sulaukia įdomesnės medžiagos pasiūlymų. Jų kūryba tampa fragmentiška ir tik kai kurie išlaiko nuoseklumą. Nuolatinio darbo neturi nei vienas šiuolaikinis teatro dailininkas. Jie įdarbinami pagal sutartis, migruoja po Lietuvos ir užsienio teatrus, keičia režisierius. Dailininko ir režisieriaus duetas susidaro tik dviem – trimis pastatymams, o paskui išyra.

Tyrinėjant paskutinio XX a. dešimtmečio Lietuvos dramos teatro dailę galima pastebėti, kad ji įvairuoja ne tik tarp atskirų teatro dailininkų, bet ir tarp vieno jų sukurtų atskirų spektaklių. Geriausiai šiuolaikinio Lietuvos dramos teatro dailininkų darbai yra glaudžiai susiję su režisieriaus, kaip pagrindinio spektaklio autoriaus, ir visų spektaklyje dalyvaujančiųjų kūryba. Teatro dailė neužgožia kitų spektaklio komponentų, tačiau kartais tampa atskira vieno pagrindinio kūrėjo (dailininko ir režisieriaus viename asmenyje) teatro sritimi.

Literatūra

1. Dehlholm K. Teatras ir specifinės vaidinimų vietos // Krantai. 1997. Nr.4.
2. Girdzijauskaitė A. Lietuvių scenografija: du aspektai // Dailėtyra. 1987. Kn.2.
3. Girdzijauskaitė A. Lyg juodos duonos riekė // Kultūros barai. 1988. Nr.3.
4. Heinonen T. Įvairiarūšė scena. Postmodernizmo scenografija // Krantai. 1997. Nr.2.
5. Karatajienė D. Koks aspektas? // Literatūra ir menas. 1986 balandžio 2.
6. Koršunovas O. Nematomas tarp nematomų Zucco (R.Vasinauskaitės interviu) // 7 meno dienos. 1998 vasario 20.
7. Mackonis J. Lietuvos scenografija. V. 1967.
8. Rastauskas R. Kas bijo Beno Šarkos? // Krantai. 1996 kovas.
9. Stanevičiūtė D. Praeities atpirkimas // Literatūra ir menas. 1988 kovo 12.
10. Strand J. Art on Stage. Overcoming Stage Fright // Art International. London. 1989. Nr.7.
11. Susipažinkite - Žilvinas Kempinas (A.Liugos interviu) // 7 meno dienos. 1994 kovo 25.

Teatro dailininkų darbų sąrašas*

Vega Vaičiūnaitė

- | | |
|---|--|
| 1985 m. "Seni laikai" (rež. G.Padegimas, Lietuvos jaunimo teatras). | 1990 m. "Karžygys karaliūnas" (su lėlėmis) (rež. G.Varnas, Lietuvos jaunimo teatras). |
| 1986 m. "Balaganiūkštis" (rež. G.Varnas, Lietuvos jaunimo teatras). | 1991 m. "Dviese sūpuoklėse" (rež. G.Sidaravičius, Marijampolės teatras). |
| 1988 m. "Žilvinas" (rež. G.Padegimas, Šiaulių dramos teatras). | 1991 m. "Šachmatai" (rež. G.Sidaravičius, Pasaulio lietuvių sporto žaidynių atidarymas). |
| 1988 m. "Revoliucijos lopšinė" (rež. G.Varnas, "Šėpos" teatras). | |

* Kursyvu pažymėti spektakliai nėra plačiau nagrinėjami šiame straipsnyje, – tai ne Lietuvoje, arba ne dramos, o muzikiniuose teatruose statyti spektakliai.

1993 m. Kalėdinis lėlių spektaklis Rotušės aikštėje Vilniuje (rež. J.Pocius).

1994 m. Kalėdinis lėlių spektaklis Rotušės aikštėje Vilniuje (rež. J.Pocius).

1995.01.23. "Pro memoria šv.Stepono 7" (apleistame name Vilniuje, šv. Stepono g. 7, trupė "Miraklis").

1995.12.25. "Saulės kelionė" (Vilnius, Rotušės aikštė, trupė "Miraklis").

1996 m. "Undinė" (akt. O. Pučkoriūtės monospektaklis, rodytas Lietuvoje ir JAV).

1997.06.10. V.Šekspyro "Audra" (ant Vilnios upės vandens Vilniuje, trupė "Miraklis").

1997.01.20. "Keturi bibliniai šokiai" (Vilnius, Bernardinų bažnyčia, trupė "Miraklis").

Jūratė Paulėkaitė

1987.11.17. "Duokiškis" (rež. A. Latėnas, Lietuvos jaunimo teatras).

1989.02.18. "Amhersto atsiskyrėlė" (rež. D.Tamulevičiūtė, Lietuvos jaunimo teatras).

1989 m. kovo mėn. "Ilgos dienos kelionė į naktį" (rež. G.Padegimas, LVADT).

1990 m. "Antosė ir varnėnas" (rež. J.Vaitkus, LVADT).

1991.11.16. "Žuvėdra" (rež. A.Latėnas, Lietuvos jaunimo teatras).

1994. kovo mėn. "Jasonas" (rež. A. Latėnas, Klaipėdos dramos teatras).

1994.06.21. "Persona" (rež. J.Vaitkus, LVADT mažoji salė).

1994 m. spalio mėn. "Žmogaus balsas" (rež. J.Vaitkus, LVADT).

1995 m. sausio mėn. "Geriausias gyvenimo laikas" (rež. R.Kudzmanaitė, Klaipėdos dramos teatras).

Nebaigtas "Sugrįžimas į dykumą" (rež. G.Gabrėnas, Panevėžio dramos teatras).

1995.01.16. "Ivanovas" (rež. A.Latėnas, "Vaidilos" teatras).

1995.12.13. "Ten, kur viskas daug labiau" (rež. A.Latėnas, "Vaidilos" teatras).

1996.01.10. "Prie auksinio ežero" (rež. R.Banionis, Panevėžio dramos teatras).

1996.03.22. "Aprėngėjas" (kost. R.Kriščiūnaitės, rež. A.Latėnas, LVADT).

1996.10.13. "Viešbučio šeiminkė" (rež. G.Liutkevičius, "Vaidilos" teatras).

1997 m. birželio mėn. "Karalius Ūbas" (rež. J.Vaitkus, aktorių kurso diplominis darbas).

1997 m. birželio mėn. "Gudruolė" (rež. J.Vaitkus, aktorių kurso diplominis darbas).

1997.10.10. "Sargas" (rež. G.Liutkevičius, apleistose patalpose Gedimino pr. 22).

1996.01.17. "Roberto Zucco" (rež. O.Koršunovas, LVADT).

1996.03.17. "Heda Gabler" (kost. J.Statkevičiaus, rež. G.Varnas, KVADT ilgoji salė).

Vytautas Narbutas

1990 m. vasario mėn. "Pulkininko našlė arba gydytojai nieko neišmano" (rež. G.Padegimas, Šiaulių dramos teatras).

1991 m. "Dėdė Vania" (rež. R. Tuminas, Vasa miesto teatras, Suomija).

1992 m. "Don Žuanas" (rež. R. Tuminas, Vasa miesto teatras, Suomija).

1992 m. "Du mitai apie laisvę: "Medėja" ir "Tigro istorija" (rež. R. Dženkinsas (JAV), Vilniaus mažasis teatras).

1992.10.12. "Galilėjus" (rež. R.Tuminas, Vilniaus mažasis teatras).

1993 m. "Sveikas ir sudie" (rež. J.Daraškevičius, Vilniaus mažasis teatras).

1993 m. spalio mėn. "Baltosios naktys" (rež. E. Jaras, Vilniaus mažasis teatras).

1994 m. rugsėjo mėn. "Mano širdis kalnuose" (rež. A.Šlepikas, Vilniaus mažasis teatras).

1994 m. lapkričio mėn. "Panelė Chan"

(rež. C.Graužinis, LVADT mažoji salė).
 1994.12.26. "Žuvėdra" (rež. R. Tuminas, Islandijos nacionalinis teatras).
 1995.12.26. "Don Žuanas" (rež. R. Tuminas, Islandijos nacionalinis teatras).
 1996.04.12 "Lituanika" (kartu su A. Žibiku, kost. V. Iždelytės, rež. R.Tuminas, LVADT).
 1996.06.16. "Voicekas" (rež. C.Graužinis, Lietuvos jaunimo teatras).
 1996.01.11. "Danguos krantas" (kost. K.G.Rameikaitės, rež. L.M.Zaikauskas, Rusų dramos teatras).

1997.03.06. "Penki pūdai meilės (Žuvėdra)" (kost. A.Boksun-Jakuševa (Kijevas) ir Nina Livont, rež. E.Mitnickis (Kijevas), Rusų dramos teatras).
 1997.10.11. "Trys seserys" (rež. R. Tuminas, Islandijos nacionalinis teatras).
 1997.11.22. "Dėdė Vania" (kost. K.G.Rameikaitės), (rež. L.M.Zaikauskas, Rusų dramos teatras).
 1997.12.26. "Hamletas" (rež. B.Korniaukur, Islandijos nacionalis teatras).
 1997.11.29. "Henrikas IV" (rež. R.Atkočiūnas, Šiaulių dramos teatras).

Žilvinas Kempinas

1994.03.17. "Labas Sonia Nauji Metai" (kost. S.Straukaitės, rež. O.Koršunovas, LVADT, mažoji salė).
 1994.12.07. "Senė 2" (kost. J.Statkevičiaus, rež. O.Koršunovas, LVADT, mažoji salė).

1995 m. vasario mėn. "Skrajojantis Olandas" (kartu su M.Jacovskiu, Operos ir baleto teatras).
 1997.03.12. "P.S. Byla O.K." (rež. O.Koršunovas, LVADT).

Auris Radzevičius

1987 m. "Prieš išskrendant į rojų" (rež. A.Lebeliūnas).
 1990 m. spalio mėn. "Karalius miršta" (rež. G.Padegimas, Šiaulių dramos teatras).
 1991 m. spalio mėn. "Mefibosetas" (rež. G.Padegimas, Šiaulių dramos teatras).
 1994.03.27. "Grįžimas namo" (rež. V.Balys, KVADT).
 1994.11.22. "Vidudienio dalybos" (rež. G.Padegimas, KVADT).
 1995.11.16. "Į Ašenfeldą" (rež. T.Hinterberger, KVADT parketinė salė).

1996.11.30. "Opera už tris skatikus" (rež. I.Sundvor, KVADT).
 1997.01.11. "Nusikaltimas ir baismė" (rež. G.Padegimas, Rogalando miesto teatras, Norvegija).
 1997 m. kovo mėn. "Pasimatymas be mergų" (rež. A.Radzevičius, Kauno mažasis teatras).
 1997.10.24. "Liūtas žiemą" (rež. G.Padegimas, KVADT).
 1996.02.14. "Vedybos" (rež.V.Tertelis, KVADT).
 1996.02.26. "Leonasas ir Lena" (rež. D.Duškinas, KVADT parketinė salė).

Marijus Jacovskis

1995 m. vasario mėn. "Skrajojantis Olandas" (kartu su Ž.Kempinu, Operos ir baleto teatras).
 1995 m. balandžio mėn. "Eskizai po septynių" (Operos ir baleto teatras).
 1996 m. birželio mėn. "Medėja" (Ope-

ros ir baleto teatras).
 1997.06.26. "Meilės misterijos" (rež. C.Graužinis, LVADT).
 1997.10.10. "Baalas" (spektaklio eskizas, rež. C.Graužinis, LVADT mažoji salė).

1997.12.05. "Būk vyras, Čelestino" (rež. V.J.Tūras, Lietuvos jaunimo teatras).
1996.02.23. "Moterų dainos" (kost.J.Stat-kevičiaus, choreog. ir libretas A.Choli-

nos, LVADT).

1996.03.26. "Genijaus dirbtuvė" (rež. A.Nakas, LVADT mažoji salė).

Benas Šarka

1988 m. "Ak, nereikia" pagal M.Mar-tinaitį.

"Kukučio baladės" pagal M.Marti-naitį.

1993 m. "Balti debesų namai" pagal G. Grajausko eiles.

1994 m. "Chapel B" pagal A.Mackaus poemą.

1996 m. performansas "Dirvonas" (kartu su S. Eidrigevičiumi).

1997 m. "Keafri" pagal G.Grajausko kūrinį.

Vita RAČKAUSKAITĖ

Tendencies in Contemporary Art of Lithuania Drama's Theatre

Summary

In these master's theses there are analysed works of seven distinct young Lithuania stage designers, debuted in last ten years.

Vega Vaičiūnaitė. After finishing scenery studies in Lithuania Art Institute (from 1992 - Vilnius Art Academy) she started to work in professional theatre and TV where she created nearly twenty set designs. But in 1995 she established troupe of theatrical visions "Miraklis" ("Miracle"). In creating street fire, puppets and music visions she works not only as a set designer, but also as a director and a playwright.

Jūratė Paulėkaitė. She has debuted in Lithuania drama's theatre fifteen years ago being a student of Lithuania Art Institute. Most of her works are made with theatre directors Algirdas Latėnas and Jonas Vaitkus. In 1997-1998 theatre season she created set designs for such remarkable productions as "Roberto Zucco" (dir. Oskaras Koršunovas, Lithuania State Academic Drama's Theatre) and "Heda Gabler" (dir. Gintaras Varnas, Kaunas State Academic Drama's Theatre).

Vytautas Narbutas. After finishing scenery studies in 1990 he has created more than twenty set designs mostly with three different theatre directors: Rimas Tuminas (Vilnius Small Theatre, Lithuania State Akademik Drama's Theatre and abroad (in Finland and Iceland), Cezaris Graužinis (Lithuania Youth Theatre, Lithuania State Akademik Drama's Theatre) and Linas Marijus Zaikauskas (Russian Drama's Theatre).

Žilvinas Kempinas. He has finished painting studies in Vilnius Art Institute. In 1994 young theatre director Oskaras Koršunovas has invited him to work together and he has made three set designs for his productions in Lithuania State Akademik Drama's Theatre. These performances are unique in Lithuania stage design because of non-traditional solutions.

Auris Radzevičius. He has worked in the theatre set design before and during his studies in Lithuania Art Academy (he finished them in 1995). Most

of his works are created in Kaunas State Academic Drama's Theatre with director Gytis Padegimas. During ten years he created original ironic style working with objects on the stage.

Marijus Jacovskis. Young theatre stage designer has finished stage design studies in Vilnius Art Academy just two years ago. In 1995 and 1996 he mostly worked in Lithuania Opera and Ballet Theatre. In 1997 he started to create stage design in Lithuania State Academic Drama's Theatre.

Benas Šarka. Director and actor of non-professional theatre. Author of "Gliukų" troupe performances in Klaipėda. His productions distinguish for original use by association of ideas from everyday objects.

The main purpose of this work was to collect and to analyse the material of these mentioned artists' creation in last ten years (from 1989 to 1998). The most of the stuff was taken during the time of theatrical events or performances because the Contemporary Art in Lithuania Drama's Theatre are not analysed in specialised articles before.

In conclusions there are mentioned that young Lithuania drama's theatre designers follow atmospheric traditions started in 60s-70s by Adomas Jacovskis and Janina Malinauskaitė. They didn't create like separate works of art inside the productions, but collaborate with directors, actors and other creative authors of the performance. They are strong in creating performance visual side, active during rehearsals of concrete mise en scene as well as in scenery manufacture.

Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose

Postmodernizmo apraiškos teatre

Nagrinėjant XX a. pabaigos kultūros reiškinius, būtina analizuoti juos postmodernistinės estetikos kontekste. O.Koršunovo teatrinė veikla siejasi su šiuo reiškiniu ne vien chronologine prasme, t.y. su tuo, jog priklauso XX a. pabaigai. Jo spektakliai turi bruožų, būdingų postmodernistinio meno kūriniai.

Postmodernizmas yra traktuojamas skirtingai laiko ir erdvės santykio prasme: vieniems teoretikams (F.Jamesonas, J.Habermas) – tai laikmečio ir socialinės situacijos padarinys, kitiems – tam tikri kultūros bruožai, kurie nuolat pasikartoja istorijos tėkmėje ir gali būti būdingi kiekvienai epochai. Suvokiant postmodernizmą chronologiškai, t.y. kaip einantį po modernizmo, jis, be abejonės, siejamas su modernizmu. Šiuo atveju postmodernizmas turi apibrėžtą pradžią laike ir gali būti vertinamas kaip modernizmo idėjų neigimas arba tęsa. Taigi postmodernizmo santykis su modernizmu įvardijamas dvejopai: antimodernizmas arba postmodernizmas. Literatūroje postmodernizmas vertinamas arba pozityviai (M.Foucault, H.White, J.Derrida, R.Rorty), arba kritiškai (D.Bellas, D.Harvey, J.Habermas).

Postmodernizmo apraiškos įvairiose meno srityse, ypač architektūroje, dailėje, kine yra gana plačiai nagrinėtos. Teatre šis reiškinys plėtojasi skirtingai ir yra įvardijamas įvairiai: po-

stdramatinis teatras, kai akcentuojamos teksto transformacijos šiuolaikiniame teatre, vizualioji dramaturgija, kai kalbama apie spektaklio elementų hierarchijos pokyčius. Visa tai, be abejo, telpa "postmodernistinio teatro" sąvokoje. Šiame straipsnyje mėginu pasekti, kaip postmodernistinio meno teorija darė įtaką teatro menui, kaip postmodernizmas reiškiasi teatre, kad galėčiau naujai pažvelgti į jauno Lietuvos teatro režisieriaus O.Koršunovo naudojamas raiškos priemonės.

Nepaisant to, jog kai kurie teoretikai linkę postmodernizmą laikyti antimodernizmu, akivaizdu, jog teatro mene postmodernizmas nepriešina savęs modernizmui, bent jau taip radikalai, kaip šis priešino save ankstesnėms formoms. Pasak teatro teoretiko F.McGlynno, žaidimas stiliais, pastišas, masinių modelių įtraukimas, meninio vientisumo atsisakymas, atvira struktūra – šie postmodernaus meno kūrinio ypatumai jau egzistavo ir moderniajame teatre [90, 34]. Daugelyje meno sričių (kine, conceptualioje dailėje, hepeninguose, performansuose) teatrališkumas apskritai yra traktuojamas kaip postmodernizmo bruožas. Galbūt dėl šios priežasties riba tarp modernizmo ir postmodernizmo teatre yra sunkiau pastebima. Pasak daugelio teatro teoretikų, nemažai postmodernistinių teatro darbų tęsia ir plėtoja modernistinio teatro idėjas bei mėgina spręsti dar modernistiniame teatre iškeltas problemas ir taip tampa postmodernistiniais, o ne antimodernistiniais.

Pasak teatro teoretiko F.McGlynno, teorinį postmodernistinio teatro problemų lauką apibrėžė A.Artaudas dar 3-ajame dešimtmetyje savo knygoje "Teatras ir jo antrininkas". A.Artaudas neigė mimetinį vaizdavimą (representation) teatre, dramaturgo ir žodžio dominavimą siekė pakeisti gestu, fiziniu aktoriaus buvimu scenoje, o ne spekuliatyviu vaizdavimu. A.Artaudas literatūros pavergtą teatrą vadino teatro mirties šaltiniu. Tradiciniame teatre aktorius, pasak A.Artaudo, tapo teksto vergu, o pats spektaklis – teksto skaitymo pratybomis. Pasak jo, tradicinis literatūrinis teatras atsisakė visko, kas iš prigimties yra teatrališka. F.McGlynno žodžiais, postmodernistinis teatras, remdamasis A.Artaudo iškeltomis idėjomis,

tarsi iš naujo kuria teatro sampratą [54, 138]. Postmodernistinio teatro ar postmodernistinio fenomeno apraiškų teatro mene apibrėžimai varijuoja atsižvelgiant į tai, kaip vienas ar kitas teoretikas suvokia patį postmodernizmo fenomeną. Be abejo, kiekvieno scenos menininko santykis su tradicija, literatūra, scenos erdve, aktoriais, žiūrovais yra savitas ir neretai sunku skirti esminius bruožus.

Šiuolaikinės visuomenės akivaizdoje teatras stengiasi modifikuoti, apmąstyti savo raiškos priemonių galimybes, ir taip atspindėti pakitusius šiuolaikinio žmogaus išgyvenimus. XX a. pabaigos teatre ypač aktualizuojasi šios problemos: teatro savirefleksija, atsigręžimas į jo praeitį, istoriją; teksto problema; spektaklio struktūros elementų hierarchija; aktoriaus vaidyba, šiuolaikinės realybės atkūrimas bei jos ženklų įtraukimas ir prasmės radimasis teatre.

Savirefleksija, teatro tikslų kaita

XX a. pabaigoje įvyksta svarbus kultūros pokytis – modernizme vyraavusios racionalumu grįstos pasaulėžiūros krizė, o kartu su ja pasigirsta balsų apie “meno mirtį”, “teatro krizę”. Įsivyrąja nuomonė, jog teatras išsėmęs savo galimybes, čia viskas išbandyta ir atrasta, todėl nieko naujo nebeįmanoma sukurti. “Pasaulyje jau viskas buvo – visos srovės, stiliai. Sugalvoti ką nors absoliučiai naujo – labai sunku, turbūt neįmanoma” – teigia dailininkų grupės “Gerosios blogybės” nariai (tarp jų O.Koršunovo spektaklių scenografai – A.Bareikis, J.Ludavičius, Ž.Kempinas), savo estetika laikantys postmodernizmą [56, 79]. Toks požiūris – tai tarsi atsakas modernizmo epochoje vyraavusiam novatoriškumo, inovacijų kultui¹. *Mass media* epochoje iškyla teatro meno autonomijos problema, skatinanti ieškoti naujų raiškos priemonių, apmąstyti teatro galimybes, susikonsoliduoti ties savimi, atskleisti teatrališkumo prigimtį. Taigi specifinės meno kalbos ribų suvokimas ir išsekusios inovacijų galimybės ima lemti meno, šiuo atveju teatro, *savirefleksiją*.

¹ Kai novacijų kiekis meno kūrinėje apsprendžia jo meninę kokybę.

Teatro kūrėjai, ieškodami naujų įkvėpimo šaltinių, mėgina plėsti šio meno ribas. Tradicinių teatro formų krizė verčia ieškoti sprendimų "neklasikinėse" teatro formose, gilintis į iki šiol marginaliais laikytus parateatrinis reiškinius. Atsigręžiamą į teatro istoriją. Tačiau tai nėra mokymasis ar tobulinimasis, netgi ne interpretavimas, tiesiog sąmoningas pasinaudojimas, žaidimas praeities elementais, disponavimas iš meno istorijos atklystančiais tekstais, vaizdais, simboliais. Šiuolaikinio teatro kūrėjai spektakliuose mėgina apmąstyti kultūrinę žmonijos patirtį, naujai pažvelgti į mitus, kvestionuoti šiuolaikinę kultūrą. Pvz., režisierius R.Wilson'as į savo spektaklius įtraukia "trivialiuosius mitus": jo pjesės grindžiamos mūsų amžiaus mitologija; režisierius kalba apie A.Hitler'į, Z.Froid'ą, J.Stalin'ą, R.Hess'ą. Mitai panašiai transformuojami ir O.Koršunovo spektakliuose "P.S. Byla O.K." ir "Roberto Zucco".

Teatras reflektuoja savo paties praeitį, ją suvokdamas kaip XX a. pradžios modernizmo ir teatro reformos laimėjimus. Atsiranda teatras apie teatrą, režisūrinė autorefleksija, kurią lietuvių teatro kritikas A.Liuga apibrėžia taip: "Teatras darosi intravertiškas. Jo objektu vis dažniau tampa paties režisieriaus pasaulėjauta, jo gyvenimiškas ir kūrybinis likimas. Išraiškos priemonės nesikeičia, jos varijuojamos individualaus režisūrinio metodo ribose" [48, 9]. Įvairių epochų stilizacija, autentiška rekonstrukcija, vaidybos stiliai, fragmentiška dramaturgija viename spektaklyje tarpusavyje sąveikauja kaip lygiaverčiai elementai ir kuria teatre naujas prasmes, komunikuoja su žiūrovu.

Šiuolaikinis teatras, multiplikuodamas įvairių menų ir kultūrų atradimus, plečiasi iki begalybės, ir įkūnija vieną pagrindinių postmodernistinės estetikos bruožų — atmeta centro sąvoką. Tai sudaro sąlygas vientisumo idėjos krizei kilti. Toks centro nebuvimas meno kūrinys neretai gali būti interpretuojamas kaip vientisumo stoka, fragmentiška struktūra. Postmodernioji mizanscena, pasak T.Heinonen, viename momentiniame paveiksle sumaišo periodus, stilius, žanrus [15, 33]. Pasakojimas praranda savo hierarchinę loginę struktūrą. Postmodernistiniame teatre išnykus centrui ar vienam centri-

niam elementui ir atsiradus spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumo koncepcijai, dar labiau suaktualėja *teksto, literatūros ir aktorius* problemos.

Nykstant riboms tarp marginalių teatro reiškinių, hepeningų, performansų bei padidėjus *mass media* įtakai teatrui, per įvairius žiūrovui atpažįstamus ženklus prabyla kasdienė realybė, jos daiktai. Dar T.Kantoras, siekdamas išplėsti šiuolaikinio teatro raiškos galimybes, į savo darbus įtraukdavo tuos elementus, kurie iki šiol teatrui buvo svetimi. Postmodernistiniame teatre žmogaus aplinkos objektai įtraukiami į meninę spektaklio erdvę, siekiama priversti žiūrovą susimąstyti apie šių daiktų reikšmę aplinkoje. Nusistovėjusias prasmes turintys dalykai pakreipiami kitu rakursu, atskleidžiami kitokie, nežinomi aspektai. Šiuo lygmeniu teatre vyksta ir įvairių kultūrų, aukštosios ir žemosios, jungimas, pop, masinės kultūros modelių įtraukimas į spektaklio audinį.

Spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumas. Teksto problema

Kaip teigė T.Kantoras, autonomiškas teatras "neturi "virš egzistuojančio" literatūrinio teksto ar dramos, kuri suteikia jam buvimo pagrindą. Drama gimsta kuriant spektaklį" [57, 104]. Jau seniai teatro istorijoje problemiškas vaizdo ir žodžio, teksto santykis, gvildentas dar modernizmo laikais, yra ypač aktualus postmodernistinio teatro ieškojimuose. Vis dažniau šiuolaikiniame teatre vaizdas tampa simboliu, metafora, apimančia daugybę kultūrinių klodų, nulemiančia dramaturgijos ypatumus. Laisvindamasis iš teksto, literatūros diktato, siekdamas grynojo teatrališkumo, postmodernistinis teatras pradeda kurti "vidinę", arba vizualiąją, dramaturgiją. Be abejo, vizualioji dramaturgija egzistuoja šalia hierarchinės struktūros spektaklių, kurių turinį nulemia tekstas ir literatūriniai bei dramaturginiai elementai. Vizualūs spektakliai gali būti dvejopi: juose arba dominuoja vizualumas, kurio pagalba kuriama prasmė teatre, arba visi spektaklio struktūriniai ele-

mentai yra jungiami remiantis nehierarchine sistema, t.y., yra lygiaverčiai. Šiuo atveju, kaip teigia K.Ove Arntzen, vizualinis postmodernistinis teatras tęsia prieškario Europos avangardo ir ypač dadaizmo ir siurrealizmo tradicijas, kai visi elementai, tokie kaip erdvė, tekstas, vizualumas, frontalumas, yra lygiaverčiai [4,9]. Raiškos formos tokiaame spektaklyje yra siejamos su konceptualiais menais, minimalizmu ir multimedia. Tokio teatro pavyzdys yra R.Wilsono teatras, kuriame vyrauja eksperimentinė judesio technika, fragmentiškumas, pasikartojantys monotoniški judesiai. Jo spektakliuose, vadinamuose "tylos operomis", nėra fabulos, personažų raidos. Juos sudaro besikeičiantys kaleidoskopiniai vaizdai, simultaniški aktorių veiksmai, teatro efektai, kuriamos išpūdingos ir turtingos scenografijos, rekvizitai, kaukės ir k.t. R.Wilsonas savo laboratorijose tyrinėjo elementarius judesius, dirbo su neįgaliaisiais, stengėsi priartėti prie judesio ir gesto prigimties, redukuoti jį iki minimalumo. Jo susidomėjimas besikartojančiais lėtais judesiais, motyvais ar gestais atsirado iš jo darbo su neįgaliais vaikais patirties.

Tokiame teatre po truputį nyksta riba tarp tradicinio vaidinančio (interpretuojančio vaidmenį) aktoriaus ir dalyvaujančiojo (ženklo). Viename spektaklyje aktoriaus vaidyba gali varijuoti nuo tradicinio psichologinio vaidmens kūrimo iki aktoriaus dalyvio. Tačiau, pasak amerikiečių teatro kritiko ir režisieriaus M.Kirby, tradicinės mokyklos aktoriai dažnai atsisako kurti tik vizualinį efektą, todėl postmodernaus teatro kūrėjai dažniausiai į savo spektaklius kviečiasi šokėjus arba neprofesionalius aktorius [4,11].

Galima teigti, jog tokio teatro stiliaus pagrindas yra vizualumas (kaip estetinė raiškos priemonė), o siužetas kuriamas vizualios naracijos pagalba.

² Terminas apibrėžia teatro raiškos priemones, kurios yra labiau vizualios nei besiremiančios tekstu.

Prasmės kūrimas teatre, daugiaprasmiškumas

Atsisakius teksto, siužeto dominavimo, iškyla viena svarbiausių šiuolaikinio teatro problemų — prasmės atskleidimas ir jos perteikimas žiūrovui. Į teatrą iš postmodernios meno kūrinio estetikos ateina ir yra sėkmingai naudojamas reikšmės polivalentiškumas. Spektaklio turinys ir vaizdas tampa daugiasluoksnius, prasiplečia jų prasminės ribos. Žiūrovo sąmonė veikiama iš karto keliais lygmenimis: per vaizdo ir teksto suvokimą. Toks dvigubas kodavimas populiarus postmodernistiniame teatre ir mene apskritai. Kuriama atvira prasminių ryšių sistema, kuri nepastovi ir kintama. Pabrėžiant ženklų ir vaizdų polivalentiškumą, kūrinys tampa daugiaprasmiškas, jo atskleidimas priklauso nuo žiūrovo gebėjimo suvokti šias prasmes.

Taip pat teatre naudojamas vaizdo ir teksto neatitikimo efektas. Šiuos teiginius patvirtino vokiečių dramaturgas H.Mulleris, po R.Wilsono spektaklio "Hamletmachine" rašęs: "Jūs galite užsidengti ausis ir žiūrėti spektaklį, arba jūs galite užsidengti akis ir klausytis teksto" [4, 12]. Taigi postmodernistiniame teatre vaizdas nėra adekvatus tekstui, ir atvirkščiai. Šį principą savo kūryboje gana sėkmingai yra įvaldęs O.Koršunovas. Apie pirmąjį O.Koršunovo spektaklį "Ten būti čia" kritikas V.Vasiliauskas rašė: "Mūsų ausys ir akys nuolat pykstasi, matome ne tai, ką girdime" [81, 6]. Toks prasmės kūrimas teatre, teksto struktūrų laužymas, siekiant sukurti kaip įmanoma atviresnę žiūrovo interpretacijai sistemą, kuria daugiaprasmiškę ir interaktyvų postmodernistinio teatro charakterį. "Dekoracija neilustruoja teksto, tekstas nebūtinai yra tema; tema tampa autonominiu elementu kaip ir muzika, kūno judesiai... Visi šie elementai, kuriuos aš iš pradžių apdoroju kiekvieną atskirai, vėliau susijungia kaip koliaže", — teigia R.Wilson'as [57, 162].

Tokiu būdu postmodernistiniame teatre vyksta prasmės skaidymas, disociacija. Ankstyvuose amerikiečių postmodernistinio teatro režisieriaus R.Foremano darbuose dialogas/tekstas įrašytas į kasetę, visiškai atskirai nuo aktorių. Kaip teigia R.Wilsonas, jis

kuria choreografiją, kuri neturi nieko bendra su tuo, ką sako aktoriai, t.y. atskiri spektaklio struktūriniai elementai yra išskaidomi, jie sudaro visiškai atvirą struktūrą, kuri jungiasi, sąveikauja tarsi atsitiktinai ir taip kuria įvairias galimas prasmes. M.Kirby' aptarinėdamas naują, nesemiotinį teatro charakterį, teigia, jog nebeegzistuoja teisinga ir vienintelė interpretacija, nes teatras linksta į fragmentiškumą, todėl nemenkas vaidmuo tenka atsitiktinumui [4, 12]. Modernizme iškelta atsiskyrimo, elementų autonomijos idėja šiuo atveju išplėtojama iki kraštutinumo. Pasak T.Heinonen, *išskaidyti spektaklio elementai privalo būti sujungiami stebėtojo mintyse – gavėjas turi būti susikūręs konkrečią ženklo ir adresato susitikimo vietą (...). Numanomi žiūrovai tampa esmine šios sudėtinės sistemos dalimi* [15, 25].

Iki šiol aptartas postmodernistinio teatro savybės savo knygoje "Postmodernism and performance" smulkiai aprašo amerikiečių teoretikas M.Kaye. Jis išskiria tris esminius postmodernistinių spektaklių bruožus, kurie siejasi su prasmės kūrimu teatre. Pirmasis – *tai meno objekto, kaip autonominio vieneto, dematerializacija ir žiūrovo galimybės susikurti tą objektą savo sąmonėje akcentavimas* [28, 251]. Toks požiūris į meno objektą, kaip visiškai atvirą, neišbaigtą struktūrą, į teatro meną atėjo iš performansų ir akcijų.

Antrasis postmodernaus spektaklio kriterijus, pasak M.Kaye, – *prasmės išskaidymas, ardymas*. Autorius iliustruoja šį savo teiginį vienu žymiausių postmodernizmo atstovų R.Foremano "Ontologinės-isterijos teatro" pavyzdžiu. M.Kaye žodžiais, būtent R.Foremano spektakliuose akivaizdus perėjimas nuo meno, kaip objekto, prie meno, kaip imlaus įvykio. *Rezonansas dabar turi vykti tarp žiūrovo sąmonės ir objekto, nes rezonansas tarp atskirų objekto elementų – tai negyvo teatro pavyzdys* [28, p.261] – aiškina R.Foremanas. Jo darbuose atskiri spektaklio struktūros elementai sudaro tam tikras konfigūracijas. Tačiau ši elementų sąveika, jų jungimasis vyksta ne "kažkur ten" objektyviame meno kūrinyje, o žiūrovo sąmonėje. Taip postmodernistiniame teatre kuriama prasmų ir reikšmių erdvė. M.Kaye nagrinėja ir M.Kirby darbus kaip postmodernistinio

teatro pavyzdžius. Šis režisierius savo spektakliuose naudoja įvairius vaidybos stilius, teatro žanrus, įvairius tekstus; taip jis siekia skaidyti prasmes, turinį, išvengti išbaigtumo, siekia sąlygiškumo, atviros spektaklio struktūros ir atsitiktinumo pagalba suaktyvinti žiūrovo mąstymą ir paskatinti jį dalyvauti kuriant spektaklio prasmę.

Trečioji postmodernistinio spektaklio savybė, pasak M.Ka-ye, – tai *hierarchijų ir prielaidų, kurios apibrėžtų ir stabilizuotų formalius ir tematinius spektaklio parametrus, griovimas*. Perfrazuoti tai galima ir R.Wilsono teiginiu: *Teatre aš nenoriu sukelti apibrėžtų reakcijų (...). Galima tik be prievartos sukurti tokią situaciją, kurioje būtų įmanomos reakcijos* [57, 165]. Šitai puikiai iliustruoja JAV teatro grupė "The Wooster Group", kuri savo spektakliuose nehierarchinėje sistemoje grupuoja ne tik tekstinius ir tematinius, bet ir formalius teatro elementus. Šiuo atveju žiūrovas turi ne tik susikurti prasmę, bet ir pasirinkti jam priimtiniausias temas ir formas. Nehierarchinė spektaklio struktūra tampa totaliai interaktyvi. Teatras tampa ne tam tikrų tiesų skelbėju, o viso labo tarpininku.

Postmodernistiniai fenomenai teatre neretai sulaukia ir kritinių vertinimų. Antai lenkų kritikas B.Baran'as, kalbėdamas apie postmodernistinio meno daugiaprasmiškumą, teigia, jog postmodernizmas ne tiek demonstruoja reikšmių gausą, kiek negalimumą išsakyti kokią nors vieną reikšmę. O kai piknuodžiaujama vaizdu, neretai nukrypstama į manieringumą, savęs citavimą. Tačiau akivaizdu ir tai, jog šiuolaikinis teatras, remdamasis postmodernizmo estetika, mėgina gvildinti esmines teatro, atsidūrusio šiuolaikinėje kultūros ir visuomenės terpėje, problemas ir kartu atspindėti šių dienų žmogaus situaciją.

O.Koršunovo režisūros tendencijos

Oskaras Koršunovas – jaunosios kartos Lietuvos teatro režisierius, nuo pat savo pirmojo spektaklio "Ten būti čia" (1990) lydimas kritikos, kolegų ir žiūrovų dėmesio. Nors ir persekiojamas šūkių *o kas toliau?*, *išsisėmė*, o neseniai dar ir

apšauktas *teatro išniekintoju*, O.Koršunovas, bene vienintelis iš jaunųjų režisierių, turi sukūręs savo teatro estetiką ir brailą, t.y. sugebantis savo spektakliams suteikti tą kokybę, kuri yra atpažįstama ir dažnai kritikų straipsniuose įvardijama kaip "O.Koršunovo teatras", "O.Koršunovo estetika, metodas" ir pan. [46, 12].

Svarbi kategorija, susijusi su O.Koršunovo teatru, yra kartos sąvoka. Savo pasisakymuose, interviu režisierius visada pabrėžia priklausomybę tam tikrai kartai, kuri, anot jo, *augo ir brendo vienoje sistemoje, o dabar gyvena visai kitoje* [13,10]. Šie žodžiai yra programiniai, kai kalbama ne tik apie patį O.Koršunovo teatrą, bet ir apie visą jaunąją Lietuvos teatro kūrėjų kartą. Režisierius aiškiai ir skausmingai suvokia savo priklausomybę kartai, kurios akyse buvo griauamos santvarkos. Jam svarbūs kartos išgyventi dalykai — nėra jokių tiesų, ir O.Koršunovas siekia išreikšti poziciją tų, kurie gyvena tam tikroje ribos, lūžio situacijoje. Dabartiniame pasaulyje vyrauja pliuralizmas, leidžiantis viską pasirinkti pačiam, tačiau neduodantis jokių nuorodų ar orientyrų. Suirusios senosios normos ir greita kaita apsunkina žmogaus savivoką — žinojimą, kas jis yra, ko nori ir kaip turi elgtis. Individas atsiduria komplikotoje situacijoje, kurioje jis arba gali užsimerkti, apsimesti nieko nematęs, arba privalo pats reflektuoti susidariusią situaciją ir susivokti be niekieno pagalbos. Šiandieninio pasaulio nestabilumas ir nepastovumas, visa ko kvestionavimas stiprina norą save suvokti. O.Koršunovo būdas reflektuoti savo ir savo kartos situaciją yra jo spektakliai. *Teatras man yra ta vieta, kur aš kaip neregys pirštais skaitau knygą apie save patį* [8, 7]. Ši režisieriaus įsisąmoninta priklausomybė bei noras išreikšti savo kartos pasaulėjautą nulėmė ir draminių tekstų pasirinkimą. D.Charms'as, pasak O.Koršunovo, puikiai atspindi jo kartos, įstumtos į šią istorinę situaciją, poziciją — atgailą ir kartu įsitikinimą savo teisumu. O.Koršunovas kalba apie kartos sąvoką visai neatsitiktinai — kartu su juo 1990 m. debiutavo nauja Lietuvos teatro karta, kritikų vėliau įvardyta *O.Koršunovo komanda*. Tai dailininkai A.Bareikis, J.Ludavičius, Ž.Kempinas,

kompozitorius G.Sodeika, aktoriai E.Mikulionytė, R.Bilinskas, Š.Puidokas, S.Mykolaitis ir kt. 1995 m. gavęs Kristoforo apdovanojimą O.Koršunovas teigė, jog didelė jo spektaklių sėkmė yra ta, kad atėjom kartu, visi virėm vienodų minčių, idėjų katile [37, 9].

Suomių kritikė K.Morin rašydama apie reiškinius, kurie turėjo įtakos O.Koršunovo spektakliams, teigė: *O.Koršunovo grupė neseka visame pasaulyje garsiomis E.Nekrošiaus ar R.Tumino teatro mokyklomis, bet scenoje kuria savo estetiką ir savo pasaulį*. Tačiau, be abejo, negalima teigti, jog toji estetika, nors ir būdama pakankamai originali, nesiremia tam tikrais teatro praeities laimėjimais. *Postmodernizmo atsakas modernizmui yra pripažinimas, kad praeities negalima sunaikinti, nes jos sunaikimas veda į tylą; praeitį reikia permąstyti su ironija, be apgaulės*, – rašė U.Eco [10, 12]. O.Koršunovas, ypač po savo paskutiniųjų darbų, dažnai buvo kaltinamas nepagarbiu elgesiu tiek su teatro tradicija, tiek su istorija apskritai. Tačiau režisieriui rūpi istorija, jis ją reflektuoja savo darbuose. Tradicija, istorija, praeitis O.Koršunovo spektakliuose reiškiasi kaip mąstymas apie save, atskleidžiantis istorijos neišvengiamumo suvokimą ir poreikį ją reflektuoti. Tai ypač atsiskleidžia "P.S. Byla O.K.", kur autoriaus ir praeities refleksija tampa kertiniais spektaklio dėmenimis. Ir kituose O.Koršunovo spektakliuose galima pastebėti sąsają su Lietuvos teatro tradicija. Tačiau tai nėra grįžimas prie tradicinių formų, jų imitavimas, mokymasis ar perėmimas. Tai – greičiau noras, įtraukiant į spektaklį atskirus elementus, citatas, suvokti, reflektuoti tradicinę patirtį, stilių, formą. Šitai būdinga postmodernistiniam požiūriui į istoriją. Sąmoningas pasinaudojimas, žaidimas praeities elementais dar nėra istorijos neigimas, kaip teigiama kai kuriuose kritikų pasisakymuose. O.Koršunovo spektakliuose egzistuoja parafrzės iš E.Nekrašiaus spektaklių, ironizuojamas R.Tuminas, yra citatų iš J.Vaitkaus spektaklių. Visa tai tik padeda režisieriui ieškoti teatro gyvybingumo, atsinaujinimo šaltinių ir, suvokiant bei reflektuojant tradiciją, eiti toliau.

Dar statydamas pirmuosius spektaklius pagal Oberiutų

tekstus, O.Koršunovas suformulavo ir scenoje sukūrė savitą teatro modelį. Be jokios abejones, tai buvo *gaivaus vėjo* gūsis tuometiniame Lietuvos teatre. O.Koršunovui pavyko sukurti spektaklį, padiktuotą originalios režisūrinės idėjos, išvengti teatro šampų bei stereotipų. Tam režisierius pasitelkė aktorius, kurie improvizuodami scenoje nekūrė konkrečių personažų. O.Koršunovas panaudojo plastines aktorių raiškos priemones, taupų, bet tikslų judesį. Kaip teigia S.Parulskis, O.Koršunovo teatras iš pat pradžių buvo "be apnašų". Pirmųjų spektaklių scenografija taip pat buvo minimalistinė, abstrahuota ir kurianti iredalos erdvės išpūdį. Garsai, daiktai, tekstas buvo naudojami minimaliai – tiek, kiek reikėjo išryškinti režisūrinę idėją ar kurti spektaklio prasmę, įvaizdį. Savo spektakliuose "Ten būti čia", "Senė" ir "Senė-2" O.Koršunovas įgyvendino savo teiginį: *Manau, kad spektaklis – savarankiškas meno kūrinys, visiškai nepriklausantis nuo literatūros*, – teigė režisierius [36, 1].

Improvizacija grįstame "Ten būti čia" visi struktūriniai spektaklio elementai buvo "griežtai sustyguoti" ir jungėsi į harmoningą visumą, kurioje nedominavo nei tekstas, nei vaizdas, nei muzika. Tradicinis teatras, teikdamas pirmenybę tekstui, o kitas teatro sudėtinės dalis naudodamas tik kaip dekoratyvines, siekia perkelti į sceną iš prigimties neteatro sistemos ženklus – žodžius, atsisakydamas teatro autonomijos. O.Koršunovas suteikia visiems teatro struktūros elementams komunikacinę funkciją ir dramos veikalo meninę kalbą perteikia teatro ženklų sistemos kalba. Šiuo atveju nė vienam teatro komponentui nesuteikiama pirmenybė. Visi (ir aktorius, ir tekstas) fukcionuoja lygiomis teisėmis. Pirmuosiuose spektakliuose O.Koršunovas įgyvendina Oberiutų teiginį, jog ir judesys, ir šviesos plykstelėjimas, ir scenovaizdžio detalė yra tokie pat aktoriai, perteikiantys žiūrovams tam tikras prasmes, komunikuojantys su jais. Paslėptoji teksto prasmė kartais švysteli viename personažo geste, o kartais išsilieja muzikos, judesių, šviesų lavina, bet visas šis žaismingas prasmių gausumas valdomas tvirta režisieriaus ranka. *Spektaklis funkcionuoja kaip laikrodīs* [34, 6]. Vadinasi režisierius, puikiai jausdamas

ritmą, sugeba sujungti į darnią visumą visus spektaklio elementus ir jais išreikšti savo režisūrinę koncepciją. Teisingai teigia E.Jansonas: *O.Koršunovas – perdėm Teatro režisierius. Būtent todėl jis siekia tokio visų spektaklio komponentų darnumo, sustygavimo* [20, 4]. Be abejo, būtų neteisinga teigti, jog visuose spektakliuose tai režisieriui pavyksta. Atsisakius literatūros dominavimo, kai kuriuose O.Koršunovo spektakliuose atsiranda *vizualinis siužetas*, t.y. spektaklio tekstas kuriamas vizualiomis priemonėmis. Tokiu atveju scenoje ima dominuoti vaizdas. Spektaklyje „Labas Sonia Nauji metai“ kai kurioms mizanscenoms diktuoja G.Sodeikos muzika. „P.S. Byla O.K.“ yra epizodų, kuriuose į pirmą planą iškyla aktorius, jo įtaiga (D.Michelevičiūtės mokytojos-motinos virsmas). Šiame spektaklyje daug lemia ir literatūrinis tekstas.

O.Koršunovo spektaklių prasmės ir siužetai yra kuriami keliais būdais. Pirmieji jo spektakliai priartėja prie *teatrališko siužeto*, kuriamo ne literatūrinės medžiagos dėka, o atsirandančio iš spektaklio struktūros elementų dermės. Pradėjęs dirbti su sudėtingesne, prasmių prisodrinta dramaturgija, režisierius, pasinaudojęs ta medžiaga, kuria jį dominančių reiškinių ir temų pasaulį, kurio prasmės persipina su dramaturgo tekste užkodotomis prasmėmis („Roberto Zucco“). Pjesės „P.S. Byla O.K.“ atveju, kai draminė medžiaga gali būti koreguojama režisieriaus pageidavimu bei jame nėra konkrečių fiksuotų reiškinių, O.Koršunovas improvizuoja scenoje. Pasitelkęs pjesės tekstą, aktorius, scenografiją ir muziką, jis mėgina „atskleisti“, kurti, o ne iliustruoti dramaturgo tekste glūdinčias prasmes teatro raiškos priemonėmis.

Režisierius taip pat naudoja vaizdo ir žodžio, vaizdo ir teksto neatitikimo efektą (ypač „Ten būti čia“, „Senėje“, „Roberto Zucco“), siekdamas palikti kuo didesnę erdvę žiūrovo interpretacijai, tik nukreipdamas ją tam tikra linkme. Pasak režisieriaus, veiksmo ir teksto sandūroje atsiradusi nauja prasmė kuria tikrąjį spektaklio siužetą [60, 6]. Pavyzdžiui, spektaklio „Roberto Zucco“ metu ekrane pasirodo antraštė „Motinos nužudymas“, tačiau scenoje nematyti žudymo faktų. Taip, pasak

režisieriaus, atsiranda dar vienas paradoksas — girdime istoriją apie žmogžudį, o matome istoriją apie savižudį.

Dar viena O.Koršunovo kuriamų spektaklių savybė — prasmės suvokimas yra kūrybinis darbas, kurį turi atlikti žiūrovas. J.Visockaitė, rašydama apie "Senę", teigė: *Jeigu įėjęs į salę ir įsitaisęs krėsle, nepradėsi kurti pats, liksi kvailio vietoje* [85, 7]. Režisierius pateikia žiūrovui tam tikrą sugestiją, įvaizdį, spektaklio piešinį, kurį žiūrovas privalo perskaityti ir interpretuoti pats. O.Koršunovas žaidžia žiūrovų reakcijų stereotipais, magišką spektaklio įtaigą kuria pasitelkdamas žodžio ir veiksmo neatitikimą, taip provokuodamas žiūrovą susikurti prasmes. Režisierius pasikliauja žiūrovu, siekia suteikti jo suvokimui, vaizduotei daugiau erdvės.

Pirmuose spektakliuose ("Ten būti čia", "Senė") O.Koršunovas kūrė daugiaprasmius, abstrakčius siužetus. Daugelis kritikų pastebi, jog aprašyti, nupasakoti tokį siužetą yra sunku. "Senė-2" apibūdinamas kaip sudėtingesnis darbas, rodantis tam tikrus O.Koršunovo režisūros pokyčius. *Režisierius atsisakė paviršutinio blizgesio, spalvoto kolorito; skaidrus ir žiaurus Charms'as "Senėje-2" nebeteko lengvabūdiškumo, pirmą kartą vaikiškos išminties, suaugo* [66,16]. Griežtesnė spektaklio struktūra nulėmė ir konkretesnių prasmų atsiradimą. *Atrodo, režisieriaus ironija įgavo naujų savybių — herojaus malda ir dievobaimingumas išstūmė juokingą anekdotą* [46, 12]. Šis spektaklis tarsi paruošė dirvą kitiems sudėtingesniems siužetams bei temoms nagrinėti. O.Koršunovo spektakliuose visada išnyksta istorinio laiko sąvoka. Laikas — čia ir visada, erdvė — niekur ir visur. Sąmoningai nutrintos laiko, stilių ribos leidžia sukurti realybę, egzistuojančią pagal abstraktaus laiko principus: akimirka kaip amžinybė, o amžinybė — tik tarpsnis. Taip atsiveria erdvė, kurioje natūraliai gali egzistuoti mitas. Neapibrėžtas laikas leidžia peržengti ir gyvenimo/mirties slenkstį. Jau "Labas Sonia Nauji metai" O.Koršunovas po truputį pereina iš abstrakčių siužetų kūrimo į archetipinių situacijų nagrinėjimą. Personažai tampa archetipais: Petia — berniuko archetipas (šiam personažui telpa dar du pjesės dalyviai — Miša Petrovas ir Volodia Komaro-

vas), Sonia – mergaitės archetipas. Tuo tarpu "P.S. Byla O.K." transformuojami mitai ir archetipinės situacijos.

Kurdamas "Roberto Zucco" O.Koršunovas nagrinėja šiuolaikinę mitologiją. Jis stato spektaklį apie "trivialų mitą", XX a. pabaigoje Italijoje realiai egzistavusį žudiką Succo, "kultinio" prancūzų autoriaus B.M.Kolteso įamžintą pjesėje. "Kadangi mito modeliavimas į dabartį nepripažįsta jokių laiko sąlygiškumą, atvirkščiai, vienaprasmiškai reikalauja sustiprinti iki prasmingumo visus čia ir dabar "objektus", – teigia V.Litvinavičius [49, 7]. Taigi režisierius, norėdamas atspindėti, atskleisti spektaklio idėjų raidą, pasitelkia šiuolaikinę masinės kultūros estetiką: scenoje naudojami objektai, atėję iš industrinės miesto aplinkos; kompozitorius G.Sodeika jungia akademinę ir populiariąją muziką; vaidina (bei dalyvauja) aktoriai neprofesionalai. Visi šie elementai, pasak režisieriaus, komunikuoja su žiūrovais kaip masinės kultūros dalys [60, 6]. Masinės kultūros ženklai ir vaizdiniai veikia faktiškai kiekvieno individo sąmonę, formuodami bei keisdami ją. Tačiau santykis su jais gali būti įvairus – juos galima priimti tiesiogiai arba žvelgti į juos per atstumą, su ironija. Būtent taip masinės kultūros estetiką naudoja O.Koršunovas spektaklyje "Roberto Zucco", pabrėždamas, jog žmogus, gyvendamas tokioje realybėje ir veikiamas jos ženklų, tampa nuo jų priklausomas. Spektaklyje vengiama vertinimo ir užtat nepateikiama jokių akivaizdžių Zucco elgesio motyvų. Režisieriaus išeities taškas – buvimo mirties akivaizdoje refleksija. O.Koršunovas puikiai valdo ritmą, tarpais lėtina jį, mėgaujasi vizualiais spektaklio epizodais, kurie tarsi "atsiriboja" nuo pjesės teksto – prasmės turi išvelgti patys žiūrovai.

E.Bundzaitė, rašydama apie 1995 m. teatro sezoną, taip reziumavo jaunųjų režisierių susiklosčiusius santykius su dramaturgija: *Dabarties jaunieji režisieriai renkasi jau išeksplloatuotą arba Lietuvoje dar nestatytą XX a. dramaturgiją, prozą, kurtą visiškai kitame kontekste, ieško savo teatrui atsparos ne ten, kur ją tikėtina rasti, – tarp bendraamžių. Tiesa, turi jie ir sąjungininkų – puikių jaunų aktorių, scenografų, kompozitorių. Tačiau neugdydami savo autorių, jie vargiai išgali augti patys,*

tapti karta su požiūriu [9,35]. Pakeisti šią situaciją O.Koršunovas bandė kartu su S.Parulskiu statydamas spektaklį pagal originalią pjesę "P.S. Byla O.K.". Tai spektaklis, pačių kūrėjų įvardytas kaip *brandesnių žmonių spektaklis*, kuris akcentuoja O.Koršunovui aktualią kartos sąvoką (turint omenyje autentiškos šiuolaikinio žmogaus situacijos reflektavimą, apmąstymą). *Tik šiuolaikinės, originalios dramaturgijos pagalba gali vykti griežtas ir neišvengiamas sąvokos, savo laiko, savo kartos, istorinio laikmečio apmąstymas*, — teigė režisierius kalbėdamas su R.Andrašiu. Šiame spektaklyje buvo labiausiai priartėta prie autentiškos kartos išgyvenimų apmąstymo, nes pati spektaklio medžiaga — S.Parulskio pjesė, pasak Ž.Kempino, tai *pjesė apie mus pačius* [8, 7]. Kartos savirefleksijos tema buvo daugiausia aptarinėjama ir kritikos straipsniuose — jų objektu tapo ne tiek pats spektaklis, kiek jaunieji kūrėjai ir jų teatro raiška. *O.Koršunovas išdrįso pasakyti, kad jo ir jo kartos patyrimas vertas archetipo. Ir jis tam turi teisę, nes nenori gyventi pagal svetimo teatro vertybių sistemą, o ieško savo dabarties koordinatų*, — rašė R.Paukštytė [65, 28]. Negatyviai vertinusių "P.S. Byla O.K." akcentavo pjesės turinio fragmentiškumą, todėl jų kritika daugiausia "praslydo" spektaklio siužeto lygmeniu, tarsi apeidama struktūrinius elementus. Dauguma spektaklių pozityviai vertusių kritikų sutarė, jog "P.S. Byla O.K." rodo O.Koršunovo režisūrinę brandą ar bent jau kaitą. Nors esminiai režisūros principai išliko panašūs, tačiau sudėtingesnė dramaturgija, fragmentiškas tekstas reikalavo ir sudėtingesnio režisūros kontrapunkto, scenų išskaidymo. Režisieriui pavyko, pasitelkus dramaturgą, sukurti spektaklį, kylantį iš jo kūrėjų patirties bei kalbantį apie jų kartos situaciją.

Kurdamas šį spektaklį O.Koršunovas įvardija *atsitiktinumą* kaip kūrybinį metodą. *Šis eksperimentas įdomus būtent todėl, kad laimingas atsitiktinumus norime paversti scenine vertybe* [59, 5]. Dar 1991 metais O.Koršunovas viename interviu yra pareiškęs, jog žino tik vieną genialų režisierių — atsitiktinumą. 1993 m. jis teigė, jog dažnai savo pastatymuose neatpažįsta sąvokos. Kiek vėliau, 1996-aisiais, pastatęs trilogiją, O.Koršunovas

įvardys šią būseną taip: spektaklio kūrimas yra sapno sapnavimas. Tuo tarpu daugelis kritikų pastebi, jog O.Koršunovas savo pirmuose trijuose spektakliuose siekia visų komponentų sustygavimo, darnumo. Aktorių vaidyba čia koncentruota, preciziška, lakoniška. R.Vanagaitės žodžiais, O.Koršunovo spektakliuose akivaizdi režisieriaus techninė meistrystė – jokia pašalinio garso, apytikrės šviesos ar netikslaus judesio. *O.Koršunovo teatras – padarytas ir šaltas lyg tuščio karsto vidus* (1995) [78, 39]. G.Mareckaitė *O.Koršunovo spektaklių veiksmas yra preciziškai sukonstruotas, konkretus. Čia nėra nė vieno piršto krustelėjimo, nė vieno akies mirktelėjimo, kurio nebūtų partitūroje* (1991) [52, 35]. A.Liuga apie "Labas Sonia Nauji metai" rašė: *Visi spektaklio komponentai susikibę tarsi krumpliaračio "dantys" išukantys sudėtingą veiksmo mechanizmą* (1994) [47, 11]. Pats O.Koršunovas dažniausiai akcentuoja, jog spektaklius kuria intuityviai ir labiausiai nulemia jau ne kartą minėtas *atsitiktinumas*.

Atsitiktinumo, kaip režisūrinės koncepcijos, sąvoką O.Koršunovas ypač išplėtojo kurdamas spektaklį "P.S. Byla O.K.", sulaukusį bene daugiausia prieštaringų vertinimų. Kalbėdamas su D.Šabasevičiene O.Koršunovas tvirtino, kad jam įdomiausia yra tai, jog šiuo spektakliu jis gilinosi į savo patirtį: *Man jis labai daug pasako apie mane, jis tarytum mane režisuoja (...). Kadangi repeticijos ir paieškos yra susiję su atsitiktinumu ir intuicija, atsiveria dalykai, kurie glūdi labai giliai tavyje* [8, 7]. Šie O.Koršunovo samprotavimai kai kurių kritikų buvo suvokti ir interpretuoti kaip režisūrinės koncepcijos nebuvimas, neapibrėžtumas bei ėjimas apgraibomis [27, 10]. Tuo tarpu O.Koršunovui šis individualus, intymus, mistinis ėjimas į spektaklį yra esmingas, išplaukiantis iš jo teatro sampratos, tačiau, mano nuomone, ne vienintelis. Vėliau jį papildė režisieriaus intelektas, išmonė, metodiškas darbas repeticijų metu ir, be abejonės, noras suvokti ir pažinti save. Tą puikiai liudija du O.Koršunovo pasisakymai, kuriuos norėčiau pacituoti: *Pats kūrybos procesas teatre man yra akistata su mirtimi. Tam reikia didelio susikaupimo (...). Man svarbu, kas su manimi vyksta,*

*kaip aš ruošiuisi tam aktui – tolstu nuo jo ar artėju Kiekvie-
na mano gyvenimo sekundė – ruošimasis tai akistatai, tam
spektakliui, kuris gali būti paskutinis mano spektaklis* (1995)
[37, 9]. *Teatras man yra ta vieta, kur aš kaip neregys pirštais
skaitau knygą. Teatras man yra ta neregio knyga – tarytum aš
skaityčiau knygą apie save patį. Nepavadinčiau to režisūra. Bet
ateina akimirka prieš premjerą, kai reikia sustyguoti spektaklio
ritmą ir visa kita* (1997) [8, 7].

Iš šių pasisakymų galima daryti išvadą, jog pirmasis spek-
taklio kūrimo etapas siejasi su *atsitiktinumu*, žaidimo situacija,
siekiant išryškinti dalykus, kurie yra svarbūs, tačiau sunkiai
apčiuopiami. Kitas etapas – visų spektaklio elementų derini-
mas, "stygavimas", ir trečias – spektaklio egzistencija scenoje,
kuri O.Koršunovui yra ne mažiau svarbi. Pasak jo, spektaklis
egzistuoja tik esamajame laike. Režisierius stengiasi nuolat jį
kurti, o ne reprodukuoti, kas jau kartą atrasta ir padaryta. Kad
spektaklis gyventų, su juo reikia nuolat dirbti. Po premjeros
prasideda visai kitas spektaklio egzistavimo etapas – jis gyvena
kartu su publika: jis keičia ją, ji keičia jį. Mano manymu, visi
šie trys spektaklio kūrimo etapai yra būdingi O.Koršunovui ir
yra klaidinga nagrinėti kurį nors vieną atsietai nuo kitų. Jie
visi yra tarpusavyje glaudžiai susiję.

Savo darbus O.Koršunovas dalija į dvi trilogijas, kurių te-
mos pratęsia viena kitą. Viename spektaklyje atsiradusi tema
plėtojama kitame. Pirmąją trilogiją sudaro spektakliai "Ten
būti čia", "Senė-2" ir "Labas Sonia Nauji metai". Šiuos spek-
taklius jungia jų dramaturgija – visi jie režisieriaus rašytos
inscenizacijos pagal Oberiutų grupės narių tekstus. Pirmieji
trys O.Koršunovo spektakliai tarsi savaime jungėsi į trilogiją,
tačiau režisierius atnaujino spektaklius ("Senė" virto "Sene-2"),
jie gerokai pakito, virto darnia visuma, kurioje pinasi temos,
motyvai, veikėjai, vaidybos stiliai. Šie spektakliai, pasak A.Liu-
gos, įtikinamai rimuojasi, pratęsia ir užbaigia vienas kitą [46,
12]. Pagal A.Liugą, trilogiją vienija "aukos" ir "budelio" san-
tykių tema. Po antros trilogijos premjerų paaiškėjo, jog toks
apibūdinimas tinka ir pastarajai. Šios trilogijos tarsi dar kartą

patvirtina, jog ne vien atsitiktinumas vaidina lemiamą vaidmenį O.Koršunovo režisūrinėje koncepcijoje. Akivaizdu, jog režisierius jautė poreikį plėtoti temas, stilių, pirmame spektaklyje sukurčius įvairius. Kaip pripažįsta pats O.Koršunovas, nuojauta, iš kurios atsirado pirmasis spektaklis, po truputį virto žinojimu. Antrąją trilogiją sudaro spektakliai "Labas Sonia Nauji metai", "P.S. Byla O.K." ir "Roberto Zucco". (Abiejų trilogijų jungtis, "kaitos taškas" – spektaklis "Labas Sonia Nauji metai"³, kuris, tarsi patvirtindamas tokį statusą, iš Akademinio teatro mažosios salės buvo perkeltas į didžiąją). Analizuojant spektaklius galima pastebėti, jog antroje trilogijoje režisierius susidomėdidesnio formato spektakliais, sudėtingesne, originalia dramaturgija, dirba su įvairesnės kartos aktoriais (G.Girdvainis, S.Račkys), kiek kitaip derina spektaklio struktūros elementus; kuriama konkretesnė, funkcionalesnė scenografija. Panaši ir antrosios trilogijos spektaklių struktūra, forma; visuose juose transformuojami mitai (Abraomo ir Izaoko, Samsono ir Dalilos, Edipo), archetipiniai personažai (Berniukas, Motina, Tėvas, Sesė, Brolis), interpretuojama ir parodijuojama klasikinė dramaturgija ("Medėja", "Hamletas", "Žana D'Ark"); galima rasti paralelių su atskirais Lietuvos teatro režisierių darbais. Abiejose trilogijose pinasi temos, nesunku pastebėti pasikartojančius ar plėtojamus simbolius, įvairius. Akivaizdu, jog tie patys aktoriai, keliaudami iš vieno spektaklio į kitą, atsineša ir tam tikras vaidmenų schemas (ypač pirmoje trilogijoje), kurios kuria galbūt atsitiktinį, bet vis dėlto tęstinumą, "sukabina" spektaklius. Taigi režisierius siekia sujungti spektaklių elementus ne tik vieno atskiuro darbo, bet ir viso ciklo erdvėje. Taip atsiranda

³ Čia neminimas R.Wagnerio operos "Skrajojantis olandas" režisūrinis darbas, neišsiskyręs didesniais atradimais. Pasak E.Marcinkevičienės, labiausiai jaunosios teatralus galima pagirti dėl to, kad pagaliau išnyko noras inscenizuoti muziką ten, kur nėra jokio muzikinio veiksmo.

⁴ Antroji trilogija sulaukė kritikos dėl nepakankamo novatoriškumo. O.Koršunovo spektaklių naujumą apibrėžti galima J.Mulevičiūtės citata iš straipsnio, skirto naujumo sąvokos problematikai šiuolaikinėje Lietuvos dailėje. "Naujuose santykiuose naujumas visų pirma pasireiškia ne naujuose struktūros elementuose, o elementų ryšyje".

prasminis tęstinumas, praplečiantis atskiro spektaklio reikšmių zoną. Tokiu būdu žiūrovas gali interpretuoti prasmes vieno spektaklio arba visos trilogijos ribose.

Abi trilogijas jungia O.Koršunovui būdingas ryškus režisūrinis mąstymas, siekis ne būti ne tik iliustratoriumi, bet ir kurti bei apmąstyti savo patirtį per teatro prizmę.

O.Koršunovo teatre svarbią vietą užima žiūrovas. Tai kyla iš teatro, kaip komunikacijos, o ne interpretacijos meno sampratos. Spektaklio suvokimas, pasak režisieriaus, yra neatskiriama kūrybinio proceso dalis. Režisierius pateikia žiūrovui tam tikrą sugestiją, įvaizdį, spektaklio piešinį, kurį suvokėjas perskaito ir interpretuoja pats.

Pirmuosiuose O.Koršunovo spektakliuose tekstas, literatūrinė medžiaga naudojama ne kaip siužeto pagrindas, o vienas iš daugelio teatro raiškos elementų, tuo tarpu spektaklio siužetą kuria visų elementų sąveika. Taip spektaklio struktūra tampa atvira įvairioms interpretacijoms, o prasmes kurti gali pats žiūrovas. Kai nepavykdavo sukurti tų elementų darnos, imdavo dominuoti koks nors vienas, dažniausiai – vizualumas. Kuriant "P.S. Bylos O.K.", tekstui teko didesnis vaidmuo negu kituose spektakliuose. Pjesė, būdama postmodernistinė, atviros struktūros, fragmentiška siužeto prasme turėjo įtakos ir spektaklio pobūdžiui. Spektaklyje "Roberto Zucco" O.Koršunovas, remdamasis B.M.Koltes'o pjesė, scenoje naujai kuria siužetą, kuriame savitai jungiamos teksto ir sceninio veiksmo bei vaizdo prasmės.

Režisierius tyrinėja ir bando įvairias aktorių galimybes: pirmuose darbuose ryški išlavinta aktorių plastika, vaidmenys kuriami gestų, mimikos, balso pagalba, jie nepaklūsta psichologiškai motyvuoto vaidmens kūrimo priežasties/pasekmės dėsniams. Vėlesniuose darbuose ima rasti įvairesnių vaidybos stilių, nuo platinės kalbos, gestų-prasmių kūrimo iki subtiliai niuansuotos aktorių vaidybos ar psichologinio vaidmens šaržo. Paskutiniame spektaklyje "Roberto Zucco" režisierius pasitelkia aktorius neprofesionalus arba aktorių-dalyvį, nekuriantį charakterio. Atsiranda šokio, fzinio teatro bruožų.

Pirmųjų O.Koršunovo spektaklių scenovaizdis – ireali veiksmo erdvė, kartu su kitais spektaklio elementais kurianti vizualų siužetą ("Ten būti čia", "Senė", "Senė-2"). "Labas Sonia Nauji metai" scenografija funkcionalesnė, čia įvaizdžiai kuriami daiktų pagalba. "P.S. Byla O.K." scenografija komunikuoja su žiūrovu, kuria savarankiškas prasmes; jos kai kuriuose epizoduose ima dominuoti. "Roberto Zucco" scenovaizdžiui kurti naudojami masinės kultūros, realybės ženklai. Taip scenografija tampa režisūrinės pjesės traktuotės įrankiu, papildančiu pjesės prasmes.

Apibendrinant būtų galima išskirti šiuos O.Koršunovo režisūrai būdingus bruožus:

I. Sugebėjimas išgryninti spektaklio piešinį, atsisakyti spektaklio prasmės kūrimui nereikalingų detalių bei teatrinių šampų.

II. Visų spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumo suvokimas ir siekis kurti darnią visumą, kurioje nėra vienas jų nedominuotų.

III. Literatūrinė medžiaga, pjesė nėra esminis elementas O.Koršunovo spektakliuose. Režisierius kuria savarankišką, "teatrališką" siužetą:

a) spektaklio struktūros elementais (aktoriaus, teksto, scenografijos, muzikos);

b) vizualinėmis raiškos priemonėmis;

c) pasitelkdamas literatūrinį tekstą kaip pretekstą svarbioms temoms išreikšti.

IV. Vaizdo ir teksto neatitikimo (vaizdas neiliustruoja žodžio) scenoje naudojimas, siekiant palikti kuo didesnę erdvę žiūrovo interpretacijai.

V. Šiuolaikinio žmogaus, režisieriaus kartos situacijos apmąstymas, pasitelkus:

a) dramaturgą, kuriantį tekstą apie savo kartos patirtį ir ko-reguojantį ją kartu su aktorais ir režisieriumi per repeticijas;

b) daiktus, objektus iš šiuolaikinį žmogų supančios aplinkos.

VI. Spektaklių temų tęstinumas. Bandymas sujungti visus

spektaklius į visumą ir plėtoti tam tikras temas bei stilistinius atradimus ne atskiro spektaklio, o viso ciklo ribose.

Postmodernizmo bruožai O. Koršunovo spektakliuose

Daugelis Lietuvos teoretikų ir filosofų apie postmodernizmą kalba kaip apie konkrečios vakarietiškos kultūros (ar postindustrinės visuomenės) dėmenis. Todėl kritikos literatūroje Lietuvoje jau dešimtmetį vyksta diskusijos, ar egzistuoja postmodernizmas Lietuvoje? Paskutinius penkerius metus, ko gero, jau mažai kas abejoja, jog pasak E.Ališankos, *naujieji lietuviškos kultūros embrionai jau nešioja savyje postmodernistinę perspektyvą* [56, 77]. Be abejo, derėtų sutikti ir su R.Janonyte, teigiančia, jog Lietuvos kultūroje vienas šalia kito sugyvena ir šimtmečio senumo, ir postmodernistinę orientaciją turintys kūriniai [17, 4]. Postmodernizmo fenomenas Lietuvoje yra vertinamas įvairiai – pozityviai (A.Andrijauskas, M.P.Šaulauskas, T.Sodeika) bei negatyviai (A.Šliogeris, V.Daunys, V.Rubavičius). Toks pozicijų skirtingumas nulemtas pirmiausia vakarietiško postmodernizmo daugiasanklodiškumo.

Ir nors Lietuvos kritikos literatūroje išsivyrąja nuomonė, jog postmodernizmas *giliausiai, tiksliausiai, plačiausiai postmodernistinės nuostatos yra pasklidusios vaizduojamame mene*, [41, 14] visgi turint omenyje gana glaudžius ryšius tarp šiuolaikinės conceptualios dailės ir teatro ne tik pasaulyje, bet ir Lietuvoje, Lietuvos teatre taip pat galima rasti postmodernizmo bruožų. Kritikas A.Liuga straipsnyje „Laiko sužeistas teatras“ teigia, jog režisūrinė autorefleksija – postmodernizmo terpėje sustiprėjęs bruožas – yra būdinga šiandieniniam E.Nekrošiui bei naujesiems J.Vaitkaus ir R.Tumino spektakliams. Pasak kritiko, sustabarėjusios meninės priemonės, užprogramuotos personažų trajektorijos ir nuspėjamos jų atomazgos, autorefleksijos ir autocitatos – tai vis režisūrinės krizės požymiai. Kalbėdamas apie postmodernizmo apraiškas Lietuvos teatre, A.Liuga pažymi ir vizualius spektaklius, kuriamus pasitelkus

daiktų, spalvų, šviesų faktūras ir daug muzikos, *kartais sunku įžvelgti tokio reginio dramaturginius dėsnius (...)*. Mūsų teatre dabar įsitvirtino tendencija, kurią pavadinčiau agresyviu vaizdingumu [48, 9]. A.Liuga vaizdo dominavimą lietuvių teatre apibūdina kaip itin ryškų spektaklio vaizdingumą, kuriam beveik tik režisūriniėmis priemonėmis. Pasak kritiko, vaizdinė spektaklio dramaturgija įgyja kraštutines formas, kai visi spektaklio komponentai, net ir literatūra, tampa tik medžiaga režisieriaus fantazijoms. Kaip tokio teatro pavyzdžius A.Liuga pateikia J.Vaitkaus "Lėlių namus", R.Tumino "Lituaniką", E.Nekrošiaus "Meilę ir mirtį Veronoje", C.Graužinio darbus [44, 2]. Tuo tarpu D.Michelevičiūtė rašydama apie ironijos apraiškas lietuvių teatre teigia, jog postmodernistinės ironijos modelis yra J.Vaitkaus "Sapnas". Tai spektaklis – iliuzorinė mįslė, universali meninė vizija. *Praėjusių spektaklių motyvai įtraukiami į trūkinėjantį sapno kontekstą ne akiai, bet naujai ir ironiškai įprasminami. Tai pagrindinis postmodernios ironijos principas – metateatrinis žaidimas, vienu metu apimantis ir praeities, ir dabarties momentus* [55, 60].

Šie kritikų apibendrinimai liudija apie tai, jog postmodernizmo bruožai Lietuvos teatre išties egzistuoja. Vieno kūrėjo darbuose jie ryškesni, kito – blankesni. Kaip buvo minėta, postmodernizmo sklaida teatre daugelio teoretikų darbuose įvardijama kaip problemiška dėl kelių priežasčių: teatro, apimančio daug meno rūšių, specifikos bei modernizmo raiškos teatro mene. Daug problemų, iškeltų Didžiosios teatro reformos metu, egzistuoja ir postmodernistiniame teatre.

Be abejo, priskirti O.Koršunovo spektaklius vien postmodernistinei estetikai būtų neteisinga. Kita vertus, negalima nepastebėti ir jo darbuose egzistuojančių postmodernistinės

⁶ Didžioji Teatro reforma – 1887–1939 m. vykęs teatro reformavimo judėjimas, kurio esmę galima apibrėžti kaip siekimą įtvirtinti teatro meno savarankiškumą bei scenos veiksmo sintetiškumą. To meto Europos teatro teoretikų veikaluose vyravo trys esminiai klausimai: teatro prigimties bei ištakų atsekimas; spektaklio, kaip savarankiško meno kūrinio, turinčio savas raiškos priemones, apibrėžimas ir kūrimas; siekimas sukurti vienalytį ir autonominį teatro meną, jungiantį įvairias meno rūšis.

estetikos bruožų, o jų nagrinėjimas postmodernizmo kontekste padeda išvengti tam tikrų nesusipratimų, susijusių su teatro raiškos priemonių naudojimu ir ypač prasmės kūrimu.

Savo pobūdžiu O.Koršunovo teatras jokių būdu nėra antimodernistinis. Jo spektakliuose galima pastebėti kai kurių modernizmo atstovų, kaip V.Meyerchold'as ar A.Artaud, teorijų įtaką. Kita vertus, pasak teatro teoretiko F.McGlynno, būtent A.Artaud savo darbuose XX a. pr. nužymėjo postmodernistinio teatro problemų ribas. O.Koršunovas savo spektakliuose apmąsto, reflektuoja tradiciją, istoriją (tiek teatro, tiek atskiro individo), praeitį. Daugelis O.Koršunovo spektaklių yra kontekstualūs. Jie atviri ne tik Lietuvos teatro kontekstui, bet ir kitų menų – literatūros, kino, šiuolaikinės dailės pavyzdžiams. Jo spektakliuose galima rasti paralelių su J.Vaitkaus, E.Nekrošiaus teatru. Tačiau tai nėra grįžimas prie tradicinių formų, jų imitavimas, mokymasis ar perėmimas, tai – greičiau noras suvokti, reflektuoti tradicinę patirtį, stilių, formą, įtraukti į spektaklį atskirus elementus, citatas. Toks požiūris į kultūrinį kontekstą bei istoriją yra būdingas ir postmodernistiniam menui.

Pirmųjų O.Koršunovo spektaklių elementai tarpusavyje sudaro nehierarchinę struktūrą. Literatūrinė medžiaga čia nėra dominuojantis elementas. Tekstas, aktorius, daiktas, garsas – yra lygiaverčiai ir kuria darnią visumą. Šia prasme O.Koršunovo darbai "Ten būti čia" bei "Senė" priartėja prie postmodernistinės estetikos nulemtos nehierarchinės elementų sanklodos teatre.

O.Koršunovo darbuose galima pastebėti ir vizualinio siužeto, kuriamo vizualinėmis raiškos priemonėmis, radimąsi. Abu šie bruožai sudaro sąlygas ir atvirai spektaklio struktūrai rasti. Daugiareikšmiškumas arba, režisieriaus žodžiais, *vienaprasmės idėjos neįmanomumas* daugiau ar mažiau plėtojamas visuose darbuose. Taip režisierius mėgina atsisakyti *akivaizdžių prasmių* teatre ir suteikti kuo daugiau erdvės žiūrovo interpretacijai. Tam jis naudoja įvairias priemones: pats kuria dramos tekstą, keisdamas, jungdamas originalių pjesių struktūras (pirmųjų spektaklių inscenizacijos) ar pasirenka pjesę, kurioje yra užko-

duotas daugiaprasmiškumas (P.S. Byla O.K.). "Šiek tiek iš toliau žvelgiant į "P.S. Byla O.K." matyti, jog tai veikalas, atitinkantis visus postmodernizmo bruožus, pagrindinis principas – vienaprasmės idėjos neįmanomumas", – teigia O.Koršunovas [35, 10]. Šiame spektaklyje režisierius priartėja prie postmodernistinio meno kūriniai būdingos atviros struktūros ir daugiaprasmiškumo, kuris kritikų neretai vertinamas kaip reikšmių ar prasmų nebuvimas ar neaiškumas. Postmodernistiniame mene daugiaprasmiškumui kurti paprastai pasitelkiama fragmentiška, alogiška kūrinio struktūra, fikcijos ir tikrovės, sapno ir realybės maišymas, populiarios masinės kultūros jungimas su elitine, mitologinių situacijų transformavimas, atpažįstamų ženklų, herojų, personažų įtraukimas į meno kūrinį arba jų parodijavimas. Šiuos elementus daugiau ar mažiau naudoja ir O.Koršunovas.

Režisierius teigia, jog spektaklio prasmų suvokimas yra kūrybinis darbas ir todėl santykis tarp spektaklio ir žiūrovo yra labai svarbus. Pirmųjų O.Koršunovo darbų "Ten būti čia" ir "Senė" prasmės, anot kritikų, turėjo susikurti pats žiūrovas – toks interaktyvus santykis tarp spektaklio ir žiūrovo artimas postmodernistiniam teatrui. Taip pat O.Koršunovas naudoja vaizdo ir teksto neatitikimo efektą. Jo spektakliuose neretai vaizdas neadekvatus tekstui ir atvirkščiai. Taip, pasak režisieriaus, atsiranda *aktyviai su žiūrovais komunikuojanti prasmų erdvė* [60, 7]. Panašus vaizdo ir žodžio santykis, teksto atskyrimas, išskaidymas, gal tik dar labiau kraštutinė forma, egzistuoja ir postmodernistinio teatro atstovų R.Wilsono, R.Foremano darbuose.

Spektaklyje "Roberto Zucco" režisierius pasitelkia masinės kultūros estetiką, siekdamas išryškinti, plėtoti spektaklio temas. Tai dar vienas postmodernizmo bruožas – masinės kultūros modelių įtraukimas į meno kūrinį. Šia prasme artimas postmodernistinio meno estetikai yra ir aktorių/dalyvių ne vaidinančių, ne kuriančių charakterius, o tiesiog esančių scenoje naudojimas.

Apibendrinant galima teigti, jog O.Koršunovo darbuose atsekami šie postmodernistinio teatrui būdingi bruožai:

I. Nehierarchinės spektaklio elementų struktūros naudojimas.

II. Vizualinio siužeto kūrimas/vaizdo dominavimas.

III. Bandymas kurti daugiareikšmę, "atvirą" spektaklio prasmių struktūrą, kurioje svarbus vaidmuo tenka žiūrovo kūrybinei interpretacijai.

IV. Masinės kultūros elementų įtraukimas į spektaklį.

Taigi Lietuvos teatro kontekste O.Koršunovo darbai yra labiausiai priartėję prie postmodernistinės estetikos ir juose galima rasti bruožų, būdingų šiuolaikiniam Vakarų Europos teatrui.

Literatūra

1. Aleksaitė I. Labas, oberiutai, ir ... sudieu // Kultūros barai. 1994. Nr.6. P.17-19.
2. Andrijauskas A. Istoriografinė postmodernizmo reikšmė ir lokalinių dailės diskursų įvairovė // Kultūros barai. 1994. Nr.1. P.34-37.
3. Apie - ps - -ir - ok // Šiaurės Atėnai. 1997 kovo 22 .P.7.
4. Arntzen Ove K. Visual performance. O. Billedstoteater. 1996. P.3.
5. Artaud A. The theatre and it's double. N.Y. Theatre Art Books. 1958. P.159.
6. Atliliepiant į Sigito Parulskio ir Os-karo Koršunovo spektaklį // Literatūra ir menas. -1997 balandžio 26. P.12.
7. Bertens H. The idea of postmodern: a history. L. Routledge. 1995. P.345.
8. Bylos pradžia. Pokalbis su spektaklio "P.S. Byla O.K." kūrėjais // 7 meno dienos. 1997 kovo 14. P.7.
9. Bundzaitė E. Drumsto vandens sezonas // Kultūros barai. 1995. Nr.12. P.35-37.
10. Eco U. Rožės vardas. V. 1991. P.426.
11. Epstein M. Hyper in 20th century culture: the dialectics of transition from modernism to postmodernism. N.Y. Berghahn Books. 1997. P.340.
12. Foster H. Postmodernizmas: įvadas // Krantai. 1990. Nr.9. P.4-10.
13. Girdzijauskaitė A. Neva Edikas, neva Edipas, neva pedikas // Literatūra ir menas 1997 balandžio 5. P.10.
14. Habermas J. Modernity: the unfinished project. L. 1996. p.305.
15. Heinonen T. Įvairiarūšė scena // Krantai. 1997. Nr.2. P.32-36.
16. Jakimavičius L. Ką "byla" bylo mūsų // 7 meno dienos. 1997 kovo 28. P.5.
17. Janonytė R. Tarp kultūros imitacijos ir fundamentalizmo // Kultūros barai. 1991. Nr.11. P.2-4.
18. Jansonas E. Mirties ir beprotybės vizijos // Respublika. 1994 kovo 19. P.13.
19. Jansonas E. Parulskis, Koršunovas, Froidas, Edipas ir visi kiti // Kauno diena. 1997 balandžio 12. P.21.
20. Jansonas E. Yra O.Koršunovo teatras! // Respublika. 1992 gegužės 26. P.4.
21. Jansonas E. O.Koršunovo teatras? // Respublika. 1990 spalio 5. P.4.
22. Jauniškis V. Bylos jiems nėra // Literatūra ir menas. 1997 balandžio 12. P.10.
23. Jauniškis V. In Vogue // Kultūros barai. 1998. Nr.3. P.42-46.

24. Jauniškis V. Kylančio miesto chaosas // Kultūros barai. 1995. Nr.1. P.38-41.
25. Jauniškis V. Mirsiantiesiems // Kultūros barai. 1997. Nr.5. P.29-33.
26. Jauniškis V. Praeities teatrų antologija // Kultūros barai. 1994. Nr.6. P.19-21.
27. Ir mane durną. Pokalbis su A.Vengriu // Literatūra ir menas. 1997. kovo 29. P.10.
28. Kaye M. Postmodernism and performance. N.Y. 1996. P.307.
29. Kantor T. Patekti į pasaulinių muziejų // Krantai. 1991. P.35-39.
30. Kellner D. Media culture. L. Routledge. 1995. P.305.
31. Kinčinitis V. Apie postmodernizmo prielaidas // Krantai. 1990. Nr.9. P.10-15.
32. Kinčinitis V. Lietuvių postmodernizmas - stilius iš nieko // Kultūros barai. 1991. Nr.8. P.4-6.
33. Kodėl išprotėjai, Zucco? // 7 meno dienos. 1998 sausio 16. P.5.
34. Koršunovas O.- Lietuvos Valstybinis Akademiniš Dramos teatras. 1996. P.104.
35. Koršunovas O. Postmodernizmas - tai neturėjimas kitos išeities // Literatūra ir menas. 1997 gegužės 10. P.10.
36. Koršunovas O. Lemia ne literatūra // 7 meno dienos. 1993 spalio 15. P.1.
37. Koršunovas O. "Kristoforų" laureatai // Krantai. 1996. Nr.3. P.9.
38. Koršunovas O. Pokalbis su... // Lietuvos rytas. 1993 gegužės 14. P.5.
39. Knowlwdge and postmodernism in historical perspective. L. 1996. P.560.
40. Kultura I szuka u progu XXI wieku. B. Transhumana. 1997. P.316.
41. Laučkaitė L. Postmodernizmas Lietuvoje. O kodėl gi ne? // Kultūros barai. 1991. Nr.10. P.14-16.
42. Lechte J. Fifty key contemporary thinkers: from structuralism to postmodernity. 1996. P.251.
43. Lyotard J.-F. Postmodernus būvis: šiuolaikinių žinojimų aptariant. V. Baltos lankos. 1995.
44. Liuga A. Agresyvaus vaizdo teatras // 7 meno dienos. 1996 rugpjūčio 2. P.2.
45. Liuga A. Prarasto tikėjimo beieškant // 7 meno dienos. 1997 kovo 28. P.4.
46. Liuga A. Neprotingos pastabos trilogijos parašėse // Literatūra ir menas. 1994 gruodžio 24. P.12.
47. Liuga A. Kerintis mirties juokas // Lietuvos aidas. 1994 gegužės 20. P.11.
48. Liuga A. Laiko sužeistas teatras // Teatras. Nr.1. P.6-9.
49. Litvinavičius V. Roberto Zucco - pragaro šventasis // Šiaurės Atėnai. 1998 sausio 24. P.7.
50. Marcinkevičiūtė R. S.Parulskis: "Man nepatinka norma" // Teatras. 1997. Nr.1. P.15-18.
51. Marcinkevičienė E. "Skrajojančio Olando" šios žiemos pasaka // Kultūros barai. 1995. Nr.3. P.28-30.
52. Mareckaitė G. Kalasi nauja žolė // Kultūros barai. 1991. Nr.1. P.33-36.
53. Mareckaitė G. Dramaturgija ir scena // Pergalė. 1984. Nr.5. P.141-150.
54. McGlynn F. Postmodernism and theatre // Postmodernism: a reader. -C. University Press. 1993. P.137-154.
55. Michelevičiūtė D. Ironija šiuolaikiniame Lietuvos teatre // Krantai. Nr.2. 1997. P.58-62.
56. Miestelėnai: miestais ir postmodernioji kultūra // Kultūrologinis almanachas. V.1995. P.237.
57. Modernusis teatras. V.Kultūros ir meno institutas. 1995. P.184.
58. Mulevičiūtė J. Meninių principų

- pokyčiai 8-ojo dešimtmečio tapyboje // Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai. V.Academia. 1992.
59. Nebijau nesėkmės. Pokalbis su O.Koršunovu // 7 meno dienos. 1996 rugsėjo 13. P.5.
 60. O.Koršunovo teatras - jau žinomas ir Prancūzijoje // Lietuvos rytas. 1997 balandžio 29. P.50.
 61. Nematomas tarp nematomų Zucco. Pokalbis su O.Koršunovu // 7 meno dienos. 1998 vasario 20. P.6.
 62. Pavi P. Slovar teatra. M.1991. P.504.
 63. Postmodernism: a reader. Ed. Doherly Th.Columbia UP.1993. P.209.
 64. Postmodernism: philosophy and the arts. Ed.Silverman J.H.-L. 1990.
 65. Paukštytė R. Mėlynojo gandro vaikai // Teatras. 1997. Nr.2. P.26-28.
 66. Paukštytė R. Kaitos taškas? // Teatras. 1997. Nr.1. P.14-17.
 67. Paukštytė R. Atlaidai aštuntąją Kalėdų dieną // 7 meno dienos. 1994 kovo 25. P.6.
 68. Paukštytė R. Šypsosi oberiutai // 7 meno dienos. 1992 gegužės 22. P.5.
 69. Read Ch. Postmodernism and the art of identity. L. 1994.
 70. Roose-Evans J. Experimental theatre from Stanislavsky to Peter Brook. L. 1994. P.225.
 71. Sanford P. Happenings and other arts. L. 1994. P.397.
 72. Schechner R. Performance theory. L. 1995. P.304.
 73. Sodeika T. Postmodernizmas ir šiuolaikinė vertybių krizė // Darbai ir dienos. K.1995. P.236.
 74. Skurvydaite S. O.Koršunovo spektaklių sceninis vaizdas // Lietuvos rytas. 1995 sausio 13. P.37.
 75. Stanevičiūtė D. Apie teatro mokslo paradigmą // Krantai. 1991. Nr.6. P.62-63.
 76. Stanevičiūtė D. Kas nuskriaudė Roberto Zucco // Kultūros barai. 1998. Nr.3. P.38-42.
 77. Susipažinkime - Žilvinas Kempinas // 7 meno dienos. 1994 kovo 25. P.6.
 78. Vanagaitė R. Teatrinio sezono įvykis: mirusios senės pabučiavimas // Lietuvos rytas. 1995 sausio 13. P.39.
 79. Vasiliauskas V. Režisieriaus O.Koršunovo teatras, kurio net nėra // Lietuvos rytas. 1997 kovo 18. P.48.
 80. Vasiliauskas V. Teroristas O.Koršunovas vis dar nėra suimtas // Lietuvos rytas. 1998 sausio 20. P.1.
 81. Vasiliauskas V. Iš abstrakcijų gyvenimo // Literatūra ir menas. 1990 birželio 16. P.6-7.
 82. Vasinauskaitė R. Ne žodis, o judesys. Neverbalinio teatro įsiveržimas // Kultūros barai. 1998. Nr.1. P.65-69.
 83. Vasinauskaitė R. Štilis arba jaunųjų režisūra šiandien // Krantai. 1996. Nr.2. P.40-48.
 84. Veisaitė I. Teatrų sezonas: rutinos ir naujųjų sankirta // Kultūros barai. 1992. Nr.9-10. P.13-17.
 85. Visockaitė J. Žiurkės šypsena // Kultūros barai. 1992. Nr.7-8. P.42-44.
 86. Visockaitė J. Eglutė pas Oskarą // Šiaurės Atėnai. 1994 kovo 26. P.3.
 87. Vyliūtė J. "Skrajojantis Olandas" - jaunystės kurinys // 7 meno dienos. 1995 kovo 7. P.1-2.
 88. Tai, tas, čia, būti, aš, mes, Dievas. Pokalbis su O.Koršunovu // Krantai. 1995. Nr.1. P.35-38.
 89. Teatras kaitos taške. Diskusijos // Kultūros barai. 1996. Nr.12. P.26-31.
 90. Twentieth-century theatre: a sourcebook. L.1995. P.387.

Jurgita STANIŠKYTĖ

Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose

Summary

O.Korsunovas - young Lithuanian theatre director, who has succeeded in creating original theatrical style, which was defined by the critics as "O.Korsunovas theatre" or "O.Korsunovas method". In this study author tries to trace the main features of O.Korsunovas directing style as well as influence of postmodern aesthetics. To understand fully the basic features of O.Korsunovas works it is helpful to look at the origins and tendencies of postmodernist theatre, where one can find similarities to O.Korsunovas style. His first works were based on the texts of Oberiu Group or Association for Real Art, the group of artists formed in Leningrad in 1926. Their works were a clear source of contemporary inspiration and helped O.Korsunovas to develop the theatrical mode of expression in which the various theatrical elements combine in new and different ways and none of them is subordinated to the others. In such a way "inner text" or visual dramaturgy arises. The theatre elements such as actors, scenography, music are not subordinated to the text in O.Korsunovas works. The form of expression is no longer controlled through textual or literary-dramaturgical premises. The correct or only interpretation no longer exists and the spectator is able to create the meaning itself. Also the visual in most of the O.Korsunovas works does not illustrate the textual and vice versa. It's similar to the works of such postmodernist theatre directors as R.Wilson or R.Foreman. The modernist impulse toward the separation and fresh recombination of theatrical elements is here pushed to a far point.

In his later theatre productions O.Korsunovas worked with more difficult dramaturgical texts. "P.S. Byla O.K." is based on the experience of the generation, which has witnessed the fall of the system and experienced the change of values. The author S.Parulskis wrote a postmodernist play. It's fragmentary, "open" structure influenced the features of performance. The scenographic element of this production became the flexible part of performance in which the different theatrical elements come together in point of intersection. One can state that the works of actors represented the subtle combination of psychological and physical features in creating the difficult and multi layered characters.

In his latest work "Roberto Zucco" (production of play by B.M.Coltes) the dividing line between actor and participants is rubbed out. The mode of acting may be called "non-acting", where actors are trying to represent themselves on stage, rather than involve in their roles. O.Korsunovas also employs objects which represent mass culture, in order to represent the meaning of the play.

One can state that O.Korsunovas uses new theatrical forms, his own theatrical language in order to create a new reality on stage, which would communicate to the spectator and involve him in the creative process of perception.

Teksto problema teatre

Sąvokų "tekstas", "drama", "žodis" vartojimas šiame straipsnyje nesunkiai gali sukelti literatūrinės orientacijos išpūdį. Šio darbo tikslas – nagrinėti ne "grynąjį" tekstą, o teksto ir teatro saitus, kurie traktuojami kaip teatrologijos problema. Tiriant teksto ir teatro ryšius bei sąveiką iš teatrologijos pozicijų, neišvengiamai iškyla daugelis teorinių, praktinių, metodologinių ir estetinių sunkumų, kurių, matyt, nepavyks išvengti ir šiame straipsnyje. Dauguma jų susiję su nepakankamai aiškiu teatro teorijos apibrėžimu. Literatūrologijos, sukūrusios pagrįstą mokslinę teoriją bei metodus, akademinės pozicijos yra stiprios, kai tuo tarpu klausimas, kas yra teatro teorija, pasak P.Paviso, tebėra atviras. Iš dalies tai galima pateisinti teatrologijos mokslo naujumu* bei sinkretiška teatro prigimtimi. Be to, istorinis teksto (dramos) ir teatro ryšys iš esmės lėmė teatrologijos polinkį perimti literatūros mokslo principus. Riba tarp teatrologijos ir literatūros mokslų beveik visiškai išnyksta, kai jų tyrimo objektu tampa dramatinis tekstas, kuris dėl savo ambivalentiškumo atsiduria abiejų šių mokslų tyrimų lauke. Būtent teksto ir teatro takoskyra nulėmė teatrologijos kaip savarankiškos disciplinos atsiradimą. Šios naujos mokslo šakos formavimasis sutapo su XX a. pradžios teatro meno pokyčiais, "režisūrinės eros" pradžia, teatro autonomiškumo, "vadavimosi iš literatūros" idėjomis. Teatrologijos mokslo pagrindėjas M.Hermanas atskyrė dramos ir teatro studijas ir siekė įrodyti,

* Teatrologijos mokslo pradininkas – vokiečių estetikas Maksas Hermanas, amžiaus pradžioje įsteigęs Berlyno universitete teatro teorijos katedrą.

kad teatro mokslas *neturi ko perimti iš literatūros mokslo, todėl privalo sukurti savuosius tyrimo principus* [41, 63].

Pirmiausia teatrologijos mokslas bandė apsirėžti visiškai kita, negu literatūrologija, tyrinėjimo objektą: analizės pagrindu tapo nebe drama (logos), bet spektaklis kaip teksto ir kitų elementų sąveikos rezultatas. Jei literatūrologija operuoja literatūriškumo sąvoka, tai teatrologija ima akcentuoti teatrališkumą kaip priešinimą literatūriškumui, dramaturginiam tekstui. Teatrališkumo sąvokai priskiriama visa tai, kas sudaro teatro specifiką. Kartais ji tapatinama su vizualumu, sceniškumu. Teatrališkumą trumpai apibrėžia R.Barthesas – *(...) tai teatras minus tekstas* [29, 365].

Teoriškai tekstas ("literatūriškumas") turėtų būti literatūrologijos, o spektaklis ("teatrališkumas") – teatrologijos akiraityje. Akivaizdu, jog toks teksto ir teatro išskyrimas buvo kiek dirbtinis ir neapėmė teatro visumos. Todėl literatūros ir teatro takoskyra vėliau teatrologijoje nebuvo tokia akivaizdi.

Nuo pat XX a. pradžios iki šių dienų teatro ir teksto ryšiai iškyla kaip esminė teorinė bei praktinė dilema. Dauguma XX a. teatro eksperimentų buvo pagrįsti arba teksto ir teatro opozicija, arba buvo susiję su naujų teksto ir teatro santykių paieškomis. Ilgą laiką Vakarų Europos kultūroje vyravo tendencija, teikianti pirmenybę tekstui. Nuo XX a. pradžios vis stipresnės pozicijas užima teatrališkumas kaip labiausiai atitinkantis teatro specifiką. Teatrologijos istorija kupina nesibaigiančios polemikos tarp teksto ir teatrinio reginio šalininkų, "literatūrinio" bei "grynojo" (teatrališko) teatro gynėjų. Istorinė teksto ir teatro ryšių evoliucija *tik iliustruoja šių dviejų komponentų dialektiką* [29, 371]. Teatro raidoje išskirčiau keletą pagrindinių teatro ir teksto sąveikos būdų:

- 1) logocentrinis (draminis tekstas spektaklio centre);
- 2) postdraminis (tekstas nėra teatro pagrindas ar pagrindinis elementas).

Platesnė šių dviejų koncepcijų apžvalga padės analizuoti teksto naudojimo ypatumus šiuolaikiniame Lietuvos teatre.

Logocentrinė pozicija

Nuo antikos iki XIX a. pabaigos Vakarų teatras, be keleto išimčių, tvirtai laikėsi logocentristinės koncepcijos dėsnų. Logocentrinę poziciją teoriškai pagrindė Aristotelis. Jo "Poetikoje" išdėstyti teiginiai apie teatrą ir dramą turėjo lemiamos įtakos tolesnei Vakarų teatro raidai.

Logocentrinės pozicijos esmę sudaro dramatinio teksto sureikšminimas, jo iškėlimas virš teatrinio reginio. Tekstas suvokiamas kaip pirminis ir todėl jis yra svarbiausias teatro elementas. Spektaklio vizualinė pusė arba, kaip Aristotelis vadina – "opsis" (iš graikų kalbos išvertus reiškia "tai, kas regima") tėra antraeilis, nereikšmingas dalykas. Hierarchinėje viršūnėje viešpatauja "logos", įteisinantis "žodžio", "minties", "tvarkos", "proto" neginčijamą svarbą. Tai lėmė literatūrinės fabulos – loginės struktūros išaukštinimą prieš palyginti neapibrėžtą, nestabilų, tik jautimiškai paveikų vizualų scenos reginį. Tuo tarpu literatūrinė fabula yra skirta protui, intelektui, joje koncentruojama visa veiksmo mintis ir esmė. Spektaklio idėjos ("protas") atsiskleidžia tik per žodinį pasakojimą-fabulą, kurią įkūnija drama. Todėl dramatiniam tekstui keliami ypatingi reikalavimai.

Tai nuosekli, tikslinga, išbaigta, turinti aiškią logiką (sudaranti tvirtą priežasties-pasėkmės grandinę) žodinė konstrukcija. Čia viską lemia ne atsitiktinumai, o gyvenimiškos logikos saitai: *Drama, kad ji būtų kažin kaip fantastiška, turi būti padaryta logiškai*, – rašė S.Kymantaitė-Čiurlionienė.

Šios koncepcijos pagrindą sudaro ypatingas žodžio, teksto sureikšminimas. Tokiu būdu teatras tampa paprasčiausiu teksto "aptarnautoju", inscenizatoriumi. Šiai koncepcijai būdinga nuostata, jog teatras – sceninis dramaturgo kūrinio atlikimas, taigi periferinė literatūros sritis. Toks teatro "suliteratūrinimas", atrodo, turėtų prieštarauti kitam Aristotelio teiginiui, jog drama pirmiausia yra veiksmo imitacija. Toks, beje, ir pažodinis "dramos" vertimas ("drama" iš graikų kalbos – "veiksmas"). Šis Aristotelio teiginys vieningai pripažįstamas tiek Vakarų, tiek sovietų, tiek lietuvių teatro ir dramos teoretikų. Aristotelis patikė bendro pobūdžio apibūdinimą, "jog drama yra veiksmo

imitacija" arba, kaip perfrazavo Vydūnas, – "veiksmų poezis". Tai kėlė ir tebekelia daugybę diskusijų bei atvėrė itin plačias interpretavimo galimybes. Tad nenuostabu, kad, remiantis tais pačiais Aristotelio teiginiais, dažnai įrodinėjami skirtingi dalykai. Daugelis postmodernistinio teatro teoretikų, atmetančių logocentrinį mąstymą, taip pat remiasi ir grindžia savo idėjas Aristotelio "Poetika" arba bent jau polemizuoja su jos teiginiais.

Kaip žodį ir veiksmą suderina logocentrinės pozicijos atstovai?

Tarp veiksmo ir žodžio dedamas lygybės ženklas. "Žodis" neprieštaruja veiksminei dramos prigimčiai, nes žodžiu dramoje realizuojamas veiksmas. Todėl žodis dramoje veiksmingas ar net traktuojamas kaip konkretus "žodinis poelgis" [34, 311]. Daug dėmesio skiriama dialogui, kuris privalo skatinti veiksmą. R.Ingardenas, analizuodamas literatūros ir teatro ryšį, taip pat pabrėžė dialogo svarbą ir ypač domėjosi žodžio funkcija teatre. Pasak jo, *žodis, dialogas išskleidžia veiksmą dramoje* [25, 69], kitaip tariant, jis taip pat pripažįsta, jog ištarti žodžiai yra veiksmas. Nepaisant to, jog R.Ingardenas itin nuodugniai aptaria žodžių veiksmingumo galimybes (veiksmas nukreiptas į save – monologas, veiksmas tarp asmenų – dialogas), vis dėlto jo samprata iš esmės lieka logocentrinė. Jo mintį, jog veiksmas slypi žodyje, nesunku perfrazuoti į logocentrinį mąstymą atitinkantį teiginį – *teatras slypi tekste*. Iš čia R.Ingardeno aiškinimas, jog teatras tėra literatūros dalis, t.y. jis tapatus pačiam tekstui.

Logocentrinėmis idėjomis besivadovaujantis teatras yra literatūrinis teatras, kurio pamatas yra drama (speciali teksto forma teatrui). Ilgus šimtmečius Europoje vyravo dramaturginis teatras, nes dramaturgas buvo ne tik teksto, bet dažnai ir spektaklio autorius. Nuo XV–XVII a. dramos teoretikai vis labiau koncentruojasi tik ties literatūriniais dramos žanro dalykais. Savo ruožtu teatre *įsivyrąja deklamacinis pradas, dramaturgo teksto, jo žodžio perkėlimas ir interpretacija*, o drama *tapo visuotinio skaitymo objektu* [34, 329].

Literatūrinis teatras turi savo ilgametę istoriją ir galias tra-

dicijas. Bėda ta, kad dauguma literatūrinį teatrą laiko ne tik pagrindine, bet ir vienintele įmanoma teatro egzistavimo forma. Manoma, kad ši nuostata turi tvirtą istorinį pamatą – esą didžiosios teatro scenos neatskiriamos nuo žymių dramaturgų vardų. Išties graikų teatras neišsivaizduojamas be Eschilo, Sofoklio, Aristofano; XVI – XVII a. teatras siejasi su Shakespearo, Lopez de Vegas, Calderono vardais, prancūzų teatras – su Moliero, Corneillio, Racino, Marivauxo komedijomis; vokiškas Goethės, Schillerio teatras, vėliau – Ibseno, Čechovo, Becketto teatro laikotarpiai. Panašiai ir Lietuvoje mėginama kai kuriuos teatro laikotarpius įvardyti kaip J.Grušo, K.Sajos, J.Marcinkevičiaus teatrą. Šis požiūris teisingas tik iš dalies. Negalima paneigti glaudaus tam tikrų laikotarpių teatro ir dramos tarpusavio ryšio. Šie didieji dramaturgai turėjo milžiniškos įtakos teatrui. Kita vertus, reikėtų labiau vertinti faktą, jog dauguma dramaturgų nerašė literatūrinių dramų, o teksto ir teatro ryšys buvo kur kas glaudesnis negu šiandien mėgstama tikinti. Graikų dramos tebebuvo suaugusios su ritualinėmis apeigomis ir, pasak B.Sruogos, *kilo iš gyvenimo gyvo reikalo*, W.Shakespeareas rašė kokrečiam "Globus" teatrui, o jo tekstai galutinį pavidalą įgaudavo tik scenoje. Su teatro praktika ir kokrečiomis grupėmis susijusi Moliere'o, A.Čechovo, netgi S.Becketto dramaturgija. Ch.Ortega Y Gassetas taikliai pastebi, jog *šie poetiniai genijai negalėjo vieni išlaikyti teatro formos, todėl minėdami Eschilo, Šekspyro ar Calderono teatrą, neišvengiamai įtraukiame aktorius, kurie vaidino jų kūrinius, sceną, kurioje jie buvo atliekami, ir publiką, kuri visa tai matė*" [27, 1]. Žodžiu, Ch.Ortega Y Gassetas, atsižvelgdamas į visuomeninę kolektyvinę teatro prigimtį, siūlo nepervertinti dramaturgo indėlio į spektaklį.

Iš logocentrinio akiračio "išslysta" ir keletas svarbių teatro etapų. Sunkiai iškomponuoja viduramžių teatro žanrai (mirakliai, misterijos), neranda vietos ir improvizaciniai *com-media dell'arte* vaidinimai, kurių tekstas prilygo šykščioms situacijų instrukcijoms ir neturėjo nieko bendra su literatūros kūriniais. Už ribos atsiduria ir itin vizualūs XVII a. barokiniai

spektakliai.

Ch.Ortega Y Gassetas teatro sėkmės taip pat nesieja su tekstu ar teksto meninėmis savybėmis. Netgi priešingai, jis pastebi, jog XVII a. pabaigoje Ispanijos teatre, tuomet pasiekusiame populiarumo viršūnę, klestėjo liaudiškos kilmės žanrai (sainetės, chakaros, sarsuelos, tonadilijos), kurie *neturėjo jokios literatūrinės vertės, dar daugiau – jie į tai ir nepretendavo* [26, 6]. To meto teatre, jo įsitikinimu, aktorių pranašumas prieš dramaturgus buvo tiesiog karikatūriškas. Todėl galima kalbėti ir apie XVII – XIX a. pradžioje klestėjusį "aktorinį" teatrą, kuriame nors ir sąžiningai laikomasi dramaturgo teksto, tačiau *sutelkdamas visą dėmesį į talentingiausius ir populiariausius atlikėjus ir sudarydamas palankiausias sąlygas pasireikšti jų meistriškumui, jis [teatras] dramą pavertė tik atskirų aktorių kūrybos sąlyga* [44, 25]. Taigi dramaturgas ir jo tekstas atsidūrė antrame plane. Panašaus pobūdžio istorinius netikslumus Ch.Ortega Y Gassetas vadina *nežiūrėjimu faktams į akis*, arba, E.Jansono žodžiais, *klastojama teatro istorija* [18, 15]. Tiek "dramaturginis", tiek "aktorinis" teatras yra skirtingos teatro formos, kurios daugiau ar mažiau sukasi apie logocentrinę poziciją, kur "tekstas", žodis yra spektaklio alfa ir omega, pamatas, sienos, stogas" [18, 15].

XIX – XX a. sandūroje vykę radikalūs pokyčiai teatro mene gerokai pakoregavo tekstą ir teatro santykius. Pastebimai susvyruoja tvirti logocentrizmo pamatai. Teatre atsiranda nauja figūra – režisierius. Jis tampa savarankišku spektaklio koncepcijos, vaizdinio pavidalo kūrėju. Režisierius kalba ne tekstu, o savo specifine kalba – mizanscenomis, t.y. fiksuotais, laike ir erdvėje besikeičiančiais sceniniais vaizdiniais. XX a. teatras neabejotinai yra režisūrinis teatras, kuriam vietoj "literatūrinis" greičiau tinka epitetas "teatrališkas". Naujoji teatro samprata buvo lydima manifestų apie teatro vadavimąsi iš literatūros bei kaustančio žodžio valdžios. Režisūrinio teatro koncepcija, teigianti režisieriaus bei teatro autonomiškumą, be abejonės, žeidė "literatūrinio" teatro ambicijas, tačiau toli gražu ne visada siekė radikalių pokyčių.

XX a. teatro ir teksto santykių raidoje išskirčiau dvi kryptis. Pirmoji – radikalioji, vėliau susiformavusi į postdramatinio teatro koncepciją. Antroji – nuosaikioji, linkusi į kompromisus, koregavusi, bet iš esmės nepakeitusi logocentrinių nuostatų (dabar traktuojama kaip teatro "mainstream" – pagrindinė srovė). Teatro autonomiškumo idėjų veikianti nuosaikioji kryptis pripažįsta, jog teatro literatūrinis tekstas – drama, teatre negali *pretenduoti nei į savarankiškumą, nei į kokią išskirtinę padėtį šioje teatro elementų sistemoje* [34, 329], o tėra *vienas iš daugelio komponentų* [18, 15]. Tačiau šios krypties atstovų didelis dėmesys tekstui, o tiksliau tik tam tikrai jo formai – dramai, byloja apie išskirtinę, ypatingą dramos vietą tarp kitų elementų. Apskritai dauguma šios krypties teorinių samprotavimų nesumažino, juo labiau neišsprendė teatro ir teksto santykių problemos. Tariama režisūrinė laisvė apsiriboja tik kiek laisvesne teksto interpretacija: vengiant aštresnių konfliktų tarp aktoriaus, dramaturgo ir režisieriaus, dažnai linkstama į kompromisus. Pavyzdžiui, gana revoliucingai XX a. pradžioje skambėjo sintetinio teatro idėja. Žvelgiant iš šiandienos pozicijų, ji labiau panaši į dar vieną literatūrinio teatro atmainą. Ši iš dramaturginio teatro koncepcijos išaugusi romantinė samprata, jog teatras jungiąs į vieną visumą literatūrą, vaidybą, dailę (scenografiją) ir kitus menus, vis dėlto centriniu nariu tebelaiko dramą. Šiandien ši idėja kritiškai vertinama ir Lietuvoje. Vieniems sintetinio teatro idėja yra tik "mitas", kur menai *kažkoku būdu funkcionuoja kažin kokioje aukštesnėje vienovėje* [41, 64]. Kitiems visiškai neaišku, *kas, kokiomis porcijomis sintetino* [18, 15]. Treti pastebi, kad dėl sintetinio mąstymo teatras vis tiek nėra savarankiškas menas, o tik *literatūrinės dramos realizavimo rezultatas* [44, 27].

Sintetinio, arba totalinio, teatro* idėjos teoriškai gynė teatrą

* "Totalinio meno kūrinio" idėją ("Gesamtkunstwerk") iškėlė R.Wagneris 1850 metais. Totalinis teatras – įvairių menų bei visų teatro elementų jungimas į vieną organišką sistemą. Jam būdingas techninių priemonių naudojimas, idėjų, prasių daugiaplaniškumas, aktyvesnių scenos ir salės santykių ieškojimas. Šiuo terminu dažnai apibūdinami labai skirtingi teatro reiškiniai. Jis kartais taikomas graikų teatrui, A.Artaud, P.Brooko, R.Wilsono, netgi G.Varno režisūros stiliui

kaip savaiminę vertybę, o ne literatūrinį subproduktą. Tačiau sintetinis / totalinis teatras yra greičiau estetiškas idealas, negu konkretus teatro meno laimėjimas. Teksto ir teatro santykiai čia apibrėžiami gana miglotai. Sintetinio-totalinio teatro idėjų populiarumas panašus į desperatišką bandymą sumažinti XX a. vis didėjančią properšą tarp teatro ir teksto.

Teksto, dramos kūrinio ryšiai su teatru tampa kone pagrindine teorinių veikalų problema, kuri XX amžiuje įgijo daug naujų aspektų. Daugiausia dėmesio koncentruojama į dramą, kuri pastebimai *gyvena dvilypį gyvenimą: literatūrinį ir sceninį* [34, 331]. Dvilypė dramos prigimtis (ji savarankiškas žodžio meno kūrinys ir sykiu — teatrinės realizacijos objektas) vertė ieškoti bendrų sąlyčio taškų tiek literatūros, tiek teatro teoretikus. Dėl to gimsta kompromisinė teorija, tarsi sutaukianti autonomiško teatro ir dramos ambicijas. Ji skelbia, jog drama yra literatūros kūrinys, tačiau tai ne paprasta, o *teatrinė galimumų literatūra*. Tekstas šio požiūrio rėmuose traktuojamas kaip turintis *sceninį potencialumą, scenines galimybes*. Drama tėra „žaliava“, „pusfabrikatis“, kurį scenoje reikia užbaigti. Šios koncepcijos esmę sudaro tikėjimas, jog tekstas *turi savyje* bei garantuoja sceninį pastatymą. Todėl tekstas turįs pasižymėti specifinėmis savybėmis. Teigiama, kad tokiu būdu sceninis pastatymas ir tekstas ne konfliktuoja, o tarpusavyje sąveikauja. Tačiau ir ši tik iš pirmo žvilgsnio kompromisinė pozicija nebuvo vienalytė. Vieni teoretikai krypto į „literatūrinį“, kiti — „į teatrinį“ kraštutinumą. „Literatūrinės“ krypties atstovai akcentuoja literatūrinę dramos ir teatro prigimtį. Pasak jų, drama galinti būti savarankiška, skaitoma kaip literatūros kūrinys, o teatras — negalintis gyventi be teksto. Teatras suvokiamas kaip neišsiskiriantis iš teksto rėmų. Toks požiūris įmanomas tik susiaurinus ir supaprastinus teatro sampratą (atmetus daugelį kitų, be teksto, teatrui darančių įtaką veiksnių: aktorių — publikos santykius, erdvės ir laiko išdėstymą). Teatro specifikos nepaisymas leidžia daryti klaidingą prielaidą, jog tekstas ir teatras yra imanentiškai (tapatūs), kaip teigia R. Ingardenas. Tačiau akivaizdu, kad spektaklio negalima aiškinti kaip „literatūros

derivato" ir jo analizei taikyti literatūrinius metodus.

Teatrališkiosios pakraipos atstovų pasisakymai varijuoja nuo visiško teksto eliminavimo iš teatro iki teiginių, jog *drama neturi nieko bendra su literatūra* ir išimtinai priklauso teatrui, kuriame įgauna tikrąją savo vertę. Savotiška "literatūrinių" ir "teatrinų" idėjų samplaika išlieka vyraujančia teorija ir šiandien.

Draminio teksto traktavimas kaip *sceninių galimumų literatūros* padiktavo itin didelį dėmesį teksto ypatumams. Labai svarbi tampa kūrinio kompozicija, konstrukciniai dėsniai, struktūra. Ypač daug dėmesio skiriama specifiniams elementams: konfliktui, fabulai, charakteriams, dialogų veiksmingumui ir kt. Detali teksto analizė, be abejo, nėra šio straipsnio tikslas, tačiau čia aptariamai teksto "potencialumo" koncepcijai itin svarbi yra teksto struktūros problema, todėl pamėginsiu į struktūrinius pokyčius pažvelgti iš teatro pozicijų.

Normatyvinė XVII – XVIII a. dramos teorija pateikė griežtus reikalavimus draminiam tekstui, reikalavo laikytis 3 vienovių (laiko, vietos ir veiksmo) principo, egzistavo "gerai sukaltos" pjesės taisyklės, kurios tiksliai apibrėžia fabulos, charakterių, veiksmo plėtojimo (ekspozicijos, kulminacijos, atomazgos ir kt.) reikalavimus. Tačiau laikui bėgant dramos struktūra pastebimai keitėsi. Dramos evoliuciją (struktūrinę ir idėjinę) detaliai yra analizavęs P.Szondis knygoje "Modernios dramos teorija" (1956), M.Esslinas "Dramos anatomija" (1976) ir daugelis kitų dramos ir teatro teoretikų.

XX a. draminiai tekstai nuo ankstesnių skiriasi ne tik akivaizdžiai pakitusi struktūra bei turiniu. Galima išvelgti ir radikalai besikeičiančius teksto ir teatro santykius. XX a. dramai būdingas bet kokių normatyvinių taisyklių, konvencijų laužymas, žanrų maišymasis, įvairūs eksperimentavimai su kompozicija, kalba. Ji vis labiau tolsta nuo tradicinių formų, nebijo atsisakyti tik dramai priskiriamų esminių ypatybių: veiksmo, greito fabulos plėtojimo, dialogo. Literatūros teoretikai šiuos pokyčius linkę sieti su pakitusia XX a. visuomenės bei meno būkle, nestabilia žmogaus vieta "susvetimėjimo" amžiuje ir

pan. Taigi priežasčių dažnai ieškoma filosofiniame kontekste. Pasak M.Esslino, drama "nuo graikų tragedijų iki S.Becketto" yra *filosofavimo forma, tik kalbama ne abstrakčiais, o konkrečiais (egzistenciniais) pavyzdžiais* [9, 22].

Tačiau į dramos transformaciją XX a. (ypač antroje amžiaus pusėje) būtų tikslinga pažvelgti iš teatro pozicijų. Būtent pakitusiais XX a. teatro ir teksto santykiais galima paaiškinti ir daugelį dramos struktūrinių pokyčių. Dramoje vis mažėja įvykio vaidmuo, veiksmą išstumia statika arba pasakojimas, ima vyrauti "nefabulinė", laisva įvykių tėkmė, fragmentiškumas, linkstama į filosofinius apibendrinimus, vietoj charakterių geriausiu atveju siūlomi tipažai, mažėja remarkų reikšmė, dažnai jos atlieka labiau meninę negu teatrinių nurodymų funkciją, monologai išstumia dialogą, linkstama į nuolatinį laiko, veiksmo, vietos kaitaliojimą, vengiama vienprasmiškumo ir kt. Tai totalus atitolimas nuo tradicinės (aristoteliškos, klasikinės, uždaro tipo) dramos, kur pamažu nyksta visos "sceninį potencialumą" garantuojančios teksto savybės: *Tačiau visa – betiksliskumas, laukimas, vienatvė ir tylą – yra didžiausios dramos priešingybės. Jų pavaizdavimas scenoje turi sukelti teatrinį nuobodulį, žodis "drama" kilęs iš graikiško "darau", o šis veiksmazodis yra tranzityvinis – "darau ką nors". Dėl to visi šie dramaturgai (turimi omenyje absurdo dramos autoriai) stebina savo praktinio pasisekimo laipsniu* [42, 26].

Išties teatrui vis mažiau reikėjo "potencialiai paruošto", "sceniškai" apdoroto teksto. Vis dažniau veiksmo, santykių, prasmų kūrimas patikimas teatrui ir jo kūrėjui, o ne dramai bei dramaturgui. Teatras, atsitraukęs nuo dramos šešėlio, ėmė kurti savo "veiksmą", savo vidinę logiką, savo "dramaturgiją". Savo ruožtu drama tampa vis atviresne struktūra. Teatrui jos reikia kaip bet kokio teksto, tiek pat "potencialaus sceniškai" kaip ir laikraščio žinutė ar, kaip mėgstama pajuokauti – telefonų knyga. Dauguma teoretikų sutinka, kad po S.Becketto drama nebeturėjo įtakos teatrui, t.y. dramos ir teatro raida tarsi išsiskyrė, nebeliko abipusiškai paveikių santykių.

Teksto ir teatro santykiai perauga į kitą lygmenį, kuris ap-

tiriamas kitoje dalyje.

Logocentrizmo krizė

XX a. logocentrizmas ima prarasti savo pozicijas ne tik teatre, bet apskritai visoje Europos kultūroje. Teatras, kuriame režisierius yra savarankiškas kūrėjas, toliau ieškojo naujų raiškos galimybių. Šių ieškojimų dėka tradicinis teatro ir teksto santykis patyrė daugybę modifikacijų. Įvairūs, dažnai netgi prieštaringi ieškojimai šioje srityje lėmė dinamišką XX a. teatro raidą.

Nuosaikiosios krypties bruožai, slypintys logocentrinės pozicijos sampratoje, aptarti anksčiau. Radikalioji kryptis, ieškojusi kokybiškai naujų teksto ir teatro santykių, savo esminiais principais panaši į atvirkščią "logocentrinį" modelį. Terminas, apibūdinantis į tą pusę kryptantį teatrą, nėra nusistovėjęs. Iš pradžių atsirado "avangardinio", "eksperimentinio", "teatrališkojo" teatro sąvokos, vėliau – "vizualinio", "totalinio", "postavangardinio". Šios sąvokos nėra sinonimai, o jų atsiradimas žymėjo kiek skirtingus teatro reiškinius. Šiandien plačiausią prasmę lauką apima postmodernistinio teatro sąvoka, tačiau kalbant apie teatro ir teksto santykius, manau, tinkamiausias būtų "postdraminio" teatro terminas. Nesileidžiant į termino "postdraminis" aiškinimą, verta pažymėti, jog tai dar viena sąvoka, papildžiusi gausų XX a. antrosios pusės "post" sąvokų žodyną, kuriame atsispindi totalinis amžiaus pabaigos kultūros "postbūvis" (pvz., postcivilizacija, postfilosofija, postracionalizmas, posteuropocentrizmas, postmodernizmas ir t.t.).

Šiose sąvokose priešdėlis "post" nereiškia paprasto "po", t.y. nereiškia vien tik periodų sekos, o žymi *epochinį perver-smą, radikalią kultūros paradigmą ir dvasinių orientyrų kaitą* [2,14]. "Post" nurodo, kad "mąstymas aptiko filosofijos bei racionalumo vidinius "susinaikinimo centrus" [32, 53] ir yra nukreiptas prieš Vakaruose vyraujančią logocentrizmą apskritai. Todėl ir "postdraminis" reiškia ne tiek "po" ar "be" dramos (dramatizmo), kiek žymi naują teksto ir jo vietos teatre modifikaciją, taip pat logocentristinių nuostatų nykimą.

Naujas požiūris į tekstą teatre yra nulemtas vidinių (teatro autonomijos siekimas, režisieriaus atsiradimas) ir išorinių (post-

modernistinių idėjų sklaida kultūroje) veiksmų.

Postdraminio teatro koncepcija dar nėra galutinai išsikristalizavusi. Tai atvira naujoms idėjoms teatro samprata, kaskart įgaunanti vis naujų bruožų. Aprėpti juos vargu ar šiandien įmanoma. Svarbiau užčiuopti pagrindines tendencijas ir bruožus, skiriančius šios krypties plėtotę nuo logocentristinių principų tradicijos.

Radikalioji kryptis, kaip vieninga postdraminio teatro koncepcija, susiformavo XX a. antrojoje pusėje. Tam didelės įtakos turėjo 6-7-ąjį dešimtmetį paplitusios postmodernizmo idėjos. Tačiau šios krypties užuomazgos siekia XX a. pradžios avangardinio teatro eksperimentus, kai dauguma didžiųjų XX a. pradžios teatro kūrėjų ieškojo naujų raiškos galimybių, keičusių tradicinį požiūrį į teksto vietą teatro mene. Šiuo klausimu kalbėjo G.Craigas, K.Stanislavskis, M.Reinhardtas, V.Mejerholdas, J.Vachtangovas, A.Artaudas, B.Brechtas, G.Strehleris, J.Copeau (Kopo), Ch.Dullin (Dulen), L.Juvet (Žuve) ir kt.

Amžiaus pradžioje logocentrizmo krizė teatre pasireiškė kaip perdėm "literatūrinio" teatro kritika. "Literatūrinis" Vakarų teatras buvo traktuojamas kaip vergaujantis žodžiui ir literatūrai. G.Craigas svajotojo apie teatrą, kuriame režisieriui nereikėtų interpretuoti literatūros kūrinio, o tiesiog pakaktų mąstyti balsu, scenovaizdžiu. Jo žodžiais, teatras *privalo nustoti dairytis į literatūrą*. A.Tairovas atkreipė dėmesį, kad teatro istorijoje gausu vaisingų laikotarpių, kai teatras nesinaudojo išankstiniu literatūriniu tekstu. Jo žvilgsnis, kaip ir J.Vachtangovo, kryo į improvizacinį teatrą, kuris tenkinosi glaustu scenarijumi. V.Mejerholdas, "teatrališkojo" teatro šalininkas, taip pat pageidavo ne išbaigtų literatūrinių tekstų, o tinkančių improvizacijoms scenarijų. Nearistotelišką dramos ir teatro formą siūlė B.Brechtas, E.Piskatorius. Eksperimentinis Bauhauso teatras Vokietijoje propagavo grynojo judesio, formų, spalvų ir šviesos teatrą.

Antrojoje amžiaus pusėje logocentrizmo kritika teatre įgavo kitą aspektą. Kritikuojamas ne tik "suliteratūrintas" teatras, bet ir pats logocentrizmas, kaip perdėm racionalizuota mąstymo

tradicija, atvedusi į aklavietę visą Europos civilizaciją, ypač meną. Suabejojama tradicinėmis vertybėmis: protu, tiesa, grožiu. Griūva daugiau nei du tūkstančius metų vyravusios binarinės sistemos: pasaulis ir idėja, objektas ir subjektas, grožis ir bjaurumas, tiesa ir fikcija (A.Artaudas siekė visiškai panaikinti ribą tarp gyvenimo ir teatro). M.Dufrennas savo darbuose kalba apie "niokojančią "logos" kultūrą". J.Derridos "destrukcinį metodą" nukreipia taip pat prieš "vienpusį nuasmenintą logocentrizmą", kuris "persmelkia visas Vakarų kultūros, mąstymo ir meno poras" [2, 24]. A.Andrijauskas teigia, jog pagrindinį savo filosofijos uždavinį J.Derrida sieja su ryžtinga "dekonstrukcija" visų gelminių Vakarų kultūros sluoksnių, išplaukiančių iš "logos" mąstymo principų. Todėl, J.Derridos nuomone, teatras, išsivadavęs iš logocentrizmo, turėtų tapti "nei knyga, nei sunkiu darbu", bet galinga energija.

XX a. antros pusės postdraminis teatras yra orientuotas į logocentristinių principų teatre sunaikinimą. Būtent ši savybė jį suartina su postmodernizavimo estetika. Galima teigti, jog postdraminio teatro teorija į daugmaž vientisą idėjų sistemą susiformavo stipriai veikiama postmodernizmo ir jį įtakojusių poststruktūralizmo, dekonstruktyvizmo mąstytojų M.Foucault, R.Bartheso, J.Derridos, Y.-F.Lyotardo, J.Lacano, U.Eco, J.Kristevos ir kt. Didelė ir lingvistikos mokslo įtaka.

Postmodernizmas kalba ne apie paprastą kultūros krizę. Tai kokybiškai naujos meno kultūros fenomenas. Todėl kalbant apie postdramatinį teatrą svarbūs ir postmodernizmo estetikos principai. Postdraminį teatrą šiandien galima suvokti kaip logocentrizmo pabaigą ir todėl netikslinga jam taikyti senųjų "klasikinių" kriterijų. Beprasmiška jame ieškoti tradiciškai apibrėžiamo "grožio" ir "tiesos", nerasime vienintelės teisingos reikšmės ar interpretacijos. Postdramatinis teatras kuriamas kitais principais ir jo tikslas nėra tradiciškai suvokiamos vertybės. XX a. antrosios pusės teatro reiškiniams, kaip ir kitiems menams, būdingas *perėjimas nuo tradicinių Vakarų meno formų prie naujų postmodernistinių, išsiskiriančių daug didesniu meninės raiškos priemonių "platumu" ir "įvairove", mąstymo*

"atvirumu" [2, 23].

Postdramatinio teatro idėjų sklaida

Naujo postdraminio teatro pranašu galima laikyti prancūzų aktorių, režisierių ir rašytoją A.Artaudą. Savo straipsniuose ir manifestuose A.Artaudas neigė vakarietišką imituojančią (mimetic) ir vaizduojančią (represent) teatrą, kuris, jo manymu, atsidūrė teksto nelaisvėje. A.Artaudas ironiškai klausė, kaip galėjo atsitikti, kad Vakarų teatre viskas, ko negalima išreikšti kalba ir sutalpinti į dialogo rėmus, atsidūrė tik antrame plane. Jo nuomone, Vakarų teatras, atmetęs mizanscenavimą ir visa, kas iš prigimties teatrališka, akiai tarnaujans tekstui *yra idiotiškas, beprotiškas, iškrypęs, gramatiškas, antipoetiškas, pozityvistinis teatras* [4, 49]. Pasak A.Artaudo, Vakarų teatras *uždarytas neveiksmingoje formoje*, kur aktorius tegali persakyti autoriaus žodžius, o žiūrovui tenka pasyvus "skaitytojo" vaidmuo. "Žiaurumo teatro" manifeste (1932) A.Artaudas išdėstė savąją "Šventojo teatro" viziją. Jis kvietė kurti teatrą, kuriame tekstas nieko nereikštų, kur žodžių nuotrupos būtų svarbesnės už sukomponuotą dialogą, kur veiksmas, įvykis pakeistų tekstą. "Šventajame teatre" įprastą siužetą atstotų visuotinis ritualinis vyksmas, o aktorius, užuot kartojęs "negyvus autoriaus žodžius", kalbėtų judesio, plastikos, gesto kalba ir savo kūnišku buvimu "signalizuotų iš liepsnų". Žiūrovas vietoj intelektualinių apmąstymų patirtų stiprų sukrėtimą. A.Artaudo teatre viešpatuoja ne logikos dėsniai, o iracionalios jėgos. Taigi, A.Artaudas iškėlė ir mėgino spręsti tuos pačius klausimus, kuriuos vėliau sprendė postdraminio teatro kūrėjai.

A.Artaud omanifestai grovė ne tik literatūrinę Vakarų teatro tradiciją. Jis pats žengė dar vieną esmingą žingsnį: ieškodamas tikrosios teatro prigimties, atsigrėžė į Rytus. Rytų teatre, konkrečiai Bali teatre, jis išvelgė tikruosius teatro atgimimo šaltinius. Taip A.Artaudas paneigė europocentristinį mitą, esą visos žmonijos vertybės, taip pat ir teatras, prasidėjo Graikijoje. Tai turėjo įtakos ir teatro bei teksto santykiams. Rytų teatras,

dažnai egzistuojantis sinkretiška forma (čia šokis, žodis, muzika nėra galutinai išsikristalizavę) daugeliui XX a. antrosios pusės teatro menininkų tapo siektinu pavyzdžiu. Teatre prasideda modernistinei ir ypač postmodernistinei kultūrai būdingas Rytų ir Vakarų susiliejimas. Teatre tai pasireiškė gesto sureikšminimu, psychologizmo ir teksto nuvertinimu. Interkultūrinio teatro bruožų galima aptikti P.Brooko, E.Barbao A.Mnouchkino kūryboje.

A.Artaudas savo idėjų praktiškai nepritaikė. P.Brookas vertindamas A.Artaudo genialumą teigia, esą *pritaikyti Arto reiškia išduoti Arto – nes visuomet panaudojama tik dalis jo minčių* [5, 53]. Nors A.Artaudo teorijai nebuvo lemta išsipildyti, tačiau tai, ką jis rašė, A.Mnouchkineos žodžiais, *buvo taip artima praktikai, taip ryšku – Bali teatre ir taip aiškiai buvo suformuluota teorijos kalba, kad jo kūryba galų gale tapo beveik praktika* [24, 10].

A.Artaudo idėjos padarė milžinišką įtaką tolesnei teatro raidai ir ypač paveikė tradicinius teatro ir teksto santykius. A.Artaudo įtaka ypač ryški A.Mnouchkineos, P.Brooko, E.Barbos, J.Grotowskio, J.Becko, J.Malinos teatro veikloje. Šių menininkų kūrybai būdingas tradicinio teksto panaudojimo atsisakymas. Vietoj senosios žodinės komunikacijos jie siekė įtvirtinti naują "ritualinį sąmoningumą". Brookas taip apibendrina savo ieškojimų tikslus: *Ar yra kita kalba, tokia pat tiksli kaip žodžių kalba? Ar yra veiksmų kalba, garsų kalba: kalba, kur žodis – judesio dalis, kur žodis – melas, žodis – parodija, žodis – nesąmonė, žodis – prieštara, žodis – smūgis, žodžių – reikšmių kalba* [5, 49].

Sužavėti A.Artaudo idėjų šie menininkai siūlė kurti teatrą "čia ir dabar", nesižvalgyti į praeitį, nevaizduoti to, kas buvo "kadaise ir ten". J.Beckas XX a. teatrą traktuoja kaip *išsigimimą į literatūros darbus, kaip blogus romanus, kur galima pabėgti kelioms valandoms iš pasaulio, kuriame gyvenate, į Heddos Gabler pasaulį. J.Malinos žodžiais, aktorius, išsivadavęs iš teksto ir vaidinantis save, gali leistis į didesnę kelionę, negu vaidinantis Hedda Gabler* [24, 23]. Dauguma jų išvis atsisakė

teksto, nes vos tik randame kažką, kas panašų į tekstą, tuojau jame "užsidarome" [, 24]. J.Grotowskis, įkūręs Varšuvoje "Laboratorijos teatrą", galima teigti – labiausiai priartėjo prie A.Artaudo idėjų. J.Grotowskis atsisakė ne tik teksto, bet ir *visko, išskyrus kūną* [5,58]. Jo teatras prabilo kūno, judesio kalba, gimstančia ne iš santykio su tekstu, o iš aktoriaus savojo "aš" aukojimo. J.Grotowskio idėjų propaguotojas E.Barba, taip pat nutolęs nuo "normaliai tekstus inscenizuojančio teatro" principų, aktoriaus kūno pagalba eina iracionalaus, mistinio patyrimo teatre link. Šių režisierių kūryba leido patikėti fizinio (ne literatūrinio) teatro egzistavimo galimybe.

P.Brookas taip pat išbandė tai, ką teoriškai suformulavo A.Artaudas. Savo teatriniuose eksperimentuose P.Brookas ieškojo naujos teatro kalbos, naujų komunikacijos galimybių, paremtų ne tik žodžiais, logika. Ne mažiau svarbūs jo kūryboje instinktai, intuicija, iracionalumas. P.Brookas siekė išsiveržti iš europocentrinės Vakarų meno orientacijos. Jis netgi prieštaravo tradiciniam teatro skirstymui į vakarietišką ir rytietišką. P.Brooko interkultūriniai eksperimentai skirti garsinės komunikacijos galimybių tyrimui. Sukūręs internacionalinę trupę, jis ieškojo atsakymų į klausimus: koks yra žodinio ir nežodinio teatro santykis, kas atsitinka, kai gestas ir garsas pavirsta žodžiu, kokia yra tiksli žodžio vieta teatro raiškoje. Multikultūrinis patyrimas praplėtė tradicinius teksto ir teatro santykius, atvėrė naujas teatro raiškos galimybes.

P.Brookui, kaip niekam kitam, pavyko pasiekti savitą kultūrų, raiškos formų, tradicijų sintezę. Šis režisierius, teatre išbandęs įvairias žodžio, teksto galimybes, vis dėlto neatsisakė teksto. Jo statytų dramaturgų sąrašas W.Shakespeareas, A.Jarry, P.Handke, A.Čechovas, B.Shaw, H.Ibsenas, F.Dostojevskis, J.Cocteau, J.P.Sartre. Tačiau tai jam netrukdo laikytis nuostatos, jog scena nėra vien tik patogė vieta inscenizuoti. P.Brooko požiūris į dramatinį tekstą spektaklyje prasilenkia su logocentrine inscenizavimo tradicija. Jis tiksliai laikosi W.Shakespeare'o žodžių, tačiau kartais jis imasi kurti tekstą kolektyviai (pvz., spektakliui "US").

Įdomiai P.Brookas sprendė ir tuomet aktualią autoriaus problemą. Režisierius įsitikinęs, jog mes tik įsivaizduojame, kad suprantame tekstą ir žinome, ką iš tikrųjų pasakė autorius. Jo nuomone, *spausdintas žodis mums tegali pasakyti, kaip jis buvo užrašytas popieriuje, o ne ištartas* [5, 15]. Išgauti žodžio gyvybę ir skambesį, jo įsitikinimu, reikia "kone burtais", o "tarnavimas tarnavimas autoriui" esąs lengviausias kelias. P.Brookas netiki ir teksto sceniniu "potencialumu": *jeigu paprasčiausiai leisite pjesei kalbėti, ji gali ir visai neprasižioti*, – teigė režisierius [5, 37].

P.Brookas, kaip ir A.Artaudas, tradiciniame teatre išvelgia "negyvumo" apraiškas. P.Brooko "negyvas teatras", aprašytas knygoje "Tuščia erdvė", daugeliu aspektų siejasi su logocentrinų principų prisilaikančiu teatru. "Negyvas teatras", jo nuomone, itin saugiai ir patogiai įsitaisęs W.Shakespeareo, Moliereo, B.Brechto pjesėse. Už šių garsių autorių tekstų slepiasi "negyvas" režisierius su savo sustabarėjusiomis "formulėmis" ir "metodais". Tuo tarpu "tikras" ir "gyvas" režisierius, kurdamas teatrą, pasak P.Brooko, privalo pradėti *kaskart iš naujo švaraus lapo, tuščios scenos* [5, 36], t.y. tekstas neturi būti pirminis, o privalo gimti iš naujo jį kuriant. Nulinis taškas ("ex nihilo creation") [36, 76]) yra pagrindinė postdraminio teatro išeities pozicija, garantuojanti teatro nepriklausomybę nuo pirminio teksto. Logocentrinėje sistemoje "teatras buvo trečioji realybė, jei turėsime omenyje tai, jog antrąją kūrė dramaturgas pirmosios (realaus gyvenimo) pagrindu [18, 16]. Postdramatinis teatras siekia atsisakyti tarpininkės – dramos "realybės". Spektaklis tiesiogiai susijęs su gyvenimiškąja būtimi, o jo tekstas tėra vienas iš daugelio teatro komponentų. Spektaklis – savarankiškai gyvuojantis organizmas, kurio suvokimas, interpretavimas ir logika yra nulemiama jo paties, o ne išankstinio teksto.

Visuomenėje, kur žmonės nebejaučia bendros apeigų ir ritualų prasmės, teatras, siekiantis visuotinumą, neįmanomas: (...) *problema yra ta, jog auditorijai trūksta bendros ritualinės sąmonės, kurią jie atsineštų į teatrą. Dabar gi ji tėra ritualo*

stebėtoja, o aktorius tik vaidina esąs šamanas (...) Pagaliau šis teatras suvokė galįs tik suvaidinti tokią galimybę [20, 44]. Postdramatinis teatras, suvokęs šias ribas ir turėdamas omenyje šiuolaikinės visuomenės poreikius, tikisi kurti teatrą, kuris atspindėtų savo laiko dvasią. Jis neatsisako teksto, o žodinės kalbos nesiekia pakeisti kūno kalba. Postdramatinis teatras ieško kito kelio ir linkęs pripažinti, jog teatre *kūnas yra apribojamas tekstu, o tekstas – kūnu* [20, 144].

Ritualinis apeiginis teatras įtvirtino teatro modelį, kurio centre yra teatras (aktorius, mizanscenavimas, veiksmas), o ne drama (tekstas, literatūra).

Postdramatinio teatro bruožai

Vizualumas

Logocentristinei pozicijai itin svarbios "žodžio", "minties", "tvarkos", "proto", "centro" kategorijos postdraminiam teatrui ne tokios reikšmingos. Postdraminiame teatre "mintis" neišsako ma, daugiaprasmė; tvarką keičia chaosas; protą – alogiškumas, "centras" išcentruojamas, įsivyrėja marginalijos. "Žodžiu" nepasitikima kaip anksčiau. Žodinė raiška pasirodė esanti ribota, negalinti perduoti to, ką iš tikrųjų jaučia žmogus. Žodis, kalba, dialogas – ne vienintelis būdas žmonėms bendrauti. S.Beckettas savo dramose demonstruoja nekomunikuojančių žodžių ir prasmių tuštumą. J.Barthesas prabyla apie "išsisėmusią literatūrą", pasigirsta balsų apskritai apie "literatūros mirtį". E.Ionesco rašo apie teatrą, kuris *ypač neturi ką mums pasakyti, nes viskas jau seniai žinoma* [15, 13]. Žodžio nuvertėjimo fone ima dominuoti vizualūs raiškos būdai. Labiau, negu protu, logiškai suvokiamu tekstu, pasitikima efemeriškais sąmonėje užgimstančiais vaizdiniais. Teoriniuose darbuose įsitvirtina nuomonė, jog teatras savo esme yra vizualus, o ne žodinės prigimties menas: *Teatras nėra ta realybė, kuri gryo žodžio padedama pasiekia mus per klausą. Teatre girdime, bet visų pirma žiūrime (...). Teatras iš esmės yra reginys ir publika yra jo stebėtoja, nes graikiškas žodis "teatras" – reiškia "žiūrovą"* [27, 7].

Postdraminio teatro polinkis į vizualinę raišką sugriauna aristotelišką raiškos priemonių hierarchiją. "Opsis" (reginys), anksčiau stumtas į antrą planą, tampa svarbiausiu. Aštuntą dešimtmetį per Europą nusirita vizualinio teatro banga. Vizualinis teatras, nulemtas dada, futurizmo, konceptualaus meno, multimedia ir šeštojo dešimtmečio hapeningų, prabilo vaizdų kalba. Čia "žodis" vaidino toli gražu ne svarbiausią vaidmenį. Žymiausi šio teatro kūrėjai yra šie: R.Wilsonas, A.Foremanas, J.Fabreas, P.Schleffas, Norvegijos trupė "Hotel pro forma" ir kt. Vizualinio teatro pagrindas – ne žodinė, o vizualinė dramaturgija, kurioje *visi elementai: erdvė, tekstas, vaizdai yra lygiaverčiai* [3, 11].

Postdramatiniame teatre tekstas praranda išskirtines pozicijas ir tampa lygiaverčiu teatro elementu.

Elementų heterogeniškumas

Postdraminio teatro elementai yra ne tik lygiaverčiai, bet ir heterogeniški, t.y. gali egzistuoti atskirai. Logocentrinis principas reikalauja, kad muzika, judesys, tekstas, scenografija susijungtų į bendrą visumą – darnią kompoziciją. Šios visumos centras yra tekstas, o visi kiti elementai tarnauja teksto reikšmei sustiprinti.

Postdraminis teatras, priešingai, siekia dekomponuoti, išardyti visumą tam, kad kiekvienas elementas egzistuotų savarankiškai. Veiksmas, judesys, scenografija, muzika, tekstas neilustruoja vienas kito, dažnai pulsuoja skirtingais tempais ir ritmais. Elementų "dekonstrukcija" ypač būdinga R.Wilson'o spektakliams. Juose nėra naratyvinės struktūros, siužeto, charakterių, taip pat nėra tiesioginio ryšio tarp vaizdo ir teksto: *Dekoracija neilustruoja teksto, tekstas nebūtinai yra tema, tema tampa autonominiu elementu, kaip ir muzika, kūno judesiai (...) Visi šie elementai (...), vėliau susijungia kaip koliaže* [24, 172].

Tačiau koliažo principu sudurstyta kompozicija ir komponentų autonomiškumas nėra chaotiški. Visuma pasiekama stilistiniu vientisumu; įprastą naratyvinę (literatūrinę) pasakojimo struktūrą pakeičia pasikartojimų, variacijų ritmika.

Postdraminis teatras, siekiantis reikšmės atvirumo, atsisako "sintezuoti" scenoje, pasitiki žiūrovu, kurio sąmonėje kiekvieną kartą gimsta skirtinga, bet unikali sintezė.

Žodžio ir veiksmo santykis

Anksčiau egzistavęs glaudus žodžio ir veiksmo ryšys nutraukiamas. Žodis postdraminiame teatre ne tik nėra tapatus veiksmui, bet tampa visiškai autonomišku vienetu. Veiksmas kyla ne iš teksto, kaip buvo teigiama logocentrinėse nuostatose. Veiksmas, o ne žodis yra pretekstas teatriniam vyksmui. Todėl R.Schechnerio įsitikinimu, – veiksmas yra teatro tyrimų sritis: *Tekstas, kur jis egzistuoja, yra suvokiamas kaip veiksmo raktas, o ne teksto perkėlimas į sceną. Kur nėra teksto, veiksmas traktuojamas tiesiogiai* [37, 27].

Tokiu būdu, pasak R.Schechnerio, *teatras atsiduria ten, kur jam ir tinka būti – tarp atliekamųjų menų, o ne literatūros* [37, 28]. Veiksmas tampa svarbesnis už žodį ir taip galbūt atstatoma istorinė tiesa, nes, kaip reziūmavo E.Jansonas, *teatre iš pradžių buvo veiksmas, kuris yra teatro substancija, o tik po to žodis* [18, 17].

Reikšmė

Postdraminis teatras, neigiantis teksto hierarchiją ir siekiantis visų spektaklio elementų heterogeniškumo, taip pat atmeta teksto prioritetą kurti reikšmes. Logocentrinė pozicija iškėlė žodinį tekstą skelbdama, jog tik logiškai sukonstruotas tekstas gali kurti ir perteikti reikšmes, o visi kiti spektaklio elementai tik sustiprina, papildo tekste slypinčias idėjas. Postdraminiame tekste ir kituose elementuose koduojama daugiasluoksni min-tis. Reikšmės kūrimas nebėra teksto prerogatyva. Postdraminio teatro teorija, veikianti poststruktūrinių idėjų, atmeta teiginį, kad kūrinys (tiek tekste, tiek spektaklyje) glūdi vienintelė stabili prasmė arba tik keletas jos variantų. Reikšmė teatre nėra pastovi, ji gali kisti atsižvelgiant į situaciją, kontekstą, kuris žinomas žiūrovui. Kuriant reikšmes akcentuojama atskiro suvokėjo sąmonė, todėl ne teatro tikslas teigti, brukti, perteikti

konkrečią reikšmę.

Atvirkščiai, postdraminis teatras siekia daugiareikšmiškumo, prasmės atvirumo. Prasmė "skaldoma". Taip paliekama žiūrovui erdvė pačiam kurti, sintezuoti, išvelgti prasmes. Jam suteikiama galimybė savo sąmonėje išbaigti patį meno objektą – spektaklį, o suvokimo procese pripildyti jį individualiu turiniu. Visas teatro vyksmas nukreipiamas tiesiogiai į žiūrovą: *Dažnai be įprastinės pradžios ir pabaigos spektaklis tampa tarsi paskirų segmentų serija. Laisva vaizdo, šokio, deklamacijos, garso jungtis. Vieno segmento tema neprivalo sietis su kita, objektai scenoje dažnai neturi jokio loginio ryšio su tekstu ir veiksmu. Taigi analogiškame spektaklio tekste akcentai perkeliama iš semantikos į perteikimo būdą ir percepciją (...) žodžiai čia ne interpretuojami, bet transformuojami tiesiai žiūrovui* [14, 71].

Spektaklio metu siekiame užmegzti metafizinį dialogą su publika. Šis dialogas ir jo dėka atsirandančios reikšmės yra postdraminio teatro tikslas ir prasmė. Tuo tarpu anksčiau vyravęs verbalinis dialogas, vykstantis tarp aktorių (personažų), atribodavo publiką nuo scenos veiksmo ir varžė žiūrovo minties laisvę.

Postdraminis teatras, sąmoningai atsisakęs kurti išbaigtas reikšmes, nutraukė tradicinį ryšį tarp spektaklio ir publikos ir pasiūlė naują, iki tol neįprastą reikšmių skaitymo būdą.

Žiūrovas čia nebūtinai privalo atidžiai sekti tekstą ir žodžiuose ieškoti prasmės. Jis lygiai taip gali pasiduoti lengvam, spontaniškam asociacijų žaismui. XX a. menui apskritai būdingas reikšmės miglotumas, keliaprasmiškumas, tačiu tai nėra negatyvus dalykas. H.Steinmetzas teigia, jog pozityviai galime išgyventi ir tą meną, kurio nesuprantame: *Menas turi ką pasakyti, mums nežinant, ką jis sako. Galima jį suvokti vos tenujaučiant, ką jis sako. Tai yra, žinoma, labai keista būseną. Ji rodo (...) tai, kad mūsų reakcija į meną yra kitokia nei į kitus tekstus ar reiškinius ir kad mūsų bendravimo su menu būdas kitoks nei anksčiau* [46, 28].

R.Wilsonas į priekaištus, esą jo spektakliuose nėra akivaizdžios reikšmės, atsakė, jog, jo įsitikinimu, *reikšmė priklauso*

savitarnos sferai [24, 11]. Taip jis norėjo pabrėžti suvokėjo asmenybės svarbą kuriant reikšmę. Reikšmė savaime atsiranda žiūrovo sąmonei/pasąmonei susiduriant su meno kūrinio siunčiamais signalais. Žinoma, jei tik žiūrovas pajėgus jiems atsiverti (ir jei meno kūrinys tikrai juos siunčia).

Interpretacija

Reikšmės atsiradimas neatskiriamas nuo interpretacijos, t.y. reikšmė atsiranda interpretuojant. Interpretacinė metodologija, kaip hermeneutika, šiandien sėkmingai taikoma humanitariniuose moksluose, ypač literatūrologijoje. Su "interpretacijos" sąvoka dažnai susiduriame ir teatrologijoje, ypač teatro kritikoje. Išeinant iš logocentristinių nuostatų, pats teatras yra ne kas kita, kaip teksto interpretacija. Spektaklio metu dramos tekstas yra realizuojamas scenoje, pateikiant tam tikrą šio teksto interpretaciją. Taigi tekstas, paprastai jo siužetinis lygmuo, tampa pagrindiniu teatro kritikos analizės objektu. Šią kritikoje įsivyravusią nuostatą geriausiu atveju galima vadinti "nekoktinga metodologiniu požiūriu" [41, 63], nes "bet kuris lyginimas remiasi viena vertybių sistema, o dramos ir spektaklio (sceninės jo "interpretacijos") lyginimui nėra bendro ontologinio vertybių pamato" [41, 64]. Nepaisant to, spektaklio interpretaciniai aspektai (kaip ir ką naujo režisierius pasakė apie kito autoriaus tekstą, ką pabrėžė, ką reiškė jo interpretacija ir pan.) – yra svarbiausi teatro kritikos vertinimo kriterijai. Tai kelia begalinius ginčus sprendžiant, ką iš tikrųjų (!) spektaklis reiškė.

Teatro ir apskritai meno kritikos orientaciją į turinį lėmė logocentrinė Vakarų kultūros tradicija, skelbusi, jog tik turinyje slypi minties centras ir tikrosios reikšmės. S.Sontag, viena ryškiausių septintojo dešimtmečio kultūrologių, savo programiniame straipsnyje "Prieš interpretaciją" (1964) teigia, esą vakarietiškos meno tradicijos yra linkusios pirmenybę teikti turiniui, nors ir meno kūrinio modeliu būtų vaizdas (kaip šiuo atveju yra teatre). Ir šiandien galima pritarti S.Sontag nuomonei, kad, kaip ir anksčiau, tebeegzistuoja prielaida, jog *meno kūrinys – tai jo turinys* [39, 15]. Ši nuostata skatina nesibaigiančią

interpretaciją, kurią S.Sontag vadina "intelekto kerštu menui". Interpretacija, pagrįsta teiginiu, esą meno kūrinį sudaro turinio elementai, šios tyrinėtojos žodžiais, "prievartauja" meną, kadangi šiuo atveju neatsižvelgiama į kitus, kūrinio vertę lemiančius elementus ir jo formą. Užmirštama, kad kūrinio vertė gali slypėti ne tik prasmėse ar interpretacijose. Ne mažiau vertingas gali būti, tarkim, grynas vizualumas. Meno teoretikas M.Geigeris straipsnyje "Apie diletantizmą meno pergyvenimuose", kritiko ir apskritai suvokėjo koncentravimąsi į nespecifinę kalbą (teatre tai būtų turinys) vadino paprasčiausiu diletantizmu.

Šiuolaikinės meno teorijos, pasiryžusios išnarplioti panašius nesusipratimus, skelbia turinio ir formos vienovę: *Turinio ir formos problema aplenkama, ji nebeegzistuoja. Nebegalima kalbėti apie turinio pirmumą santykyje su forma: turinys ir forma yra vienas ir tas pats dalykas, arba, teisingiau pasakius, turinys yra išorinė, į publiką atsukta formos pusė* [12, 149]. Panašiai samprotauja ir S.Sontag. Pasak jos, "geriausia kritika (...) yra ta, kuri turinį ir formą nagrinėja kaip visumą" [39, 17].

Postmodernus teatras taip pat siekia turinio ir formos vienovės. Jis nustoja būti teksto turinio interpretacija, o tiksliau – interpretacijos (drama) interpretacija (spektaklis), bet kuria autonomišką meno kūrinį, kuris neturėtų būti tiesiogiai lyginamas su pirminiu tekstu. Be interpretacinio teksto panaudojimo tradicijos, formuojasi laisvo jo panaudojimo teatro kūrybai tendencija.

Postmodernus teatras, neapsiribodamas viena interpretacija, siekia naudoti tokias raiškos priemones ir būdus, kurie suvokėjui suteiktų kuo daugiau interpretacijos variantų. Interpretacija čia suvokiama kaip spektaklio sąsajos su istoriniais, socialiniais, psichologiniais, subjektyviais suvokėjo patirties kontekstais. Atsižvelgiant į šiuos kontekstus, varijuoja ir interpretacinės reikšmės. Todėl tas pats spektaklis gali būti suvokiamas labai įvairiai.

Dekonstruktyvistų M.Foucoult, J.Derridaos nuomone, bet koks tekstas/spektaklis *turi būti išardytas, kad jo komponentai galėtų būti laikomi platesnės ženklų visumos dalimi* [23, 171].

Jų siūlomos interpretacijos principas sunaikina vienos teksto reikšmės galimybę. Pasak R.Bartheso, interpretuoti tekstą — nereikia suteikti jam vienintelę reikšmę, o priešingai — parodyti, kokiai begalybei reikšmių jis yra atviras.

Tekstas/spektaklis nustoja būti objektyvia duotybe, kuriai priklauso apibrėžta reikšmė. Todėl interpretacijos tikslas — ne mėginti rekonstruoti teksto/spektaklio pasaulį, bet leisti tekstui/spektakliui padėti skaitytojo/suvokėjo sąmonei. Interpretacija aprėpia dialektinį žiūrovo ir spektaklio komunikacijos procesą. Sudėtinga subjektyvių ir objektyvių veiksmų sąveika gvildenta H.G.Gadamerio hermeneutikoje. Remiantis ja galime teigti, jog spektaklis, viena vertus, yra objektyvi duotybė, tačiau jo reikšmė atsiranda tik sąveikoje su žiūrovu ir jį supančiais kontekstais. Vienintelė interpretacija neegzistuoja, tačiau tai nereikia, kad ji negalima. J.Stolnitzo teigimu, kritiko interpretacija privalo paklusti tam tikriems principams. Kritikui dera atskirti spontaniškus jausmus nuo apgalvoto sprendimo, nenukrypti į kontekstus — tiek į išorinius, tiek į vidinius ("į save"), t.y. savo asmeninių išgyvenimų netapatinti su universaliomis meno kūrinysje aktualizuotomis vertybėmis. Kritikui būtina turėti aiškias vertinimo normas ir motyvus, neignoruoti ryškiausių kūrinio bruožų. Pasak J.Stolnitzo, *interpretacija yra pagrįsta, jeigu ji atitinka tai, ko meno kūrinysje iš tikro esama* [43, 26].

Taigi, nors interpretacijos gali būti labai skirtingos, vis dėlto būtina paklusti tam tikriems reikalavimams. Svarbu, kad kiekviena interpretacija būtų įrodoma ir kylanti iš spektaklio. Čia ir glūdi interpretacijos įtikinamumo paslaptis. Teatre reiktų ne priešintis interpretacijų įvairovei, ne klausti, kuri iš jų teisinga, o naudotis jomis.

Autorius

Autoriaus problema teatre iškilo anksčiau, negu poststruktūralizmo atstovai R.Barthesas, J.Derrida, M.Foucault iškėlė "autorius mirties" idėją.

Amžiaus pradžioje A.Artaudas griežtai neigė diktatą dra-

mos autoriaus, kuris *"lyg dievas" per atstumą kontroliuoja visą teatro procesą. Visažinė autorystė tiek aktoriui, tiek žiūrovui suteikia iliuziją, kad egzistuoja tikroji, fiksuota reikšmė* [20, 137]. A.Artaudo "autoriaus kritika", be abejo, buvo nukreipta prieš dramaturgo "dieviškąją" šviesą. Su režisieriaus atėjimu ir įsitvirtinimu teatre autoriaus problema dar labiau paaštrėja.

XX a. teatre tenka spręsti sudėtingą dilemą: kas yra svarbesnis kuriant spektaklį — režisierius ar dramaturgas. Režisieriai vis drastiškiau elgiasi su dramaturgo tekstu, pagaliau jie ima kelti savo reikalavimus draminiam tekstui, taip gerokai suvaržydami dramaturgo meninę laisvę ir autonomiškumą. Dramaturgai savo ruožtu kaltina režisierius savavaliavimu, nesiskaitymu, nepagarba tradicijai ir pan. Iš kilo aštrūs konfliktai tarp režisierių ir dramaturgų. Beje, jų neišvengė ir besikuriantis profesionalusis Lietuvos teatras, o šių konfliktų atšvaitų aptinkame ir šiuolaikiniame Lietuvos teatre.

P.Brookas išvalgiai pastebėjo, kad *"dieviškoji" autorystė režisieriaus teatre iš dramaturgo transformuojasi į režisieriaus asmenį: Režisieriaus padėtis labai jau keista: jis nepretenduoja į Dievo vaidmenį, tačiau visos aplinkybės šito reikalauja. Jis nori turėti teisę klysti, tačiau aktoriai instinktyviai susimokę daro jį teisėju, nes arbitras visą laiką jiems be galo reikalingas* [5, 37].

Dramaturgai priversti susitaikyti, kad jų žodis teatre toli gražu ne toks svarus kaip anksčiau. Iš teksto autoriaus reikalaujama ne tik idėjų, bet ir naujos raiškos formos.

Šiandien teatre vėl atgimsta glaudus režisieriaus ir teksto autoriaus (dramaturgo) kūrybinis bendradarbiavimas. Nereikalingų konfliktų ir kaltinimų režisieriaus atžvilgiu pavyktų išvengti, jei į autorystės problemą būtų žvelgiama plačiau. Toks požiūris, mano nuomone, atsispindi R.Schechnerio teiginiuose. Jis pripažįsta, jog *"autoriaus vizija" yra pasmerkta nuolatinei kaitai, t.y. dramos tekstas yra atviras daugybei interpretacijų ir sceninių pastatymų. Jis abejojo, ar apskritai įmanoma spektaklyje atkurti autoriaus viziją, (...) nebent autorius pats imtųsi režisuoti, bet ši privilegija miršta kartu su autoriumi* [37, 77].

Likę tekstai neišvengiamai keičia reikšmes, nes "pasikeičia ir sociokultūrinė matrica". Autoriaus vizija — drama — toliau *sėkmingai keliauja per sociokultūrines transformacijas* [37,77]. R.Schechner'io nuomone, tai būdinga visiems didžiųjų dramaturgų tekstams. Tuomet režisieriaus užduotis — iš savo laiko pozicijų prakalbinti senuosius tekstus ir taip atverti dar neatrastas teksto reikšmes.

Panašiai autoriaus problemą kėlė poststruktūralistai. Jų teigimu, sukurtas meno kūrinys nepriklauso autoriui, nes niekas iš tikrųjų nežino jo intencijų ir niekas negali pasakyti, kokia tikroji jo kūrinio reikšmė. Autoriaus išgyvenimai keičiasi susidūrę su meno kūrinio medžiaga, dar didesnes transformacijas patiria intencijos, patekusios į kultūros erdvę, kur meno kūrinys suvokiamas atsižvelgiant į suvokėjo akiratį, kontekstą ir kitokias aplinkybes. Tai, kas tradiciškai buvo suvokiama kaip besąlyginė duotybė, tikrumas, pasirodė esąs tik sąlyginis funkcionalumas. Kūrinys nebėra genijaus saviraiška ar aiškiai apibrėžta objektyvi vertybė. Autoriaus intencijos, aiškinimai viso labo yra tik kontekstas. S.Beckettas atsisakė aiškinti savo kūrybą, paklaustas, "ką tai reiškia", jis trumpai atsakė: *reiškia tai, ką pasakiau* [47, 96]. Tokiu būdu S.Beckettas atvėrė savo kūrybą įvairioms interpretacijoms.

M.Foucault teigimu, (...) *išnykstant autoriaus ontologiniam statusui, išnyksta ir kūrinio ontologizavimas, tai yra beprasmiška ieškoti už jo, jo gelmėse slypinčios tiesos, beprasmiška taisyti estetines kategorijas, (...), tokias kaip "skonis", "genijus", "grožis". Šios kategorijos, (...) postmodernistiniame pasaulyje praranda savo pagrindą* [30, 154]. Taigi nebeaktualu meno kūrinį vertinti kokiais nors apibrėžtais kriterijais, nes nebėra to pamatinio diskurso, pasakojimo, kuris leistų vertinti.

Autoriaus problema estetikoje dažniausiai gvildinama, kai kalbama apie literatūrą, bet manau, ji yra tiek pat aktuali ir teatrui, kuris nėra izoliuotas nuo visos kultūros. Ne tiek svarbu, ką turime omenyje sakydami "autorius", — režisierių, dramaturgą, scenografą ar aktorius. Suvokėjo atžvilgiu jie visi drauge ir yra nedalomas vienetas — AUTORIUS. Svarbu, kad žiūrovui

reikšmė nebūtų primityviai peršama, kad jo neslėgtų autoriaus ar kritiko autoritetas. Išeinant iš to, teatro mokslas, ypač kritika, turėtų ne skverbtis prie vienokios ar kitokios tiesos, bet nagrinėti tuos reikšmės atsiradimo ir kaitos mechanizmus, kurie veikia spektaklyje bei apskritai kultūros klostuose.

Tekstas

Postdramatinis teatras nesiekia visiškai eliminuoti tekstą. Pasikeitė tik teksto naudojimo būdai, jo vieta tarp kitų teatro komponentų. Tekstui keliami kitokie reikalavimai, o jo panaudojimo galimybės tapo platesnės. Išskirčiau keletą teksto naudojimo būdų.

1. *Neverbalinis teatras*

Atsižvelgiant į tai, koks elementas tampa centrine raiškos priemone, galima išskirti keletą populiariausių neverbalinio teatro atmainų:

Fizinis teatras – dominuoja kūno raiška (gryno fizinio teatro pavyzdys – J.Grotovskio teatras, "Montažstroj" grupė iš Jugoslavijos. Lietuvoje, mano nuomone, šio tipo teatrui iš dalies galima priskirti E.Leonavičiaus monospektaklį "Kitas".

Šokio teatras – dominuoja plastika, šokio judesys, tačiau savo stilistika labiau artimas teatrui, o ne šokiui. (Šiuo atveju Lietuvos modernaus šokio teatras "Aura" yra labiau šokis nei teatras. Tinkamesnis šokio teatro pavyzdys Lietuvoje galėtų būti choreografės A.Cholinos režisuotas spektaklis "Moterų dainos". Šiai krypčiai, be abejo, atstovauja Lietuvoje matytas žymaus režisieriaus J.Nadjis spektaklis "Abakuko komentarai").

Vizualinis teatras – dominuoja reginys, vizualumas, vaizdas (R.Wilsono, J.Fabreos spektakliai, taip pat Lietuvoje matytas N.Genty "Nejudantis keliautojas" Lietuvoje vizualiu teatru iš dalies galima vadinti kai kuriuos "Miraklio" spektaklius.

Tekstas, literatūra neverbaliniame spektaklyje gali būti tik pirminis postūmis, impulsas idėjai. Spektaklis gali atsirasti iš teksto, tačiau nebūti žodine teksto išraiška. Spektakliams būdinga atvira forma. Jie yra universalesni, dažnai skirti asociacijų erdvei sukurti.

2. Tekstas atsiranda kuriant

Jei atsisakoma pirminio, išankstinio autoriaus teksto, tuomet jį kuria patys aktoriai – spontaniškai, intuityviai, remdamiesi asmenine patirtimi (Lietuvoje toks bandymas buvo G.Valenti spektaklis KDT "Ir atmintis yra vienintelė palydovė"). Galimas ir kitas variantas – tekstą kuria režisierius ir aktoriai pagal pasirinktą temą. Paprastai toks teatras yra plastiškas, nuolat atsinaujinantis, priklausantis nuo konteksto, aktualijų. (P.Brookas, neradęs tinkamos pjesės apie Vietnamo karą, drauge su aktoriais sukūrė tekstą, paremtą dokumentiniais faktais, prisiminimais, asmeniniais aktorių išgyvenimais ("US"). Lietuvoje panašus bandymas buvo Kauno kamerinio teatro spektaklis "Stolypino vagonas").

Tekstas čia yra svarbi raiškos priemonė, tačiau išvengta jo dominavimo.

3. Tekstas skaidomas, "dekonstruojamas"

a) Tradicinio teksto, paprastai klasikinės dramos, kompozicija išardoma, suskaidoma ir modeliuojama iš naujo neprisilaukiant chronologinės sekos, tradicinės fabulos raidos, priežasties / pasekmės grandinės. Tekstas gali būti kupiūruojamas, perdirbamas, nevengiama net radikalių formos ir turinio transformacijų. Galimas pirminių teksto idėjų keitimas, polemika su tekstu. Kitaip tariant, tekstas ne interpretuojamas, o kuriama jo prasminė paralelė. Scenoje atsiranda visiškai nauja "dramaturgija". Dramaturgijos komponavimo principus išstumia montažo technika, fragmentiškumas ir koliažas. Šiais principais paremta "dramaturgija" turi savo vidinę (tačiau ne pirminio teksto) logiką: *Meno kūrinys – (...) pasaulis, kuriame gyvena gyvi žmonės ar formos, figūros, mintys, vaizdai, praregėjimai, jausmai, daiktai jungiasi, vienijasi į nedalomą visumą, net jeigu ji nėra vientisa logikos ir įprastinio meno mąstymo požiūriu, bet turi savo logiką, glūdinčią pačioje tos visumos struktūroje ir realybėje* [15, 13].

b) Teksto skaidymas į smulkesnius segmentus. Iš bet kokio (dažniausiai meninio) teksto "išimami" pavieniai žodžiai, kurie egzistuoja greičiau kaip metafora ar įvaizdis, o ne reikšmė. "Iš-

laisvinti" žodžiai, atskirti nuo loginės reikšmės, dažniausiai yra tiesiogiai nesusiję su spektaklio veiksmu ar kontekstu. Balso moduliacijos, skambesys, intonacija, tylos pauzės susilieja į "audiopeizažą" – architektonišką garsų ir teksto visumą.

Žodis vaidina visiškai kitokią vaidmenį, negu tradiciniuose spektakliuose. Jis nekuria reikšmės, tik išryškina kalbos, žodžio muzikalumą, skambėjimą. Todėl šio tipo spektakliams būdinga muzikinė konstrukcija (temų, motyvų pasikartojimai, ritmika), t.y. naratyvinę pasakojimo struktūrą keičia variacijų struktūra, atsisakoma psichologinės interpretacijos, dominuoja išgrynintas judesys, raiški judesio, gesto, žvilgsnio, statiškų pozų kalba. (Lietuvoje panašių bruožų galima išvėgti J.Vaitkaus režisūroje. Tipiškiausias pavyzdys – R.Wilsono spektakliai).

4. Intertekstualumas

R.Barthesas pažymi, kad teatre pereinama nuo "uždaro" meno kūrinio prie "atviro". Teksto atvirumas kitiems tekstams sudaro prielaidas intertekstualinei teorijai atsirasti. Šios teorijos autorė J.Kristeva rašo, kad (...) *tekstas yra kitų tekstų permutacija (perversmas), t.y. intertekstas. Kiekvieno pavienio teksto erdvę kerta keletas kitų tekstų* (, 93). J.Kristeva teigia, jog tekstas niekada nėra "grynas", jis suvokiamas tik ankstesnių tekstų dėka. Spektaklis iš prigimties yra intertekstualus, *nes jame neišvengiamai įsispaudžia kitų spektaklių pėdsakai, ar tai būtų rašytinis tekstas (jame visad yra ryšiai su kitomis pjesėmis), ar dekoracijos (visada iškilis vaizdinės ir erdvinės kitų spektaklių įtakos), ar aktorius (kurio vaidyba siesis su ankstesniais darbais), ar režisūrinis braižas ir t.t.* [8, 93].

Šia prasme teatras nėra "grynas", kaip ir žiūrovo sąmonė. Suvokimo procese spektaklis neišvengiamai siejasi su jau iš anksto žinomais teksta (dramos tekstu, kritikos atsiliepimai ir t.t.) Ši ekstratekstualumo ir intertekstualumo sąveika yra neišvengiama teatro suvokimo dalis. Savo ruožtu intertekstualinė technika plačiai taikoma postdraminiame teatre. Režisieriai į spektaklio tekstą įtraukia pašalinius tekstus, kurie su pagrindiniu tekstu gali būti susieti tematiškai arba kontrastuoti, parodyti jį. Intertekstualinė technika transformuoja originalo

tekstą ir turinio, ir reikšmės atžvilgiu. Šis žaidimas panašus į postmodernistinio meno "citavimo" pomėgį.

Intertekstualumas – vienas iš būdų rasti naujų teksto panaudojimo erdvių. (Šią techniką ypač plačiai naudojo Vakarų režisieriai, pavyzdžiui, D.Mesguich'as statydamas W.Shakespeare'o "Hamletą" naudojo pasažus iš A.Gide, J.L.Godard, St.Malarme, T.Stoppardo tekstų).

5. *Nedraminis tekstas*

Pasirenkamas bet koks tekstas, nereikalaujama, kad jis pasižymėtų specifinėmis ypatybėmis (pvz., sceniškumu). Tai gali būti proza, poezija, kasdienės kalbos fragmentas, laikraščio žinutė ir pan. Svarbiausia, jog šie tekstai nebūtų perrašomi pagal dramos žanro taisykles. Laikomasi nuostatos, jog nėra "nesceniško" teksto, kadangi sceniškumas atsiranda scenoje, o ne užrašytame tekste. Bet koks tekstas gali būti pritaikytas scenos veiksmui. Paprastai tokiuose spektakliuose "žodis" nėra pagrindinė raiškos priemonė, tarp teksto ir veiksmo nėra tiesioginio ryšio. Pavyzdžiui, T.Kantoras norėjo, kad tekstas turėtų "geriausias literatūrines savybes", bet būtų "tik tam tikras užtaisas". Kalbėdamas apie savo spektaklį "Cricot-2", jis teigė: *Tekstas egzistavo grynai prasmine prasme, jį išsakydavo aktoriai, tačiau teatro veiksmas buvo nepriklausomas, neturintis jokių schemos, kurią siūlo tekstas, iliustravimo intencijų* [19, 37].

6. *Drama*

Postdraminis teatras nebūtinai atsisako dramos – specialaus, teatrui skirto teksto. Priešingai, dėmesys draminiam tekstui – ryški paskutinio dešimtmečio tendencija.

Postdraminio teatro dramoje, patyrusioje nemažą modifikaciją, atsispindi pakitę teatro ir dramos santykiai. Drama, kaip ir teatras, tampa kur kas atviresne struktūra. Jos vertę teatre "tikrina" režisierius, aktorius ir publika.

Savo vidinėmis ir estetinėmis savybėmis šiuolaikinė drama panaši į absurdo, antidramos modelį. Čia taip pat atsisakoma pagrindinių dramos principų – konflikto (draminio veiksmo

varomosios jėgos) ir fabulos (žmonių santykių istorijos). Nėra įprastų charakterių, o dialogai labiau primena monologus. Tradicinį draminių modelių, kuriam būdingas aiškus pradžios – vidurio – pabaigos momentas, įvykių kondensuotumas, keičia kitas, paremtas gyvenimo ritmu, ciklišku. Jis – be pradžios ir pabaigos – fragmentiškas įvykių, nuojautų, sapnų ir realybės mišinys. Svarbu, jog drama nebetapatinama su veiksmu, kuri čia galima suvokti nebent kaip tekste tvyrančią įtampą. V. Rosenbergo teigimu, naujoji drama neimituoja veiksmo, ji imituoja mintis, prisiminimus. Vietoj „užbaigto veiksmo“ R. Schechneris teatro teoretikams siūlo tyrinėti *„veiksmo eigos kitimą“* [37, 22]. Taip pat R. Schechnerio teigimu, „pasakojimo logika“ naujo tipo dramoje yra keičiama „kompiuterio logika“. Nebėra loginės įvykių sekos, (...) *nes diena keičia naktį, pavasaris eina po žiemos, bet diena nėra nakties priežastis, o žiema – vasaros* [42, 27]. Čia, kaip ir vaizduotėje, priežastis ir pasekmė gali būti visai alogiški. Todėl tekste atsiranda daug alogiškumų, neaiškių prasmų. Patys dramaturgai (ne tik režisieriai) naudoja intertekstualinę techniką, citatas, vengia vienareikšmiškumo ir dažnai atsisako aiškinti reikšmes, interpretuoti. Kitaip tariant, šiai dramai nesvetimi postdraminio teatro bruožai. Dramos ir teatro santykiuose galima išskirti šias tendencijas:

pirma, tiek drama, tiek teatras laikomi savarankiškais, autonomiškais menais, tačiau teatro ir dramos raidą skiria ryškesnė riba. Teatras kuo puikiau apsieina be dramos, o drama – be teatro: ji yra traktuojama kaip (...) *savaiminis kūrinys, išbaigtas ir laisvas nuo teatrinės interpretacijos* [38, 12]. Nepaisant to, teatro ir dramos kūrėjų bendradarbiavimas pastaruoju metu intensyvėja;

antra, dramos interpretavimą keičia laisvas jos panaudojimas (...) *įprasti ne tik interpretavimo, sekimo, bet ir parodijavimo, idėjinės ir estetinės polemikos santykiai*“ [42, 26];

trečia, visos priemonės pateisinamos, jei teatrinio vyksmo dėka atsiranda stilistiškai vientisas, stiprios vidinės (!) konstrukcijos meno (!) kūrinys. Suvokiama, kad „tradicinių normų“ ar

sustabarėjusių formų atmetimas ne tik sužadina gaivų kūrybos impulsą, bet ir yra būtina meno gyvybingumo sąlyga.

Reziumuojant visa, kas jau išdėstyta, galima sudaryti, žinoma, sąlyginę antinomijų lentelę, skiriančių logocentrines tradicijas nuo postdraminių nuostatų. Lentelė sudaryta, remiantis kai kuriais R.Schecherio teiginiais apie atviros ir uždaros dramos modelius. Keletas dalykų paimta iš I.Hassano modernizmo ir postmodernizmo antinomijų, tačiau iš esmės remtasi tik šio darbo medžiaga. Ši lentelė iš dalies tinka tiek teatro, tiek dramos savybėms, taip pat teatro ir teksto santykiams apibrėžti.

Logocentristinis	Postdramatinis
Uždaras meno kūrinys: spektaklis/drama	Atviros procesas: performansas/anti(post)-drama
Žanras/riba	Tekstas/intertekstas
Gyvenimiška tėkmė	Gyvenimo ritmas
Pasakojimai	Žaidimas/taisyklės
Siužetas	Ritmas/šablonas/modelis
Loginė struktūra	Fragmentiškumas/koliažas/montažas
Charakteriai	Charakteristikos
Dialogas	Monologas/pasakojimas
Linijinis laikas	Cirkuliacinis/"užskliaustas"
Veiksmas užbaigtas	Veiksminė tėkmė/veikla
Sąsajos	Šuoliai
Tėkmė	Sprogimas
Priežastis, planas	Savaimeinis/atsitiktinumas
Apibrėžtas kiekis reiškinių	Reiškinių begalybė
Sintezė (jungimas)	Destrukcija/heterogeniškumas (skyrimas)
Dialektika	Be sintezės
Iliuzija	Savirefleksija
Hierarchija	Lygiavertiškumas

Spektaklis nebūtinai turi atitikti vieną kurią charakteristiką. Dažniausiai abiejų elementai tarpusavyje susipina ir sudaro

AUTORIUS (autorius perduoda reikšmes per tekstą/ spektaklį, autoriaus keitimai yra tikroji teksto/spektaklio reikšmė)	AUTORIAUS MIRTIS (autorius neturi tiesioginio ryšio su kūrinio reikšme. Niekas nežino tikrųjų autoriaus intencijų. Suvokėjas tampa reikšmės gimimo centru)
INTERPRETACIJA (kūrinys interpretuojamas pagal laikmečio, kada jis buvo sukurtas, taisykles, svarbūs autoriaus pasaulėžiūra	PRIEŠ INTERPRETACIJA (kūrinys "dekonstruojamas" ir "išlaisvinamas" iš logocentrizmo. Kūrinys yra tam tikros realybės sukurtas produktas, kuris dėl intertekstualių sąveikų yra atviras daugybei interpretacijų)

įdomias kombinacijas. Be to, šis skirstymas nėra visiškai chronologinis. Kaip teigia R.Schechneris Euripido drama "Bakchai" labiau artimesnė atviros struktūros modeliui negu dauguma modernių kūrinių. Tas pats pasakytina ir apie teatrą. Šiuolaikiniame teatre galima išvelgti abipusę šių charakteristikų cirkuliaciją. Tačiau kurios nors vienos dominavimas įspėja, su kokios krypties teatru susiduriame ir kokius kriterijus vertėtų taikyti tikintis prasmingos analizės.

Literatūros sąrašas

1. Andrašūnaitė R. Režisieriai apie lieptuvių dramaturgiją // Teatras. 1998. Nr.3. P.29-36.
2. Andrijauskas A. Postmodernizmo ištakos ir "neklasikinių" diskursų erdvė // Miestėlnai. 1995. P.9-32.
3. Arntzen Ove K. Visual performance. O.:Bilbedstofteater, 1996. Vol.1. P.3-21.
4. Artaud A. The Theatre and Its Double. N.Y. 1958. 159 p.
5. Brook P. Tuščia erdvė. V.1992. 139p.
6. Česnulevičiūtė P. Dramos pasaulis. V.1996. 213 p.
7. Eco U. Autorius ir jo interpretatoriai: Esė // Literatūra ir menas. 1997 kovo 8. P.16; Kovo 15. P.16.
8. Elam Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. London and NewYork, 1980. 248 p.
9. Esslin M. An Anatomy of Drama. N.Y. 1989. 125 p.
10. Foucault M. Kas yra Autorius? // Metai. 1992. Nr.9-10. P.132.
11. Gracia, Jorge I.E. A Theory of Flexibility: The Logic and Epistemology. N.Y.1995. 305 p.

12. Greimas A.J. Gyvenimas ir galvojimas. V.1998. 222 p.
13. Hassan I. Link postmodernizmo sąvokos // Miestelėnai. 1995. P.33-43.
14. Ilčiukas R. Olandijos festivalis Amsterdamo: Narkomanė Aurora ir Bobo Wilsono Hamletas // Kultūros barai. 1997. Nr.11. P.57-60; Nr.12. P.71-74.
15. Ionesco E. Rasti užrašai // Literatūra ir menas. 1997. Nr.48. P.13.
16. Intercultural Performance Reader. Ed. By P.Pavis. London, N.Y. 1996. 267 p.
17. Jansonas E. Apie nacionalinio teatro problemą // 7 meno dienos. 1997. Nr.48. P.6-7.
18. Jansonas E. Teatrologinė ir literatūrologinė teatro kritika // Teatras. 1989. Nr.3. P.13-19.
19. Kantor T. Patekti į pasaulinį muziejų // Krantai. 1991. P.35-39.
20. McGlynn F. Postmodernism and Theatre. Postmodernism: A reader. Ed. by T.Docherty. C.:University Press. 1993. P.137-154.
21. Mareckaitė G. Dramaturgija ir scena // Pergalė. 1984. Nr.5. P.141-150.
22. Maknys V. Teatro dirvonoose. V.1997. 338 p.
23. Mickūnas A. David Stewart. Fenomenologinė filosofija. V.1994. 189 p.
24. Modernus teatras: Straipsnių rinkinys. Sud. R.Marcinkevičiūtė, G.Mareckaitė. V.1995. 184 p.
25. Nygaard J. Romanas Ingardenas ir teatras // Krantai. 1991 birželis. P.64-69.
26. Ortega Y Gasset Ch. Preludija Goyai // 7 meno dienos. 1996. Nr.9. P.6.
27. Ortega Y Gasset Ch. Teatro idėja // Šiaurės Atėnai. 1996. Nr.9. P.1-7.
28. Padegimas G. Žanras su nepilnavertiškumo kompleksu // Kultūros barai. 1984. Nr.1. P.6-8.
29. Pavi P. Slovar teatra. Moskva. 1991. 504 p.
30. Pažėraitė A.K. Budistinė nesubstancialumo samprata ir postmodernistinio subjekto (autoriaus) išnykimas // Miestelėnai. 1995. P.150-155.
31. Roose-Evans I. Experimental Theatre. London, N.Y.1994. 225 p.
32. Rubavičius V. Postmodernizmas ir postkomunizmas: Nebūtinasis pasaulis // Miestelėnai. 1995. P.49-54.
33. Rutkutė D. Ar lietuviams reikia lietuviškų pjesių? // Kultūros barai. 1998. Nr.2. P.21-24.
34. Samulionis A. Drama // Kn. Literatūros teorijos apybraiža. V.1982. P.279-334.
35. Sandford P. Happening and Other Acts. London, N.Y. 1995. 397 p.
36. Savona G., Aston E. Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance. London, New York, 1996. 203 p.
37. Schechner R. Performance Theory. London, N.Y. 1994. 304p.
38. Simard R. Postmodern drama. N.Y. 1984. 163 p.
39. Sontag S. Prieš interpretaciją // Kinai. 1994. Nr.5. P.14-17.
40. Sruoga B. Apie tiesą ir sceną. V. Scena. 1994. 287 p.
41. Stanevičiūtė D. Apie teatro mokslo paradigmą // Krantai. 1991 birželis. P.62-63.
42. Styan Louis J. Beckettas ir absurdas // Krantai. 1991 birželis. P.26-28.
43. Stolnitz J. Estetiškumas // Jaunimo gretos. 1989. Nr.6-8.
44. Stoškus K. Teatro emancipacija ir dramos reikšmė // Kultūros barai. 1984. Nr.8. P.24-28.
45. Teatrinės minties pėdsakais. Sud. A.Vengris. V. Mintis. 1982. 275 p.
46. Teksto analizė mokykloje. Sud. G.Vyliūnas. V. Alma litera. 1998. 204 p.

Nomeda ŠATKAUSKIENĖ

„Tekstas teatre“

Summary

Since the beginning of the XXth century till nowadays the relation between theater and text (drama) remains one the most important theater theory problems. For a long time in West European theater tradition the text was the primary element in theater. From the beginning of the XXth century Theatricality visually begins to dominate, the relation between theatre and text start changing. In this study two ways of theater and text relationships are distinguished: logocentric-dramacentric (text is in the center of the theater), postdramatic (text is one of many theater elements). In the first part of the study these two conceptions is being discussed.

In this study I examine what relations of theater and text are dominant in Lithuanian theater and how they are changing nowadays. To accomplish this goal I make an analysis of main Lithuanian theater performances from past year. My task was to look over how text is used by directors G.Varnas, J.Vaitkus, R.Tuminas, O.Korsunovas and theater groups "Miraklis," (dir. V.Vaiciunaite) and „Gliukai" (dir. B.Sarka). This analysis shows that several different examples of text usage exist in Lithuanian theater. Differences between logocentric and postdramatic ways is not very clear in Lithuania.

The problem of the text is not new in Lithuanian teatrology. This question was raised by B.Sruoga and developed by A.Samulionis, G.Mareckaitė. In other hand this problem was not examined very deeply. Nowadays the relation between theater and text goes through lot of changes, and needs new approaches. One can see the lack of theoretical works on this subject. This study is the first attempt to return to the problem of text in Lithuanian teatrology.

Skendelienė Rūta, Drobyšaitė Evelina, Gasparavičius Dainius, Račkauskaitė Vita, Staniškytė Jurgita, Šatkauskienė Nomedė / Teatrologiniai eskizai
Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2000.
ISBN 9986-501-48-2

„Teatrologiniai eskizai“ pratęsia Vytauto Didžiojo universiteto teatrologijos tradicijas, kurias tarpukario metu kūrė ir puoselėjo B.Sruoga, V.Krėvė-Mickevičius, kiti to meto mokslo ir kultūros žmonės. Straipsnių autoriams būdingas naujas požiūris, bandymai susieti teorinius ir realiuosius teatro procesus, apibendrinimai, naujų tendencijų išryškinimas. Be to, knygoje ryškėja Vakarų Europos ir JAV universitetų tolerantiškesnių patirties tradicijų įprasminimo Lietuvos teatrologijoje pradžia.

UDK 792 (474.5)
Te-02

TEATROLOGINIAI ESKIZAI

Atsakingas redaktorius Aleksandras Guobys
Redaktorė Jadvyga Šaparauskienė
Dailinikas Algirdas Jurėnas
Maketavo Skaidra Vaicekauskienė

2000 07 05 Tiražas 500 egz. Užsakymas
Išleido Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, Laisvės al. 53, LT-3000 Kaunas
Spausdino Morkūnas ir K°, Draugystės g. 17, LT-3000 Kaunas