

Teatrologiniai eskizai

2

Vytauto Didžiojo universiteto leidykla
2002

UDK 792 (474.5)

Te-02

Redkolegija

prof. Bronius Vaškelis

doc. Aleksandras Guobys

ISBN 9986-501-92-X

©Vytauto Didžiojo universitetas, 2002

Turinys

Mindaugas ARMALAS	
Šokis šiuolaikiniame Lietuvos dramos teatre.....	5
Vilma JANELIAUSKIENĖ	
Juozo Tumo-Vaižganto indėlis	
į Lietuvos teatro istoriją	41
Edgaras KLIVIS	
Simbolis šiuolaikiniame Lietuvos teatre	89
Rūta MAŽEIKIENĖ	
Postdraminio teatro vaidybos principai	
ir jų sklaida šiuolaikiniame Lietuvos teatre	149
Rasa ŽADEIKAITĖ	
Miuziklas Lietuvos teatre.....	185

Šokis šiuolaikiniame Lietuvos dramos teatre

XX a. pabaigos Vakarų Europos teatre įsivyravus teatra-
liškumui vis dažniau eliminuojamas tekstas, kuris keičiamas
kitomis išraiškos priemonėmis. Paskutiniaisiais dešimtmečiais
judesio meno „bumas“ darė įtaką naujų meninių formų atsiradi-
mui. Žanrinė menų samplaika visada egzistavo teatre, tačiau
nūdiene pakeitė požiūrį į atskirų spektaklio elementų traktuotę.
Pastaraisiais metais judesys tampa natūraliu reiškiniu teatre,
kadangi jau nebepakanka tik žodinės raiškos ir spektaklyje
jungiamos įvairiausios meninės formos. Lietuvoje devintajame
dešimtmetyje režisieriai pradėjo statyti naujos kokybės spek-
taklius, kuriuose įvairiausiais pavidalais reiškiasi šokio formos:
šokis kaip siužeto dalis, žodinė spektaklių raiška paryškiniama
judesio formomis, spektaklis savo struktūra primena šokį, at-
siranda šokio spektaklių. Esminiai pakitimai šioje srityje Lie-
tuvos dramos teatre susiję su režisierių Eimunto Nekrošiaus,
Rimo Tumino, Oskaro Koršunovo, Cezario Graužinio, Birutės
Marcinkevičiūtės ir Andželikos Cholinos darbais.

Šiame darbe analizuojama šokio raiška Lietuvos dramos
teatre, remiantis literatūra apie pasaulines judesio meno ten-
dencijas ir jų gyvavimą teatre bei lietuviškų spektaklių kriti-
nėmis analizėmis, režisierių pasisakymais. Stengiamasi pagrįsti
nuomonę, kad naujos kūrybinės raiškos spektaklių atsiradimas
buvo neišvengiamas. Tokie spektakliai susiję su naująja akto-
rių karta, kuri neapsiriboja tik tekstu, realizuoja įvairias kūno

galimybes. Spektakliuose naudojama judesio meno raiška tapo neatskiriama Lietuvos dramos teatro dalimi. Šokio spektaklių atsiradimas atvėrė naujo žanro galimybes – profesionaliai atliekama choreografija jungiama su dramaturgija, o rezultatas parodo dviejų meninių formų sintezės privalumus ir problemškumą. Šokio integravimas į šiuolaikinę Lietuvos dramos teatrą – neginčijamas faktas, atveriantis naujas meninės raiškos perspektyvas.

Hipotezė:

- šiuolaikiniuose Lietuvos dramos teatro spektakliuose galima rasti šokio raiškos elementų.

Tikslas:

- išryškinti pagrindinius judesio meno elementus bei išraiškos formas, naudojamas Lietuvos dramos teatro spektakliuose.

Uždaviniai:

1. Rasti kriterijus, leidžiančius apibrėžti šokio formas dramos spektakliuose.

2. Rasti spektaklių analizės būdą, leidžiantį fiksuoti šokio formų įvairovę ir jų raiškos būdus Lietuvos dramos teatre.

3. Atlikti šiuolaikinio Lietuvos dramos teatro spektaklių analizę šokio formų ir jų raiškos būdų aspektu.

4. Įvardinti galimus šokio raiškos variantus Lietuvos dramos teatro spektakliuose.

Metodika:

1. Stebėti repertuarinius Lietuvos dramos teatrų spektaklius.

2. Surinkti visą galimą informaciją apie juos: kritinius straipsnius periodinėje spaudoje, recenzijas specialiai teatrui skirtuose leidiniuose, interviu su režisieriais bei aktoriais.

3. Vadovaujantis surinkta informacija išskirti kriterijus, pagal kuriuos galima klasifikuoti šokio formas spektakliuose.

4. Palyginti surinktą informaciją su pasaulinėmis šokio meno tendencijomis, išryškinant panašumus ir skirtumus.

5. Įvardinti šokio formas Lietuvos dramos teatro spektakliuose.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Teatriniai tyrimo metodai nėra pakankami judesio meno analizei, todėl gali susidaryti įspūdis, kad darbe trūksta metodologinio pagrindo. Šiuolaikinio šokio formų tyrimas yra pakankamai naujas reiškiny, todėl tyrimo metodai dar nėra išsikristalizavę. Šiuo darbu nepretenduota į "teisingas ir fundamentalias" išvadas - tai tik bandymas analizuoti naują reiškinių dramatos teatre – šokio ir dramatos dermės formas. Savo darbe naudoju istorinį lyginamąjį ir analitinį metodus.

Šaltinius galima būtų suskirstyti į kelias grupes:

- Istorinės knygos ar straipsnių rinkiniai, nagrinėjantys judesio meno raidą, istorinių formų stilistiką ir raišką (ši pasaulinio šokio raidos kontekstą atspindi literatūra anglų kalba bei išversta į lietuvių kalbą Susan Au knyga „Baletas ir modernusis šokis“, kurioje koncentruotai pateikiama šokio formų raida).
- Straipsniai lietuvių periodinėje spaudoje arba specialiai teatrui skirtuose leidiniuose, skirti šiuolaikiniam teatrui ir psichologinio dešimtmečio lietuviškiems spektakliams.
- Straipsniai „Teatro“ žurnaluose, nagrinėjantys šokio ir dramatos sąveiką (H. Šabasevičius yra bene vienintelis Lietuvoje aktyviau besidomintis šia problematika).
- Pokalbiai su choreografe-režisierė A. Cholina apie šiuolaikinio šokio raiškos būdus ir spektaklius Lietuvoje.

Šokio integravimas į šiuolaikinį Lietuvos dramatos teatrą

„Teatras atsisakė kovoti, moralizuoti bei auklėti ir savarankiškai tyrinėja aktualias žmogaus problemas. Anksčiau stūmęs menininkus, gąsdinęs imitacijos, iliuzijų, reprodukovimo pavojumi, šiandien jis naikina žanrų, rūšių, sekcijų ribas bei stereotipus ir sugeba menininkus išprovokuoti įtaigiam kūrybos veiksmui“. (14, 47).

Šiuolaikinio Lietuvos dramatos teatro nūdienu yra pakankamai marga. Marga savais režisieriais, jų spektakliais ir jų spektaklių koncepcijomis. Visa tai formuoja mūsų krašto teat-

rinę kultūrą, kurios neatskiriama dalimi tampa nauji ir neįprasti reiškiniai, atsirandantys meniniame kontekste. XX a. teatre įsitvirtinęs teatrališkumas pats savaime diktuoja formų ir žanrų įvairovę, kuri natūraliai formuojasi Lietuvos teatro kontekste. Tos įvairios teatrinės formos leidžia mums kalbėti apie tiesioginį arba iš dramaturgijos išplaukiančio šokio integravimą į dramos spektaklius bei pačių šokio spektaklių kūrybą.

Sceninio judesio tradicijos formavosi amžių amžiais. Apie jas plačiai kalbėjo A. Adomaitytė savo knygoje „Aktoriaus plastikos pagrindai“, išleistoje 1995 m. Šiame leidinyje aptariant sceninio judesio raidą nepamiršamos ir aktoriaus plastikos ugdymo tradicijos Lietuvoje. Jau nuo pirmųjų profesionalaus teatro užuomazgų Lietuvoje nemažas dėmesys buvo skiriamas šiai disciplinai. Tai darė ir J. Vaičkus savo „Skrajojančiame teatre“, vėliau 1924 m. prie Valstybės teatro įkurtoje Vaidybos mokykloje sceninį judesį dėstė K. Glinskis, J. Jungmeisteris, L. Mirskis, V. Sotnikovaitė. A. Sutkus savo paties įkurtame „Vilkolakio“ teatre (1920-1925) norėjo sujungti pantomimą, dramą, tragediją, farsą, muziką, choreografiją, dainą ir tokiam darbui ruošė universalius, laisvai improvizuojančius aktorius. Taip pat ir A. Oleka-Žilinskas Valstybės teatre Kaune statė spektaklius, kurie išsiskyrė aktorių vaidybos ir muzikos bei scenografijos harmonija, o vėliau jo iniciatyva į Lietuvą atvykęs M. Čechovas diegė aktoriaus „darbo su savimi“ metodą, kuris susidėjo iš trijų etapų: judesio, žodžio, minties bei fantazijos. 1933 m. įkūrus Kauno konservatoriją sceninis judesys nebuvo pamirštas, jį dėstė J. Jovaišaitė — Olekienė; vėliau jau Lietuvos valstybinėje konservatorijoje daugelis pedagogų dirbo šioje srityje. Visi jie siekė tobulinti dramos ir muzikinio teatro aktorių plastiką, laikydami tai neatsiejama teatrinės raiškos dalimi.

Dabartiniame Lietuvos teatre dirba aktorių karta, kuri lavi-
na ne tik „žodinę“, bet ir plastinę aktoriaus ruošimo metodiką. Režisierius J. Vaitkus nors ir neturėdamas aiškiai apibrėžtų programinių principų paruošė ne vieną tokio tipo aktorių kursą, kurių plastinės kūno galimybes sėkmingai naudoja daugelis devintojo dešimtmečio Lietuvos scenos režisierių. Pirmajame

J. Vaitkaus kurse studijavusių „Ingeborgos Dapkūnaitės, Arūno Sakalausko, Ramunės Skardžiūnaitės, Neringos Bulotaitės, Sauliaus Balandžio, Virginijos Kelmelytės aktorius plastika remiasi fiziškai išlaisvintu, tikslingai koncentruojamu judesiu" (13, 42). Naujo tipo aktoriai reikalavo kitokių judesio panaudojimo būdų, o režisieriai tai puikiai suprasdami praturtino savo spektaklius jau ne vien žodiniu, bet ir fiziniu-kinetiniu aspektu. Reikalavimas režisieriams kurti plataus spektro spektaklius, kuriuose derėtų daugybė elementų, verčia ieškoti naujos teatrinės kalbos.

„Aštuntajam dešimtmety per Europą nusirita vizualinio teatro banga. Vizualinis teatras, įtakotas Dada, futurizmo, conceptualaus meno, multimedia ir 6 - to dešimtmečio hepeningų, prabilo vaizdų kalba" (15, 67). Visa tai susiję su teksto užleidžiamomis pozicijomis vizualinei raiškai, todėl visi spektaklio sudėtiniai elementai tampa lygiaverčiai ir gali egzistuoti netgi kaip atskiri vienetai. Žiūrovui paliekama galimybė sieti scenoje matomus vaizdinius, kiekvieną kartą darant tai individualiai ir skirtingai. „Dekoracija neilustruoja teksto, tekstas nebūtinai yra tema, tema tampa autonominiu elementu, kaip ir muzika, kūno judesiai...Visi šie elementai [...] vėliau susijungia kaip koliaže" (15, 67). Tokie pasikeitimai pačiame teatre susiję su režisierių ir aktorių naujai traktuotomis savo profesinėmis galimybėmis. Tai tapo ypač ryšku devintajame dešimtmetyje. Lietuvos teatruose atsirado naujos kokybės spektaklių, kuriuose dominuoja vizualinė raiška, aktyviai eksploatuojamos ne tik garsinės, bet ir kinetinės aktorių galimybės. Judesys kaip neatšiejamas spektaklio elementas reiškiasi įvairiais pavidalais, kurių vieta spektaklyje priklauso nuo režisieriaus apsisprendimo. Režisieriams buvo reikalingi aktoriai, kurie galėtų įgyvendinti jų idėjas. „Devintajame šio amžiaus dešimtmetyje pasikeitė aktoriaus, kaip menininko, galimybių ir sugebėjimų proporcijos – kalbantis, mąstantis ar mąstymą imituojantis aktorius po truputį virto paslankiu, judančiu, maksimaliai kūno galimybes išnaudojančiu akrobatu; vaikščiojimą scenoje pakeitė lakstymas, šokinėjimas ir nemažos fizinės ištvermės reikalaujantys

triukai" (13, 42). Būtent tokie ir yra jau minėto J. Vaitkaus pirmojo kurso aktoriai – „...užtenka prisiminti virtuozišką I. Dapkūnaitės šuolį ant „Nosies" postamento, itin paslankią A. Sakalausko vaidybą Oskaro Koršunovo „Senėje", N. Bulotaitės atgaivintą, išjudintą „Žmogaus balsą", V. Kelmelytės Almą „Personoje", netikėtus R. Skardžiūnaitės, S. Balandžio debiutus Andželikos Cholinės šokio spektakliuose" (13, 42). Tą patį galima pasakyti ir apie antrąją J. Vaitkaus kursą, kurio aktoriai Dalia Michelevičiūtė, Eglė Mikulionytė, Rimantė Valiukaitė, Remigijus Bilinskas aktyviai reiškiasi, kaip universalūs. Atėjus į teatrą universaliam, organiškai judančiam aktoriui prasidėjo judesio galimybių panaudojimo bumas dramos teatre. Kalbant apie „šokantį teatrą" galima būtų išskirti kelias tokių spektaklių grupes.

Lietuvos dramos teatre šokio arba apskritai judesio išraiška skleidžiasi netolygiai, todėl skirtingiems spektakliams negalima taikyti tų pačių vertinimo kriterijų. Taip pat ir jau minėtas aktorių pasirengimas atlikti techniškai sudėtingus triukus riboja kai kurių spektaklių plastinę išraišką. Pagaliau režisieriaus nenoras naudoti savo darbe plastinės judesio formas lemia skirtingą „judančių spektaklių" kokybę. Skirtini keturi šokio panaudojimo lygmenys:

- spektakliai, kuriuose judesio išraiška egzistuoja kaip siužeto dalis;
- žodinė raiška įprasminama „judesio formomis";
- šokiui artima spektaklio forma;
- šokio spektakliai.

Galima ir kitokia spektaklių, naudojančių šokių, diferenciacija, tačiau apsistodamas ties šia norėčiau smulkiau panagrinėti kiekvieną iš lygmenų, bandydamas apibrėžti pagrindinius sceninės raiškos principus. Šiai uždučiai atlikti naudosiuos H. Šabasevičiaus straipsniu „Šokantis teatras" (tai bene vienintelis judesį šiuolaikiniame teatre nagrinėjantis šaltinis) bei įvairiausiais paskutinio dešimtmečio spektakliais, jų recenzijomis ir interviu su režisieriais.

Spektakliai, kuriuose judesio išraiška egzistuoja

kaip siužeto dalis

Judesio raiška kartais jau gali būti užkoduojama pačioje dramoje, t.y. tekste egzistuoja aiškos nuorodos į tai, kad atitinkamoje vietoje kartu su tekstu arba jį pabaigus reikalingas panaudoti konkretus šokis arba jo dalis. Tačiau XX a. teatrinį bandymų gausa sąlygojo kitokius dramaturgijos ir teatrinio vyksmo santykius. Draminio teksto nuorodos patiria įvairias transformacijas ir gali visai pranykti, o teatrinis reginys tik eksploatuoja tų nuorodų arba teksto padiktuotas idėjas, ieško naujų interpretavimo būdų.

Tokiu pavyzdžiu Lietuvos teatre galima laikyti H. Ibse-
no „Lėlių namus“ (1995 m. Jaunimo teatras, rež. J. Vaitkus). „Dramą koncentruodamas į psichologinius, požiūrių konflikto įtampos kupinus dialogus, dramaturgas „šokdina“ savo hero-
ję remarkose. Nora vienu šuoliu atsiduria kambario viduryje, „jos plaukai pasileidžia, nukrinta ant pečių, bet ji nekreipia į juos dėmesio ir šoka toliau“ (13, 40). Kad šokis puikiausiai išreiškia Noros (D. Overaitės) egzistencinę būseną, teigia pats dramaturgas, o režisierius prieš akis žiūrovui atveria padūku-
są tarantelą. Aistringas, pašėlęs, kraują stingdantis šokis natūraliai išikomponuoja „Lėlių namuose“. Nora šoka. Nejuda, netrypčioja, o paprasčiausiai šoka, ir tai yra ne dekoratyvinis spektaklio apvalkalas, ne režisūrinis sprendimas sukurti plastišką atmosferą, o „XIX a. pabaigos – XX a. pirmosios pusės teatre bene ryškiausias ne dekoratyvine, o reikšmine prasme panaudotas šokio, kaip egzistencinės būsenos, pavyzdys“ (13, 40). Nora šoka dėl to, kad režisierius negali išsivaizduoti kitos būsenos, kuri geriau galėtų išreikšti herojės jausmus. Bešokdama ji atlieka keletą funkcijų. Pirmiausia atskleidžia savo nerimastingą būseną, parodo, kaip dramatiškai ji išgyvena tą momentą, atveria savo sielą. Antra, žiūrovai pastebi, kad įtampos kupina muzika ir jausmingas šokio tempas koncentruoja dėmesį, šokis perspėja, kad netrukus gali įvykti kažkas ypatingo, kas privers veiksmą rutuliotis kita linkme. Trečia, „šokis čia – galimybė nukreipti savo dėmesį nuo kankinančios

atomazgos, o kartu — klastinga priemonė bent trumpam laikui užkertant kelią Helmeriui išimti iš pašto dėžutės lemtingą Krogstado laišką" (13, 40). Prikauštydamas žiūrovo dėmesį prie Noros šokio režisierius pratęsia ikiatomazginę giją, leidžia pajusti artėjančios neišvengiamybės grėsmingumą, bet kartu ir leidžia pasidžiaugti esama situacija, pagaliau gėrėtis pačiu šokių. Nora beria žodžius šokdama, Helmeris atsako jai reaguodamas į jos šokį. Visa tai, kaip jau minėjau, sąlygota siužeto.

Kita iš anksto nulemta šokio egzistencija teatre yra R. Tumino „Maskaradas“. Kaip sakė pats režisierius spektaklio repeticijose, „Mes statome valsą“. Valsas... „Svaiginantis ir ilgesingas valsas, kurio gilus alsavimas, platus ir melodingas mostas apgobia kiekvieną, kuris patenka į jo sukūrį: (spektaklio „Maskaradas“ programėlė). Aramas Chačaturjanas priverčia suktis ir aktorius, ir žiūrovus. Valso ritmas „įsuka“ veiksmą ir jį pagavęs „šokdina“ iki galo, bet tai yra sąmoningas režisieriaus pasirinkimas. Kuriamas labai teatrališkas reginys, kuriame subtiliai manipuluojama įvairiausiais sceniniais efektais. Scena tampa panaši į cirką, kuriame tvarkingai juda puikiai „išdresiruoti“ veikėjai. Tai, kad scenoje vyksta didžiulis teatralizuotas pasišokimas, niekam nekelia abejonių. Atsivertus spektaklio programėlę skaitome: „Teatro trupės valsą „šoka“. Toliau pateikiamas „šokėjų“ sąrašas, kuris, tiesą pasakius, įspūdingas: „valso žingsniu su manekenu stypčioja Šrichas, valsą šoka lošėjai, valso žingsniu amžinai išsiskiria kunigaikštis Zvezdičius ir baronienė Štral“ (13, 42). Puikus surežisuotas šokio pavyzdys visai neprimena aistringos tarantelos. Spektaklio ritmas ramus ir tolygus, nekuriantis netikėtumo atmosferos ar didelių aistros protrūkių nuojautos. Maskarade reikia šokti tvarkingai, elgtis su savo kauke pagarbiai. Kiekvienas veikėjas turi savo individualią kaukę, o pats spektaklis „pasislepia“ po valso ritmu. Tai, kas vyksta scenoje, yra iš anksto apgalvota, kiekvienas „šokėjas“ žino, kada jo pasirodymas, kiek laiko trunka „pasišokimas“ nuo vieno scenos taško iki kito, kada reikia pradėti ir baigti, kaip reikia „šokti“. Valsas suvienodina visus herojus, paverčia juos maskarado marionetėmis, nes jie visi šoka vieną ir tą patį šokį. Režisierius atsisako herojų ir kuria minią, kuri dominuoja spek-

taklyje ir puikiausiai atspindi maskarado nuotaiką. Galbūt galima būtų išskirti tik kunigaikštį Zvezdičių, kuris neišlaiko monotonijos ir sutriopia ne tiek temperamentingą, kiek komišką lezginką, šiuo savo „išsišokimu“ tarsi patvirtindamas, kad galima šokti ir kitaip. Ugningai atliktos lezginkos šaržas priverčia antraeilį personažą sužibėti daug išraiškingiau už pagrindinį herojų.

Scenoje dominuoja nuolat pulsuojantys vaizdai ir garsai. „Valsuojantys pagrindines partijas personažai turi savo vaidmenis, kaukes, ir kai jie pabando jas nusimesti, kai tik jie užsižaidžia, jų gyvenimai griūva“ (1, 6). Tikra tiesa, kad tas, kuris nemoka suktis valso žingsniu, geriau tegu susilaiko ir nekiša nosies į šokių salę, nes priešingu atveju galima labai apsikvailinti. Kol „viens, du, trys“ neskambės organiškai, o kojytės pačios nešliuos parketu, tol nebus priimtas mielas herojus į maskarado puotą. Kas nemoka šokti valso, to gyvenimėlis eina velniop. Tai ne mano išmonė, taip norėjo R. Tuminas - juk tas, kuris muziką užsako, turi teisę reikalauti šokio pagal savo dūdelę. O dūdelės partiją spektaklyje atstoja jau minėtas A. Chačaturjano valsas, prieš kelis dešimtmečius specialiai parašytas Jurijaus Zavadskio spektakliui „Maskaradas“ (1952). Spektaklis iki šiol yra labai pagarbiai minimas kritikų atsiliepimuose. Be to, to paties pavadinimo baletas, kuris dažniausiai yra siejamas su „Maskaradu“, pavertė šį valsą klasikiniu. R. Tumino spektaklyje toks muzikinis pasirinkimas yra argumentuotas ir nulemtas pačios dramos. M. Lermontovo „Maskaradas“ neatsiejamas nuo A. Chačaturjano valso. Galbūt tai štampos, klišė, tačiau visada paliekama galimybė savitai interpretuoti šį „duetą“.

Remiantis šiais dviejų spektaklių pavyzdžiais galima teigti, kad egzistuoja tam tikros judesio arba konkretaus šokio nuorodos, užšifruotos arba tiesiogiai kylančios iš draminio teksto. Drama sąlygoja konkrečią ir apibrėžtą būsimo spektaklio judesio formą. Pirmuoju atveju dramaturgas, antruoju – laikas ir stereotipai nulėmė plastinę spektaklių išraišką, kuri iš tikrųjų yra viena iš siužeto dalių.

Žodinė raiška, įprasmina „judesio formomis“

Tekstinio ir plastinio teatro prieštaros, siekis per judesį paryškinti dramaturginę įtaigą, suteikti žodžiui svaresnį išorinį piešinį paragino Lietuvos režisierius ieškoti kasdienių buitinių judesių, kuriuos būtų galima naudoti teatro scenoje, „apvilkus“ juos tam tikru „sceniniu rūbu“. Tuo pačiu metu Europos šiuolaikinio šokio choreografai kūrė spektaklius, kuriuose judesio elementus jungė su tekstu. Ir vienu, ir kitu atveju rezultatas buvo panašus, nepaisant to, kad skirtingi buvo tikslai, nes vieni plastine išraiška ryškindavo tekstą, o kiti žodine raiška praplėsdavo judesio įtaigą.

„Šokis, kaip plastinis spektaklio veiksmo akcentas, Eimunto Nekrošiaus kūryboje visų pirma pasirodė ne savaimingu, bet referenciniu pavidalu – Nikolajaus Gogolio „Nosyje“ (1991)“. (13, 41). Režisieriaus aliuzija į tariamą choreografiją scenoje pasirodo iš baltų, pūstų sijonėlių ir labai jau šokiui nepatogių kerzinių batų. Jokia balerina negalėtų susukti net keleto piruetų avėdama tokia avaline, tačiau E. Nekrošiaus kordebaletas puikiausiai sau siaučia scenoje. Šėlsmas idealiai atspindi spektaklio priešpriešas, jis yra puikiausia teksto iliustracija, nors tai labiau panašu į „sunkiasvorių balerinų“ improvizaciją. Kaip sakoma, blogam šokėjui ir batai trukdo, o geram režisieriui nėra jokių kliūčių. Šokdinti galima ką tik nori ir kaip tik nori, daryti tai galima ironizuojant arba ritualizuojant, svarbu tik, kad judesys žiūrovui iškils kaip dar viena metafora.

„Pastarųjų metų Eimunto Nekrošiaus darbuose tekstu išreiškiama teatrinė mintis vis dažniau įprasminama režisūrinės ir aktorinės kūrybos „judesio“ formomis“ (13, 41). Ryškiausiai „judesio formų“ paieškos pavyzdžiais galima laikyti „Hamletą“ ir „Makbeto“ spektaklius. Nors abiejų spektaklių pagrindiniai herojai vyrai, tačiau plastinių formų kūrybą režisierius patiki dailiajai lyčiai. Ofelija ir trys nenustygstančios laimės yra personažai, kurių kūno plastika yra tiksli. Ofelija, scenoje juda žingsniuodama nematoma punktyrine linija pažymėtu keliu. O tai, ką scenoje išdarinėja laumučės, panašėja į kiniečių cirko pasirodymus, o ne racionalų lietuvišką dramos vaidinimą. Aktorių buvimas scenoje artimesnis ne dramos, o judesio spektaklio specifikai: „bėgama, šliaužiama, ritamasi, kylama,

griūvama, šokinėjama, sukamasi, ridenamasi, einama, garsiai kvėpuojama, sustingstama". Ir visa tai palydima W. Shakespeare'o teksto. H. Šabasevičius linkęs manyti, kad visa ši judesių virtinė tekstui suteikia judančio kūno energetikos atspalvį, tačiau galima tuos pačius judesius traktuoti kaip foną, kuris leidžia išvelgti įmanomus rimo ir ritmo variantus. Judančio žmogaus tariamas tekstas kuria natūralumo išpūdį, bet tas natūralus judėjimas savaime dėlioja logines, prasmines arba atsitiktines pauzes tekste. Judantys personažai kontrastuoja su visu tuo, ką scenoje galėtume įvardinti statika. Priešprieša, dar viena metafora, natūralumas – „judesio formų" dėliojami taškai scenos erdvėje. Abu spektakliai perdėm vizualūs, kad kartais susidaro išpūdis, jog įvairiausių išbaigtų formų pripildyta erdvė taptų negyva be natūralaus judesio. Sąvoką „natūralu" galima būtų patikslinti „sceniškai natūralu", o iš tikrųjų tai techniškai sudėtinga, ekstremalu, pavojinga, įtaigu. Kuriant spektaklio atmosfera nepakanka tiktai fizinių aktoriaus reakcijų, nes jų negalima iki galo surežisuoti, o numatyti judesio trajektorijas įmanoma, apskaičiuoti atstumą, skiriantį Hamleto špagą nuo Laerto, netgi būtina. Tekstas, nors ir neišvengęs kupiūravimo, kuria dialogą su judesiu, formos išryškina viena kitą.

R. Tumino „Ričardas III" primena „šokantį spektaklį", kuriame karaliauja „jo didenybė" tango. Kompozitoriaus F. Latėno pasirinkta Astoro Piazzolla'os muziką, tarsi suponuoją mintį, kad tango puikiai atskleidžia žmonių jausmus, kad šio šokio emocinė skalė pakankamai plati ir joje telpa daugybė grynų arba niuansuotų išgyvenimų. Muzika priverčia veikėjus judėti nepamirštant jausmo, režisierius verčia tuos pačius veikėjus laikytis griežtų judesio trajektorijų. Ręsti spektaklį pagal muzikos akcentuojamus choreografinius principus buvo rizikinga, tačiau tai jau visai kita problematika, nesutelpanti į objekto teminius rėmus. Tačiau vis dėlto „susidaro išpūdis, jog spektaklyje visko pernelyg daug – ir Astoro Piazza'os bei grupės „Yello" muzikos, kurią sustygavo Faustas Latėnas [...]; ir choreografinio judesio (daugelio personažų judėjimo trajektorija svyruoja tarp valso ir tango su įvairiais patrepsejimais)" (3, 36).

Perkrauta spektaklio estetika nesukuria vientiso stiliaus, todėl ne visos anksčiau minėtos priemonės pasiteisina. Brandžiu ir įtaigiu galima pavadinti Dalios Michelkevičiūtės sukurtą karalienės Margaritos vaidmenį, kuris dar kartą leido žiūrovams įsitikinti, kad ši aktorė puikiai susitvarko ne tik su žodine, bet ir su plastine spektaklio „medžiaga“. R. Tumino „Ričardo III“ interpretacija nėra vienareikšmiškai vykęs bandymas išreikšti dramaturgiją judesiu, tačiau tai bandymas kurti naujos kokybės ir formos spektaklį.

Be didžiųjų scenos meistrų E. Nekrošiaus ir R. Tumino pastatymų yra ir kitų sceninių bandymų, kurie tik patvirtina teksto ir judesio išraiškos darną. Šiuo atveju tai kitokia dramaturgija, kuri galbūt yra mažiau pažįstama žiūrovui, bet be kurios neišsivertė XX a. pabaigos teatras. Tokius spektaklius yra sukūrusi B. Marcinkevičiūtė, kurios režisūrinis ir aktorinis išsilavinimas Lietuvos teatro žiūrovui leido pajusti „kitokių“ vaidinimų įtaigą. Kitokie jie todėl, kad dramaturgija yra kuriama iš savo išgyvenimų, modeliuojama tiesiog laisvai interpretuojant pasirinktą temą. Spektaklio pagrindu tampa jau buvusių įvykių autentiškas atkūrimas. Aktoriai vaidina patys save žodžius palydėdami judesių deriniais. Toks projektas vadinosi „Traukininiai žmonės“ ir „Lėktuviniai žmonės“ (1997). Jame dalyvavo J. Vaitkaus mokiniai (R. Rapalytė, D. Anevičiūtė, A. Dainavičius ir pati režisierė). B. Marcinkevičiūtės teigimu, šis diptikas gimė realiose kelionėse į Sankt Peterburgą, kai keliauti reikėdavo keturiose kupė ir veiksmai tokioje erdvėje supanašėdavo į ritualą. Spektaklio leksika paprasta ir suprantama, o tekstas minimalistinis, tačiau jį palydintys judesiai yra tokie išraiškingi, kad prapuola irealumo iliuzija.

Panašia estetika B. Marcinkevičiūtė pastato „Antigonę ir paukščius“. „Čia judesio trajektorijas lėmė [...] siauri vidinės scenos palubių praėjimai: ant rupios juoda spalva nudažytos jų

faktūros , milžiniškų judančių videoprojekcijų fone slystantys aktorės judesiai priminė rizikingą ekvilibristo pasirodymą" (13, 43). Rizika — būtinas Antigonės traktuotės atributas, kuris par-ryškina veiksma, rutulioja tematines linijas — meilės, pareigos, atsidavimo, apsisprendimo kančios.

Kiekvienas režisierius savitai kūrė judesio ir teksto „duetą“, kartais jį paversdami solo su akomponimentu, o kartais rečitaliu su solistu. Abu variantai įmanomi, ir jie yra nevieninteliai būdai integruoti šokį į draminį kūrinį arba, kitaip tariant, įprasmingi žodinę raišką judesio formomis.

Šokiui artima spektaklio forma

Į teatrą atėjusi universalių, fizinius pratimus galinčių tobulai atlikti aktorių karta buvo puiki „medžiaga“ naujos kokybės spektakliams, kuriuose vis dažniau ėmė dominuoti dinamiškos judesio formos. Tos formos tapo ne tik sudėtinėmis arba jungiamosiomis spektaklio dalimis. Jos transformavo pačią spektaklio struktūrą. Kitaip tariant, ji tapo panaši į ritmingą šokį. Režisieriai į spektaklius nesibodi deklaratyviai integruoti choreografinę patirtį arba kurdami juos pasitelkia į pagalbą pačius choreografus. Dramos spektaklių estetika darosi artima šiuolaikinio šokio spektaklių estetikai, o jų kūrybos principas — judesio formų sekos, kurios formuoja draminę atmosferą, atspindi veiksmo peripetijas. Plastinėmis išraiškos priemonėmis iliustruojama dramaturgija, kūno judesiai persismelkia į personažų charakterių plėtotę, visa spektaklio atmosfera tampa pavaldi šokio ritmikai. Spektakliai konstruojami tokiu principu: žodinė raiška įsikomponuoja į ritminio judesio slinktis, ir spektaklis tampa ritmingu žodžio - judesio siekiu. Tekstas ir šokis sukuria naujus tarpusavio santykius, kurie turi įtakos spektaklio struktūrai, paverčia ją dinamiška ir ekspresyvia. Kartais plastinė spektaklio raiška darosi įtaigesnė už žodinę, todėl ji diktuoja spektaklio ritmą ir formą. Ritmas dažniausiai siejamas su muzikine raiška, o forma — su scenovaizdžiu. Muzika ir scenovaizdis išlaikydami spektaklio sudėtinių dalių funkciją tampa aktyviai besireiškiančiais, integraliais ir kartu pakankamai savarankiš-

kais sceniniais elementais, kurie tam tikru būdu kontaktuoja su žiūrovais. Toks kontaktas pagrįstas realaus gyvenimo atributų perkėlimu į scenos erdvę: scenovaizdis disponuoja šiandienos ženklais, daiktais, vartojamais buityje, o muzikoje vyrauja šiuolaikinė dermė, nulemta modernių kūrybinių technologijų. Tiek muzika, tiek scenovaizdis turi atitikti dominuojančios plastikos reikalavimus: garso funkcija – akomponuoti, kurti ir plėtoti vieningą spektaklio atmosferą; scenos rekvizito privalumas – mobilumo ir funkcionalaus panaudojimo galimybės. Vizualių scenos elementų akcentavimas bei įtaigių komunikacijos būdų su žiūrovu paieškos paskatino spektaklio formos pasikeitimus. Forma transformavosi į choreografines struktūras.

Šokiui artimos spektaklio formos išsialėjimas sietinas su Oskaro Koršunovo kūryba bei jo teatro koncepcija. Plastinių formų atsiradimas glaudžiai susijęs su režisieriaus spektaklio konstravimo principais, jo kūrybiniu braižu. Išskiriant O. Koršunovo kūrybos bruožus galima pagrįsti šokiui artimą spektaklio estetiką, kuri pasireiškia keliais aspektais:

- siekdamas žiūrovų ir scenos dialogo, režisierius bando jį kurti pasitelkęs judesį, scenovaizdą ir muziką;
- kurdamas „antikomfortabiliaus“ teatro modelį jis atsisako intelektualaus teatro stilistinių formų ir kuria judesiu pagrįstą įtampos atmosferą, paženklinant riziką;
- montažo principu integruodamas laiko ir erdvės elementus, režisierius modeliuoja savitą spektaklio struktūrą, artimą šiuolaikinio šokio estetikai;
- konstruodamas teatrinio veiksmo struktūrą, spektaklio kūrėjas atlieka tiek režisieriaus, tiek choreografo funkcijas;
- tinkama spektaklio ritmika kuriama aktyviai naudojant judesio formas;
- spektaklyje jungdamas verbalines ir kinetines išraiškos priemonės, režisierius kuria glaudų teksto ir choreografijos tarpusavio ryšį.

Žiūrovų salės ir scenos komunikacija. „Mane visada domino vienas teatro aspektas – galimybė išreikšti tai, kas neišreiškiama žodžiais, sukurti paslaptingą vidinę žiūrovų salės ir

scenos komunikaciją". (10, 17). Šio aspekto paieškos paskatino O. Koršunovą pasitelkti judesį, muziką ir scenovaizdį, kurių dėka, anot režisieriaus, galima atrasti prasminę erdvę, kuri leidžia žiūrovui ypatingu būdu komunikuoti su sceniniu vyksmu. Ryškiausiu tokios vizualinės komunikacijos pavyzdžiu galima laikyti spektaklį „Roberto Zucco“. Pirmiausia pati scenos erdvė (dailininkė Jūratė Paulėkaitė) konstruojama kaip labai mobili, joje slypi nenutrūkstamo judesio prielaida. Scena pilna buitinių realybės atributų, kurie nurodo judėjimą – riedlenčių takas, riedlentės, ratukinės pačiūžos. Aktorius priverstas aktyviai judėti, nes aplinka verčia jį taip daryti. Spektaklis pulsuoja ritmingai kintančiu vaizdinių sluoksniu, o besikeičiantys vaizdai kuria jo atmosferą. Kadangi scenos ženklai yra realybės atspindys, jie tampa artimi ir atpažįstami žiūrovui. Tokiu būdu vyksta aktyvus scenos ir suvokėjo komunikacijos procesas. Dekoratyvus realybės traktavimas, priartinantis teatrą prie žiūrovo, sudaro sąlygas individualiai jos interpretacijai. Teatriniai ženklai byloja žiūrovams apie režisieriaus norą suartėti su publika, kuriai nereikia laužyti galvos dėl šių ženklų reikšmės.

Spektaklio „Roberto Zucco“ vizualinės išraiškos priemonės yra artimos Marko Ravenhillo pjesės „Shopping and fucking“ pastatymui. Tačiau šiame spektaklyje scenovaizdis nepaliekia erdvės judesio raiškai, nes scenoje „karaliauja“ modernių technologijų instaliacija. Todėl kartais, nepaisydami tradicinių scenos dėžutės rėmų, aktoriai ižengia į žiūrovų salę, tarsi bandydami susikurti trūkstamą erdvę judesio raiškai. „Shopping and fucking“ buvo savotiškas tradicinio ir kartu šiuolaikinio realizmo kaip aktualios sceninės kalbos eksperimentas" (17, 2). Realistinės-natūralistinės stilistikos sceniniai ženklai liudija situacijos tikroviškumą bei šiuolaikiškumą. Tą patvirtina ir Gintaro Sodeikos sukurta muzika, kurioje apstu aliuzijų į šiuolaikinių skambesį. To paties kompozitoriaus muzika skamba ir „Roberto Zucco“ spektaklyje (čia muzika suintensyvina žiūrovų kontaktą su scenoje vykstančiu veiksmu). Muzika turi labai konkrečių, spektaklį papildančių reikšmių, bet taip pat puikiausiai gali būti suvokta kaip savarankiškas muzikinis kūrinys (spektaklio

„Roberto Zucco“ muzikinis kompaktinis diskas buvo išleistas firmos JAM RECORDS). „Man buvo įdomu pasinerti, paanalizuoti šios dienos kontekstą. Ši muzika yra mano potyrių ir aktyvios šiandienos realybės stebėjimo sintezė“ (10, 18) - teigė G. Sodeika, patvirtindamas režisieriaus intenciją susieti spektaklį su supančia aplinka.

Spektaklyje „Vasarvidžio nakties sapnas“ scenovaizdžio sąvoka praranda prasmę, kadangi pati scena yra visiškai „išvalyta“ nuo bet kokios dekoracijos, todėl itin svarbi tampa fizinė kūno raiška. Neturėdami dekoracijų prieglobsčio aktoriai buvo priversti patys tapti gyva dekoracija. Kaip pagalbinė priemonė spektaklyje atsiradusios lentos arba medinės plokštės atgyja žmogiškos energijos dėka – „Jos tampa žmogaus kūno dalimi ir instrumentu, ginklu ir prieglobsčiu“. (2, 37). Tokiu būdu pratęšiamos režisieriaus bendravimo formų su žiūrovu paieškos, kurios, kaip minėjau, pasireiškė judesio, muzikos ir scenovaizdžio panaudojimu. Tai aktyvūs spektaklio komponentai. – „Komunikacija su žiūrovu [...] rėmėsi labiau muzikinio ir sceninio ritmo, vaizdo kaitos, dinamikos, atmosferos atakomis“ (10, 19).

Rizikos faktorius kuria judesiu pagrįstą spektaklio atmosferą. Į O. Koršunovo spektaklius įvedamas rizikos faktorius yra savitas ir originalus teatro elementas, kuris glaudžiai siejasi su aktyviomis plastinėmis formomis. Pirmiausia jis atsiranda „Roberto Zucco“ spektaklyje, kuriame aktoriai išspraudžiami į riedlenčių taką, patenka į ekstremalią situaciją. Kiekvienas netikslus aktorių judesys tokioje scenos erdvėje gali būti pavojingas. Aktoriams nebelieka nieko kito, kaip tik reorganizuoti savo elgseną scenoje pagal riedutininkų taisykles. Komfortabilus teatras šiandieniniam žiūrovui nebėra toks įtaigus, nes jame nėra nūdienos gyvenimą primenančių ženklų. Jis gali būti nostalgikiškai patrauklus tik vyresniajai kartai, tačiau režisierius pirmiausia kreipiasi į savo bendraamžius, jis ieško tokio žiūrovo, kurio gyvenimiška patirtis būtų veikiami tų pačių dalykų. Todėl judesys, simbolizuojantis šiandienos gyvenimą, įsiveržia į teatrinę erdvę. Spektaklyje „Shopping and fucking“

yra rizikos bei natūralistinės vaidybos. Stilizuotas ypač intymių scenų vaizdavimas stilistiškai kontrastuoja su scenos veiksmu. Jo sklaidoje atsiveria šiuolaikinio pasaulio problematika, kuri mūsų visuomenėje vis dar traktuojama kaip griežtas „tabu“ (masturbacija, homoseksualiniai lytiniai santykiai, perversiškos haliucinacijos). Tokia teatro samprata sąlygoja meninių išraiškos formų slinktį link lakoniško paprastumo, grubios realybės vaizdavimo, atsisakoma perdėto intelektualizmo suvokimo, suprantamo tik siauram žiūrovų ratui.

Šiek tiek kitokį rizikos faktoriaus aspektą matome spektaklyje „Vasarvidžio nakties sapnas“. Čia neįprastas medinių plokščių panaudojimas yra gan pavojingas triukas, tapęs spektaklio savastimi. Tačiau ši rizikos išraiška yra labiau plastiška, iliuzoriška negu ekstremali, kadangi aktoriai repeticijų metu gali prie plokščių priprasti ir meistriškai jas valdyti. Šiame spektaklyje aktoriai atlieka akrobatinius triukus, reikalaujančius miklumo ir manipuliavimo įgūdžių. Atlikimo technikos uždaviniai vienodai keliami tiek vyrams, tiek moterims. „Čia lemia ne tiek fizinė jėga, kiek [...] miklumas ir meistriškas manipuliavimas plokštėmis“ (4, 37). Medinės plokštės kuria ir džiaugsmo, ir įtampos atmosferą, kurios įtaigumą garantuoja aktorių fizinis pasiruošimas. Režisieriaus reikalauja tobulo aktoriaus kūno valdymo, kurio dėka judesys tampa organiška vaidybos dalimi.

Montažo principu grįsta spektaklio struktūra, artima šiuolaikinio šokio išraiškai. Šiuolaikiniam šokiui stilistiškai artimi dramos teatro spektakliai neturi aiškos naratyvinės struktūros, atitinkančios įprastus laiko ir erdvės santykius. Roberto Zucco gyvenimo peripetijos nesivysto nuosekliai, o tarsi skaidomos į gabalus ir vėliau jungiamos kaip koliaže. Visas spektaklis kuriamas montažo principu, o choreografija tarsi sukliauja atskirus spektaklio vaizdinius į visumą. Vaizdinių jungtys nėra nuosekliai papasakota istorija, Zucco gyvenimo epizodai neatveria jo poelgių ar vidinių išgyvenimų retrospektyvos, o parodo tik atskirus fragmentus, kuriuos galima sieti įvairiomis, ne tik plastinėmis, išraiškos priemonėmis. O. Koršunovo spektaklių kūrybos principai pastebimi ir spektaklyje „Shopping and fuc-

king", kuriame vaizdų montažas primena šiuolaikinio spektaklio struktūrą. Spektaklio estetiką kuria šviesos efektai: kiekviena scena pasibaigia tamsoje o nauja pradeda iš anksto paruošti aktoriai, kurių pozos primena ikonas (tai ypač artima šiuolaikinio šokio spektakliams, kuriuose dominuoja šviesų kaita ir fiksuotos judesių formos). Spektaklio stilistika primena kino principus, kuomet kaledoskopiškai montuojamos scenos.

Derinamos režisieriaus ir choreografo funkcijos. O. Koršunovas įvardija save kaip spektaklio „Roberto Zucco“ choreografą: „Vizuali išraiška, judesys, choreografija pasitelkiami todėl, kad, esant judesio ir žodžio interpretacijoms, atsirastų kita, aktyviai komunikuojanti prasmų erdvė. Tai [...] ir yra grynasis teatras“ (7, 7). Režisūrinė - choreografinė spektaklio plėtotė ir turtingi spektaklio vaizdiniai tampa tarsi priešprieša personažų vidinės būsenos bejėgiškumui, bet būtent tokie kūrybos principai išryškina Bernardo Marie Colteso dramaturgijos problematiką. Veikėjų vidinės būsenos statika oponuoja nenutrūkstamam aktorių judėjimui scenos erdvėje. Kuriama modernaus pasaulio vizija atskleidžia konfliktus, išskylančius individui susidūrus su nuolat kintančia aplinka. Išorinio pasaulio šaltumas lemia personažo, gyvenančio tokioje aplinkoje, vidinio pasaulio virsmą, jo tapsmą bejausme individualybe. Dvasinių Zucco išgyvenimų ritmas nesutampa su „riedutininkų“ diktuojamu šiuolaikinio gyvenimo tempu, todėl jis tampa nesuprastu ir tragišku personažu. Choreografinis judesys puikiai atskleidžia tokį aplinkos ir individo nesusikalbėjimą, dinamiškomis, žaibiškai kintančiomis spektaklio vaizdinių konstravimo priemonėmis tik paryškina „judesio, kaip būsenos kryptis – vangus, amorfiškas judėjimas savyje ir dėl savęs, sąmoningo judėjimo į niekur išraiška, atspindinti šiandieninio pasaulio neorganizuotumą ir betikslumą“ (13, 43).

Verbalinio teksto įtaigumą spektaklyje „Shopping and fucking“ paryškina „judesio kalba“ – eisena, meilės scenos, vizijos – haliucinacijos, džiaugsmo šokis su vandeniu, netgi valgymo ir vėmimo scenos taip pat atskleidžia personažų būseną. Vargu ar Robis (aktorius Dainius Gavenonis) sukurtų

įtaigią haliucinacijų sceną, jeigu aktyviai nenaudotų mimikos bei kūno kalbos, arba Lulu (aktorės Rasa Samuolytė ir Airida Gintautaitė), bešokdama su tuo pačiu Robiu, galėtų išreikšti pasitenkinimo, pergalės jausmus, kurių kulminacija paryškinta trykštančio mineralinio vandens purslais. Herojų delnuose „džiaugsmo šokį“ šokantis vanduo atrodo tarsi meistriškų fakyrų rankose žongliuojami deglai, nes aktorių judesiai kūria savitą choreografiją. Režisūrinės choreografijos elementu galima pavadinti trijų „spektaklio veikėjų“ judėjimą erdvėje: scenoje „šoka“ vanduo, rangosi Robio ir Lulu kūnai, „žaidžia“ neoninės šviesos.

Spektaklyje „Vasarvidžio nakties sapnas“ vaizdiniai nėra laisva aktorių improvizacija, o griežtai sąlygota choreografija. Jame be režisieriaus dirbo ir choreografas, ir tai akivaizdu, kadangi vyrauja struktūruoti, aiškiai savo vietą ir ritmą turintys judesiai ir jų deriniai. „Nuolatinis judėjimas [...] reikalauja didžiulės koncentracijos ir disciplinos, nes dauguma mizanscenų pagrįsta darnaus, apskaičiuoto judesio kompozicijomis“ (13, 43). Tiesa, kad valdyti tokią judančių žmonių daugybę galima tik racionaliai apskaičiavus judesių trajektorijas, atstumus tarp aktorių, scenos erdvės matmenis — visa tai, ką daro choreografas savo darbe. Galima teigti, kad O. Koršunovas puikiai susidoroja su tokia užduotimi ir galbūt tik šmaikštūs, rankomis atliekami baleto pratimai yra bendro darbo su profesionaliu choreografu vaisius (šią spektaklio dalį padėjo sukurti choreografė Andželika Cholina).

Verbalinėmis ir kinetinėmis išraiškos priemonėmis kuriama spektaklio ritmika. „Vasarvidžio nakties sapnas“ yra pats radikaliausias dinamiško spektaklio pavyzdys, leidžiantis matyti draminių veikalaų įkūnytą judesio formose. „Ne siužetas veikia aktorius — masinis aktorių judėjimas kuria spektaklio ritmą“ (6, 38). Kryptingų režisieriaus pastangų dėka gimsta tokia platinė forma, kurioje nuolat vyksta masinis judėjimas. „Įkūnyti“ tokį judėjimą scenoje gali tik fiziškai pasirengęs aktorius, kadangi judesys privalo tapti organiška spektaklio dalimi. Visame spektaklyje vyrauja vienovės principas, kuris pastebimas visuose

spektaklio elementuose: chorinių epizodų gausybėje, šokyje, akrobatiniame judesyje, dainose ir kalboje. Tekstas ir judėjimas yra vientisas — tai, kas pradeda sakyti žodžiu, baigiama judesiu. Kaip pagalbinė priemonė atsiradusios medinės plokštės, virsdamos papildomais gyvais veikėjais kuria vitališkus fantastinės pasakos vaizdus. Ritmingi aktorių judesiai dera su ritmui paklūstančia spektaklio išraiška: masinių scenų judesiai suderinti su atskirų epizodų, duetų ir tercetų kombinacijomis, kurias galima būtų pavadinti „šokio mizanscenomis“. Šituose „vasarvidžio pasižaidimuose“ žaibiškos reakcijos į tekstą arba kitų veikėjų atliekamus judesius yra tikroji spektaklio ritmo forma. Akivaizdūs originalūs režisūriniai sprendimai labai ritmiškai, guviai ir linksmi kuria miško sceną, kurioje dera chorinės ir choreografinės aktorių savybės. „Plokščių miškas“ yra iš tiesų gyvas, jis bet kada pasiruošęs dialogui, vaizdingai paryškina tekstą arba veiksmą: „Oberono ir Titanijos rietenos paverstos vyrų ir moterų chorinių grupių varžybomis — lotynėmis“ (6, 37). Fėjų ir elfų scenose pilna to siautulingo ritmo žaismo. Ir visa tai vyksta dramos teatre, kuriame privalo dominuoti vaidyba. Dėl to „kalta“ tikrai spektaklio struktūra. Būdama ypač plastiška ir artima šokiui ji gali priversti pavydėti Lietuvos šiuolaikinio šokio kolektyvus, kuriems dažnai nepavyksta taip organiškai jungti šokį su tekstu, rasti erdvinių „judančio teksto“ trajektorijų. Tai galima sieti su profesionalių aktorių pasiruošimu kurti scenoje spektaklius, kurie jau nebetelpa vien į dramatinio spektaklio rėmus. „Vasarvidžio nakties sapnu“ Lietuvos teatro kultūroje įsitvirtina dar viena itin plastiška aktorių karta“ (13, 43), kurią noriai „eksplloatuoja“ dabartiniai teatro režisieriai, improvizuodami plastinės raiškos srityje.

Naujoji aktorių karta siejama ne tik su O. Koršunovo teatru, todėl verta paminėti dar keletą režisierių, plėtojančių šokio sklaidą teatre. „Cezario Graužinio spektaklyje — Roger Vitraco „Meilės misterijose“ — šokis dekoratyvesnis (choreografė Andželika Cholina), jo formos artimesnės tradicinio pramoginio

šokio leksikai" (13, 43). Tikriausiai tai buvo vienas iš pirmųjų šiuolaikinio Lietuvos teatro režisieriaus ir choreografo deklaratyvus bendradarbiavimas, kuriant dramos spektaklį. Judesys kaip pakankamai reikšminga vaizdo priemonė jau dominavo ankstesniuose C. Graužinio darbuose (pvz., Georgo Bücherio „Voiceke"), tačiau „misterijose" surasta šokio ir vaidybos jungtis gali būti traktuojama kaip plastiškai nepriekaištinga. Spektaklio scenovaizdis juda kartu su personažais (stalas, „dėžė", netgi iš palubių krentančios gėlės), o aktoriai kuria choreografinį piešinį, kuriame jau minėti scenos atributai „šoka" kartu. Kartais tas šokis savo „nerangia leksika" atrodo tiek komiškas, kiek to nori pats spektaklio režisierius (aktoriaus Arūno Sakalausko vaidyba taip pat šiek tiek komiška). Dramos kūrinys dominuojanti meilės tema spektaklyje labiausiai plėtojama šokio formomis: senamadiški Lėjos (aktorė Vesta Grabškaitė) ir Patriso (aktorius Arūnas Sakalauskas) valsai ryškiausiai plėtoja meilės liniją, jų judesių estetika primena balinius šokius. Šviesos žaismas, daugybės durų varstymas – gyvas judėjimas, balansuojantis ties ironijos ir šou riba, o pats spektaklis ir mielas akiai reginys, ir ekspresyvos vaidybos bei šokio jungtis.

Vienaveiksmė Liusjeno Lamberto komedija „Šarlotės" (režisierė R. Kudzmanaitė) taip pat pagyvinta šokio estetika, kuri stilizuotai pateikia kasdienių, nevalingų judesių sekas. Reaguodamos į vyksmą scenoje herojės kuria savo personažų charakteristikas, kurių idealiausia išraiška atsiskleidžia šokių deriniais. Savitas žanras priartina „Šarlotės" prie lengvo kabeto estetikos, akcentuojant šmaikštų žodžio, šokio ir dramos problematikos junginį. Spektaklyje vaidinančios aktorės Neringa Bulotaitė ir Jolanta Dapkūnaitė yra režisieriaus J. Vaitkaus kurso auklėtinės, todėl joms nėra sunku laisvai judėti erdvėje arba atlikti trumpus šokio „intarpus".

Bernardo Marie Kolteso dramaturgija tarsi pati savaime pateikia vizualumos estetikos nuorodas. Jos interpretacijos dažniausiai skleidžiasi šviesų, žodžio ir judesio deriniuose. Spektaklis „Naktis prieš pat miškus" (režisierius Ignas Jonynas)

atsiveria kaip pergrupuota vaizdinių sistema, kurioje visiškai eliminuojamas tekstas. „Tekstas, netekęs savo pagrindinių savybių – vientisumo ir nuoseklumo, nebeatlieka ir savo pagrindinės funkcijos – naracijos“ (11, 54), režisierius, sumenkindamas žodžio svarbą, spektaklio prasmę plėtoja vaizdais ir judesių deriniais. Atmosfera kuria judantys reginiai ir haliucinacijos. Spektaklio erdvė tai tarsi fantastiško sapno vizija, sukurta montažo principu. Scenoje vyrauja naujomis technikos priemonėmis paremtas scenovaizdis, kuris keičia tradicinį požiūrį į dramos kūrinio interpretaciją. Plati judesių skalė svyruoja nuo labai plastiškų iki pakankamai grubių epizodų. Šių epizodų gausoje žiūrovai atpažįsta pop kultūros elementus. „Tokio tipo spektakliuose ryškėja tendencija panaudoti teatrui netradicines medžiagas (plastiką, metalą, stiklą ir t.t.), sustiprinančias dirbtinumo, negyvumo, minimalizmo, šaltumo, nekomunikabilumo išpūdį“ (9, 10). Kasdienybės ženklai veržiasi į sceną ir pagaliau pildo ją. Personazų charakteristikai kurti naudojamos šiuolaikinės aprangos detalės, kurias dar labiau paryškina „madingi gatvės judesiai“: jaunimui būdinga eiseną, gestikuliaciją, manieringą laikyseną. Drąsus režisieriaus bandymas išstumti „amžinus“ teatro elementus – aktorių, jo kuriamą vaidmenį ir tekstą. Jis kuria spektaklį, neturintį tradicinių prasmų, tačiau labai taikliai apčiuopiantį šiuolaikinės kartos problematiką. Aktoriaus kūryba tokia spektaklyje reikalauja maksimalių pastangų. „Naktyje prieš pat miškus“ – *comedia dall'arte* tipažai, Pjero, Arlekinas, Kolombinos transformacijos ir jų kaukių parafrazė“ (16, 6), tačiau tos kaukės dvelkia šiuolaikiškumu, stilizuotomis formomis. Ypatingai pabrėžiami ekstravagantiški kostiumai ir grimas, atlikdami kaukių funkciją, padeda aktoriams individualiai interpretuoti tipažus. atlikdami kaukių funkcijas. Akcentuojamas vizualumas nepaverčia tų interpretacijų vertingais vaidmenimis. Aktorių ištartos frazės nesuteikia informacijos ir nėra prasmingos, jų plastika nekonkreči. Žiūrovai mato, kad personažai kažką veikia, tačiau jų buvimas scenoje neargumentuotas. „Sąmonės srauto“ principu sukurtas spektaklis yra puikus vizualinio teatro pavyzdys, kuriame judesys kuria atmosferą, o „Naktis prieš pat

miškus" atsiveria mums kaip konceptuali šokio vizija.

Šokio spektakliai

Šokio spektakliai — naujas žanrinis darinys, atveriantis judesio ir dramos meno dermės galimybes. Čia labai akivaizdi žanrų sąveika, kurianti „vienažanrį“ rezultatą. Spektakliuose dominuojanti tiek šiuolaikinio šokio, tiek šiuolaikinio teatro stilistika reorganizuojasi į naują meno formą, besireiškiančią scenoje. Choreografijos ir dramaturgijos sintezės rezultatas - plastiška literatūrinio teksto interpretacija. Nors scenoje dominuoja judesys, naujo žanro stilistika yra artimesnė teatrui, o ne šokiui. Kurti vaidmenį tampa šiek tiek komplikauta, nes scenoje dominuojanti neverbalinė raiška riboja aktoriaus galimybes. Aktorius viską privalo išreikšti judesiu: kurdamas personažų charakteristiką, imituodamas scenos vyksmą, plėtodamas spektaklio atmosferą. Artistinė vaidybos prigimtis šokio spektakliuose neužgožia choreografijos netgi priešingai papildo jos sklaidą dramos teatro scenoje. Spektakliuose derinami įvairiausi jo elementai: drama ir šokis, šokis ir muzika, tekstas ir plastika, ir t.t. Šių dermių santykis priklauso nuo režisieriaus teatrinės koncepcijos, tačiau bet koku atveju egzistuoja apibrėžtos kūrybos priemonių funkcijos (naudojamos tiek režisūrinės, tiek choreografinės spektaklio kūrimo priemonės). Kiekvieno žanro tekstas (dramaturgija, poezija) spektaklyje gali egzistuoti tik kaip pirminis postūmis, impulsas idėjai arba tiesiogiai gali kurti teksto interpretacijas. Drama gali virsti tradiciniu šokio spektaklio karkasu.

Šokio spektaklių forma yra labai universali, kurianti asociacijų ir interpretacijų lauką. „Atvira“ forma lemia įvairių tradicinių spektaklio elementų ir naujų išraiškos formų samplaiką. Keičiasi spektaklio turinio kokybė, kadangi scenoje atsiveria egzistuojančio (arba numanomo) teksto sklaida bei šokio formų įvairovė.

Neverbalinius šokio spektaklius Lietuvoje kuria tik Andželika Cholina. Visuose jos spektakliuose dalyvauja aktoriai ir šokėjai, scenoje kuriantys vieningos stilistikos spektaklį, kuriame derinamos skirtingos žanrinės patirtys. Šokio spektakliai yra naujovė Lietuvos dramos teatre, dar nėra susiformavusių šio naujojo žanro vertinimo kriterijų. Iki šiol A. Cholina yra sukūrusi tris spektaklius dramos teatro scenoje („Moterų dainos“ (1998), „Carmen“ (1998) ir „Pamišusių merginų šokiai“ (1999). Remiantis šiais spektakliais galima analizuoti šokio spektaklius Lietuvoje atsižvelgiant į šiuos kriterijus:

- teksto sklaidą neverbaliniame teatre;
- muzikos ir scenos dailės specifiką;
- šokio ir dramos meno dermę.

Teksto sklaida neverbaliniame teatre. Teatrinis reginys tik naudoja teksto padiktuotas idėjas arba ieško naujų jo interpretavimo būdų. Žiūrovas susiduria su teksto forma, kuri yra apvaloma nuo literatūrinės kritikos. Tokiu būdu sukuriamas spektaklio kontekstas. „Ženklų sistema“ kaip būdas suvokinti daiktus ir reiškinius režisieriui, arba šiuo atveju choreografui, padeda kurti spektaklio kalbą. Tekstas keičiamas į šokio teatro ženklų kalbą naudojant įvairius spektaklio elementus: apšvietimą, gestą, judesį, kostiumus, garso efektus, grimą ir t.t. Teatrinė kalba yra būdas atskleisti dramos tekstą, kuris nebūtinai yra pagrindinis spektaklio elementas, kadangi pats teatras kuria savo „dramaturgiją“. Tekstas atlieka vienodos svarbos funkcijas kaip ir apšvietimo efektai, muzika ar kostiumai. A. Cholinės spektakliuose teksto sklaida taip pat nevienoda. „Moterų dainos“ – novelių rinkinys, kurios keičia viena kitą, nepasakodamos vientisos istorijos. Kad ir kokia tvarka dėliotume novelės, jos gali būti nemažiau paveikios kaip atskiri šokio etiudai. Šio spektaklio „dramaturgija“ kuriama ne tekstu, nes jis čia visai neegzistuoja. Tačiau „Carmen“ - jau konkretaus literatūros kūrinio interpretacija (Prospero Merimee „Carmen“), ir šokio spektaklis yra artimai susijęs su juo. „Tai ideali galimybė ty-

rinėti literatūros ir įvairiausių rūšių teatro ryšius, atkreipiant dėmesį į tai, kaip ir kodėl literatūriniai tekstai atnaujina kartkartėm savo tekstualinį poveikį neverbalinėmis išraiškos priemonėmis" (spektaklio „Carmen“ programėlė). Tokia galimybė pasinaudoja choreografė, norėdama sukurti dramatišką šokio ir vaidybos sintezę. O. Koršunovo teatre sukurti „Pamišusių merginų šokiai“ nėra nei siužetinis šiuolaikinio šokio kūrinys, nei tokio pat teatro spektaklis, tačiau vis dėlto tai šokio spektaklis. Trys skirtingi tos pačios choreografės darbai skiriasi teksto kiekiu spektaklyje, kuris priklausomai nuo kūrinio idėjos yra arba plėtojamas, arba kuriamas vietoje. „Moterų dainose“ tekstiškumas yra asociatyvus, kadangi personažų charakteriai kuriami tarsi praeityje egzistavusių prototipų nuorodos. Veikėjų vardai - visiems gerai pažįstamos sąvokos, siejamos ne su konkrečiu žmogumi, o su bendromis reikšmėmis (Norma Jaen, Lola, Karlito, Garson). Novelės galinčios egzistuoti kaip savarankiški elementai neturi bendrų veikėjų, nepasakoja vientisos istorijos. Kiekvienoje jų „tekstiškumas“ gali būti interpretuojamas įvairiai, kartais jis gali būti visai nepastebimas. „Kiekviena pasakotoja nusimeta sunkų tamsų apsiaustą tarsi atskleisdama savo vidinį pasaulį — kartais ryškų, baltą ar réksmingai spalvingą, kartais subtiliai suderintu pustoniui ar visiškai tamsų" (8, 22). Tokie personažų „apsinuoginimai" yra panašūs savo išraiškos priemonėmis. Kaip baleto solistas išeina į priekį atlikti savo numerio, taip ir „Moterų dainose" veikėjos, nereaguodamos į aplinkinius, papasakoja savo gyvenimo epizodą. Kartais solo perauga į duetus arba į nedidelių veikėjų grupių pasirodymus. Taip vienas po kito pasakojimai kuria tolygiai besivystantį šokio spektaklį. Jame nėra stipriai akcentuotų veiksmo peripetijų arba labai ryškių charakterių. Tokia spektaklio estetika primena pramoginį meną, tačiau, kita vertus, jis yra artimas ir lengvai suprantamas žiūrovui.

A. Cholina spektaklyje „Carmen" plėtoja paprastumą, tapusį jos kūrybos bruožu. Bendra spektaklio atmosfera niūri ir netgi rūsti, kareiviškai griežta, disciplinuota, todėl pagrindinė herojė Carmen (Ž. Baikštytė ; A. Gineitytė ; A. Cholina) kuria ypatingai

gai laisvo ir aistringo personažo išpūdį. „Kad Carmen prigimtis laisva, laukinė — jokia blogybė. Atvirkščiai — jai pavydima, kad ji sugeba išlikti tokia" (6, 12). Kartais Carmen charakteris valiūkiškai „šaržuojamas", jam suteikiamas ironiško humoro atspalvis. Aktoriai „kalba kojomis", todėl choreografiniai elementai yra pritaikomi atsižvelgiant į atlikėjų galimybes. Supaprastinti judesiai labai struktūriški, kolektyviniai šokiai turi griežtą braižą, juose galima atpažinti literatūrinio kūrinio pasakojamą istoriją. A. Cholina stengiasi nenukrypti nuo šios istorijos rėmų ir stilizuotai „išpildo" teksto reikalavimus. Spektaklis atsikrato nereikalingų kontekstų ir centruotai susitelkia ties teksto virsmu į judesį. Choreografė stengiasi tai padaryti kuo paprasčiau ir kartu neatitolstant nuo literatūros, nekeičiant prasmų.

„Pamišusių merginų šokių" tekstiškumas menamas. Spektaklio pasakojimas nėra panašus į istoriją, tai veikiau teatrui adresuotų problemų sprendimo užuomina. Bevardžiai veikėjai komunikuoja tarpusavyje jiems pavaldžia ir lakoniška šokio kalba. Nebyli judesio kalba kartą pratrūksta nostalgišku šūksniu (artikuluota teksto išraiška), tačiau tai tik į šmaikštumą pretenduojantis intarpas.

Muzikos ir scenos dailės specifika. Kritiniuose straipsniuose apie spektaklius skiriamas minimalus dėmesys scenos vizualiam aspektui, žodžiu, teatro dailininko darbui. Nuo to nukenčia viso spektaklio analizė bei nepagrįstai ignoruojama ta dimensija, kuri padeda žiūrovams skaityti sceninius ženklus. Scenografas daugiausia prisideda prie vaizdų kūrimo arba, kitaip tariant, dramaturginį tekstą (arba libretą) paversdamas į vizualius kuria spektaklio stilistiką. Nenorėčiau šiuo atžvilgiu sumenkinti režisieriaus darbo, kuris savo ruožtu diktuoja sąlygas kuriant ženklus, tačiau šiuolaikiniame teatre (ir ne tik) scenovaizdį kūrta profesionalai. Tokie patys profesionalai vis dažniau pakviečiami dirbti teatre (kaip antai rūbų dizaineriai, video meno kūrėjai ir t.t.). Sceninė erdvė yra bendras režisieriaus ir scenografo darbo rezultatas. Jų užduotis - koduoti arba iškoduoti dramines paradigmas.

Šiame skirsnyje norėčiau panagrinėti spektaklių „Moterų dainos“ ir „Carmen“ scenovaizdžių kūrėjų darbus. Pirmojo spektaklio scenografiją kūrė Marijus Jacovskis, antrojo - Jūratė Paulėkaitė („Pamišusių merginų šokiuose“ scenovaizdžio nėra).

Abu minėtieji teatro dailininkai pateikia savas spektaklių vizijas, kurios paprastai būna minimalistinės ir visai nedekoratyvios. Šiuo atveju lyg pats spektaklių žanras reikalautų minėtojo minimalizmo ir funkcionalumo, kadangi šokėjams - aktoriams reikalinga tam tikra erdvė, kuri neribotų judesių laisvės ir leistų išnaudoti šokio, kaip žanro, sklaidos privalumus. M. Jacovskio užduotį „dirbant su tekstu“ galima pavadinti lengvesne, kadangi „Moterų dainos“ susideda iš atskirų novelių, istorijų, kurias vieną po kitos pasakoja spektaklio dalyvės. Tos novelės nėra susietos, o eina viena po kitos, todėl reikalingas bendras vardiklis, kuris diktuočių spektaklio koncepciją. Muzikinis apipavidalinimas (Marlene Dietrich dainos) puikiai atliko minėtą funkciją, o „gyvenimo - uosto“ įvaizdis scenos dailininko dėka suvienijo novelių pasakotojas vizualinėje plotmėje. Žodžiu, „Marijaus Jacovckio scenografija paprasta ir tiksli savo akcentais (didžiuliais tarsi laivų, lėktuvų ar kitų transporto priemonių palubėse kybančiais velenais - ventiliatoriais, mediniais uždegtais stalais ir suolais, nuleidžiamu trapu — kopetėlėmis)“ (12, 32). Neaiškus, amžinai pulsuojantis nesibaigiančių kelionių pasaulis tampa idealiausia išraiška spektaklio apipavidalinimui.

Spektaklyje „Carmen“ persipina konkreti literatūra ir visų prieš tai egzistavusių inscenizacijų patirtis. Tačiau į scenos ženklus Jūratės Paulėkaitės „išverstas tekstas“ įgyja konkrečią plastinę išraišką: fabriko cechas su besisukančiu taikiniu — ventiliatoriumi sienoje ir repetitijų salė, suteikianti spektakliui treniruotės ir amžinojo mito pakartojimo motyvus“. Būdama ištikima stilizuotos spektaklio atmosferos kūrimui J. Paulėkaitė pasirenka fabriko — kalėjimo įvaizdį, kuris kuria spektaklio conceptualumą ir yra pakankamai lankstus pokyčiams.

„Kuriant vizualinę scenos išraišką kyla įvairių sunkumų, kadangi paliečiamos istorinės, kultūrinės, teatrinės ir lingvistinės dimensijos“. (2, 115). „Moterų dainos“ nukelia žiūrovus

į penktąjį šio amžiaus dešimtmetį, dar tiksliau, akcentuojama Marlen Dietrich era, kuomet aktorė diktavo savo išraiškos priemonės, kūrė „savotišką kultūrą“. Tai režisierės koncepcija, kurios turėjo paisyti M. Jacovskis, todėl ir atsiranda scenoje ventiliatoriai, sklaidydami retro dūmus, todėl trapas supanašėja į kopėčias, juodai baltas scenovaizdis tarsi kino juosta pritaria pasikartojančiam vinilo spragsėjimui. Susidūrimas su istorija ir tuometine kultūra neišvengiamas, tačiau jis turi būti perkeltas į šiuolaikinę teatrinę erdvę, konkrečiau į mūsų nacionalinio teatro erdvę, kurią ir taip pakankamai mažą veržliams šokėjų judesiams dirbtinai suspaudžia scenovaizdis.

„Carmen“ nardina mus į dar gilesnį istoriškumą, siekiantį XIX a. antrąją pusę, kai pasirodžius Prospero Merimee novelei ši istorija tampa plačiai „eksploatuojama“ dramoje, muzikoje ir šokio mene. Jau XX a. atskleidžiami vis įvairesni Carmen kultūriniai kontekstai, „Carmen paveikslas iškyla kaip pavojaingas moteriškumo - arba kultūrinio kitoniškumo - išikūnijimas“. Atsižvelgdama į literatūros kūrinio kontekstą J. Paulėkaitė turėjo apsispręsti: ar kurti feministinę perspektyvą, ar siekiant atkurti istorinį laiką akcentuoti autentiškumą. Tačiau scenos dailininkės pasirinkimu tampa įtamos įvaizdis. Kraujo raudonumas, sunkūs vartai bei visos kitos scenovaizdžio detalės tiktai aštrina scenos vyksmą. „Jūratė Paulėkaitė „Carmen“ istoriją įrėmino lakoniška siena su vartais ir vielinėmis užtvaramis - tai santūrus ir paveikus fabriko - kalėjimo įvaizdis, apšvietimo dėka prarandantis buitiską konkretumą, tampantis šiurkščios sielos bei tramdomų jausmų buveine“ (12, 31). Akcentuojamas jausmiškumas tik paryškina dramatiškumą, kadangi šokio spektaklis riboja save verbaline raiška, į pagalbą pasitelkiamas scenovaizdis, bandant sukurti tai, ko negalima perteikti žodžiais.

„Teatrinį tekstą, scenos dailininkas verčia piktografinė sistema ir ženkliskumu“ (2, 128). M. Jacovskio ženklai spektaklyje „Moterų dainos“ yra populistiškai estetizuoti. Kelioninis bagažas nudailintai patrauklus, scenos juodumas nuspalvina stilingi kostiumai, medinių stalų sunkumas oponuoja lengviems aktorių judesiams. Pasirinkta „švari estetika“ akcentuoja tai,

kas nedviprasmiškai gražu. Ženklių sistema minimalistinė ir tai galima įvardinti kaip stipriąją spektaklio pusę, kadangi režisierė kuria „įvairaus plauko“ publikai.

J. Paulėkaitės ženkliškumui pritaria jau minėtas ryškus raudonis - kraujo, meilės, įtampos spalva. Vartai (naudojami įėjimams ir atsitraukimams), finale uždaromi, atskiria „charakterius“ nuo minios, jie pagalba leidžia ir skiria. Geležies kultas taip pat akivaizdus, kaip ir sugebėjimas tinkamai jį naudoti netgi paverčiant šiaip jau sunkų daiktą mobiliu įranga. „Fabrikiniai vežimaičiai“ gali būti paslankūs, jų funkcija lengvai kinta. Ženkilai gali būti įvairiai interpretuojami, tačiau mes galime pamatuoti jų kiekį. Nors mene būtų sunku būtų susitarti dėl mato vienetų (o ir tai daryti būtų ne visai korektiška), vis dėlto drįsčiau teigti, kad „karaliauja“ minimalizmas.

Minėtasis minimalizmas pastebimas abiejuose spektakliuose, yra arba žanrinė šokio spektaklio būtinybė (netrukdanti šokėjams ir jų plastiškoms figūroms), arba A. Cholino nuostata kuo daugiau „išlaisvinti“ sceną nuo daiktiškumo, noras atsikratyti klasikinio baleto dekoracijų šleifo. Ir M. Jacovskis, ir J. Paulėkaitė tapo idealiais režisierės partneriais, kadangi puikiai suprato, ko iš jų tikimasi. Galime suprasti tai kaip dialogą, kuris buvo racionalus ir naudingas. Galbūt tada pakelsime akis ir pastebėsime tuos besisukančius „daugiareikšmius monstrus“ ventilatorius, kurie kedena tiek „stilingųjų moteriškių“, tiek ir darbininkių choro („Carmen“) galveles bei maištaujančios Carmen skareles. Galbūt tie oro kondicionieriai susuko „suokalbininkų“ režisierės ir scenovaizdžio autorių galveles ir tokiu būdu „įsimetė“ scenon.

„Scenos dailininko funkcija gali apsiriboti funkcionalumu arba dekoratyvumu“ (2, 134). Funkcionalumu visose recenzijose giriamam M. Jacovskiui nenusileidžia ir J. Paulėkaitės scenografija. Galima sutikti, kad šiuo požiūriu dailininkai savo darbą atliko puikiai, scenos erdvė buvo maksimaliai išgryninta ir paruošta „šokio aktui“, o scenos daiktai buvo nedekoratyvūs. Jie padėjo „šokti“ arba judėjo kartu (važinėjančios metalinės konstrukcijos), o svarbiausia, netrukdė judėti aktoriams. Jei-

gu M. Jacovskio scenovaizdis atliko pramoginę funkciją, tai J. Paulėkaitės – dramatinę. Funkcionaliai veikė į sceną įremtos kopėtėlės, kadangi be jų išlaipinimo ir įlaipinimo scena prarastų savo žaismingumą bei įtaigą (taip pat, kaip ir didieji vartai, kurių funkcijos jau minėtos anksčiau).

„Jo didenybė“ retro karaliauja tarp moterų, jos nuolankus tarnas M. Jacovskis moka jai patarnauti, neperlenkdamas lazdos, t.y. nei užgoždamas savo kolegos J.Statkevičiaus darbo, nei pradangindamas scenos erdvę amžinoje „juodybėje“. Būtent koncentruota erdvė paryškina spektaklio dalyvių stilių, o šios savo ruožtu „nesikemša“ ir nesistumdo, mandagiai užleisdamos vietą viena kitai, tarsi perduodamos estafetę sporto varžybose. Bet čia ne sportas, o A.Cholina ne trenerė, kuri prieš pradėdama treniruotę „prasivalo“ bėgimo takelius (scenos erdvę). Retro nėra statiška, o nuolat pulsuojanti gyvastis, nelinkusi perdėm dramatinizuoti įvykių, bet leidžianti jais mėgautis. Tik retkarčiais jos (madame Retro) skruostai nusidažo nežymiu raudoniu, kuris lyg ir išduotų neracionalų jaudulį, tačiau visada laiku spėjama susitvardyti. Stilistiškai „išvalytas“ spektaklio scenovaizdis nėra įnoringas ar pretenzingas, jis nusiteikęs džiuginti akį, narciziškai puikuotis to neslepianč. Ir visi spektaklio dalyviai puikiausiai įsikomponuoja į tokį paveikslėlį nesugriaudami jo „mito“, netgi ir patys tapdami jo dalimi. O švelniai džeržgiantis akompanimentas užliūliuoja ir masina žiūrovus gėrėtis ir mėgautis.

A. Cholinės „Carmen“ puikiai ironizuoja ir nerimastingai blaškosi po J. Paulėkaitės stilizuotą sceninę erdvę. Stilius čia ne buitiškas, o modernus, kuriantis šiuolaikiškumo išpūdį. Pamiršę „svetimuose“ filmuose ar teatriniuose pastatymuose regėtus vaizdinius bei įvaizdžius, prieš akis matome pabrėžtinai suindustrintą vaizdelį. Šiuolaikiškų medžiagų sunkumas, kaip priešprieša autentiškumą imituojančiam kastanječių skambėjimui, gyvas kontaktas. O juk ir batelių kulniukų kaukšėjimas skirtingai dera tiek su dusliu medžio, tiek su čiažiu metalo skambesiu. Fabrikiškumas, padiktuotas libreto, tiek pat stilizuotas, kiek ir aktorių judesių

griežtumas. Vartai, praplečiantys scenos erdvę, aliuziškai primena kalėjimo beviltiškumą, grotos įkalina. Atskleisti dramatiizmą padeda apšvietimas, kadangi spalva ir jos išryškinimas savaime diktuoja reikšmių galimybę. Scenovaizdis, kaip ir spektaklio muzika, negali autoritariškai diktuoti choreografinių sprendimų, bet, anot vieno žymaus kritiko, „A. Cholinos spektaklių kokybę garantuoja graži muzika, netrukdantis šokėjams ir jų plastiškoms figūroms scenovaizdis..." (5, 13).

Šokio ir dramos meno dermė. A. Cholina savo šokio spektakliuose stengiasi jungti judesio ir dramos meną, rasti formą ir išraišką, kuri tobulai sąveikaudama tarpusavyje kurtų vientisą estetiką. Pasitelkusi tiek profesionalių šokėjų, tiek aktorių pajėgas režisierė leidžiasi į šią „avantiūrą", suprasdama, kad jos laukia sunkus darbas, turintis dvejopą tikslą. A. Cholina sakė, jog repeticijų metu „stengėsi iš balerinų „išmušti" akademiškumą, o aktoriams suteikti formas" (8, 20). Spektaklyje „Moterų dainos" šokėjų daugiau nei aktorių. Choreografė stengėsi padėti baleto šokėjams atsisakyti įprastos darbo technikos ir tarsi „persikvalifikuoti", rasti vaidybos niuansus, kurie nebetilpo į baleto estetiką, o kūrė draminius personažus. Vien tiktai mimikos nepakanka net tada, kai šokio technika yra puikiai priimtina ir įprasta profesionaliems baleto šokėjams. Reikalingu impulsu galėjo tapti tiek sumažinta scenos erdvė (baleto scena didesnė), tiek bendradarbiavimas su aktoriais, kurie išmano, kaip reikia vaidinti. Tačiau to nepakako, ir žaviosios mūsų baleto primadonos atsiskleidė tik išibėgėjęs „Moterų dainų" maratonui (spektaklis rodomas jau trečią sezoną). A. Cholina matydama ne visada įtaigią šokėjų vaidybą palikdavo jiems mažiau erdvės draminei raiškai, „ gana statišką balerinų vaidybą, „paįvairintą" banaliomis šypsenomis ir sceninio baliaus mimika, pasistengė maksimaliai pridengti šokių" (8, 21). Tokia „gudrybė" nebuvo akivaizdi, todėl tiko žiūrovų skoniu. Aktorių virsmas šokėjais pavyko labiau, nes jie su choreografe sukūrė daug ryškesnius ir labiau įsimenančius vaidmenis nei baleto šokėjai. A. Cholina kiekvienam aktoriui rado savitų judesių kombinacijų, kurias atlikdami jie neperžengė savo galimybių ribų ir jautėsi „kaip žuvys vandeny". O kodėl gi ne. Jau pats

šokio spektaklio žanras yra artimesnis teatrinei estetikai, ir organiškai atsiverianti šokio raiška tikrai padeda kurti įtikinamą vaidmenį. Tokių „judančių“ vaidmenų atėjimas į lietuvišką sceną padėjo dar labiau atsiskleisti dramos aktoriams Eglei Mikulionytei (Rozmari), Daliai Michelevičiūtei (Norma ; Mercedes), Andriui Žebrauskui (Karlito ; Don Josė), Vytautui Šapranaukui (bevardis herojus), Sauliui Balandžiui (Don Josė). Jų neverbalinė vaidyba turėjo svaraus žodžio išraišką, kiekvienas judesys buvo pagrįstas ir motyvuotas. „Aktoriai nepamiršta, kas jie yra, todėl, kad ir koku kampu pasisukdami į žiūrovus, jie labiau rūpinasi ne vizualumu, bet vaidmens įtaigumu“ (8, 22). Šokėjai kitaip suprantantys savo meno sklaidą nukenčia dėl to, kad nemoka būti ne savo žanro atstovai, dažniau pirmenybę atiduoda formai ir pamiršta turinį. Šokyje vyraujantis vizualumas reikalauja formos įtaigos, be to, dar nuostata, kad reikia šokti tik tada, kai yra atliekamas solo numeris, užsimiršimas, kad nuolat esi scenoje tarsi nutraukia plastinių formų dėka beužgimstantį kontaktą su žiūrovu. Kai judesys yra koncentruojamas ties vienu personažu, kiti tarsi atsipalaiduoja, pamiršta savo vaidmenį, „iškrenta“ iš teatrinio žaidimo.

Spektakliuose nevienodai buvo paskirstomas aktorių ir šokėjų balansas. Jeigu „Moterų dainose“ dominavo šokėjai, tai „Carmen“ turėjo aktorių persvarą. Galbūt spektaklių stilistika buvo pasirinkta neatsitiktinai, kadangi balerinos puikiausiai jautėsi sūpuojamos balinių šokių ritmo, o aktoriai jausdami literatūros kūrinio dramatinumą susibūrė grupiniams šokiams. Tiesa, „Carmen“ interpretacijoje jau atsiranda masinių scenų, kurių užuomazgas galima išvelgti pirmajame spektaklyje. A. Cholina pasirodo kaip pajėgi „masių valdymo specialistė“, nesibodinti griežtų sinchroniško judesio reikalavimų, drąsiai priverčianti dramos aktorius šokti be sustojimo nuo spektaklio pradžios iki pabaigos. Būtent grupinės scenos, kuriose dalyvauja vien tik dramos aktoriai, jungia spektaklį, o aktoriai niekuo nenusileidžia profesionaliems šokėjams. Režisierės šokio stilistika visada buvo artimesnė klasikiniam šokiui, pajavairintam moderniais intarpais, kuriuos ji jungia su dramine medžiaga. Tačiau vis dėlto egzistuoja praraja, skirianti nevaržo-

mą plastiką nuo motyvuotos vaidmens plėtotės. Režisierius, pasiryžęs kurti spektaklį baleto šokėjams ir dramos aktoriams, turi taikytis tiek su vienu, tiek su kitų galimybėmis. Idealaus šokio spektaklio atlikėjo neturėtų varžyti nei įvairiapusiškas judesys, nei aktorinis meistriškumas. Jeigu premjeriniuose „Moterų dainų“ ir „Carmen“ spektakliuose aktoriai jautėsi susikaustę, stengėsi perprasti choreografiją, tai vėlesniuose pasirodymuose jau buvo galima užčiuopti tikro šokio spektaklio apraiškų, kuriuose gyvavo dramatinė atmosfera.

Šokio spektakliai kuria naujus dramos teatro raiškos kontekstus, kuriuose įvairiais būdais skleidžiasi meninė kūryba. Tradicinį spektaklio supratimą praturtino neverbalinėmis priemonėmis kuriamos judesio formos. Interpretuojant dramos kūrinį atsisakoma verbalinės raiškos ir tokiu būdu sukurama nauja spektaklio struktūra, pagrįsta profesionalia choreografija. Spektaklio forma transformuojasi į konkrečią judesio formą, todėl galima teigti, kad šokis Lietuvos dramos teatre egzistuoja. Dramos ir šokio dermės principas yra menų sintezė, toleruojanti kūrybinių formų gausą ir užtikrinanti jų autonomiškumą. Todėl analizuojant šokio spektaklius reikėtų atsižvelgti į vaidybos, dramos kūrinio interpretacijos, choreografijos, muzikos ir scenos dailės vertinimo kriterijus.

Apibendrinamosios pastabos

1. Šiuolaikiniame Lietuvos teatre vyrauja spektaklio išraiškos priemonių gausa: muzika, mimika, apšvietimas, dekoracijos, kostiumai, instaliacijos, videoprojekcijos, pirotechnika ir t.t. Pastaraisiais metais teatre ima dominuoti plastinės judesio formos, kurios, įgydamos įvairiausių pavidalų, savitai praturtino dramaturgijos interpretaciją.

2. Šokio arba plastinių formų naudojimas dramos spektakliuose paklūsta režisierių meninei koncepcijai. Populiariausios tokių formų traktuotės yra šios:

a) išraiškos formą tiesiogiai sąlygoja dramaturgija (pjesės tekste yra nuorodų, kuriose tiksliai apibūdintas personažų judėjimas scenos erdvėje);

b) teksto prasminiai akcentai paryškunami judesio formomis – artikuliuoti spektaklio elementai yra palydimi tam tikrų judesių (arba jų sekų), kurie kuria įtaigesnę spektaklio atmosferą;

c) pati spektaklio struktūra yra artima šiuolaikinio šokio spektakliams. Scenoje vyrauja šiuolaikinio šokio estetika kuriai būdingas nuolatinis individualus arba grupinis aktorių judėjimas, montažinius spektaklio kūrimo principas, savarankiški choreografiniai intarpai. Tokiame spektaklyje režisierius atlieka ir choreografo funkciją;

d) choreografijos ir dramaturgijos sintezė: literatūrinis tekstas arba libretas yra perpasakojamas choreografinėmis priemonėmis, dominuoja plastika, šokio judesys, tačiau stilistika yra artimesnė teatrui, o ne šokiui.

3. Suaktyvėjusi plastinių formų raiška dramos teatre padėjo susiformuoti naujai aktorių kartai, kuri maksimaliai išnaudoja kūno plastikos galimybes; paskatino naujo aktoriaus-šokėjo statuso atsiradimą.

4. Susiformuoja Lietuvoje precedento neturintis žanrinis darinys – šokio spektaklis, kurio tikslas – dramos ir šokio sintezė, kuomet atsisakoma teksto, o kuria dramatinę atmosferą aktorių plastika.

5. Tiek aktoriai, tiek profesionalūs šokėjai kartu kuria vieningos stilistikos spektaklį, kuriame skirtingos žanrinės patirtys, papildydamos viena kitą, aktyviai sąveikauja tarpusavyje.

6. Šokio spektaklių unikalumas reikalauja atitinkamo scenovaizdžio parinkimo, kuris netrukdytų aktoriams judėti scenoje arba judėtų kartu.

7. Aktyviai naudojama plastika ir šokis praturtino Lietuvos dramos teatrų spektaklių vizualumą, kur domiuoja dinamika ir vitališkumas. Kuriami intensyvūs ryšiai su žiūrovais, leidžiantys individualiai interpretuoti arba sieti prasminius spektaklio akcentus.

Literatūra ir šaltiniai

1. Adshead-Lansdall A., Layson J. *Dance history*. London and New York: 1995.
2. Aston A., Savona G. *Theatre As Sign System (a semiotics of text and performance)*. London and New York: 1996.
3. Gelgaudas V. „Statyti. Sąžiningai. Nevagiant.“ // *Teatras* 1999, Nr. 2 (6), p. 34-38.
4. Jauniškis V. R.Tumino „Maskarado“ melodramos menas lenkiškai. // Lietuvos rytas, 1997 birželio 10, p. 9.
5. Jauniškis V. Rudens teatro forumą pradėjo „Karmen“ korida. // *Kauno diena*. 1998 spalio 18, p. 12.
6. Judelevičius D. Shakespeare'o paprastumas.// *Teatras*. Ruduo/žiema, p. 34-40.
7. Kalinauskas V. Dižoniškas „Roberto Zucco“ variantas. // *7 Meno dienos*. 1999 birželio 11, p. 7.
8. Mozūraitė V. Senos jaunų moterų dainos. // *Teatras*. 1998. Nr. 2 (4), p. 20-26.
9. Samuolytė I. Ką veikia aktoriai, kai scenoje nieko nevyksta? // *Literatūra ir Menas*, 1998 gruodžio 12, p. 10.
10. Stanevičiūtė D. „Kas nuskriaudė Roberto Zucco?“ // *Kultūros barai*. 1998. Nr.3 (12), p. 16-19.
11. Staniškytė, J. Tekstas Oskaro Koršunovo spektakliuose.// *Teatras*. 1998. Nr. 2 (4), p. 52-58.
12. Šabasevičius H. „Carmen“ kontekstai. // *Teatras*.1999.Nr. 1 (5), p. 30-36.
13. Šabasevičius H. Šokantis teatras. // *Teatras*. 1999/2000. Ruduo/žiema, p. 40-44.
14. Šabasevičius H. Šiuolaikinio Lietuvos teatro vaizdingumas.// *Teatras*. 1998. Nr.1, p. 42-49.
15. Šatkauskienė N. Teksto problema teatre.// *Teatras*.1998. Nr. 2 (4), p. 46-52.
16. Vasinauskaitė R. Teatrinis natūralizmas ir gyvenimo tiesa.// *7 Meno Dienos*. 1999 birželio 25, p. 6.
17. Venckutė J. O. Koršunovas jaučiasi suprastas svetur.// *Lietuvos Rytas*. 1999 spalio 19, p. 2.

Mindaugas ARMALAS

Šokis Lietuvos šiuolaikiniam dramos teatre

Summary

In the end of the twentieth century after the predominance of visualization in the Western European theatre, text/discourse is often eliminated and replaced by other means of expression. The boom of movement art, felt in the last decades, has influenced the occurrence of new forms of art. Although the combination of different genres of art has always existed in theatre, only recently the attitude towards interpretation of separate elements of a play has changed. Nowadays various art forms are combined in a play because verbal expression is not enough anymore. Thus movement forms have become a natural phenomenon in theatre. In the ninth decade Lithuanian stage directors began to put on stage new quality plays, where dance forms are used for different purposes: dance exists as a part of the plot, verbal expression is emphasised by means of a dance or the structure of a play is usually that of a dance. Moreover, dance plays appear on the stage. Basic changes in Lithuanian drama are associated with such names as Eimuntas Nekrošius, Rimas Tuminas, Oskaras Koršunovas, Birutė Marcinkevičiūtė and Andželika Cholina.

The present thesis is an analysis of the expression of dance in Lithuanian drama theatre. It is based mainly on literature in English on movement art tendencies of the world and their existence in theatre, as well as on criticisms of Lithuanian plays and reviews of stage directors. There are two major parts in the present paper: the first is historical theoretical survey of the movement art on stage of the last two decades, whereas the second part is an analysis of Lithuanian dance plays and drama theatre plays which integrate dance. The attempt is made to show the inevitability of new quality plays. Such plays are associated with actors of the new generation who do not limit themselves with verbal articulation only, but also realize all the abilities of the body. Movement art expression has become an inseparable part of Lithuanian drama theatre, which activated the potential of creativity. The occurrence of dance plays has given possibilities to a new genre: professional choreography is combined with dramaturgy. The result shows the advantages and the shortcomings of the combination of the two art forms. The integration of dance into Lithuanian drama theatre is a factor, giving life to the perspectives of new expressions of art.

Juozo Tumo-Vaižganto indėlis į Lietuvos teatro istoriją

Įvadas

Juozo Tumo-Vaižganto vardas gerai žinomas Lietuvos visuomenėje. Įprastai jis siejamas su Vaižganto — rašytojo veikla. Jo prozos kūriniai įtraukti į lietuvių literatūros klasikos fondą. Tačiau grožinei literatūrai J. Tumas atidavė ne visą savo energiją.

Vaižgantas gyveno dviejų epochų sandūroje. Mažas lietuvių inteligentų skaičius, sudėtinga ano meto visuomeninio ir kultūrinio gyvenimo situacija neleido veržliai asmenybei susitelkti vienam kuriam nors darbui. Vaižgantas aktyviai reiškėsi įvairiose veiklos srityse. Buvo kunigas, publicistas, spaudos darbuotojas, rašytojas, dėstytojas, profesorius, kritikas, politikas, visuomenės veikėjas.

J. Tumo pasiekimai beletristikos žanre nustūmė į antrą planą kitus jo nuopelnus Lietuvos kultūrai. Iki šiol deramai nebuvo tyrinėtas ir įvertintas Vaižganto vaidmuo Lietuvos teatro istorijoje. Apie šį jo veiklos barą atskirais aspektais rašoma Vytauto Maknio teatrologijos darbuose „Lietuvių teatro raidos bruožai“ I ir II tomuose, „Teatro dirvonuose“ šiek tiek apie rašytojo ryšį su teatru užsimenama A. Vaitiekūnienės monografijoje „Vaižgantas“, J. Lankučio studijoje „Lietuvių dramaturgijos raida“ ir kt., tačiau šiose knygose medžiaga pateikiama fragmentiškai, apžvelgiamas tik leidinių kontekstas.

Juozas Tumas buvo didelis teatrinio meno entuziastas ir propaguotojas. Dar spaudos draudimo laikais redaguodamas savo pirmąjį nelegalų leidinį „Tėvynės sargas“, J. Tumas daug dėmesio skyrė teatrinei tematikai. Rašė straipsnius, aiškinančius kas yra teatras ir dramaturgija, kas yra aktorius, dramatas ir komedija. Informuodavo skaitytojus apie lietuvių kolonijose organizuojamus „Lietuviškuosius vakarus“, kėlė tų vakarų svarbą ir kvietė juos slapta rengti Lietuvoje. Laikraštyje buvo publikuojami originalūs ir verstiniai draminiai kūrinėliai, vėliau sudarę slaptųjų lietuviškųjų vakarų repertuarą. Pats Vaižgantas padėjo rengti pirmuosius slaptuosius vakarus Panemunėlyje, kur kitas kunigas Jonas Katelė buvo suorganizavęs slaptą „Žvaigždės“ draugiją. Šios draugijos teatrui Vaižgantas sukūrė pirmąjį savo sceninį vaizdelį „Nepadėjus – nėra ko kasti“.

Atgavus spaudos ir veikimo laisvę, J. Tumas buvo „Rūtos“ draugijos lietuviškųjų vakarų komisijos narys. Pats padėdavo bei per spaudą ragino vakarus rengti provincijoje. Vaižgantas daug spausdinosi įvairiuose periodiniuose leidiniuose, dirbo „Vilniaus žinių“ ir „Vilties“ redakcijose. Šiuose laikraščiuose teatro klausimai buvo nušviečiami specialiuose skyreliuose „Mūsų scena“ ir „Teatras“.

Dėstydamas universitete XIX a. II pusės ir XX a. pradžios literatūrą, J. Tumas daug dėmesio skyrė lietuviškiems vakarams, pirmųjų lietuvių dramaturgų kūrybai, jų glaudiams ryšiams su teatru nušviesti. Todėl rašytojo literatūros istorijos raštuose gausu medžiagos ir apie Lietuvos teatrą. Gan plačiai teatrinė veikla nušviečiama serijoje apžvalgų apie lietuvių veiklos centrus už Lietuvos ribų (Rygoje, Petrapilyje, Mintaujoje, ir kt.). Vaižgantas parašė nemažai spektaklių recenzijų, labai domėjosi aktorių augimu, keldavo jų laimėjimus, rašė apybraižas apie juos (pvz., apie Oną Rymaitę, Antaniną Vaičiūnaitę – Kubertavičienę, Juozą Bieliūną ir kt.).

Straipsnyje glaustai apžvelgiami J. Tumo-Vaižganto ryšiai su ano meto teatrinio gyvenimu, daugiau dėmesio skirdama jo dramaturgijos ir teatro kritikos darbams, kurių analizėje siekiama supažindinti su rašytojo kriterijais vertinant dra-

mos kūrinis ir jų pastatymus, panagrinėti recenzijų stilistiką, taip pat bandoma prisiliesti prie Vaižganto fenomeno, atsiškleidžiančio vaizdingoje, emocionalioje jo kūrinių kalboje, prisodrintoje šmaikščių liaudiškų posakių ir paties Vaižganto originalių pasakymų.

Teatro atsiradimas ir vaidmuo XIX a. pab. Lietuvoje

Lietuvių teatrinė veikla XIX amžiaus pabaigoje glaudžiai siejosi su bendra šalies istorine situacija. Amžių sandūroje kraštas išgyveno vieną tamsiausių savo gyvavimo periodų. Caro valdžia drastiškomis ekonominėmis bei politinėmis sankcijomis keršijo Lietuvai už 1863 metų sukilimą. Dėl įvairių draudimų, apribojimų, diskriminacinių nuostatų iškilo reali grėsmė lietuvių tautos ateičiai, jos išlikimui. Šalies patriotai, inteligentai skaudžiai išgyveno tokią krašto situaciją ir dėjo visas pastangas, kad Lietuvos žmonės neprarastų savo tautiškumo šaknų, nepamirštų gimtosios kalbos, kultūros, istorijos. Jie steigė slaptas mokyklas, kūrė draugijas, organizavo slaptą kultūrinę veiklą spausdino knygas bei laikraščius. Šitame lietuvių nacionaliniame judėjime vieną svarbiausių vaidmenų suvaidino liaudies mėgėjų teatras. Šis teatras tapo stipriausia ir prieinamiausia priemone lietuviškumui žadinti. Orientuodamasis į plačiuosius visuomenės sluoksnius, mėgėjų teatras išaugo į galingą masinį scenos mėgėjų sąjūdį, vadinamą lietuviškaisiais vakarais. Šis sąjūdis truko virš trisdešimt metų (1885 - 1917 m.) ir buvo apėmęs Lietuvą nuo tolimiausių užkampių ligi stambesnių centrų, plitęs Rusijos ir kitų šalių miestuose, kur gyveno lietuvių.

Kalbant apie lietuviškuosius vakarus, pirmiausia akcentuojamas jų visuomeninis, kultūrinis, politinis pobūdis. Tai buvo tikras teatras, nes jis, anot Balio Sruogos, „tuomet davė savo publikai tai, ką teatras duoda ir turi duoti savajai publikai. Kitaip sakant, teatras turėjo savo publiką, o publika — turėjo savo teatrą. Tokia pat prasme buvo teatras, kaip tautosaka ir maldaknygė buvo tos pačios publikos literatūra“ (15, 114).

Teatrinė Juozo Tumo-Vaižganto veikla slaptųjų lietuviškųjų vakarų laikotarpiu (1885–1905)

Vaižgantas anksti įsitraukė į lietuvių visuomeninį sąjūdį ir buvo didelis mėgėjas. Susidomėjimas teatru gimė dar besimokant Dinaburgo realinėje mokykloje. Šiame mieste J. Tumas pirmą kartą pamatė profesionalaus teatro spektaklius. „1881 metais bailiai šutau pirmą kartą įsispraudęs į tarpą Dinaburgo teatro galerijos svečių. Mokinių buvo daug, kone pusė galerijos. Žemosiose ložose sėdėjo kone visi mokytojai su savo šeimynomis. Vaidino tuomet labai madoje buvusį „Uriel Acosta...“, – rašė Vaižgantas savo prisiminimuose (17, 128).

„Dinabarkas buvo perdėm rusiškas iš oro, o žydiškas iš vidaus. Be revoliucinių, nuo 1881 m. tebesidraikstančių idėjų, kitų nesimaišė. Mokykloje mokėmės rusiškai, bažnyčioje nieko nesupratome lenkiškai, išpažintį atlikdavome iš lenkiškos knygelės. Lietuviškai aš nė nepaskaičiau dorai“, Tumas (12, 167). Ir vis dėl to, Dinaburge mokiniams buvo palankesnės sąlygos formotis kaip visuomeniškai aktyvioms, savarankiškai mąstančioms asmenybėms. Į šią realinę mokyklą, Vaižgantas pateko atsitiktinumo dėka (mokslo metai joje prasidėjo vėliau, ir jo tėvai suspėjo surinkti reikiamą mokestį už mokslą). Latvijos mokyklos pasižymėjo didesnėmis teisėmis ir religine tolerancija negu Lietuvos, nors kaip ir visose carinės Rusijos mokslo įstaigose, mokinių ir mokytojų santykiai buvo formalūs, o neretai ir priešiški. Dinaburgo mokykloje veikė slapti mokinių savišvietos rateliai. Vienam jų priklausė ir Juozas Tumas.

Nelegalių ratelių nariai, nors ir persekiojami, lavinosi pagal pačių susidarytas programas, kaupė knygynėlius, rašė referatus. Ratelyje J. Tumas susipažino su sociologija ir politine ekonomija, susidomėjo pozityvizmu, ypač istorijos filosofija bei sociologijos teorija. Vaižgantas pripažino, kad tie rateliai pažadino mokinių intelektą tikrąja šio žodžio prasme, interesą protauti, domėtis socialinėmis problemomis, svarstyti „...apie luomų nelygybę ir apie darbininkų klausimus <...> ir darbo davėjus“ (22, 21). Tačiau bene didžiausią įtaką formuojantis

Juozo Tumo asmenybei ir pasaulėžiūrai, turėjo jo pažintis su tos pačios mokyklos vyresnės klasės mokiniu Povilu Matulioniu. Pastarasis susargdino Vaižgantą „litvomanija“, perduodamas lietuviškumo idėją kartu su lietuviškais raštais. P. Matulionis pirmasis pastebėjo savo jaunojo draugo akyse „kibirkštis“, kai šis pamatė lietuviškas knygas. „Tai buvo kibirkštis malkų krosnin“ (12, 167).

Povilo Matulionio ir Vaižganto pažintis iš dalies nulėmė ir pastarojo apsisprendimą tapti kunigu. Vaižgantas rašė: „Kunigų seminariją pasirinkau ne tiek dėl to, kad tėvai ir seserys to labai norėjo, kiek kad rengiaus mirti (Juozo Tumo sveikata baigiant mokyklą, dėl blogų gyvenimo sąlygų buvo labai susilpnėjusi), o mirti klieriku, už kurį meldžias tiek draugų, rodės išganingiau. Be to, Povilas Matulionis, Dinaburgo filisteris, mane ir Antaną Merkelį <...> buvo apkrėtęs lietuviškumu. Lietuviškai dirbti, su lietuviais gyventi tegalėjo gan greit vieni kunigai“ (14, 267).

*

Dvasininkų luomo atstovai pirmieji pradėjo kovą dėl lietuvių kultūros ir kalbos teisių. „Pravoslaunoji Maskolija smaugė katalikiškąją Lietuvą, o dvasiškoji inteligentija atstovavo katalikams ir tautai, kol pamažu ėmė Lietuvoje rodytis ir pasauliškosios inteligentijos bei pamažu lietuviškai apsisprendžiančios bajorijos“, — rašė Vaižgantas straipsnyje „Kunigų vargai draudžiamuoju laiku“ (1, 229). Toliau ten pat tęsia: „Kunigų opozicija valdžiai, katalikų — pravoslavams, lietuvių — maskoliams <.....> tiek buvo tautiškos, tiek lygiai ėjo iš religiškų ir tautiškų motyvų, jog dabar dažnai nebėra galima suvokti, kuriais buvo kunigų nusikalstama maskoliams, kuriais maskoliai persekiojo kunigus. Nebeskyrė tų motyvų ir pats tautos didvyris vyskupas Motiejus, kai lotynišką raidyną ir lietuvių kalbą laikė bažnytiniais dalykais“ (1, 236).

1862 m. gruodžio 23 d. buvo uždraustos mokyklos. Šis drau-

dimas tęsėsi 41 metus iki Vilniaus Didžiojo Seimo (1906 m). Vyskupas Motiejus Valančius pirmasis pakvietė nepasiduoti šiai spaudai. Jau 1863 metais jis per kunigus siuntė žmonėms patarimus nepaklusti valdžiai, sodžiuose laikyti mokytojus „daktorius“ ir slapta mokyti vaikus lietuviško rašto.

Aktyviai kunigai rėmė ir slaptų draugijų veiklą Lietuvoje, kurių uždavinys buvo skatinti savimoką, platinti nelegalią spaudą ir anticarinius atsisaukimus, rinkti folklorą, žadinti tautinę ir visuomenės sąmonę, slaptų vaidinimų organizavimą. Suvalkų ir Kauno gubernijoje veikė „Atgaja“, „Teisybė“, „Prievarta“, „Aušrinė“, „Atžala“, „Lizdas“, „Sietynas“, „Artojų draugija“. Biržuose 1894 m. įsikūrė „Nemunėlio ir Apaščios susivienijimo“ draugija, kurios veikloje dalyvavo kunigai A. Sabaliauskas, J. Paliukas, reformatorių kunigas P. Jakubėnas (4, 124).

Bet ne visi dvasininkai katalikai pritarė lietuviybės idėjoms. Ypač atkakliai nacionaliniam lietuvių judėjimui priešinosi prolenkiškosios orientacijos senieji kunigai. J. Tumas rašo, kad „dėl naujosios lietuvių literatūros ir su ja užėjusios naujos tautinės dvasios tektų daug kalbėti, kiek jaunoji kunigija nukentėjo nuo senosios, lenkiškai išauklėtos kunigijos. <....>. Senoji kunigija jaunajai dažnai buvo uvėresnė už žandarus“. Diplomatiškai sakydamas, kad: „tiek jau to: laiko dvasia jau nugalėjo“, Vaižgantas tame pačiame straipsnyje „Kunigų vargai draudžiamuoju laiku“ pateikia daug faktų, kada kunigai „litvomanai“ iduoti savo luomo brolių buvo tremiami į Sibirą, įkalinami vienuolynuose ir kitaip baudžiami kentė kūno ir dvasios kančias, neretai pasibaigdavusias ankstyva mirtimi (1, 233).

*

XIX a. pabaigoje lietuviybės idėjos prasismelkė ir už konservatyvių Kauno dvasinės seminarijos mūrų. „Į žemaičių vyskupijos kunigų seminariją Kaune“, — rašo J. Tumas, — „aš patekau turėdamas 19 metų, Maironiui išvažiuojant į akademiją, Lietuviybės dalykus jau radau pakitėjusius, neg buvo A. Ba-

ranausko ir Maironio laikais. Čia jau profesoriavo Kazimieras Jaunius; jis mokėjo moksliskai pamėgti lietuvių kalbą. <...>. Klierikai priverstinai gaudavo kopijuotis Jauniaus paskaitas ir taip mokytis rašybos bei kilmėmokslio. Iš kurių ten senesnių laikų buvo likęs Narbuto istorijos pamėgimas. Vaikščiojo per rankas Donelaičio raštai, Šleicherio leidinys. Aš tuojau pajutau esant žemaičių seminarijoje tautinį patriotinį „blūdą“, kaip pasakytų J. Dobilas" (26, 121).

J. Tumas su savo sangvinišku temperamentu ir pirmuoju jaunystės entuziazmu ima „blūdyti“ lietuvių turbut dar daugiau negu kiti. „Čia jau buvau priešakyje tautinių organizacijų“, – prisimena Vaižgantas seminarijoje praleistus metus, – nuo 1889 m. „Varpo ėmėju ir jau žinių siuntėju“. <....>. Sekdamas „Liudviku iš Pakievės“ – Jucevičium, ėmiau rašyti Juozapu iš Papšutės (mano mėgiamojo kalnelio vardas): Ant pozityvistinio vidurinėje mokykloje patiesto grunto Kunigų Seminarijoje Kaune mane išauklėjo romantiku, čia aš pažinau didžiulius Vilniaus romantikus" (14, 268).

Įšventintas į kunigus 1893 metų lapkričio 27 d., Vaižgantas paskiriamas kunigauti į Mintaują. Kaip pats manė, į Latviją, buvo ištremtas tyčia už „ryškų, nekompromisinį tautiškumą" (14, 268).

Dėl savo tautinių pažiūrų, Tumas nesuartėjo su Mintaujos kunigais, o pritapo prie pasauliečių inteligentų. „Aš pradėjau lankyti Jablonskius ir Lozoraičius, išitraukiau į „lietuvių kolonijos“ gyvenimą, – prisimena Vaižgantas. Ėmiau rūpintis kuo ji rūpinasi, džiaugtis tuo, kuo ji džiaugiasi ir dirbti lietuviškai, ne latviškai darbą <....>. Visų mūsų pramušta galva buvo draudžiamoji lietuviška literatūra, šelpimas raštais ir pinigais Tilžiškių „Varpo“ ir „Apžvalgos“. Ir aš ėmiau uoliai rašyti ir draugėje skaityti" (30, 1).

Šviesiausi lietuvių bendruomenės žmonės spietėsi apie Joną Jablonskį – gimnazijos klasikinių kalbų mokytoją. J. Jablonskio namuose dažnai viešėdavo A. Kriščiukaitis-Aišbė, M. Davainis-Silvestraitis, M. Lozoraitis, P. Mašiotas. G. Petkevičaitė-Bitė. Pažintis su įžymiais ano meto rašytojais ir

kultūros žmonėmis paskatino Juozą Tumą imtis originalios kūrybos, gilintis į Lietuvos kultūros, nacionalines problemas. Ypač didelį įspūdį J. Tumui darė Vinco Kudirkos asmenybė ir jo veikla.

Vincas Kudirka pirmasis išvelgė didelę meninės veiklos svarbą, ją laikė, visuomeninio bei kultūrinio darbo sudėtine dailimi. V. Kudirka labai rūpinosi lietuvių teatro sukūrimu. Jis ne tik įvardijo būtinus įvykdyti uždavinius, kad Lietuvoje atsirastų teatras, bet ir pats daug nuveikė. Jis teigė, kad, būtina suformuoti lietuvišką repertuarą, manė, jog „kada rašėjai sutvers dramata, užsimantieji muzika sunaudos lietuviškas melodijas, tąsyk teatras rasis pats..." (11, 64).

V. Kudirka gerai išmanė muziką, todėl pats ėmėsi pildyti pirmąją sąlygą: užrašinėjo lietuviškas dainas, jas harmonizavo ir skelbė „Varpo“ laikraštyje bei atskiruose leidiniuose. Be to kūrė originaliąją muziką — liaudies motyvais rašė šokių muziką. V. Kudirka rūpinosi ir lietuviškos dramaturgijos kūrimu. Laikraštyje „Varpas“ išspausdino pranešimą, kuriame skelbė konkursą: „Paskirtos 100 rublių premijos už parašymą originalios komedijos ar dramos iš Lietuvos gyvenimo. Paskutinis terminas pristatymo konkursinio darbo į Varpo red. — 1 sausio 1895" (11, 66).

Šiuo skelbimu pirmą kartą buvo viešai iškeltas lietuvių dramaturgijos ir teatro ugdymo klausimas. Pasirodžius skelbimui, 1894 metais buvo sukurtas vienas populiariausių originaliosios dramaturgijos kūrinių, turėjęs didelę reikšmę lietuvių teatro bei dramaturgijos raidai — Keturakio komedija „Amerika pirtyje“. Pažymėtina, kad Keturakis savo komediją skyrė „Varpe“ paskelbtam konkursui.

Tik gavęs rankraštį, Vincas Kudirka nusivežė jį į varpininkų susirinkimą Mintaujoje pas Jablonskius, kur tuo metu vyko Jablonskių dukters Onytės krikštynos. Tai įvyko 1894 metų liepos 26 dieną. Kūmais buvo Gabrielė Petkevičaitė - Bitė ir Vincas Kudirka. Tarp svečių buvo Gabrielius Landsbergis-Žemkalnis, Motiejus Lozoraitis, Motiejus Čepas, taip pat ir Juozas Tumas-Vaižgantas. Vincas Kudirka kartu su kitais pasidalinę rolėmis

pirmą kartą perskaitė taip vėliau išgarsėjusį kūrinį. Pirmą kartą scenoje „Amerika pirtyje“ taip pat buvo suvaidinta Jablonskių bute per 1895 metų Užgavėnių atostogas.

Kultūrine visuomenine veikla užsiėmė ir kiti lietuvių bendruomenės Mintaujoje nariai. Neliko nuošalyje ir Juozas Tumas. Metai, praleisti Dinaburge ir Mintaujoje, nepraėjo veltui. Nors Tumas buvo dešiniųjų pažiūrų, bet užmezgęs ryšius su liberalia inteligentija, kuri plačiau vertino švietimą ir kultūrą, J. Tumas nebetilpo kunigijos interesų rėmuose. Tarp kunigų jam darėsi ankšta.

Juozas Tumas, įsijungęs į „tautininkų maniakų“ gretas, kartu su jais skleidė žmonėse Lietuvos idėją. Lietuva, jos gerovė buvo svarbiausias viso Vaižganto gyvenimo veiklos orientyras. 1931 metais „Naujojoje Romuvoje“ jis rašė:

„Kone nuo pat kūdikio lopšio ir iki pasenusio lazdos aš nieko tiek konkrečiai nemylėjau, deja, nei paties Pono Dievo, pripažįstu, nors be to prisipažinimo visiems tai aišku, kiek slieko širdžia tą vėliną, po kurią aš, štai, jau septintą dešimtį metų landžioju. Man viena tebuvo tikrai skanu ir malonu — čėploti kad ir nešvarų, bet tik tautinį čiulpiką. Vyžota, lopyta, mano Lietuvėlė, bet - mano! Lininiai arielkininkai, mėšluočiai, dažnai podlecai tie lietuviai, bet — mano broliai! Lietuvos istorija tedavė mums legendą, o kultūrą paliko mums patiems po pusės tūkstančio metų iniciuoti, bet ta istorija — mano!“ (12, 89).

Lietuva buvo Vaižganto kelrodis, Lietuvą jis kėlė aukščiau Dievo. Todėl suvokęs, kokie svarbūs tėvynei yra Lietuviškieji vakarai, J. Tumas visomis išgalėmis talkininkavo šiam judėjimui.

*

Išlikę amžininkų ir paties rašytojo atsiminimai byloja, kaip aktyviai J. Tumas dalyvavo rengiant slaptuosius vaidinimus Panemunėlyje. Čia nuo 1894 metų veikė kunigo Jono Katelės įsteigta slapta „Žvaigždės“ draugija.

Ruošti slaptus „Žvaigždės“ draugijos vaidinimus specialiai iš Južintų pakviečiamas J. O. Širvydas (vėliau žinomas Amerikos lietuvių veikėjas). Jam režisuoti padėdavo Juozas Kubilius, Kazimieras Neniškis ir klebono sūnėnas Juozas Katelė (4, 124). Vaižgantas apybraižoje apie Kunigą Katelę pažymi, kad „Otonas-Juozas Širvydas, kairiųjų pažiūrų amatininkas, buvo labai gabus savamokslis, paskui išgarsėjęs „Vienybės Lietuvininkų“ redaktorius, J. Šliūpo bendramintis. J. O. Širvydas buvo įgyvendintas bažnyčios plytnyčios name jos sargu ar administratorium; iš čia skleidė knygas, taisė jas, Katelės namų teatrui vertė repertuaro „Kada bus pietūs“ iš lenkų kalbos ir kt. Pasaulėvaizdžio skirtumai nekliudė Katelei palaikyti artimus santykius su Širvydu“ (14, 202).

Apie Vaižganto dalyvavimą „Žvaigždės“ draugijos veikloje ir jos glaudžius ryšius su kunigu J. Katele rašo V. Bičiūnas knygoje „Kun. Katelė ir jo laikai“: „Dažniausias kun. Katelės svečias tais laikais buvo, berods, kun. J. Tumas, tada dar jaunutis, be galo status ir judrus karštuolis, kuriam dažnai neegzistudavo asmenys, bet vien tik tautiškoji idėja. Tos idėjos vedamas, jis drąsiai koreguodavo savo pastabomis kiekvienos vietos, kur tik apsilankydavo gyvenimą“ (3, 233).

Toliau jis mini, kad „kun. J. Tumo ir Juozo Katelės dėka Panemunėlio bažnyčioje išnyko lenkiškas „godzinkų“ giedojimas“, kad „kun. J. Tumo lankymosi Panemunėly dėka atsirado vietos artistų repertuare Vaižganto veikalai ir kitų autorių veikalėliai. Kaip seniau kunigas A. Vienažindis, taip ir dabar Vaižgantas - Tumas įberia į kun. Katelės purenamą dirvą lietuviškos kūrybinės sėklos, kuri bematant pradeda dygti ir duoti teigiamų vaisių“ (3, 235).

V. Bičiūnas savo knygoje teigia, kad: „pirmasis slaptasis Panemunėlio parapijoj vadinimas įvyko 1893 m. Naujikuose. Buvo vaidinamas Vaižganto „Nepadėjus - nēr ko kasti“. Apie šį spektaklį ir kunigo J. Tumo indėlį į „Žvaigždės“ draugijos veiklą rašė ir Vincas Lauraitis:

„1893 m. vasarą, viešėdamas pas Panemunėlio kleboną Juozą Katelę, Juozas Tumas iš rankraščio perskaitė jam savo

komedijėlę „Nepadėjus - nēr ko kasti“. Liaudies švietėjas Katelė pažadėjo slaptame lietuviškame vakare ją suvaidinti. Spektaklį suruošti buvo nutarta Naujikuose. Ten daugiausia jaunimo, retai lankosi uriadnikas ir kiti valdžios pareigūnai.

J. Katelė drauge su svečiu vaikštinėjo po kaimus, ragindami jaunimą dalyvauti vaidinime.

Vieną šeštadienio vakarą įvyko pirmoji repeticija, kuri truko iki vėlyvo vidurnakčio. Daug tą vakarą padirbėjo kūrinio autorius J. Tumas. Braukdamas prakaitą, mokė vaidybos meno. J. Tumas taip komiškai ir linksmai aiškino vaidmenis, kad vaidintojai leipo iš juoko. Kitose repeticijose autoriui neteko dalyvauti – jis grįžo į Mintaują. Keletą savačių vakarais vaidintojai slaptai rinkdavosi į kleboniją. Vėlų vakarą į repeticiją užsuko girtas uriadnikas. J. Katelė kritišku momentu nesuglumo. Caro tarnui paaiškino, kad tinginius moko poterių. Norėdamas nusikratyti nelaukto svečio, pareiškė, kad laikas vykti pas ligonį. Vienas repeticijos dalyvis atvažiuodavo arkliau. Pareigūnas, pamatęs pakinkytą vežimą, patikėjo klebono žodžiais. J. Katelė, dirbęs Panemunėlio apylinkėse didelį liaudies švietimo darbą, jau buvo patyręs, kaip atsikratyti caro valdžios pareigūnų. Keletą kartų uriadniką nugirdė ir papirko pinigais.

Spektaklis vyko Naujikuose, klojime. Pasižiūrėti programos susirinko daug žmonių iš Panemunėlio valsčiaus kaimų. Atėjo ne tik jaunimas, bet ir pražilę seneliai. Klojimas nesutalpino žiūrovų. Žmonės žiūrėjo pro sienų plyšius. Spektaklis prasidėjo ir baigėsi žiūrovų ovacijomis. Merginos spektaklio režisierių J. Katelę ir artistus apdovanojo gėlių puokštėmis. Veikalo autoriui J. Tumui spektaklio dalyviai pasiuntė nuoširdų padėkos laišką. Pirmasis vaidinimas Panemunėlio valsčiuje susilaukė daug šiltų atsiliepimų.

Tais metais Panemunėlio valsčiuje J. Katelės iniciatyva buvo suruošta dar keletas lietuviškų vakarų su vaidinimais. Dviejuose jų pabuvojo Maironis ir J. Jablonskis. Jie apie spektaklius gana gerai atsiliepė. Maironis, viešėdamas pas Katelę, po vieno spektaklio pradėjo rašyti trilogiją „Kęstučio mirtis“.

XIX a. pabaigoje ir XX a. pradžioje Panemunėlio apylinkės klotimuose J. Katelės iniciatyva buvo suvaidinti ir kiti J. Tumo-Vaižganto scenos vaizdeliai: „Šventadienį karčiamoje“, „Namai pragarai“, „Tiktai niekam nesakyk“, ir „Žemės ir moteries“... (3, 32).

*

Kunigo Katelės veikla nebuvo išskirtinė. Liaudies reakcija į caro valdžios nutautinimo politiką buvo visa apimanti ir nesutramdoma.

1899 metų rugpjūčio 20 dieną Palangoje surengtas pirmasis Lietuvoje viešasis vakaras. Jo metu buvo parodytas spektaklis „Amerika pirtyje“. Palangos spektaklis, kaip ir kiti to meto lietuviškieji vakarai, nebuvo meno šventė, bet tai buvo, ryžtingas politinis, visuomeninis bei kultūrinis žygis. Paniekinta lietuvių kalba ne tik viešai suskambėjo scenoje, ją išgirdo kaip tik tie, kurie jos išsižadėjo, su ja kovojo. Liepojoje išspausdintos įvairiaspalvės afišos rusų ir lietuvių kalbomis buvo plačiai išplatintos po visą Žemaitiją.

„Tai buvo didelė demonstracija, gerokai įbauginusi žandarus, ir jie turėjo daug pasidaruoti, kol uždraustą lietuvišką raštą nuplėšė nuo stulpų, tvorų, sienų. O kaip tvirtina dalyviai, jie pasistengė afišas tvirtai priklijuoti...“ (11, 85).

Gabrielė Petkevičaitė-Bitė – viena pagrindinių šio vakaro organizatorių ir dalyvių, - išsamiai ir nuotaikingai aprašė Palangos spektaklį. Jos atsiminimuose įdomiai parodyti santykiai tarp liaudies ir kunigų, skirtingas pastarųjų požiūris į spektaklį ir apskritai į lietuvių judėjimą. „Ponybei ir kunigams <....> mūsų artistai patys nešiojo bilietus“, – rašo G. Petkevičaitė, pabrėždama kunigų luomo išskirtinumą. „Aukštesnės kategorijos svečiai (t. y. ne iš užsienio atvykę, tik ne palangiškiai) labai svyravo: vienas, užsimokėjęs už bilietą, pardavėjų akyse sudraskė ir nusviedė; kitas atsisakė pirkti“ (13, 660). Ir vis dėlto keletas kunigų spektaklį žiūrėjo Tarp jų buvo ir J. Tumas. Vaižgantas atvyko iš Kulių. Į nuošalų Lietuvos

kampelį kunigą buvo išsiuntusi bažnytinė valdžia, siekdama „sutramdyti“ aktyvų Vaižganto dalyvavimą pasaulietinėje veikloje. Už draudžiamos lietuviškos spaudos platinimą Juozą Tumą persekiojo ir caro žandarai. Šiltais žodžiais aprašomas kunigo atvykimas:

„Žygio ir laiko negailėdamas, vyko iš tolo dalyvauti toje didelėj ir tada dar tokioj nepaprastoj tautos šventei“, — rašo G. Petkevičaitė apie J. Tumą. Bitei darė išpūdį Vaižganto entuziazmas, domėjimasis kultūros reikalais. Visa grupė rengėjų (G. Petkevičaitė, P. Višinskis, P. Avižonis, J. Juškytė) grįždami užsuko į Kulius. „Radome ten klebonijos valgomajam kambary pakabintą Palangos buvusiojo spektaklio afišą“, — džiaugėsi Bitė. — „Malonus buvo mums toks užuojautos ženklas. Pasveikinome jį džiaugsminga širdimi. Ir kaip nesidžiaugti?! Juk tat aiškus ženklas, kaip lygiai brangi mums visiemstėvynė, nors buvome juk žmonės labai skirtingo nusistatymo politikos dalykuose“ (13, 670).

Palangos spektaklis turėjo įtakos vėlesniam lietuvių teatrui. Nepaisant to, kad daugiau ar mažiau nuo caro valdžios nukentėjo beveik visi šio viešojo spektaklio organizatoriai ir dalyviai, didelis vakaro pasisekimas bei platus jo rezonansas visoje Lietuvoje skatino dar energingiau veikti

Originalioji Vaižganto dramaturgija ir jos reikšmė Slaptiesiems vakarams

Paskutiniaisiais XIX šimtmečio metais teatras Lietuvoje dar tik ieškojo savo raiškos formų. Specifinės šalies sąlygos formavo teatrą, neturintį analogų nei publikos, nei teatrinių erdvių, nei teatrui keliamų uždavinių atžvilgiu. Tokia unikali situacija reikalavo iš teatro entuziastų didelio savarankiškumo ir išmonės sprendžiant įvairias kūrybines bei organizacines problemas. Viena iš didžiausių problemų buvo dramaturgijos stoka. Lietuvių scenai labai trūko kūrinių, atitinkančių to meto teatro reikalavimus bei publikos mentalitetą. Pradedančiajam lietuvių teatrui netiko kitų

tautų dramaturgijos kūriniai, nors savo idėjomis ir buvo aktualūs to meto lietuviams. Vincas Kudirka buvo išvertęs F. Šilerio „Vilių Telį“, „Orleano mergele“, Bairono „Kainą“, A. Asnyko „Kęstutį“ ir dar keletą kitų Europoje populiarių ir dažnai statomų dramų. Tačiau lietuvių teatras turėjo dar stipriai užgelėti pats ir užauginti žiūrovą, kad jo repertuare atsirastų tokios dramaturgijos paklausa.

Lietuviškieji vakarai išugdė savus dramaturgus bei dramaturgiją. Pirmieji lietuvių dramaturgai buvo aktyvūs teatro darbuotojai: organizatoriai, režisieriai, vaidintojai, sufleriai – visi jie buvo išėję gerą praktinę mokyklą. Jie kūrė dėl to, kad būtinai reikėjo pjesių. V. Maknys mini anekdotiškus faktus, „kaip P. Višinskis „kalino“ Žemaitę ir G. Petkevičaitę-Bitę, kol jos Dviejų Moterų slapyvardžiu ėmėsi rašyti komedijas, arba rygiečių pasižadėjimas per vasaros atostogas „pagaminti“ po pjesę“ (9, 90).

J. Juškytė taip apibūdino tuometinę lietuvių teatro padėtį: „Pradžioje mūsų scenoje vaidino „Ameriką pirtyje“; <...> „pirty“ ir „pirty“, be galo, be krašto. Kai jau ta „pirtis“ per gerklę išlindo, G. Petkevičaitė ir Žemaitė parašė „Velnias spąstuose“. Šokau ir aš į talką...“ (22, 51). Vaižgantas taip pat imasi plunksnos tai spragai užpildyti ir parašo „Sceniškuosius vaizdelius“. Tačiau vėliau pats labai kritiškai vertino šią savo kūrybą. „Sugriešijau – išdrįšęs parašyti keletą sceniškųjų vaizdelių – daugiau pasiskaityti, neg vaidinti“, – rašė jis viename „Vilties“ numeryje (38, 2).

Tokia rašytojo savikritika labiau byloja apie pakitusį J. Tumo dramaturgijos traktavimą, išaugusius reikalavimus scenos menui, negu apie „sceninių vaizdelių“ paskirtį. Pirmieji Vaižganto dramos kūrinėliai buvo taikyti slaptųjų vakarų programai. Tuometinio lietuviškojo teatro tikslas buvo propagandinis, konspiracinis teatras ugdė patriotizmą, liaudies sąmonę. Nuo „Sceniškųjų vaizdelių“ sukūrimo iki Peterburge išleistos jų knygelės su autoriaus savikritiškais pastabomis praėjo daugiau nei dešimt metų. Šis laikotarpis įnešė tam tikrą pokyčių Lietuvos teatriniame gyvenime. Tačiau vaizdeliai

buvo sukurti ir pasiskaitymui Tuo metu, kai jie buvo pirmą kartą publikuoti 1896 metais „Tėvynės sarge“, iš tiesų labai trūko lietuviškų knygų, todėl vaizdeliai buvo ne tik vaidinami slaptuose vaidinimuose, bet ir godžiai skaitomi, kaip ir visi kiti nedažnai pasitaikantys skaitiniai lietuvių kalba.

Vaižganto vaizdeliai domino ir skaitytoją, ir žiūrovą. Juose ypač meistriškai atskleisti žmonių tipai: lengvos duonos ieško-tojas Gabrys, žmonių mulkintojas Kaliuška („Namai – praga-rai“), neištikima žmona („Negryna sąžinė“), lengvatikis Kazys ir svajotojas Aleksys („Nepadėjus nēr ko kasti“) bei kiti.

Vaižganto vaizdelius vaidino tiek Lietuvoje, tiek lietuvių „kolonijose“, ypač Peterburge. Iš ten K. Būga rašė: „Artistų mylėtojų kuopa šimtą kartų ačiuoja Tamstai užu „Sceniškuosius vaizdelius“, kurie jai labai tinka“. Vaidintojų „pamalonintas“ nusileido ir Vaižgantas: „Jei kam „Sceniškieji vaizdeliai“ pa-tinka, tevaidinie sau sveiki“ (22, 50).

Šie vaizdeliai neturėjo didesnės reikšmės rašytojo tolimes-nei kūrybai, bet suvaidino tam tikrą vaidmenį lietuvių teat-ro istorijoje, sėkmingai kelis dešimtmečius vaidinti lietuvių mėgėjų scenoje išpopuliarino Vaižganto vardą. Ypač buvo mėgiamas vaizdelis „Nepadėjus - nēr ko kasti“. V. Maknys knygoje „Teatro dirvonuose“ pateikia 1910 metų statistiką, kurioje surašyti visi mėgėjų teatre vaidinti veikalai pagal jų vaidinimo. „Nepadėjus - nēr ko kasti“ nurodomas penktoje vietoje. Kūrinėlis buvo populiariesnis už Žemaitės, Dviejų Mo-terų, F. Gužučio veikalus. Populiariesni buvo tik Keturakio „Amerika pirtyje“, Koziebzodskio „Dėdė atvažiavo“, Petliuko „Neatmezgamas mazgas“ ir Smalsčio „Nutrūko“ (11, 262). Tokia statistika byloja apie tikrai nepaprastą šio kūrinio pa-sisekimą.

Be „Sceniškųjų vaizdelių“, Vaižgantas parašė keletą mo-nologų: „Paskutinį kartą“, „Negryna sąžinė“, „Rašėjas“, „At-siimkite kieno“. Visi šie scenos vaizdai buvo gana populiariūs, dažnai atliekami.

Vaižganto stilius rėmėsi gyvosios kalbos turtais ir juose tradiciškai susikaupusiais sceninės raiškos elementais. Jo kū-

riniuose aptinkami piršlybų, įvairių derybų su smuklininkais, žydais prekiautojais epizodai, įvairios oracijos bei žodinės dvikovos, kuriuose liaudies kalba yra sukaupusi teatrališkų stiliaus priemonių atsargą. Komedių dialogai ir monologai žavėjo liaudišku žaismingumu, vidine šiluma, kunkuliuojančiu temperamentu ir lyriniu švelnumu. Jie realistiški, bet ne šiurkštūs, nesubuitinti, o labiau rafinuoti, stilizuoti, su tam tikra scenos elegancija.

Vaižganto komedijėlės padėjo kurti teatro pagrindus, tobulinti žodžio meną lietuvių komedijoje, suvokti naujas realistines raiškos galimybes dramaturgijoje. Juose rašytojo gabumas nuostabiai pasireiškė dar tuo, kad jis rašė tuos savo veikalėlius teturėdamas visai menką supratimą apie tai, kaip reikia rašyti teatrui, ko iš tokių veikalų reikalaujama. „O vis dėlto parašė juos gana gerai, scėningai, taip kad jie dar ir dabar galėtų būti nemažu pasisekimu rodomi iš scėnos“, - rašė Liudas Gira (5, 53).

Originalioji Vaižganto dramaturgija turėjo didelę reikšmę mėgėjų teatro judėjimui, ji puikiai atitiko šio teatro reikalavimus. Vaižgantas gerai pažino liaudies gyvenimą, jo dialogai gyvi, sceniški, nors patys vaizdeliai trumpučiai, juose nebuvo ryškesnių charakterių. Kūrinėliuose atsispindėjo lietuvių liaudies kultūra, papročiai, kalba.

Ryškus didaktinis elementas kūrinuose pasitarnavo doroviniam liaudies auklėjimui. Juk tuo metu lietuviškieji vakarai buvo ir savotiška mokykla – tokios mokyklos gimtąja kalba savo krašte lietuviai neturėjo. Scena, nors ir ne visuomet tikrai atspindėjusi gyvenimą, vis dėlto kėlė lietuvio sąmonę, mokė jį tokių dalykų, kurių jis niekur kitur negalėjo išmokti.

1913 m. rašytojas sukūrė „Žemės ar moteries“. „Pastarąjį veikalėlį pats autorius laiko geriausiu iš visų tos rūšies raštų“, – teigė Liudas Gira savo knygoje „Kunigas Juozas Tumas-Vaižgantas. Gyvenimas ir darbai“ (5, 53). Iš tiesų šio kūrinio literatūrinė vertė didesnė už anksčiau parašytus „scėnos vaizdelius“ ir monologus. Jis labiausiai atitiko komedijos žanro reikalavimus, turėjo ryškius plėtotus charakterius.

Tačiau tuo metu lietuviškos originaliosios dramaturgijos situacija jau buvo iš esmės pasikeitusi. Pjeses teatrui rašė žymiausi Lietuvos rašytojai: K. Puida, Žemaitė, Vydūnas, G. Landsbergis-Žemkalnis, G. Petkevičaitė-Bitė, V. Krėvė ir dar daugelis kitų bandė savo jėgas šitame literatūros žanre. Pjesių pasiūla viršijo paklausą ir daugumos savo kūrinių rašytojai neišvysdavo teatro scenoje. Anot V. Maknio, iki 1917 metų Vaižganto „Žemės ar moteries“ buvo pastatytas tik vieną kartą – Tverėje (9, 226).

Originalioji Vaižganto dramaturgija buvo svarbi mėgėjų teatro judėjimui, lietuvių liaudies kultūros, papročių, kalbos puoselėjimui. Tuo tarpu teatrinio meno kilimui, jo vystymui ir profesionalėjimui didesnę įtaką Vaižgantas darė aktyviai dalyvaudamas visuomeniniame gyvenime, besidarbuodamas įvairiose draugijose tautos menui kelti. Ypač reikšminga jo teatro kritikos veikla.

*

Nuo 1894 iki 1904 metų Vaižgantas dirbo laikraštyje „Tėvynės sargas“. Tarp kitų aktualių dorovės, tikybos, kultūros problemų, čia gan įdomiai ir plačiai atsispindėjo teatro klausimai. Buvo publikuojami lietuvių rašytojų originalūs ir verstiniai dramos kūriniai, įvairūs straipsniai, žinutės apie lietuviškuosius vakarus (žinoma, dėl konspiracijos buvo informuojama apie „vakarus“ vykusius, už Lietuvos ribų). Šie rašiniai pratino žmones prie teatro, teikė gerą postūmį patiems įsijungti į scenos mėgėjų judėjimą. „Tėvynės sargui“ daug rašė ir pats Tumas-Vaižgantas. 1897 m. Nr. 8 buvo publikuotas vienas reikšmingesnių rašytojo straipsnių apie teatrą, kuris vadinosi „Apie „komediją“ ir „teatrą““.

Šis straipsnis įdomus keliais aspektais, visų pirma šviečiamąja savo funkcija. Jame Vaižgantas populiariai, gyva liaudiška kalba pristato teatrą ir jo pagrindinius kūrimo principus, supažindina su teatro terminologija, moko, kaip patiems įsirengti teatrą minimaliomis sąlygomis: „Teatre turi būti di-

delis kambarys per pusę perdalytas audeklu, kurį lengvai gal nutiesti ir vėl užtiesti. Tas audeklas vadins kurtiną arba uždangą. Už kurtinos yra antra dalis kambario, vadinama scena, tai vietos, kur aktoriai juda nuduodamę. Sceną reikia pataisyti pagal reikalą: jei norime nuduoti kokią atsitikimą saklyčioje, tai sceną reikia taip parėdyti, kad kiekvienas suprastų, jog tai saklyčios vidus, jei karčiamoje — tai karčiamos vidų, jei miške — tai mišką ir t. t. Žinoma medžių neprisodinsi, tai reikia apgauti žiūrėtojų akis; dėlto mišką moliavoja ant sienos iš lentų ir ją užtraukia, arba ant didelės, kaip siena drobės ir ją užtiesia. Tokios moliavotos sienos vadinasi dekoraciją arba pagražinimu“ (37, 26).

Labai tiksliai ir paprastai J. Tumas pristato teatro ir dramaturgijos žanrus ir tų žanrų skirtumus: „Jei regime nudavimą, kaip žmogus grumias su visokiais priešingumais, su savo prastais palinkimais, tai tokį vadiname apskritai dramatu, jei viskas pasibaigia baisiai, tai vadinasi tragedija, jei juokingai tai komedija. Jei aktoriai atsitikimus ir savo jausmus nuduoda ne kalba, bet giesme, tai vadinasi opera, mažesnė vadinasi operetka, trumpas juokingas nudavimas be gilesnio pamokymo vodeviliu ir t. t.“(37, 24).

Panašiai Vaižgantas aptaria, kuo aktoriai skiriasi nuo „komedninkų“, ar nuo „artistų“, kas yra talentas ir pan.

Šis Vaižganto straipsnis, — savotiškas teatro elementorius, — buvo labai aktualus ir reikalingas, nes XIX amžiaus pabaigoje, rašiniai apie teatro teoriją buvo retenybė, dar daug lietuvių ne tik nebuvo matę teatro, bet nežinojo net šio žodžio esmės.

Straipsnis „Apie „komedią“ ir „teatrą““ svarbus ideologine prasme. J. Tumo samprotavimuose (kodėl Lietuvai reikalingas teatras, kam jis atstovauja, kokias funkcijas atlieka teatras šalies visuomeniniame, kultūriniame gyvenime) - vyksta atviras politizavimas.

Vaižgantas teatrą suvokia kaip laisvės simbolį, jis pabrėžia, kad „visos laisvos tautos, visuose miestuose užlaiko tam paskirtus rūmus, kuriuose aktoriai nuduoda visokius atsitiki-

mus, tikrai buvusius arba galinčius būti. Tokie namai vadinasi teatru <...>. Toliau tame pačiame straipsnyje apgailestaujama dėl varganos lietuvių padėties: „Mes nelaimingi lietuviai esam nuvergti, mūsų turtingieji mus apleido – į lenkus persivertė, mūsų mokytieji į Maskoliją išvažiuoja duonos ieškoti! Neveikiai mes susilauksime tokių teatrų, kurie dailintų mūsų protą ir širdį“ (37, 26).

Be politinio aspekto, Vaižgantas kėlė teatrą kaip veiksmingą liaudies prusinimo, jos dorovės kėlimo priemonę. „Tiesa, jog komedija bovią, prajukdo, bet ji kartu ir moko“, – rašo jis. „Autoriai ir aktoriai su talentais taip moka viską nuduoti, jog kaip nori, taip valdo tavo širdį: čia tu plyšti juokais regėdamas, kaip paikas apsigavo, čia ašarų neišturėsi užjausdamas artimo nelaimės, čia nejausdamas kumščius sugniauši išvydęs pikdary. Tokie širdies jausmai labai šlovingi, minkština širdį, kreipia prie teisybės ir mielaširdystės, vienu žodžiu sakant, žmogų dailina ir moko“ (37, 24).

Šiandien šis Vaižganto straipsnis įdomus kaip autentiškas istorijos šaltinis, kuriame labai aiškiai atsiskleidžia XIX amžiaus pabaigos mėgėjų teatro esmė, idėja, turinys, funkcijos.

Juozo Tumo-Vaižganto veikla viešųjų lietuviškųjų vakarų laikotarpiu (1905–1917)

Didįjį įvykį – lietuviškos spaudos gražinimą – Vaižgantas išgyveno nuošalyje. 1902 m. bažnytinis teismas Juozui Tumui iškėlė kaltinimus už dalyvavimą nacionaliniame judėjime, už priklausymą slapta „lietuviškai nacionalinei organizacijai“ ir už „eucharistinių paslapčių“ pažeidimą. Vaižgantas buvo iškeltas į Vadatkėlius. Bažnytinė valdžia jam uždraudė bendradarbiauti ir spaudoje.

Nors carinė ir bažnytinė valdžia ne kartą įtarinėjo Juozą Tumą dalyvaujant revoliucinėje veikloje, tačiau revoliucionierių Vaižgantas nebuvo.

Vaižganto politinė programa buvo minimali ir kompromi-

siška, nesiekianti Lietuvai valstybinio savarankiškumo. Svarbiausi reikalavimai buvo suteikti lietuviams kitų tautų turimas kultūrinės teisės, panaikinti spaudos draudimą (23, 93). Jis nepritarė „kruvinajai revoliucijai“, pripažino tik caro valdžios kontroliuojamas reformas, įstatymų tobulinimą. Tokios pozicijos J. Tumas laikėsi ir „Vilniaus Seime“ kur jį delegavo panevėžiečiai. „Seime kalbėjau apie „nekraviną“ suomių revoliuciją – pavyzdį ir lietuviams. Seimininkai tam pritarė“, – prisimena J. Tumas (14, 269).

Bažnytinėi valdžiai panaikinus Juozo Tumo laisvės ir veiklos apribojimus, 1907 metais jis persikelia į Vilnių, kur buvo P. Vileišio pakviestas dirbti pirmojo oficialaus dienraščio „Vilniaus žinios“ redakcijoje. Vilniuje Vaižgantas pritapo prie liberaliosios inteligentijos, kurios ideologijai buvo ištikimi daugelis senosios lietuvių inteligentijos atstovų, tarp jų buvo ir Sofija Kymantaitė, Jonas Šlapelis, Juozas Balčikonis, Kazimieras Būga, Jonas Jablonskis. Su šiais žmonėmis Vaižgantas vėliau bendradarbiavo Antano Smetonos įsteigtame dienraštyje „Viltis“.

Ypač Vaižgantas pabrėžė kultūros svarbą tautai. Pamašymai apie tautą ir kultūrą randami daugelyje rašytojo publikacijų. Ypač šie klausimai buvo išplėtoti „Rygos garse“ išspausdintame straipsnių cikle apie latvių kultūrą. Vėliau šie rašiniai buvo įtraukti į Vaižganto raštų XVI tomą. Vaižgantas manė, kad kultūra „sukuria“ tautą, kad „tautos vienybė“ remiasi „kultūros vienybe“, ji „įvedanti tautas“ į istoriją, iš „fakto“ jas paverčianti „vertybe“. O tautos kultūringumo matas yra ne atskirų jos laimėjimų suma, bet visų narių šviesumas, interesų plotumas ir kultūrinis nusiteikimas. Todėl tik kultūros atžvilgiu „mažosios“ tautos galinčios atsistoti šalia „didžiųjų“. Juozas Tumas rašė, kad „...kiekvienos tautos dailė, tai šaka visos žmonijos dailės. Tikriaus pasakius – šaknis: kiekvienas turi savotiškomis sultimis gaivinti bendrą <...> dailės kamieną ir jos vainiką“ (17, 30). „Tautybė, kaip ženkla, – teigia J. Tumas kitoje publikacijoje, – visai būtų nereikalingas, jei į bendrą civilizacijos išdą tautos neturėtų

ko nors naujo, originalinio įnešti. Lietuvišką tautinį „klausimą“ pakėlėme juk vien jausdami, kad lietuviai nuo savęs turi žmonijai suteikti šiokių tokių dvasios turtus, bet lig šiol dar nebuvo kam jie išnaudoti“ (29, 1). Straipsniuose Vaižgantas skatino lietuvius puoselėti savo tautinius bruožus, akiai nesekti kitais, o stengtis „būti lygiais, bet savotiškais“. „Norint tapti kultūriniu žmogumi, nėra reikalo tapti lenku, vokiečiu, anglu, — rašo J. Tumas, — bet reikia, mokslu ir kitų tautų patarimais besinaudojant, plėtoti savo prigimties gabumus, jėgas, savo tautiškus savumus“ (29, 1).

Tokie įsitikinimai skatino Vaižgantą aktyviai dalyvauti kultūros gyvenime. Intensyvi kultūrinė veikla atskleidė Vaižganto visokeriopus sugebėjimus. Jo domėjimaisi meno klausimais atspindi gausios publikacijos Lietuvos spaudoje, dalyvavimas įvairių kultūros bei meno draugijų veikloje. Juozas Tumas aktyviai sekė literatūros, tautodailės, dailės, muzikos, menų vystymaisi Lietuvoje ir lietuvių kolonijose. Ypatingą dėmesį jis skyrė teatro veiklai.

Spaudos draudimo panaikinimas bei carinės valdžios padarytos nuolaidos, įnešė pasikeitimų į Lietuvos visuomeninį bei kultūrinį gyvenimą. Reikšmingiausia buvo tai, kad Lietuvoje, nors ir labai cenzūruojami, pradėjo eiti laikraščiai, lietuviai mokytojai galėjo dirbti savame krašte, buvo leista steigti švietimo ir kultūros draugijas. Šitos permainos iš esmės pakeitė Lietuvos gyvenimą. Teatro veikla tapo vieša. Pradėta steigti teatro, muzikos bei dainos draugijas, apie teatro darbą rašyti spaudoje, publikuoti dramos veikalus. Prasidėjo viešasis lietuviškųjų vakarų laikotarpis.

Carinė valdžia, nors ir įteisino teatrinę veiklą, tačiau vis dar trukdė viešam darbui. Nenoriai nuomodavo patalpas, vakarui surengti reikėjo gauti oficialų valdžios leidimą, cenzūros patvirtintą dramaturgijos veikalo egzempliorių ir t. t. Tokiam valdžios elgesiui buvo priešinamasi: imta rengti manifestacinius vakarus, kada didžiausias dėmesys buvo skiriamas vakaro organizavimui, o ne jo kokybei.

Savo straipsnyje J. Tumas apibendriną 1907 metų Lietuvos

teatro padėtį, pateikdamas tai kaip "nuomonę apie mūsų artistiškąjį meną ir jo apaštalus". Jis teigia, kad: "1) Giedojimo ir lošimo vakarai visiems apskritai lietuviams neapsakomai patinka, per vakarus jie nesinuobodžiauja, į vakarus atvyksta už trijų mylių. 2) Vakarų surengėjai, plačiai paskelbdami savo sumanymą ir daugybę žmonių priviliodami, neužtektinai atsिमoka jiems savo darbu ar per nerūpestingą prisiruošimą, ar per nesugebėjimą; klausytojai palieka neužganėdyti ir pyksta,, (29, 1).

Juozas Tumas buvo vienas pirmųjų teatro meno mylėtojų, prašnekusių spaudoje apie viešųjų lietuviškųjų vakarų problemas. Ypač aktualūs jam buvo teatro klausimai. Scenos meną, dėl jo katarsinio poveikio žiūrovui, Vaižgantas prilygino religijai, ir laikė teatrą išskirtine meno rūšimi: „tikroji scenos dailė <...> išdailina ir apšvarina tavo dūšėlę. Jei artistas pravirkdė, tiek pat padarė, kiek dievotas ir jautrus pamokslininkas — daug nešvarybės nuo širdžių nuplovė šimtams žmonių“, — rašė jis. (1, 24). Siedamas tarpusavyje tautos ir kultūros sąvokas, Vaižgantas teigė, kad drama šalia tautodailės yra kultūros pagrindas: „drama <...> taip reikalinga tautoms kultūrinti, kaip matematika — protui miklinti“ (1, 28). Teatro reikšmę Vaižgantas buvo išanalizavęs dar spaudos draudimo laikais rašytame straipsnyje „Apie „komedią“ ir „teatrą“ (jis aptaria mas ankstesniame skyriuje). Todėl vėlesnėse publikacijose J. Tumas apgailestauja, kad turėdamas visas sąlygas teatras nesivysto, dėl žemo spektaklių lygio jis praranda savo ugdomąjį, kultūrinamąjį poveikį tautai. „Jei lietuviai mėgia artistiškus žaislus, tai kaip gi nepasinaudojus tuo progumu mūsų žmonių būdai sušvelnyti?“ — klausia Vaižgantas (29, 1). Jis būgštauja, kad menkai vaidinami dalykėliai „atšaldis“ ir „atgrasins“ žiūrovą nuo teatro. „Nesąmoningai daromas žingsnis pirmyn gali mus atstumti atgal“, — sako Vaižgantas (29, 1).

Teatro ateitį Vaižgantas išvelgia muzikos, dainų ir dramos draugijų veikloje, tik siūlė iš esmės keisti draugijų steigimo ir jų darbo pobūdį. „Lig šiol tos rūšies mūsų draugijos nebuvo nei rimtai steigiamos, nei rimtai vedamos, iš tikrųjų, jos gal

neprivalėtų nei „draugijos“ vardą dėvėti“, — rašo Vaižgantas, esamas draugijas vadindamas „konglomeratu“, „krūva“, kurių nariai nesurišti tarpusavyje bendra idėja, bendru darbu. „Tokios draugijos lengvai išyra, „vos tik kas spirsteli iš šalies“, arba nutautėja. „Vilniaus Kanklės“ šiame mėsiede iškėlė net aštuonis šeimyniškus „lietuviškus“ vakarus. O visas jų lietuviškumas apsidėvišė vien tame, kad keletą dainėlių padainuodavo lietuviškai tankiai lenkės, ne vienos lietuviškos. Priėjo prie to, kad daugybė vakaruose dalyvaujančių ne lietuvių net streiką pakėlė, norėdami įvesti lenkiškas dainas. Kauno „Dainoje“ tas pat darosi; Panevėžio „Aide“ — balalaikininkai skambina: irgi mat tautos instrumentai, tautos meno kėlimas!“ — piktinasi Vaižgantas. Jis ragina draugijas nepamiršti pagrindinio jų veiklos tikslo — „tautos meno kėlimo“. Draugijas kurti ne dėl pasilinksminimo ir dėl tuščio pasirodymo kitataučių akyse, bet dėl darbo, „dėl „išnaudojimo dar nepalytėtų tautos dvasios, minties ir energijos turtų“, pabrėždamas, kad „tautiečių lavinimas dailės dalykuose — tai pirmutinis ir vyriausiasis uždavinys“ (29, 1).

*

1914 m. J. Tumas išvyko į Rygą. Vilnių Vaižgantas paliko skaudama širdimi dėl teatro reikalų. Jo nusivylimas viešaisiais lietuviškais spektakliais buvo toks didelis, kad būdamas tikras teatrinio meno entuziastas, ištisus ketverius metus nelenkė lietuviškų vaidinimų. Apie savo tuometinį nusiteikimą, jis išsitarė „Rygos Garsė“ 1915 m. publikacijoje „Lietuvių Patriotinis Vakaras“. „Atsiilsėjo mano galvelė ir nervai sodžiuje per ketvertą metelių, kuomet nebebuvo priverstas žiūrėti nemėgiamų mėgėjų — „artistų“ vaidinimo. Taip jau maniau ir baigsiąs amžėlį, duodamas pinigų ir vietos visiems mėgėjams, uždarbiaujantiems bemoksliu ir netikusiū vaidinimu, bet geram tikslui griežtai atsisakydamas jų „vaidinimo“ žiūrėti, — rašė Vaižgantas straipsnio įžangoje (17, 33).

Renginys Vaižgantui buvo didžiulė staigmena. „Sirgdamas

ir pykdamas ėjau į Rygos lietuvių artistų — mėgėjų keliamą vakarą, — rašo Vaižgantas. — Ir ... viešai dabar turiu muštis į krūtinę, kad tokių kvailių intencijų buvau pridaręs. Kai vaidinama žmonių inteligentų, branginančių savo garbę, gerbiančių publiką, tai jų vaidinimas gali patenkinti visus reikalavimus iš artistų — amatininkų. Tik „amatininko“ žodį, nors netinkamai, dėkime čia į „profesionalo“ vietą“ (17, 33).

Straipsniuose Juozas Tumas gan profesionaliai analizuoja trupės pastatymus, demonstruodamas savo kaip mėgėjo gerą teatro meno specifikos išmanymą. Vaižgantas detaliai aptaria režisūrinį darbą, aktorių vaidybą, scenovaizdžio detales, veikalo muziką ir kitas spektaklio sudedamąsias dalis. Vaižganto straipsniai (pvz., „Linartai, Kačanauskas ir K. O.“) suteikia įvairiapusę informaciją apie spektaklius bei jų kūrybinę grupę, atskleidžia Juozo Tumo požiūrį į scenos meną, ir to meno vertinimo kriterijus. Spektaklių („Kęstutis“, „Pilėnų kunigaikštis“) aprašymai — retas reiškinyš to meto kritikoje. Tai brangūs istoriniai dokumentai, padedantys teatro istorikams rekonstruoti vaidinimus, suteikiantys vertingų žinių apie to meto teatro ypatumus.

1915 metais, kai buvo rašomos šios publikacijos, Vaižgantas meno kritiko paskirtį suvokė šiek kiek kitaip nei vėlesniuose kritikos (ypač teatro), straipsniuose. Tuo metu Vaižgantas manė, kad „laikraštininko pareiga — drįsti pasakyti stačią savo nuomonę, kad ir nuolat rastūsi šlovingų ricierių — netikumo apgynėjų“ (17, 44). Siekdamas objektyvumo, J. Tumas „Rygos garse“ paminėdavo ne tik spektaklių privalumus, bet ir trūkumus. Teatro istorijos požiūriu dėl to jo recenzijų vertė tik išauga.

Skaitydami Jurgio Linarto ir jo žmonos Joanos Linartienės kūrybos analizę jau atpažįstame vėlesnį Vaižgantą — kritiką, kuriam už „Valio“ recenzijas ne kartą kliuvo nuo kolegų. Geranoriška, panegiriška, entuziastinga Vaižganto kritika buvo apibūdinama specialiu „vaižgantiško entuziazmo“ terminu, juo pasinaudojo ir V. Maknickas savo knygoje apie G. Landsbergį-Žemkalnį, norėdamas apibūdinti pastarojo rašytos vienos

teatro recenzijos pakylėtą toną.

Režisierių J. Linartą Vaižgantas apibūdina kaip „savotišką kūrėją – menininką“, „nesilaikiusį šablono“ ir stačiusį „pažangesius“, „modernius“ spektaklius. Puikiai išnaudodamas sceninius efektus, butaforiją, Linartas į savo pastatymus pritraukdavo daug publikos (2, 23).

Kaip vieną iš ryškiausių Linarto kūrybinių bruožų Vaižgantas įvardija laisvą dramaturgijos kūrinių traktavimą. Režisierius neprisirišdavo prie dramos teksto, o jį pritaikydavo savo sceniniams sumanymams įgyvendinti. Kartu su Linartu bendradarbiavo ir du vėliau iškilę lietuvių dramaturgai. – Petras Pundzevičius-Petliukas ir Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis, sceninio meno patirties įgiję Linarto trupėje. Šie dramaturgai aktyviai prisidėjo prie Linarto režisūrinio darbo talkininkavo jam prisitaikant „nevykusius originalius raštus“, nepykdavo, kada režisierius perdirbdavo ir jų kūrybą. „Vaižganto dviejų dalių komedijėlė „Nepadėjus nėr ko kasti“ buvo per trumpa vaidinti, – rašo Juozas Tumas, – tai Pundzevičius ėmė ir pridirbo jai trečią dalį. Kol perdirbo per ilgą Nagornovskio „Živilę“, Pundzevičius su J. Tūbeliu pravertė du mėnesius. Taip pat A. Fromo-Gužučio: „Eglė – Žalčių Karalienė“ ir kt.“ (2, 44).

Aprašinėdamas Jurgio Linarto ir jo žmonos Joanos Linartienės vaidybą, Vaižgantas dažnai mini žodžius „profesionalas“, „dramos artistas – dailininkas“, reikšdamas jiems didžiulę pagarbą ir dėkingumą už atliktus darbus. Rašydamas apie J. Linartą Kęstučio vaidmenyje dramoje „Kęstutis“, Vaižgantas pažymi menišką charakterio kūrimą: „J. Linartas senį Kęstutį stilizavo taip nuosaikiai nuo pradžios iki gali, – giria Vaižgantas, – kad rodės joks profesionalas nebūtų pridėjęs nė vieno tinkamai pramanyto bruožo. <...> Administratoriaus tamprumas, kareivio tvirtumas, tėvo tikrai lietuviškas švelnumas – istoriškai tikri to karžygio savumai <...> keičiasi taip natūraliai, kad jokių disonansų, nepataikymų, pereinant iš vieno į kitą, nepasergsti“ (17, 23).

Gebėjimą meistriškai atskleisti kuriamo personažo cha-

rakterį, perteikti subtiliausias jo nuotaikų kaitas pasirenkant tinkamus gestus, mimiką, balso intonacijas, Vaižgantas pažymi ir Joanos Linartienės kūryboje. „Lipšnumas vyrui, šiurkštumas visiems kitiems, plieninė valia, metalu skambas balsas, puikybė ir nusižeminimas, klasta ir brutalis atvirumas, - štai kas reikėjo parodyti ir parodyta“, – rašo Vaižgantas apie Linartienės rolę „Kęstutyje“. Vaižgantas vertina aktorės įsijautimą, išgyvenimą į vaidmenį: „Visa tai natūraliai pavaidinti tegali artistė, kuri visa tai tikrai natūraliai pergyvena. Ir p. Linartienė, atlikusi tokią rolę, amžinas ligonis, išsikvojusi visą spėką ir, rodos, jų nebeatgausianti... iki kitam vaidinimui“. Kritikas sužavėtas J. Linartienės laipsnišku draminės įtampos augimu, su „desperatiškai“ galinga atomazga kulminacinėje scenoje, „kad rodos, mūras būrų skilęs“ (17, 25); J. Linarto įtaigumu – didžiuliu poveikiu žiūrovui: „Aš daug duočiau, kad mokėčiau miniai balsiai ištarti vienas – vieną žodį – Tėvynė – tokia meile, pagarba ir šilima. <...>. Tokie patriotizmo jausmai nepajuokiami, toks tautiškumas nepaniekinamas...“ (17, 23), – rašo Vaižgantas.

Vaižganto teigimu, „vaidintojas yra artistas, jei moka klausytojuose iškelti dramos rašytojo norimą jausmą“ (17, 23). „P. Jurgis Linartas – artistas: to pripažinimo jam turi užtekti už visą kitokį užmokestį už jo triušą ir rūpestingumą“, - rašo Vaižgantas, pabrėždamas, kokią gilią prasmę jis teikia artisto vardui. „Artistės – dailininkės“ vardu Vaižgantas apdovanoja ir Joaną Linartienę, pridurdamas, kad „ta dovana ji turi džiaugtis, nes jos niekas neatims, jokie pavydelninkai“ (17, 25).

Vertindamas kitų J. Linarto trupės narių vaidybą, Vaižgantas tampa santūresnis. Nors bendras trupės pasiruošimo lygis jį džiugino, tačiau atskirai aptardamas antraeilių rolių atlikėjus Vaižgantas išsakė nemažai kritiškų pastabų nuo draugiško paskatinimo iki kandaus pašmaikštavimo. Pavyzdžiui „jei p. Tverskaitė progresuos, rimtai padirbės deklamacijoje ir dramų literatūroje, bus taip pat artistė“ (17, 25). V. Skardinską Vaižgantas supeikia jau rimčiau už neoriginalią, neįdomią vaidmens interpretaciją vadina jį „rutinizuotu vai-

dintoju". Nepatiko Vaižgantui ir V. Skardinsko prastai, neišlaikant dramatizmo suvaidinta kulminacinė scena, kurioje šis „žodžius pasako šaltai ir pralaimi patį gerąjį efektą" (17, 26). Neišsemiamas Vaižganto sąmojis ir kandumas pasireiškė kritikuojant Jogailą suvaidinusį p. S. Arinkevičių adresu išsakytoje kritikoje: „Jogaila buvo tikrai bebūdis lepšis, be savo valios bailus – veidmainys, – rašo Vaižgantas. – Tokį mums ir parodė p. S. Arinkevičius. Tik jo liesutė figūra netiko „kunigaikščiui" – meškai. Ir ta „lepšystė", jei buvo vaidintojo stilizuota, tai jis – artistas. Bet darė įspūdį, kad netyčiomis stilizuota" (17, 26).

Recenzijose Vaižgantas nevengia ir politizuoti. Aktoriaus Pabaiskiečio puikiai perduotą Vaidilos pavydą Kęstučiui „dėl jo turtų ir garbės" Vaižgantas kviečia pažiūrėti tuos, kurie nori suprasti, kaip „pavydi ir nekenčia proletariatas kapitalistui" (17, 25).

Įvertinęs ilgalaikį ir sėkmingą J. Linarto vadovaujamo mėgėjų būrelio darbą, Vaižgantas teigia, kad jie sudarė pirmą lietuvių „nuolatinę trupę, kuri jei tik galėtų „vienam dalykui atsidėti", pilnai galėtų „pramisti" iš savo amato (17, 22). Kaip pavyzdį jis pateikia Talino teatrą, kurio nuolatinėje „trupoje nėra nė vieno artisto, kurs būtų išėjęs specialią mokyklą. <...> O, tačiau <...> statė „Hamletą" <...> nė kiek ne blogiau, kaip didžiųjų miestų teatruose, kur vaidina vien tik mokyti specialistai", – rašo Vaižgantas ir teigia, kad Linarto trupės nariai, „nesimokinę specialistais tam tikrose mokyklose patapo vaidinimo specialistais, iš šalies besimokindami" (17, 21).

Teatrinė Juozo Tumo-Vaižganto veikla nepriklausomoje Lietuvoje (Kaunas 1920–1931 m.)

Susikūrus nepriklausomai Lietuvos valstybei, Vaižgantas persikelia gyventi į Kauną 1920m. jis paskiriamas Vytauto bažnyčios rektoriumi, kuriuo išbuvo 10 metų, o 1921 metais jis paskelbiamas Žemaičių katedros garbės kanaunininku.

Jau pirmaisiais nepriklausomybės metais Vaižgantas paste-

bėjo valdančiosios krikščionių demokratų partijos negerovės: išsigalinti dviveidiškumą, nepagarbą tautai, kultūrai. „Dabar aukščiau už kultūrą atsistojo politika“, – apgailestavo jis savo straipsnyje „Sugriovimas autoritetų“ (16, 12).

Vaižgantas turėjo daugybę progų įsitikinti, kad tokių kaip jis romantikų, visa širdimi atsidavusių Lietuvai, mažėja. Jis sielėjosi, kad atgavus nepriklausomybę buvo prarastas idealizmas („mūsų išskilmės girtos ir dažnai beprasmės“), kad laikinoji sostinė tampa tikra „sodoma“. Buržuazinės partijos, besikivirčydamos dėl valdžios, apie jokią tautos vienybę negalvojo. „Skubėdami greičiau apsirūpinti materialiai patys, politiniai vadovai visai apleido kultūros sritį“ (16, 12). Jausdami didelį valdžios abejingumą kultūrai, iniciatyvą globooti ir plėtoti meną nepriklausomoje Lietuvoje į savo rankas perėmė patys menininkai. Susibūrę į įvairias kultūrines bei visuomenines organizacijas meno žmonės aptarinėjo jiems rūpimus klausimus, kėlė meno problemas į viešumą rengdami diskusijas spaudoje bei visuomenėje, ieškojo sprendimų esamai kultūrinei situacijai gerinti bei sprendavo tolimesnes jos vystymosi perspektyvas. Ypač įdomi ir įvairiapusė buvo „„Vilkolakio““ klubo veikla.

„„Vilkolakis““ įsikūrė 1919 metų gegužės 4 dieną. Pirmasis klubo vadovas – vadinamasis vaidila – buvo Balys Sruoga. Pradžioje klubas orientavosi į meninės veiklos plėtotę, savo įstatuose įrašęs devizą „laisvai augti ir auklėti mene ir meno žygius sergėti“. „„Vilkolakis““ telkė menininkus, rūpinosi jų reikalais, bandė koordinuoti meninį gyvenimą (organizavo mokyklas, parodas, liaudies dirbinių rinkimą). Klubas veikė gana aktyviai ir greitai pasidarė svarbiausia menininkų rinkimosi vieta. Čia jie diskutuodavo, rengdavo minėjimus, darydavo pranešimus, klausydavosi paskaitų ir t. t.

Tačiau labiausiai „„Vilkolakio““ vardą išgarsino A. Sutkaus vadovaujamas teatras, kuriuo ypatingai domėjosi ir palaikė J. Tumas. A. Sutkus prisimena: „Pirmasis kūrybine – menine „Vilkolakio“ veikla susirūpino atvykęs į Kauną J. Tumas-Vaižgantas. Susižavėjęs teatro užmojais, šis temperamentingas žmogus

ne tik patsai kalbėdavo bei rašydavo apie „Vilkolakio“ naujoves, bandydavo aiškinti, kuo ypatingi šio teatro užmojai, bet ragindavo ir kitus spaudos darbuotojus „Vilkolakiu“ pasidomėti, ir, arčiau pažinus, tinkamai vertinti. Todėl J. Tuma-Vaižgantą turime laikyti „Vilkolakio“ vertinimo pradininku“ (18, 244).

A. Sutkus savo teatrui pasirinko satyros kryptį, šio meno ištakų ieškodamas liaudies kūryboje, renesanso *commedia dell'arte*, prancūzų XVIII a., rusų XIX a. satyros teatrų, Europos kabare programos pagrindiniuose bruožuose. A. Sutkus nurodė, kad gyveniman „„Vilkolakiu““ pasaulis „mūsų visuomeningumas ir kultūringumas“. Jis rašė: „Sermėgą, kuri gaivino mus penkis ilgus žiaurius amžius, mes, gėdos pagauti, sviedėm pasuolėn ir įsivilkom į fraką su dryžuotu per visą pilvą kaklaryšiu“ (10, 55). Prieš tuos įsivilkusius į fraką muzikus „Vilkolakis“ ir buvo pakėlęs balsą. „Neduok dieve, iš muziko pono!“ — „„Vilkolakio““ šūkis. Vaizduodamas scenoje aktualius dienos įvykius, „Vilkolakis“ kėlė aikštėn visuomenės teismui bei siūlė pasmerkti nutolimą nuo liaudies, „suaristokratėjimą bei sueuropėjimą“ (10, 55).

„Vilkolakio“ veikla, nukreipta prieš visuomenės bei valdžios ydas, atitiko Vaižganto pažiūras. Anot T. Vaičiūnienės, nors J. Tumas rėmė valdančiąją partiją, tačiau „kritikavo buržuazines ydas, dvasios skurdumą, užjautė paprastus žmones“ (20, 238).

Vaižgantui buvo prie širdies satyrinė šio teatro kryptis. Jis sakė, kad „satyrai nėra nei giminių nei autoritetų. Jei apie ką yra „difficile satyram non scribere“, sunku nepašiepti, tai nėra kaip nė pykti“. Jis tik mokė ir perspėjo vilkolakininkus, kad „satyra neprivalo žmogaus užmušti: jos uždavinys — gydyti, genėti. Jei kaltieji pašaipų teatrėlio lenksis, jis savo uždavinio negalės ir pildyti. Taip reikia pašiepti, kad kaltininkas pats iš savęs juoktųsi, o ne verktų ar širdį geliamas keiktųsi“. Vaižgantas apgailestavo išvydęs scenoje netaktą ir kvietė vaidintojus neprasilenkti su satyros idėja: „Belioka tik pagailėti, kad apie du asmeniū buvo pranešta jau nebe tiek pašaipos, kiek koneveikimo būdu. Tada ir juokas buvo jau piktas. <...>. Pašaipta

privalo patraukti, ne atgrasyti" (24, 3).

„Vilkolakis" kuo toliau, tuo labiau ryškino savo darbo kryptį, vilko aikštén vis daugiau nepriklausomos Lietuvos gyvenimo negerovių. Teatras nepataikavo įtakingiesiems, skaudžiai pliekė subiurokratėjusius, suižūlėjusius vertėivas, kyšininkus, nesilankstydamas prieš jų tvirtą visuomeninę padėtį, todėl netrukus įsigijo daug „įtakingų" priešu, kurie ėmėsi priemonių prieš jo veiklą.

Vaižganto apsilankymai „Vilkolakio" teatre kėlė didžiulį bažnytinės valdžios nepasitenkinimą. Ypač Vaižganto domėjimąsi „Vilkolakiu" kritikavo prelatas A. Jakštas-Dambrauskas, kuris vadino „Vilkolakį" „Homero draugija", pyko, kad Vaižgantas rašo apie „šlykštųjų" teatrą recenzijas, o bene labiausiai piktinosi už literatūrinės J. Tumo paskaitas „Vilkolakio" teatro studijoje. Pradžioje Vaižgantas dar bandęs kovoti su klerikalinės valdžios spaudimu: „Apsisprendžiau! Kaip lankiau, taip ir lankysiu! Ką jie man padarys! Negaliu be „Vilkolakio" sąmojų gyventi" (18, 248). Vėliau Vaižgantas teatre pasirodydavo vis rečiau, o šiam pradėjus kovą su išsižeidusiais „personažais", ir visai nustojo jame lankytis.

Nerasdami geresnių būdų atsikirsti vilkolakininkams, įtakingieji asmenys, kuriuos palietė, anot Vaižganto, „negailestingosios satyros botagas", pradėjo kelti teatrui bylas, kurias nagrinėjo ne tik teismai, bet ir tribunolas. „Vilkolakis" bylas laimėdavo, o įvairias intrigas ir keletą teismo procesų pavaizdavo scenoje. Ir vis dėl to 1922 metais teatras buvo priverstas laikinai nutraukti savo veiklą, o atsinaujinęs 1923 metų rudėnį, turėjo ieškoti kompromisinių būdų, kaip scenoje vaizduoti visuomenės veikėjų ydas.

Teatro ir dramaturgijos kritika

Kultūros gyvenimas laikinojoje Lietuvos sostinėje, nors ir palengva, augo. Mieste, kur gatvės „retai tėra valomos, trotuarai supuvę, skylėti, tvoros sukrypę, aplūžę", kūrėsi lietuvių kultūros centras (22, 194). Be „Vilkolakio", Kaune ėmė veikti „Tautos

teatras" (1919 m.), iš Vilniaus persikėlė teatrinė K.Glinskio studija, J. Vaičkaus skrajojamasis teatras. Netrukus įsikūrė lietuviška opera. J. Tumas aktyviai dalyvavo Kaune rengiamuose kultūriniuose renginiuose. T. Vaičiūnienė rašo, kad „Vaižgantas nuolatos sėdėdavo teatro premjerose, koncertų salėse, parodų atidarymuose ir šiaip jau studentų bei kultūrininkų pobūviuose“. Aktorė prisimena, kad Vaižgantas aktyviai lankėsi Vaičkaus trupės spektakliuose: „*Jis dalyvaudavo visose mūsų teatro premjerose. Sėdėdavo pirmoje eilėje iš kairės. Pačioje pradžioje, 1919 – 1922 metais, jis mums iš salės net pastabas pareiškėdavo. Jei kas iš mūsų tyliai kalba, jis tuoj šaukia:*

- *Balsiau, balsiau, pani, nieko negirdėt!*

Ir mes stengdavomės kiek galėdami balsiau ir aiškiau kalbėti. O sykį dar pridūrė:

- *Jeigu jau, pani tego, blogai lošiat (tuomet vaidinimą vadino lošimu), tai nors aiškiai kalbėkit, kad žinotum, apie ką jūs ten kalbat.*

Už tokias, atrodo, stačiokiškas jo pastabas mes ant jo neapykdavom. Jau visa tai išeidavo taip nuoširdžiai, betarpiškai, kad supykti ant jo išvis nebuvo galima.

Kitą kartą, pamatę pro uždangos skylutę jo gražią baltą galvą, vienas kitam pranešdavom:

- *Tumas yra, Tumas yra, kalbėkit aiškiai ir garsiai <...>.*

Pasirodo, ne mes vieni žiūrėdavome pro uždangos plyšelį, ar yra J. Tumas-Vaižgantas teatre. Žiūrėjo ir operos solistai. Ir, jį pamatę, vienas kitą įspėdavo:

- *Laikykites, vyrai, - Tumas yra, bus recenzija!" (21, 242).*

Šie autentiški aktorės prisiminimai rodo, kokią didžiulę reikšmę Vaižganto rašiniai turėjo to meto scenos darbuotojams.

Juozas Tumas viešose spektaklių recenzijose dažniausiai gyrė atlikėjus, keldamas gerąsias jų darbo puses. Dėl tokio jo išankstinio teigiamo nusiteikimo Vaižgantui priekaištavo teatro specialistai. „Kiek man jau kliūna už tos rūšies recenzijas, - guodėsi Vaižgantas, - sako, aš pabaigęs balamūtyti artistus, su jais nebegalima esą susikalbėti" (38, 2). O prelatas A. Jakštas

sakydavęs: „neberašytum vaidinimų recenzijų, turi gi rimtesnių dalykų ant savo galvos“ (22, 199). „Sveiko operų recenzijose jau nebeliko dainininkių – vien lakštingalos... O kur dar dainininkės su jų balsų savybėmis? Ar verta pačiam nepažįstančiam visų dainavimo plonybių rašyti operų recenzijas“, - piktinosi O. Pleirytė-Puidienė (27, 33).

Pats Vaižgantas save taip pat vadino „profanu“ meno dalykuose, tačiau laikėsi nuomonės, kurią jam, jo žodžiais tariant, įpiršo patsai Paparonis, sakydamas: „Girdi, rašykite, kaip sau išmanote, vis tai tik bus geriau, neg kad tylėtumėte“ (38, 2). Bet, nepaisydamas aštrios žinovų kritikos, parašo eilinę „Ura-recenziją“ „Demono“ pastatymui Operos teatre 1922 metais. Išgyręs „lakštingalas“ M. Jackevičienę, A. Veriovkinaitę, J. Vencevičaitę; „lakštingalus“ J. Katelę, A. Sodeiką, šį sykį prie kiekvieno lakštingalos paminėjimo pridėdą ironišką „atsiprašant „kultuvės“ (šiuo slapyvardžiu pasirašinėjo O. Pleirytė-Puidienė). Recenzijos gale J. Tumas paaiškina: „aš čia ura – pagyrimus išrašiau ne tiek paties meno žvilgsniu, kiek reikšdamas publikos ūpą. Profesorius – menininkas, neabejoju, mokės raudonu paišiuku daug ką pabraukti giedojime ir vaidinime <...>. Mūsų gi, publikos, darbas pareikšti instinktyvąjį savo džiaugsmą, susilaukus šių lietuviškojo meno apsireiškimų“ (38, 2).

O visą savo nusivylimą ir kritinį kandumą šiuo atveju nukreipė ne į savo oponentus, bet į publiką. Pavadinęs keletą „ponių“ (kabutės Vaižganto) Afrikos zulužais už tai, kad jos su savo kaimynais per pačius pianissimus kalbėjo, Vaižgantas siūlo teatro direkcijai įsigyti „keletą respiratorių, vulgo-namordnik, plepiams kiaulėms, kad jiems kiaurai išeitų anos sugadintos publikai minutės!“ (38, 2).

Perskaitę šias eilutes, manau, oponentai turėjo padėkoti Apvaizdai, kad Vaižgantas iš prigimties buvo labai geras žmogus, pasak V. Paplauskaitės – „žmogiškiausias žmogus“ (27, 33), ir tikrą „vaižgantišką kandumą“ jo raštuose išprovokuodavo tik visuotinio pasipiktinimo verti dalykai, o ne asmeninės nuoskaudos.

Neišmanydamas visų „dainavimo subtilybių“ ir profesio-

nalių šio meno analizės metodų, Vaižgantas savo išpūdžius perteikdavo beletristiniais aprašymais; gyva, vaizdi kalba ir originalūs palyginimai paversdavo recenzijas lengvai, įdomiai skaitomais meniniais kūrinėliais.

„Didelės, didelės p. Sodeikos plaučių dumplės, švelnus, švelnus, mašastinis jo baritonas tilpti nebetelpa menkoje mūsų scenoje be jokių akustini priemonių, — žavisi Vaižgantas dainininko talentu. „Ir būsi tu pasaulio karalienė ir mano draugė amžina <...>. Koks ten didis didybės pažadėjimas, kiek ten slepiamos ir vidun grimstančios gašlybės pažadėjimų. Jei taip p. Sodeika pagiedotų į ausį bet kuriai moteriškei, kaput. Tamarą vienas Angelas tetesėjo išgelbėti“ (38, 2).

T. Vaičiūnienė pasakoja, kad A. Sodeika buvo vienas iš Vaižganto numylėtinių, kuriam rašytojas dovanojęs savo nuotrauką su dedikacija: „Giliai mano simpatijai — artistui Sodeikai, kurio balsu aš ir mirdamas gėrėsiuos“ (21, 239).

Kitas Juozo Tumo numylėtinis buvo Kastantas Glinskis, kurį kritikas vadino „Grazna Lietuvos valstybinio teatro“, „Apveizdos siųstu teatro menui iškelti“. Sakė, kad be K. Glinskio, Lietuvos scenoje vargu ar būtų galima vaidinti Šekspyro „Otėlą“, kuris, anot Vaižganto, „savo turiniu ir struktūra — viso pasaulio teatro garbė ir gražnas“. Šekspyro pastatymą, J. Tumas apibūdino kaip „teatro kvotimą“ ir teigė, kad K. Glinskio inscenizacija prilygsta geriausiems pavyzdžiams, — „nors šiandien nukelk į patį didįjį Europos centrą“ (41, 2).

Vaižgantas gyrė K. Glinskio aktorinius sugebėjimus, jo vaidyboje labiausiai vertino išraiškingą mimiką, akis, gestus, gražų balso tembrą, aiškią dikciją, sugebėjimą įsigyventi į rolę, vaidmens traktuotės savitumą. Apie Glinskio suvaidintą Otelo rolę Vaižgantas rašė: „Glinskis stebėtinai judrus, stebėtinai lengvai pavirsta vienu ar kitu tipu. Matai jį įvairių įvairiausiose rolėse, ir visados tau rodos — šita jo tikroji, kur jis visas pasireiškia. Puikaus tembro, skardus balsas; ne „reviot“, o balso pilna salė, net kai pašnibždomis kalba. Puiki mimika, ryškios akys, kuriomis taip moka dirstelėti, kaip reta, kas. Ir jokio „šablono“, kurs pasikartotų. Pasakyti — glinskiškai vaidina tereiškia — kaip vien

reikiant, ne saviškai, iš tolo pažįstamai. Gera atmintis, puikiai artikuluota kalba pavelija taip pasakyti monologą, jog gailiesi nutrūkus, kad ir būtų buvęs kuo ilgiausis. Deklamuoja meistriškai, turinį jaučia subteliškai. Ir jo režisuojamieji dalykai – vienas džiaugsmas" (41, 2). Ir vis dėlto „Otelo“ režisūroje Juozui Tumui vienas dalykas labai užkliuvo – tai spektaklio trukmė. Po penkių su puse valandos trukusios spektaklio premjeros Vaižgantas rašė, kad Lietuvos teatrui reikia lygiuotis ne į Kiniją, kur žiūrovai stebi spektaklius po kelias dienas nuo ryto ligi vakaro „pietaujant ir arbataujant“, o į Europą. Europos scenoje, anot Vaižganto, reikalaujama parodyti „atsitikimo branduolį, o ne jo epą. Europai reikalinga <...> tiršto jausmo, o jausmai neilgai paesti įtempti; supurto ir atleidžia. Pakartojimai tokių supurtymų tik nuvargina, – sako Vaižgantas. - Tokie ilgi spektakliai išvargina publiką, nuo ko labiausiai nukenčia pabaiga, nes į galą žmogus atbunkį, o dramatinė padėtis, kaip tik sutirštėja į galą prieš pat išsirišant tai padėčiai" (41, 2).

Pavyzdžiui, apibūdindamas „Otelo“ spektaklio paskutinę sceną, Vaižgantas rašo: „Genijus Šekspyras čia tokią sukūrė situaciją, jog verksmo spazdai turi supurtinti visą teatrą. Ir jei taip neatsitiko, tai tik dėlto, kad publika į galą pirmos valandos nakties buvo pernelyg išvargus" (41, 2).

Lygindamas K. Glinskį su J. Vaičkum, Vaižgantas pažymėjo, kad „Vaičkus daugiau menininkas pedagogas, Glinskis daugiau menininkas režisierius; anas auklėja, šis jau darbą stato" (43, 3). Vaižgantas, remdamasis aktorių pasakojimais, rašo, kaip J. Vaičkus egzaminuodavo stojančiuosius į studiją ir kaip vadavo repeticijoms. Šie užrašai atskleidžia J. Vaičkaus auklėtinių ir jo paties vaidybą; jiems buvo būdinga ne įsijausti į rolę, o pasitelkus kalbą, gestą, judesį perteikti išviršinį vaidmenį.

„Vaičkus, kviesdamas kandidatą, pirmon galvon stengėsi iššaukti jo jausmą, pasibaisėjimą, pasigėrėjimą. Jei taip padaryti nesiseka, lemia, jog kvočiamasis scenai netinkas. Tai yra tikra. Tačiau kai kada tai esti perdedama. Ypač moterys. Skundžiasi, jog tuo nuolatiniu išspaudimu jausmo tiek nuvarginęs per repeticiją, jog to joms nebelieką pačiam vaidinimui, kaip tik

reikiamai valandai <...>" (42, 3).

J. Vaičkų Vaižgantas vertino kaip „gerą pedagogą, mokytoją, psichologą“, išugdžiusį daug žymių aktorių Lietuvos scenai. Tačiau J. Vaičkaus režisūroje J. Tumo nepatiko jo vienvaldiška pozicija; „Jo arbitralumas, – teigė Vaižgantas, – gerokai niveliuoja mokinius, užmušdamas jų iniciatyvą. Vaičkus – režisierius pats kuria griežtai visus pjesos tipus ir tai primeta vaidintojams, nežiūrėdamas jų individualybės. Tipą vienodai turi vaidinti, kad ir keli artistai jį pakarčiui vaidintų" (43, 3). Vaižgantas labiausiai vertino artistų individualią išraišką, o ne „pasikartojimus" (41, 2).

Rašydamas recenziją J. Vaičkaus režisuotam 1920 m. Ibseno „Šmėklų" spektakliui, Vaižgantas, pagyręs aktorių darbą, kurie „deda į savo vaidinimą sielą, moka ją tinkamai dėti ir beveik nieko netrūksta, kad publika juos išsimylėtų", režisūrinį darbą supeikia. J. Tumas pastatymą vadina „šablonišku", ir sulyginęs „„Šmėklas" su anksčiau J. Vaičkaus režisuotu spektakliu „Du keliu", teigia, kad „abu veikalu vienodai stilizuotu. Antrame nesimatė ypatingų vaidinimo kūrybos elementų". J. Tumas to „blogojo privalumo" priežastimi nurodo „režisieriaus antspaudą" (25, 3).

Be to, šiame pastatyme Vaižgantas išpeikė tylų kalbėjimą scenoje. Vadino tai „publikos kankinimu" ir siūlė patiems aktoriams „atsisėsti salėje ir 3 ½ valandų turėti išteistą kaklą, godžiai gaudyti šnibždalus ir keiktis patylomis" (25, 3).

Nepatenkino J. Tumo ir kai kurie vėlesni J. Vaičkaus pastatymai. Apie 1923 metais jo režisuotą „Svirplį" Vaižgantas rašė: „pavaidino tą veiklą syki gana nevykusiai, nors ir labai reklamingai; pavaidino tą patį „Svirplį" antrą syki jau be reklamos, rodos, ir be pasisekimo <...>" (39, 3).

Anot Vaižganto, režisierius K. Glinskis palikdavo aktoriams didesnę erdvę saviraiškai. Jo aktorių vaidyboje J. Tumas neįžvelgdavo šablono, o girdavo už „originalių tipų, ne tik katras sau su savo grimu, bet katras sau su tikrai savotiška siela ir savotišku būdu", (39, 3) sukūrimą.

K. Glinskio režisuotame spektaklyje „Glušas" J. Tumas at-

kreipia dėmesį į „harmoningą“, aktorių Dineikos, Petrausko, Kubertavičiaus, Vainiūnaitės, Pilkos, Kupsto ir kt. darbą, sakydamas, kad „visi jie savo dalyje – vyriausi, gana gavę progos sukurti originalius tipus, juokingai dirbančius visai nejuokingą darbą, kurs lemia žmogaus likimą“ (39, 3).

„Glušą“ Vaižgantas apibūdino kaip lengvo turinio spektaklį, kuris „neįtempia nervų, o jo moralę vadina „pigia ir labai nuvalkiota“ („gale dora triumfuoja“. Būdamas doresnis už kitus brolius, Glušas paveldėja karalaitės ranką“). „Ir vis dėl to, – sako Vaižgantas, – tai ir yra geroji scenos įtaką į visuomenę“, pabrėždamas, kad „visados sveiką juokais teisybę pasakyti, bet pasakyti mielą teisybę be galo jauku ir kitiems nervus ramina. To vaidintojai neprivalo užmiršti nors juos ir pašieptų ar net atsilikėliais pavadintų. Gana nervus išklubina ir tikrasis gyvenimas, kam čia dar dirbtino klabinimo!“ – sako Vaižgantas, leisdamas teatralams patiems pasirinkti, kaip „mokinėti ir auklėti“ žiūrovą. Tai, anot J. Tumo, ir yra pagrindinis teatro uždavinys.

Apie Vaižganto susirūpinimą „dramos dailės“ reikalais liudija ir gausios J. Tumo publikacijos Vilniuje leidžiamame „Vilties“ dienraštyje. Skyrelyje „Mūsų raštai“ buvo spausdinamos Lietuvoje leidžiamų literatūros kūrinių recenzijos Vaižgantas recenzavo naujausias lietuvių rašytojų dramas. Juozo Tumo dramaturgijos kritikoje atsiskleidžia to meto dramaturgijai keliami reikalavimai, jos vertinimo kriterijai ir paties Vaižganto asmeninis požiūris į šį literatūros žanrą.

J. Tumas-Vaižgantas manė, kad svarbiausias dramaturgų ir aktorių uždavinys – žadinti žiūrovo išgyvenimus, minkštinti širdį, kreipti žiūrovą „prie teisybės ir mielaširdystės“, žodžiu, „dailinti“, mokyti žmogų (37, 24). Į teatrą jis žiūrėjo kaip į svarbiausią ir vienintelę dramos kūrinių realizavimo priemonę.

J. Tumui-Vaižgantui tikroji komedija ne ta, kuri parašyta, bet ta, kurią persirėdę ir išmokę žodžius vaidina artistai. Pripažindamas, kad rašytas veikalas „judina širdis“, kritikas skuba pareikšti: „Ale vis ne tiek jaučiame skaitydami, kiek girdėdami“ (37, 26). Todėl skaityti jis siūlo tik paskutiniuoju

atveju, kai nėra sąlygų komedijų arba „dramatų“ pamatyti scenoje.

Režisieriui J. Tumas-Vaižgantas suteikia dideles teises. Jis kritikuoja dramaturgus, jog šie imasi ne savo darbo, detaliai aprašydami scenos apstatymą, duodami smulkausius nurodymus artistams. „Nepaliksi jiems čia laisvės, kas jiems beliks? — klausia jis. — Atkartoti ką rašytojas liepia? Kaip gramofonas?“ (35, 3). Jau mėgėjų teatro laikais, greta meninio pastatymų lygio gerinimo, opi ir aktuali tapo repertuaro problema. „Ar debesis išlykitemums nors vieną pakenčiamą dramaturgą, — vaizdžiai rašė tuo metu J. Tumas-Vaižgantas, — ar žemė prasižiodama išspjauk, ar kaip kitaip, nes be jo scenos menas taip lietuviams patikęs, vėl išnyks iš mūsų gyvenimo“ (31, 3).

Vaižgantas kritikavo dramaturginių priemonių primityvumą daugelyje pjesių, fotografišką gyvenimo aprašinėjamą, reikalavo iš dramaturgų drąsesnės meninės išmonės, gilesnių kūrybinių sprendimų: „Taigi, ponai dramaturgai! Susimildami, nesivaržykite „tikrybe“, nežiūrėkite, kas „tikrai“ yra buvę, ką esate matę! Bet stenkitės gudriai pameluoti, kad būtų indomu, ne šabloniška, gana, kad bus melo galai pasikavoję, kad bus į tiesą panašu. Juk tai tvėryba iš nebūta — būta, o ne tardytojo aprašymai“ (31, 3).

Vienu svarbiausiu dramos kūrinio privalumu Vaižgantas laikė sceniškumą, kurį priskyrė „tekniškai“ dramos pusei. „Tekniškai“ gerai padaryta drama, anot Vaižganto, yra ta, kuri parašyta „be monologų, dialogai rimtai kadoti, trumpi, be rezonavimo, sakoma tik tai, ko reikalauja akcija“ (34, 3). „Ko negalima paversti akcija,“ Vaižgantas siūlo „visai išmesti“. „Juk tos pasakos — paaiškinimai tebuvo pakenčiamos graikų laikais prieš pustrečio tūkstančio metų, o ne XX amžiuje po Kr.“ „Dabartinėje dramoje nebepakenčiami nė monologai“, — teigė jis vienoje iš recenzijų (34, 3).

Analizuodamas originalius dramos veikalus, Vaižgantas dažniausiai nurodydavo, jog šie kūriniai neturi įtempto ir nuoseklaus veiksmo, perkrauti atpasakojamais, palaidos kompozicijos. J. Tumas-Vaižgantas lietuvių dramas vadino

apysakomis — „plikomis, lėtomis, be gyvybės, kuriose veikėjai nesusiduria žūtbūtinėje kovoje, o jei ir susiremia, tai ugnis iš kalavijų neblyksi: pasibarama, pasikoneveikiama ir išsiskiriama“ (31, 3).

Dramų siužetuose Vaižgantas ieškojo originalumo, minties gilumo, įdomumo. Peikdavo „pigius“ ir „pakaktinai apvalkiotus“ siužetus, „šablonines“ situacijas. Apgailestaudavo radęs šių trūkumų naujuose rašytojų kūriniuose: „Ir ši drama, kaip ir kitos, kone visos mūsų „dramos“, neapsiėjo be tradicinių, kietų šablonų virtusių apystovų: be gėrimo degtinės, alaus, be pypkos, be valgymo, be atsilankymo būtinai iš kaimynų ateinančių svečių su jų: „tegu bus pagarbintas“ bent po penketą sykių ir be jų: „su diev“, išeinant. Be valgymo, gėrimo, rūkymo ir durų varstymo niekaip nemokame pramanyti „akcijos““ (31, 3).

Nors J. Tumas iš dramaturgų reikalavo daugiau fantazijos, „išmislo“, „kažko gražesnio“ už „pilką kasdienybę“, tačiau atidžiai sekė, kad kūriniuose veiksmas ir personažų santykiai būtų logiškai pagrįsti, kad rašytojai neiškraipytų gyvenimo faktų. Radęs tokių neatitikimų, kandžiai kritikuodavo. Pavyzdžiui, dramoje „Iš tamsos į šviesą“ Petrą tėvas varo į seminariją. Petras neina, spiriasi, bet veidmainiauti nenori: nevažiuoja į seminariją tyčia, kad egzamino „neišduotų“. Recenzijoje J. Tumas pašiepia: „Kaip gaili man, kad aš to nabago Petro nepažinau! Aš jam būč pasakęs, kad gimnaziją išėjusius be kvotimų priima į seminariją. Gera tad padarė nenuvažiavęs: būt stačiai kaip į maišą, saugok, Pone!...“ (31, 3).

„Kai kur apsilenkiama su jausmų logika“, — pastebi Vaižgantas kitoje dramoje. „Jonas žada aprūpinti savo Magdę ir ligonę jos motiną. Bet kai Magdė pasako, jog ta motina jau trečia diena vandeniui tėra gyva, niekas nekimba jos gelbėti, visi džiaugiasi, užmiršę motiną, susižadėjimu Magdės su Jonu“ (19).

Vaižgantas atidžiai sekė, kad rašytojai laikytųsi kalbos „tono“, kad personažų kalba atitiktų jų socialinį statusą. Sodiečiai kalbėtų „sodietišškai“, inteligentai — „inteligentiškai“. „Pasakos

— tai mano troškimas. Laimė visuomet gamina pavydą. Koksai gi Jonelio likimas. Gali būti ir sulig tavo noro" ir t. t. „Ar tai sodiečių sakoma?" — klausia Vaižgantas (19).

Savo recenzijose Vaižgantas aktyviai kovojo už lietuvių kalbos grynumą, jos švarinimą. Peikdavo rašytojus už netaisiklingai vartojamus posakius, linksnius, svetimybėmis užterštą kalbą. Šiuos trūkumus keldavo viešumon ir recenzijose taisydavo.

„Kalbos Šlapelis — leidėjas šiuo kartu patingėjo, kaip reikiant, pridaboti. Nereikėjo palikti tokių nelietuviškumų. „Kame dalykas — O čiom delo; tarp 60 margų — galima parinkti — mieždu iš...; užsiėjau laukais; sąžinė pati pasikliudys — negrąžūs suvalkietiskumai; <...> „traškus balselis" — visai neskardus, tai girtuoklių traškus, kaip laužomos sausos šakos", — taip išvardina Vaižgantas kalbos trūkumus dramoje „Sugriuvęs gyvenimas" (35, 3).

Aštriai Vaižgantas iškritikavo Šerengos eiliavimą, kada šis, stengdamasis išlaikyti rimą, gausiai vartojo „niekur neregėtus žodžių trumpinius". „Eiliuotojo jo kalba originalė", — rašo Vaižgantas, — tačiau ne visiškai. Beskaitydamas, vis laužiu galvą, kame aš jau esu tokią kalbą girdėjęs. Pagalios atsiminiau. Vienas Šlapjurgis, grįždamas iš P. didelėje pūgoje, išvirto iš rogių ir taip per naktį sušalo, jog paraližavo jam rankas, kojas ir liežuvį. Nupjausčius pirštus, rankos, kojos pasitaisė; liežuvio niekas nenupjovė, tai jis ir pasiliko kažinkoks kapotas. Pavyzdin: Dak' rakt' klėt' trakt, kas reiškė: duok raktą klėtei atrakinti".

Dabar štai šerengos stilius:

„Jog šnarpšč' ,n'užklotas, o niek's jau ne'peina.

Juokdamsi...".

Vaižgantas pateikia daug tokių nevykusių eilėdaros pavyzdžių ir pabaigoje reziumuoja: „Visa kurpalinė epopėja rašyta poeto, kurs joja ant taip raišo Pegaso, kaip neraišta nė labiausiai nuvartytas žydo kuinas" (32, 3).

Vaižganto recenzijoms būdingas impulsyvus reagavimas, gyvas, ekspresyvus stilius, vaizdinga emocionali kalba. Tačiau

Vaižganto recenzijos geranoriškos. Kandžiai sukritikavęs, išjuokęs kūrinį trūkumus, jis būtinai pagirdavo ir teigiamas kūrinio puses. Netgi visiškai nusivylęs J. Šerengos „Lietuvos Eneida“, kurios kritikai skyrė ilgiausią straipsnį, recenzijos pabaigoje Vaižgantas rašo, kad „tai visgi ne menkesnis „poezijos“ veikalas, kaip kun. A. Burbos „Sveikaus Jurgis“ ar „Ponas Bartkus““ (32, 3).

Na, bet jeigu jau kūrinys iš tiesų nevykęs, tai savo neigiamos nuomonės Vaižgantas nedangstydamas pramanytomis dorybėmis, o kirsdavo iš peties: „Ak, kaip nedaug tereikiama popierio daugeliui absurdo prirašyti! Ak, kaip pigiai tokią didelę krūvą jų Šerengos įkainojo: tik 5 kapeikomis! Tik dyvai, kad yra spaustuvių, o gali būti ir pardavėjų, kurios tokiomis „priegodomis“ bjaurojasi. Tiesa, kiekviena kultūros tauta turi savo pauperių literatūrą: kur grūdai birsta, ten ir pelai skraidžioja“. Taip negailestingai sukritikavo Vaižgantas to paties J. Šerengos, „Čigono prieguodą“ (33, 3).

Matyt, kūrinys iš tiesų buvo niekam vertas, nes Vaižgantas labai atsakingai žiūrėjo į kritiko darbą. Jis teigė, kad: „kritikas prisiima didžiulę atsakomybę prieš visuomenę, sprendamas apie kūrinio vertingumą“. Kritikoje Vaižgantas vadovavosi nuostata, kad „jei kūrinys yra pakenčiamas, jei jis nebus žalingas; <...> kritikui nevalia pačiam vienam parašyti rezoliucijos „Veikalas griežtai nepriimtinas“, atmestinas“ (7, 122).

Vaižganto teatrinės recenzijos, nors ir subjektyvios, kartais ir žanro kriterijų nepaisančios, suvaidino svarų vaidmenį keliant lietuviško meno kultūrą, o teatro istorijai išsaugojo daug įdomių faktų apie meną iš sudėtingiausių lietuvių teatro periodų.

To meto recenzijose Juozas Tumas mažai nagrinėja kūrinių trūkumus, tuo tarpu geriems dalykams išaukštinti negaili pastangų. Tai ypač ryšku teatro kritikoje. Tokiu būdu Vaižgantas stengėsi palaikyti teatrinio meno kūrėjų dvasią, „dramos dailės“ prestižą, savo „Valio“ recenzijomis atkreipdamas visuomenės bei valdžios dėmesį į šią meno rūšį.

Anot A. Vengrio. „buržuazijos vadovai <...> operai, kurią jie pasidarė savotiška reprezentacine įstaiga, skirdavo kiek

daugiau lėšų, o dramai teko „Pelenės“ dalis. Būta net tokių ministrų, valdančiosios krikščionių demokratų partijos lyderių, kurie teigė, jog valstybė galinti apsieiti ir be dramos teatro“ (8, 59). Dėl tokio neigiamo požiūrio į dramos daile, savo pasipiktinimą Vaižgantas išliejo recenzijoje „Jubiliejinis spektaklis“. Vaidinimas „Ponas ir muzikai“ buvo skirtas pirmojo lietuvių dramaturgo Aleksandro Abietskio-Fromo-Gužučio 100-osioms gimimo metinėms paminėti. Trumpai apibūdinęs istorines veikalo atsiradimo aplinkybes, pagyręs aktorių bei režisieriaus darbą, Vaižgantas baigė recenziją atviru kreipimusi į tautiečius, ragindamas gelbėti dramą: „Drama mums parodė, ką vis labiau patys jaučiame, jog mūsų, mūsų tautos galybė yra kultūra; jos visomis keturiomis privalome griebtis, kai mūsų politikai tyčia viską daro, kad tik mūsų darbai sugriūtų. Neregėtas gadynės nenujėgumas, tiesiog nesuprantamas grimzdimas į negarbę.

Vyrai, lankykime mūsų Dramą! Didelė būtų klaida ir neatlyginamas nuostolis pamiršti ją dėl operos, nes tai lygių dorybių sesutės“ (40, 3).

*

Susirūpinimas „dramos daile“ atsispindi Vaižganto dramaturgijos kritikos straipsniuose. Publikacijoje „Pernykštė dailioji mūsų literatūra“ J. Tumas apžvelgia 1920 metais išleistus lietuvių bei užsienio dramaturgų kūrinius. Išvardinęs bent dešimties autorių kūrinių pavadinimus, apgailestauja, kad tik vienos Čiurlionienės „Komedijos“ buvo inscenuotos Kauno teatro (Glinskio) repertuare. Kitų kūriniai geriausiu atveju būdavo tik aptarinėjami (ir tai ne visada „pastatymo reikalu“). Vaižgantas pripažįsta, kad „yra ir tokių veikalų, kurie yra tik dramatizuota pasaka ir į sceną neturi pretenzijų“, tačiau pastebi tam tikrą teatrinės veiklos Lietuvoje kurioziškumą, sakydamas, kad „čia turime keistą apsimetimą. Kai buvo mūsų visuomenę vaidinimo šišas pagavęs, mes neturėjome ko pasirinkti; kai rašytojai prigaminę veikalą vaidinti, nebėra, kas į juos pareaguotų, pa-

vardotų ir praktikoje parodytų, ko jie verti" (44, 1).

Literatūroje, kurią Vaižgantas vadina „gyvenimo veidrodžiu“, rašytojas pasigenda to meto aktualijų vaizdavimo. „Kraunasi nauji tipai: valdininko, aferisto, spekulianto, pabrikanto, valstybės veikėjo, net mokslavysio; keičiasi sodžius, bunda į nepriklausomą gyvenimą, duoda kariuomenės; kariuomenė duoda vadų, drąsuolių, kentėtojų, karo aukų, klastininkų, išdavikų; kyla pramonė, plečiasi pirklyba, bankai; riejas partijos ir duoda netaikių žmonių; atgyja ir į politiką kišasi katalikybė“, – sufleruoja J. Tumas temas plunksnos broliams, parodydamas, kaip jautriai jis jaučia laiko pulsą. „Visa tai nauja; viso to seniau pas mus nebuvo, nejaugi mūsų rašytojai viso to nemato?“ – klausia Vaižgantas. Ir pats atsako: „Išaiškinimas ir pateisinimas tėra vienas – visi tebesame chaose, susidrumstę; dar nėra pastovumo visuomenėje ir valstybėje, tai ir naujieji tipai dar nesuskubo išibbrėžti į gyvenimą ir į jo veidrodį – literatūrą“ (44, 1).

Vaižgantas palankiai vertino naujo turinio bei formos ieškojimus kūriniuose. Kritikavęs V. Krėvę dėl jo nenoro bendradarbiauti su režisieriais, trumpinti ir „taikinti“ scenai“ savo begaliniai ilgas dramas („Skirgailą“ sudarė 2 tomai su priedais), Vaižgantas visgi toleravo dramaturgo kūrinys neproporcingą, netolygią veiksmų apimtį, sakydamas, kad „ką žinosi, gal teatro ateitis – krėviška, laisva, kiek padrikusi, kaip paprastas gyvenimas“ (36, 3).

Vaižgantas entuziastingai sutikdavo jaunųjų rašytojų knygas, o tai neretai sukeldavo spaudoje literatūrinės polemikas. 1920 metais pasirodė M. Pečkauskaitės drama „Pančiai“, kurioje rašytoja pamėgino alegorinėmis formomis vaizduoti gyvenimo aktualijas. Veikalą stipriai sukritikavo Balys Sruoga. Jis kūrinį stačiai išjuokė, ta pačia proga pašiepdamas formos sąlygiškumą dramos kūriniuose (6, 126). J. Tumas-Vaižgantas šoko ginti ne tik M. Pečkauskaitės „Pančius“, bet ir panašiai įvertintą P. Vaičiūno „Mildą meilės deivę“ bei kitų autorių sąlyginės formos kūrinius. Opiai reagavęs į Balio Sruogos ironiškus žodžius, kad tai „lietuviška mistika“, Vaižgantas

klausė: „O kokios gi, pone B. S., Tamsta norėtumėte mistikos: belgiškos, vokiškos, norvegiškos? Kai mes priaugsim iki Meterlinkų ir Ibsenų, mes ir duosim tokios mistikos, gal dar geresnės. Bet šiandien mes duodame tokios mistikos, kokia mumyse tuo tarpu susidariusi, kas organiškai yra mūsų“ (6, 126).

Vaižgantas ir vėliau dar ne kartą apsikeitė su Baliu Sruoga kandžiomis frazėmis spaudoje.

Skatinant rašytojus labiau domėtis dramaturgija, buvo skelbiami dramos kūrinų konkursai, skiriamos piniginės premijos. 1931 metais Juozas Tumas buvo vienas iš konkurso, skirto Lietuvos Didžiojo kunigaikščio Vytauto 500 m. mirties sukakčiai pagerbti, organizacinio komiteto narių. B. Sruoga tam konkursui sukūrė trilogišką istorijos kroniką „Milžino paunksmė“, kuri, nors ir buvo neabejotinai geresnė už kitus konkursui pristatytus kūrinius, nebuvo premijuota. B. Sruoga, pasipiktinęs dėl tokio žiuri sprendimo, išspausdino straipsnį, kuriame nurodė, kad komisijos nariai jo kūrinį pripažino „nespausdintinu“. J. Tumas-Vaižgantas, norėdamas pateisinti komisijos sprendimą, ir sudrausminti B. Sruogą dėl per didelio ambiciškumo, kaip Vytauto Didžiojo komiteto vicepirmininkas, išspausdino publikaciją „Dėl literatūros konkurso“, kurioje, B. Sruogos straipsnį pavadinęs „autoreklama“, patikslino, kad komisija pripažino kūrinį „nespausdintinu V. D. komiteto lėšomis“. „O šiaip jau – kas darbo komitetui?“ – nepraleido progos pašmaikštauti Vaižgantas. Išreikšdamas žiuri nuomonę, J. Tumas paaiškino, kad „Milžino paunksmė“ nebuvo premijuota todėl, kad tai esąs greičiau „pamfletas lenkams“, negu istorijos tikrumu paremtas meno kūrinys. Be to, žiuri papiktino dramoje vaizduojami „drastiškumai“ ir „šlykštynės“ vaizduojant dvasnininkus. Dėl šių dalykų komitetas „negali dėti ant to veikalo savo, kaipo leidėjo ir skleidėjo, vardo“, – rašė Vaižgantas, nors pripažino, kad „Milžino paunksmė“ neabejotinai literatūriškiau parašyta, antroji pusė net aukštai kūrybiškai“ (28, 1).

Dramaturgija Lietuvoje atsirado tik XIX amžiaus paskutiniajame dešimtmetyje. Tai pats jauniausias lietuvių literatūros žanras. Semdamasis žinių iš geriausių pasaulio dramaturgų kūrinių, remdamasis asmenine patirtimi, Vaižgantas savo straipsniais ir recenzijomis analizuodamas atskirus šio žanro kūrinius padėjo lietuvių dramaturgams suvokti dramos specifiką, dėsningumus, pajusti jos teikiamas galimybes. Vaižgantas kėlė dramaturgijos meninį lygį, ugdė dramaturgų meistriškumą, įnešė svarų indėlį į Lietuvos teatro istoriją.

Išvados

1. Vaižganto požiūrį į teatrą brandino tautinio judėjimo idėjos. Teatras Juozą Tumą visų pirma domino ne meninė prasmė, o kaip nacionalinės lietuvių kultūros raiškos būdas.

2. Vaižganto teatrinė veikla apėmė penkias sritis: praktinę – organizacinę, dramaturgijos kūrybą, šviečiamąją – propagandinę, dramaturgijos bei teatro kritiką, teatro istoriją.

3. Skirtingais Lietuvos teatro istorijos periodais skyrėsi ir Juozo Tumo-Vaižganto teatrinės veiklos intensyvumas bei pobūdis. Slaptųjų vakarų metu (1885–1905) J. Tumas aktyviai dalyvavo praktinėje – organizacinėje, dramaturginės kūrybos, bei šviečiamojoje – propagandinėje veikloje; viešųjų vakarų metu (1905–1907) Vaižgantas pasižymėjo kaip dramaturgijos bei teatro kritikas, taip pat daug dėmesio skyrė praktinei – organizacinei bei šviečiamajai – propagandinei veiklai. Nepriklausomybės metais prioritetinės J. Tumo teatrinės veiklos sritys buvo šviečiamoji – propagandinė, dramaturgijos bei teatro kritika ir teatro istorija.

4. Dalyvauti teatriniam gyvenime Juozui Tumui-Vaižgantui trukdė bažnytinė valdžia (dėl savo konservatyvaus, neigiamo požiūrio į teatrą).

5. Vaižganto raštai (dramos kūriniai, teatro ir dramaturgijos kritikos straipsniai, publicistika, bibliografinės apybraižos) — įdomūs autentiški dokumentai, kuriuose plačiai atsispindi Lietuvos teatro raida. Raštai turi neabejotiną išliekamąją vertę yra reikšmingas Vaižganto indėlis į Lietuvos teatro istoriją.

6. Šiuolaikinės teatrologijos požiūriu Vaižganto teatrinė ir dramaturginė kritika stokoja gilesnės analizės, teatrologinių išvalgų. Šiandienos kontekste netekusi aktualumo ir draminė rašytojo kūryba. Tačiau teatrologiniu požiūriu neprofesionalūs Vaižganto rašiniai anuo metu darė didžiulę įtaką teatro meno raidai. XIX a. pabaigoje formavosi ne tik teatras, bet ir artimos jam kūrybos bei veiklos rūšys. Kūrėsi dramaturgijos, teatro kritikos, aktorinio meno ir kitų teatrinės veiklos sričių pagrindai. Vaižgantas savo veikla ir kūryba padėjo sukurti Lietuvoje teatrinio meno pamatus, tuo įnešdamas didžiulį indėlį į teatro istoriją.

Literatūra

1. *Aušrininkai, Šviesininkai* (J. Basanavičius, J. Šliūpas, S. Dagilis, A. Abijetskis-Fromas, S. Paškevičienė, P. Vileišis, P. Mašiotas ir kt.). T. XII, K., 1929.
2. *Beletristai*, (V. Kudirka, M. Šikšnys, P. Pundzevičius, P. Mičiulis, G. Landsbergis, V. Vydūnas, G. Petkevičaitė, M. Pečkauskaitė, S. Pšibiliauskienė, L. Didžiulienė, J. Zubrickas, A. Bartkevičius ir kt.). T. XIII, K., 1929.
3. Bičiūnas V. *Kun. Jonas Katelė ir jo laikai*. K., 1932.
4. Bielskis P. *Lietuvos klijimo teatras*. K., 1999.
5. Gira L. *Kunigo J. Tumo gyvenimas ir darbai*. K., 1928.
6. Lankutis J. *Lietuvių dramaturgijos raida*. V., 1974.
7. *Lietuvių literatūros kritika*. T. II, V., 1972.
8. *Lietuvių teatras 1918 — 1929*. V., 1981.
9. Maknys V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. V., 1972.
10. Maknys V. *Lietuvių teatro raidos bruožai*. V., 1979.
11. Maknys V. *Teatro dirvonuose*. V., 1997.
12. *Naujieji literatūros nuotykių* (Raidžių gražinimo 25 m. sukaktuvėms, „Vilties“ 25 m. sukaktuvėms, Periodinės spaudos 100 m. sukaktuvėms, A. Žukauskas-Vienuoelis, V. Račkauskas-Karolis Vairas, J. Vileišis, M. Katkus, V. Nagornoskis, P. Matulionis, J. Vokietaitis, M. Pečkauskaitė, P. Penkaitis, J. Ralys, J. Ambraziejus, P. Avižonis ir kt.). T. XIX, K., 1931.
13. Petkevičaitė-Bitė. *Raštai*. T. I, V, 1966.
14. *Publicistai XIV* (K. Būga, M. Biržiška, E. Volteris, A. Burba, J. Ambraziejus,

- J. Tumas, J. Katelė, M. Yčas, P. Leonas, K. Vizbaras, S. Šilingas ir kt.). T. XIV, K., 1929.
15. Samulionis A. *Balys Sruoga – dramaturgijos ir teatro kritikas*. V., 1968.
16. *Steigiamajame Kaune 1920 – 21 m.* T. III, K., 1922.
17. *Su bėgliais ir tremtiniais*. T. XVI, K., 1929.
18. Sutkus A. „*Vilkolakio*“ teatras. 1969.
19. *Ten gera kur mūsų nėra*. T. XVII, K., 1929.
20. Vaičiūnienė T. *Literatūros ir meno pasaulyje*. V., 1986.
21. Vaičiūnienė T. *Scena ir gyvenimas*. V., 1975.
22. Vaitiekūnienė A. *Vaižgantas*. V., 1982.

Periodikos straipsniai

23. Čiužauskaitė S. Vaižganto publicistikos semantikos bruožai // *Lituanistica*. 1998, Nr. 4. P. 93.
24. Kauno dienynas Vilkolakis // *Tauta*. 1920 04 21. P. 3.
25. Kauno dienynas. Ibseno „Šmėklos“ // *Tauta*. 1920 09 17. P. 3.
26. Mykolaitis V. Juozas Tumas-Vaižgantas // *židiny*. 1927. Nr. 2, 3. P. 121.
27. Paplauskaitė V. Vaižgantas: kaip kodėl mano reikalai vis susijaukia teatre // *Lietuvos rytas*. 1994 09 23. P. 33
28. Tumas J. Dėl literatūros konkurso // *Lietuvos aidas*. 1923 05 14. P. 1
29. Tumas J. Draugijos tautos menui kelti // *Vilniaus žinios*. 1907. Nr. 61, 62. P. 1, 2.
30. Tumas J. Lietuvių kultūros centras Rygoje // „Lietuva“, 1926. Nr. 26, 28, 31, 31. P. 1.
31. Tumas J. Mūsų raštai. Iš tamsos į šviesą // *Viltis*. 1914. Nr. 8. P. 3.
32. Tumas J. Mūsų raštai. J. Šerenga. „Lietuvos Eneida“ arba „Lietuvių Tautos Ineita į Atrastąją tėvynę“ // *Viltis*. 1914. Nr. 10. P. 3.
33. Tumas J. Mūsų raštai. J. Šerenga. Čigono prieglauda // *Viltis*. 1914. Nr. 25. P. 3.
34. Tumas J. Mūsų raštai. Kazys Puida: Raštų rinkinys. T. 4: Dramos // *Viltis*. 1914. Nr. 19. P. 3.
35. Tumas J. Mūsų raštai. Pijus Mičiulis. Sugriuvęs gyvenimas // *Viltis*. 1914. Nr. 7. P. 3.
36. Tumas J. Skirgaila // *Lietuva*. 1924 10 15. P. 3.
37. Tumas J.-Vaižgantas. Apie „komedią“ ir „teatrą“ // *Tėvynės sargas*. 1897. Nr. 8. P. 23-27.
38. Vaižgantas. Demonas // *Tėvynės balsas*. 1922 05 10-11. P. 2.
39. Vaižgantas. Du vaidinimu // *Krašto balsas*. 1923 06 03. P. 3.
40. Vaižgantas. Jubiliejinis spektaklis // *Krašto balsas*. 1922 12 17. P. 3.
41. Vaižgantas. Kastantas Glinskis – Otello // *Tautos varas*. 1924. Nr. 9. P. 10.
42. Vaižgantas. Mūsų menininkai. (Petras Kubertavičius) // *Tėvynės balsas*. 1922 04 .07. P. 3.
43. Vaižgantas. Mūsų menininkai. Antanina Vaičiūnaitė-Kubertavičienė // *Tėvynės balsas*. 1922 03 21. P. 3.
44. Vaižgantas. Pernykštė dailioji mūsų literatūra // *Lietuva*. 1921 01 21. Nr. 16. P. 1.

Vilma JANELIAUSKIENĖ
The Contribution of Juozas Tumas-Vaižgantas to
the Lithuanian Theatre History

S u m m a r y

This paper discusses the theatre activity of Juozas Tumas-Vaižgantas, one of the most famous personalities of cultural and social life of the end of the XIX century — beginning of the XX century. Juozas Tumas is considered as the great enthusiast and propagator of the theatre. Cultural and social activity of Juozas Tumas-Vaižgantas started at the same time when the theatre movement appeared in Lithuania, i. e. in 1885, and lasted almost for 50 years. During these years J. Tumas was the active participant in various spheres of the theatre movement, including practical-organisational activity, educational-propagandistic work as well as dramaturgy and theatre criticism, and theatre history. The interest of J. T. Vaižgantas in the theatre and his theatre activity are distinctly reflected in his writings, which possess a huge residual value as authentic and very interesting documents both in the history of theatre and of the whole country. By his organisational and educational activity, drama composition and papers of critics on dramaturgy and theatre, J. T. Vaižgantas was making a considerable influence on the theatre life and the Lithuanian theatre development at that time, laying the basis to the growth of the theatre art.

Simbolis šiuolaikiniame Lietuvos teatre

Hermeneutinė interpretacija leidžia šiuolaikiniame Lietuvos teatre ieškoti simbolinių formų, kurios išlaiko pamatines vakarietiškojo meno tradicijas, sekant H.G. Gadamerio suformuluotais meno ontologijos principais, šiuolaikinius įvaizdžius pamatyti kaip nepakartojamus dvasios darinius, atspindinčius ir praturtinančius kultūrinę tradiciją. Šio straipsnio tikslas yra ne tiek simbolių grupavimas ar rūšiavimas, kuris remtųsi išoriniais formos, o ne gelminiais reikšmės aspektais, taip pat ne simbolio struktūros analizė, kiek bandymas šiuolaikinius mūsų teatro reiškinius interpretuoti Vakarų kultūrinės tradicijos – simbolinio mąstymo fone.

Simbolinis matmuo, glūdintis meno kūrinyje, leidžia hermeneutikams kalbėti apie kūrinį kaip apie „būties prieaugį“. Spektaklyje sustingdoma, išsaugoma prasmė paverčia jį kultūros faktu, reiškiniu, kuris išplečia kultūrą, mūsų sąmonę ir apskritai pasaulį, virsta amžina būtimi, kuri neišnyksta, spektaklį išbraukus iš repertuaro. Kaip spektaklis įgyja šią ypatingą vertę, kaip jis tampa kultūros faktu čia ir bandoma atskleisti.

Kalbėdami apie simbolį kaip apie kultūros vertybę ir, pasak H.G. Gadamerio, ontologinį darinį, mes galime apibrėžti spektaklius, kaip tam tikrą paveldą, tai, kas savo buvimu ne tik tenkina estetinius publikos poreikius, bet ir praturtina mūsų kultūrą, sąmonę ir būtį.

Simbolio atpažinimas teatre

Gelminiai meno kūrinio klodai, jo „filosofinis matmuo“ neatsiveria tiesiogiai, o yra savotiškai paslėptas. Pasak H.G. Gadamerio, apie šio matmens egzistavimą sprendžiame iš poveikio, kokį mums daro kūrinys (18, 29). Tai, kas mums *atsiveria* tiesiogiai, yra jutiminis kūrinio paviršius, jo materialiai raiška ir mimetinis planas, t.y. įvairūs kodai ir ženklai padeda atpažinti imituojamą realybę, fikcinę kūrinio tikrovę. Taigi spektaklyje galime išskirti tris plotmes: 1) fizinę, jutiminę duotybę, t.y. visa tai, ką spektaklio žiūrovas suvokia tiesiogiai, jutomais; 2) mimetinę plotmę, kuri apibūdina, kas spektaklyje yra vaizduojama. (Šis fikcinis pasaulis paprastai remiasi dramaturgija); 3) simbolinę matmenį, spektaklio gelmę, kurią apibrėžėme kaip mums svarbiausią.

Fizinė duotybė yra meno kūrinio, spektaklio sąlyga – kūrinys atsiveria mums kaip materialus ir daiktiškas. Viena tokių teatro kūrinio sąlygų – erdvė, tai yra fizinė aplinka, kuri atlieka daugybę funkcijų, kad kūrinys būtų suprastas, kad vyktų aktorių ir žiūrovų komunikacija. Be to, scenos erdvė apskritai leidžia vizualiai suvokti mizanscenas ir judėjimą scenoje, ji taip pat gali turėti sociometrinių (žr. Раппопорт А.Г. „Пространство театра и пространство города в Европе XVI – XVII в“ ir Schechner R. „Performance Theory“) ar prokseminių reikšmių, kurios padeda suprasti personažų santykius, nusako teatrinės komunikacijos pobūdį.

Kita vertus, scenografiniai elementai, garsas bei teksto nuorodos suteikia spektaklio erdvei papildomų reikšmių, padeda kurti kurios nors veiksmo vietos iliuziją. Tai mimetinis arba fikcinis erdvės planas. Jis gali būti kuriamas ir labai sąlygiškomis priemonėmis, pasitelkus vien detalę ar aliuziją – pavyzdžiui, R. Tumino „Edipe karaliuje“ kolonų kapiteliai primena antikinį pasaulį. Abstraktesnė scenografija gali išreikšti ir labai apibendrintus fikcinės erdvės bruožus ar perteikti tik jos atmosferą.

Panašiai fizinę ir fikcinę plotmes galime išskirti ir spektaklio laike – juk teatras ir erdvės, ir laiko menas. Yra realus spek-

taklio laikas „dabar“, jo trukmė, taip pat įvairūs fikcinio laiko planai (siužeto laikas, fabulos laikas, istorinis laikas).

Kartu spektaklis, pasak I. Slawinskos, gali būti erdvės ir laiko, šių efemeriškų reiškinių, „domestikacijos“, prijaukinimo, susiejimo su žmogumi procesas, bandymas sugauti juos „simbolinės ekspresijos tinklu“ (42, 38). Tai leidžia prabilti apie simbolinę plotmę, kuri perteikia ypatingas erdvės ir laiko suvokimo tradicijas, įtvirtina jų modelius ir juos aktualizuoja šiuolaikinei publikai.

Panašiai tris plotmes (fizinę, mimetinę ir simbolinę) A. Villiers išskiria ir aktoriaus vaidyboje. Beje, jis taip pat pabrėžia, kad talentingo aktoriaus vaidyboje jos sudaro „neskaidomą vienovę“ (20, 143).

Siekiant atpažinti ir išskirti spektaklio simbolius reikia atsižvelgti į šių trijų plotmių skirtumą. Kita vertus, šis skirtumas teorinis, simbolinė plotmė yra tolygiai suaugusi tiek su fizine, tiek su mimetine. Kaip šie sąryšiai nulemia simbolio interpretavimo teatre specifiką?

1. Simbolis ir fizinė spektaklio plotmė.

Daiktiškumas yra neatsiejama meno kūrinio savybė, todėl ir interpretacija, siekianti atskleisti giliuosius kūrinio kodus, prasideda nuo daiktiškumo. Jau W. Dilthey supratimą aiškino kaip procesą, kuriame, „remdamiesi jusliškai duodamais iš išorės ženklais, pažįstame vidų“ (13, 96). Simbolinė funkcija, kaip pabrėžia simbologai, nesunaikina daikto empiriškumo, atvirkščiai – medžiagos, formų materialūs aspektai jautriai modeliuoja simbolio reikšmę ir yra tos reikšmės modeliuojami. Tai visiškas abipusis atitikimas, absoliuti sąsaja. Kuomet simbolinis kūrinio modelis, jo gelminis matmuo susilieja su atskirais kūrinio elementais ir su visu kūrinio, juo žavimasi, neskiriant idėjinės prasmės ir išorinės, jutiminės formos. Tiesa, tą patį galime pasakyti ir apie ženklą. Pasak, A. Losevo, ženklas taip pat yra kuriantis modelis, nes kalba pats už save, nes nurodo daiktą, apie kurį be ženklo mes nieko nežinotume. Ir vis dėlto modeliuojanti simbolio struktūra kur kas svarbesnė,

ryškesnė, kur kas labiau susijusi su jutiminėmis ir materialiomis priemonėmis ir menininko medžiagomis (62, 133). Juk ženkle empiriškumas nieko neprieda ir nieko neatima iš jo nurodomos reikšmės. Skaitydami ženklus, jų empiriškumą ir materiją mes ignoruojame, „nurašome“ kaip triukšmą, tik trukdantį ženkle supratimui (29, 46). Regėdami policininką, gatvėje reguliuojantį eismą, mes abstrahuojame jo gestus (kurie gali būti nervingi, atsainūs, juokingi ar sukaustyti), priimdami tik idealų tų gestų modelį. Akivaizdu, kad susidūrę su simboliniu gestu teatre elgiamės greičiau atvirkščiai, čia gestas kalbės savo individualumu, konkretumu, nes, pasak H.G. Gadamerio, mene kaip simbole mes susiduriame su atskiryste ir tik joje besireiškiančia tiesa.

Semiotinėje ženkle teorijoje scenos ženkle reikšminė schema yra tokia: jei ant scenos matome stalą, tai šis stalas nurodo į stalų klasę, šioji — į stalą fikcinėje erdvėje, o šis savo ruožtu gali turėti aibę papildomų, pavyzdžiui, poetinių reikšmių (15, 8-11). Tačiau svarbu pabrėžti, prieštaraujant semiotikos teorijai, kad poetinės ar simbolinės reikšmės atsiskleis tik per stalo konkretumą. Jei mimetinei plotmei fizinės stalo savybės yra nesvarbios (stalas, pavyzdžiui, gali būti nupieštas), tai simboliinei plotmei ypač svarbu, koks tai stalas. Antai G. Padegimo spektaklyje „Ilga Kalėdų vakarienė“ matome platų, didžiulį, vakarienei padengtą stalą. Jo funkcija spektaklyje ne vien ženklinti fikcinės erdvės stalą: jis modeliuoja mizanscenas, papildo arba konfrontuoja (kaip tik savo „stališkumu“ kaip draugiška, vienijančia plokštumą) su vakarieniančių žmonių santykiais. Kai jaunas Roderikas užlipa ant jo, tai suprantame kaip maištą, tradicinių vertybių paneigimą. Taigi toks platus šeimyninis pietų stalas tampa metafora pagal analogiją: stalas stabilus ir vienijantis kaip tradicinės vertybės. Visai kitaip naudojamas apskritas nedidelis stalelis spektaklyje „Trys seserys“ (rež. E. Nekrošius), kur jis taip pat įgyja aibes poetinių reikšmių.

Štai kodėl spektaklio interpretacijai būtina visos vaizdinių funkcijų sklaidos analizė. Scenos vyksmo eigoje vaizdinio empiriškumo, jo medžiagomis ir formomis gali būti manipu-

liuojama, suteikiant simbolinę funkciją vis kitoms vaizdinio fizinėms savybėms, taip atskleidžiant ir tikslinant jo reikšmyną. Interpretacijoje viskas atvirkščiai: fizinės savybės derinamos su išankstiniu simbolinio matmens visumos nujautimu ar projektu ir šis projektas koreguojamas pagal fizines daiktų, gestų savybes. Tokiu būdu, eidama hermeneutiniu ratu, interpretacija priartės prie kūrinio gelminių klodų, išgirs, ką spektaklis mums sako. Simbolinė plotmė yra paremta medžiagiškumu, daiktiškumu, ir interpretacija privalo įtraukti šio daiktiškumo patyrimo analizę. Tai ypač būdinga teatrui, kur naudojamos natūralios materijos, realūs daiktai, vaidina realūs žmonės. Daiktų realumas (šia prasme teatras pats mimetiškiausias iš menų) gali vilioti pernelyg greitai juos atpažinti ir įvardinti, tuo tarpu poetinei ir simbolinei reikšmėms ypač svarbu įsiklausyti į tų daiktų materialumą, formas, poveikį, „nefiltruoti“ jų pernelyg greitai per verbalinius atitikmenis, kaip siūlo semiotiniai modeliai (pvz., stalą siejant su „stalų klase“, t.y. atpažįstant jį kaip stalą ir nekreipiant dėmesio į jo formas ir medžiagiškumą gali likti nepastebėta G.Padegimo spektaklio simbolika, jos struktūra ir savitumas). „Simbolis ne tik reiškia begalinį individualybių skaičių, rašo A.Losevas, bet jis yra ir jų atsiradimo pagrindas“ (63, 134). Individualybė reiškiasi daikto konkretumu, konkrečia medžiagos erdvėje ir laike patirtimi. Tokiu atveju interpretacija lieka visada neišbaigta, nes ji išauga iš konkrečių patirčių aprašymo. Kaip tik konkretybės nutolimas nuo idealaus modelio (pvz., „stalų klasės“) yra meno simboliškos esmė. Spektaklio simbolinis matmuo paliečia suvokėją ir per savo medžiagiškumą, per visą spektaklio kuriamų pojūčių totalumą leidžia interpretacijai išlaikyti vertinamąjį aspektą, kurį apibūdinome simbolio „gyvumo“, „funkcionalumo“ ir „aktualumo“ sąvokomis. Intelektualizuotas spektaklis nemėgė, nes negyvas, „filosofinis matmuo“ čia neišgyvenamas, jis nepasklinda, neišsigeria į spektaklio materiją ir formas. Tuo tarpu aktualizuotas (t.y. paveikus) simbolis skleidžiasi ne tiek diskursyvioje mąstymo, kiek intuityvioje erdvėje (62, 78). J. Cirlot taip aprašė pirmąjį simbolio suvokimą: „Tarp realios

ir atvaizduotos gyvatės — ne tik formali, bet ir ritminė analogija (tono, modalumų, akcento, išraiškos). Laukiniams mėnulis — ne diskas, slenkantis dangumi, ne demoniška būtybė, bet akimirksnio emocinis vaizdinys, srūvantis kūnais lunarinis fluidas." (10, 78). Užčiuopti šį betarpiškumą, „akimirksnio emocinį vaizdinį“, kuriame glūdi neartikuluota patirtis, reiškia pripažinti, kad simbolio interpretacija negali apsiriboti atskleidus diskursyvinės erdvės reikšmes, o privalo aprašyti pačią materiją, simbolio substanciją ir kiek galima giliau brautis į intuityviąją patirtį, nes kaip tik čia glūdi teatro paslaptis.

Šioji paslaptis mums kaskart išpūdingai atsiskleidžia E. Nekrošiaus teatre. Išgrynindamas savo spektakliuose medžiagas iki *materia prima* (pirminių elementų) - ugnies, vandens, akmens, medžio — režisierius savąją poetiką grindžia šių medžiagų poveikiu. Vanduo „Hamlete“ ar „Makbete“ nėra tik vandens ženklas (juk tuomet jis galėtų būti pakeistas kitu ženklu ar sąvoka). Tai, kokias formas jis įgauna konkrečiose situacijose, kaip jis pasireiškia vizualiai ar akustiškai (kaip ledas, kaip drėgmė ar pelkės aplinka, kaip purslai, kuriais taškomasi, kaip prisemti batai ar kaip atspindinti materija), atitinkamai modeliuoja jo simbolines reikšmes ir viso spektaklio simbolinį matmenį. Toks simbolis apima visą žmogaus patirtį (nuo intelekto iki sąmonės), jis kalba kaip tik tiesiogine patirtimi ir mažiausias pokytis, suvokiamas sensoriškai, lemia atitinkamai ir reikšminį pokytį.

Panašiai V. Vaičiūnaitės spektakliai padaro matomą laiką. Šiame, pasak V. Jauniškio „teatre griuvėsiuose“ (103, 43), laiko simbolika aktualizuojama konkrečios gatvės, namo griuvėsių aplinka, kur žiūrovą veikia tušti langai, sienų tinko faktūros, spektaklio koloritinė gama, fejerverkai, iliuminacijos, ugnies fejeringos.

Tolesnėje interpretacijoje matysime kaip, pavyzdžiui G. Varno spektaklio „Gedulas tinka Elektrai“ simboliniam matmeniui svarbi kad ir grindų reikšminės sklaidos analizė. Čia scenos ir kartu vaizduojamos traukinių stoties grindys įgyja ypatingą trauką arba tampa grėsmingos, jos gali būti tvirtas

pagrindas, o gali tapti tik lieptu ar netgi Letos upės vandeniu. Šitaip kintančios grindų formos organizuoja aktorių judesius ir visą simbolinį spektaklio reikšmyną.

Taigi nors simbolinis spektaklio matmuo apibrėžiamas atskyrus jį nuo fizinės plotmės, simbolio suvokimui ir jo interpretavimui ypač svarbu suprasti ir jų sąsajas. Simbolis teatre gali būti tik daiktiškas, jo idėjinė reikšmė ir daiktiškumas neatsiejami kaip dvi to paties lapo pusės.

2. Simbolis ir mimetinė plotmė.

Simbolio reikšmės atskleidimui svarbi jo medžiaga: kokia ji, kaip kinta jos formos erdvėje ir laike, koks yra stalas ar vanduo, kaip atliekamas gestas – visa tai modeliuos patį simbolį. Todėl realių jutiminių pojūčių fiksavimas būtinas adekvačiai interpretacijai. Kita vetus, spektaklio daiktų savybės, daiktiškumą gali lemti tikrovė, kurią kūrinys mėgdžioja. Antai skirtingai nei policininkas, reguliuojantis eismą, aktorius scenoje paprastai nėra jis pats, o reprezentuoja fikcinę realybę. Vadinas, jo gestų pobūdį lems tos realybės faktai – aktoriaus gestai sudarys mimetines sekas. Koks yra simbolinio matmens ryšys su spektaklyje pamėgdžiojama tikrove ir kaip tai lemia jo interpretaciją?

Mes aiškiai skiriame mimetines ir poetines formas: kuomet Roberto Zucco neišsileidžia jo motina (spektaklis „Roberto Zucco“ (rež. O. Koršunovas)) ir šis pečiu bando išversti duris, o įėjęs ieško savo kareiviškų kelių – tai tikrovės imitacija, mimetinė gestų seka. Tačiau kai ūmai atsitūpęs aktorius ima vaizduoti sraigę, tai suprantame kaip metaforą, taigi poetinę sritį, kokybiškai kitą kalbėjimą. Gestams paaiškinti neužtenka mimetinės logikos, privalome pasitelkti vaizduotę, panirti į poetinį diskursą. Metafora čia tampa poetiniu dariniu, besiskiriančiu nuo kitų gestų, kurie tik imituoja.

Imitacija kaip teatro meno pagrindas iškyla dar Aristotelio „Poetikoje“. Čia teigiama: „tragedija yra toks meno kūrinys, kuris imituoja užbaigtą ir svarbų tam tikros apimties veiksmą, aprašytą dailia kalba, skirtinga kiekvienoje kūrinio dalyje; tai

kūrinys, kurį veikėjai vaidina, o ne pasakoja ir kuris, sužadindamas gailestį ir baimę, apvalo šiuos jausmus" (3, 1449b). Tačiau šiuolaikiniai filosofai priešinasi pernelyg tiesmukiškai Aristotelio mimezės interpretacijai. Tikrasis poeto uždavinys, pasak Aristotelio, „papasakoti ne apie tai, kas vyko iš tikrųjų, bet apie tai, kas galėtų įvykti ir kas yra galima pagal tikimybę ir būtinybę" (3, 1451a), o tai reiškia, kad imitacijos objektą Aristotelis aiškiai apibrėžia kaip tokį, kurio santykis su būtimi yra neutralus ir apie kurį negalime pasakyti nei taip, nei ne, teigia antikinės estetikos specialistas A. Losevas (Лосев, 1975, p.403). Juk poetas tuo artimas filosofui, kad vaizduoja bendrybes, o ne pavienius ir atsitiktinius reiškinius. Tai akivaizdžiai prieštarauja pernelyg natūralistiškai mimezio interpretacijai. Tai, ką imituoja spektaklis, ne kokios nors tikrovės atkarpa, o kruopščiai sumodeliuotos bendrybės, tik taip tragedija gali išpildyti Aristotelio jai keliamus reikalavimus. Vadinasi poetas, antikinės tragedijos autorius, ne tiek pamėgdžioja, kiek kuria tikrovę; imitacija, pasak P. Ricoeuro, „pati konstruoja ir komponuoja tai, ką imituoja" (37, 39). Kokia vieta šiame dvikrypčiame konstravimo-imitavimo akte tenka simboliui?

Meną Aristotelis siejo su pažinimu ir filosofija. Menas kalbėdamas apie bendrybes tarnauja pažinimui. Bendrybės yra penas mąstymui, pažinimui, o šį Aristotelis siejo su meno teikiamu malonumu. „Iš tikrųjų žiūrovai su malonumu žiūri į paveikslus, nes žiūrėdami jie gali pasimokyti ir pasvarstyti: kas tai yra, koks yra pavaizduotasis daiktas" (3, 1448b). Imituojamos realybės atpažinimas siejasi su pažinimu. Atpažindami spektaklio mėgdžiojamą tikrovę mes ją ir pažįstame. Atpažinti, teigia H.G. Gadameris straipsnyje "Menas ir pamėgdžiojimas", tai nereiškia pamatyti dar kartą; atvirkščiai, atpažinti — tai suvokti daiktą *kaip* kažkada matytą. „Turiu galvoje ne atminties, o pažinimo stebuklą. Nes kuomet aš ką nors pažįstu, tai atpažįstamąjį matau išsilaisvinusį tiek nuo dabartinės, tiek nuo praeitosios būsenos atsitiktinumo. Pažindami mes matome regimąjį nušviestą tos jo esmės, to pastovumo, kurio nebetemdo atsitiktinės jo pirmojo ir antrojo

pasireiškimų aplinkybės" (55, 237). Atpažinimas reikalauja iš mūsų tam tikros intelektualios pastangos, kuri pakylėtų atpažįstamąjį reiškinių į idealybės lygmenį, t.y. padėtų išsiskverbti į jo esmę. Menas yra būdas pažinti. „Atpažįstant kintamybę įžvelgiama tai, kas nekintama. Užbaigti šį procesą ir yra tikroji simbolio bei kiekvienos meno kalbos simbolinio turinio funkcija" — teigia H.G. Gadameris (18, 67).

Mes galime atskirti mimeziją nuo poetinių formų, tačiau simbolis yra universali kategorija, ne tropas, ne poetinė figūra, o mąstymo būdas, t.y. pačios realybės modeliavimas, jos tvarkymas ir išreiškimas. Tad jo ieškoti turime ne spektaklio tekste, kur susiduria poetinės figūros ir mimetinės sekos, o anapus teksto. Simbolis modeliuoja ne tik materialius, konkrečius meno kūrinio pasireiškimus, bet ir tą realybę, kurią kūrinys pamėgdžioja. Būdamas tam tikra *tvarka*, simbolis saugo šią tvarką, leidžia ją atpažinti ir susigražinti, kiekvienąkart susidūrus su meno kūriniumi. „Meno kūrinys tarp įrstančio įprastų ir artimų daiktų pasaulio iškyla kaip tvarkos garantas ir gali būti, kad visos išsaugojimo ir palaikymo jėgos, išlaikančios žmonijos kultūrą, yra grįstos tuo, kas archetipiškai iškyla menininkų darbuose ir meno patyrimo: mes visada iš naujo sutvarkome tai, kas išsibarsto" (55, 242).

Interpretuoti spektaklio simbolius reiškia nuoseklia analize prasibrauti pro „realybės" iliuziją (kokia tikroviška ji bebūtų) iki giliųjų esmingų simbolių, kurie tą realybę modeliuoja. Taip, pavyzdžiui, O. Koršunovo spektaklio „Senė2" aktorių gestus galima nesunkiai atpažinti, susieti su realiais, buitiškais gestais, tačiau tikroji jų reikšmė atsiskleis tik tuomet, kai į interpretacijos ratą įtrauksime simbolinį matmenį. G. Varno „Hedos Gabler" aktorių simbolikoje bus ypač ryškus tvarkos aspektas, lemiantis socialinę spektaklio reikšmę.

G. Padegimo spektaklis „Ilga Kalėdų vakarienė" imituoja metai iš metų besikartojančius Kalėdų vakarus, einančius vienas po kito, tačiau tokia struktūra simbolinė, ji grąžina ciklinio ir šventinio laiko patirtį kaip tam tikrą archajišką pasaulio tvarką. Tokiu būdu mūsų atskirta mimetinė plotmė yra

tampriai susijusi su simboliniu matmeniu, yra jo modeliuojama, ir interpretacija, sekdamą ir analizuodama jos struktūrą, gali prasibrauti iki simbolio.

Simbolinės erdvės konfigūracijos

Erdvė kaip šventybė

Prisiminę I. Slawinską žodžius, kad šiuolaikinis teatras siekia erdvės ir laiko, šių efemerškų reiškinių „prijaukinimo“, susiejimo su žmogumi ir daro tai kaip tik pasitelkęs simbolinės ekspresijos tinklą (42, 38), suprasime, kad erdvė — ne vien teatro dailės rūpestis; jos simbolinė ekspresija susijusi ir su režisūrinėmis koncepcijomis.

Bet kurio spektaklio erdvės kūrimo ir suvokimo procesai apima tris etapus.

1. Stabili architektūrinė ar gamtinė aplinka. Čia įmanomi daugelis variantų — tai ir pats teatro pastatas (koks jis, kokio dydžio scena, kokia jos padėtis žiūrovų atžvilgiu ir pan.), ir atviros miesto erdvės ar gamtinė aplinka. Spektakliai gali būti statomi ir tam nepritaikytuose pastatuose, kurie gali turėti simbolinę krūvį patys savaime (pvz., spektakliai bažnyčiose).

2. Pusiau stabilios erdvės. Tai bet koks architektūrinės duotybės pritaikymas spektaklio fikciniam pasauliui išreikšti. Dažniausiai tai atlieka scenografas.

3. Mobilios erdvės — tai aktorių judėjimo, gestų, kostiumų bei teksto nuorodos, taip pat prisidedančios prie erdvės kūrimo. Antai B. Marcinkevičiūtės spektaklyje „Lėktuviniai žmonės“ aktoriai, imituojantys lėktuvus, gestais sukuria atmosferos erdvę. Didžiumoje spektaklių gestai ir tekstas padeda sukurti aplinkinį pasaulį, kurio neapriėia scenografija ir kuris supa konkretaus veiksmo erdvę.

Erdvės simboliką suvokiant visais trimis jos kūrimo etapais reikia išsiaiškinti, kaip šiuolaikiniame teatre tęsiama senųjų simbolių erdvės modelių tradicija ir kaip ji praturtinama bei aktualizuojama, t.y., kaip ji tampa paveiki ir sudaro ypatingą mūsų teatro vertę.

Teatrinės erdvės kaip simbolio pasireiškimai verčia pažymėti akivaizdžią jų paralelę su sakralinėmis erdvėmis. Pastarųjų stabilią simbolinę sistemą išsamiai pristatė M. Eliade. Knygoje „Šventybė ir pasaulietiškumas“ autorius teigia, kad erdvė religingam žmogui nėra vienalytė: joje esama trūkių, plyšių, turinčių ypatingą sakralinę reikšmę. „Vadinasi, esama šventų erdvės vietų, taigi „stiprių“, reikšmingų, ir esama kitų, nešventintų ir užtat be struktūros ir reikšmės, vienu žodžiu, amorfiškų“ (17, 15). Šventųjų vietų patirtis prilyginama pasaulėkūrai, erdvės trūkis leidžia sukurti pasaulį, nes atskleidžia atskaitos tašką. Pasak M. Eliade'ės, tikinčiajam bažnyčia šiuolaikiniame mieste priklauso kitokiai erdvei nei gatvė, kurioje ji stovi (17, 18). Ši erdvė yra tikrasis kosmosas, įmanomas gyventi, tai tvarkos ir kūrybos erdvė, tuo tarpu nešventos erdvės – chaoso pasaulis. Beje, kaip tik šventoji erdvė yra pasaulio centras (kaip šventieji kalnai, šventyklos, rūmai ar šventieji miestai) (16, 15), čia yra tikroji pasaulio ašis, *axis mundi*, kuri jungia šią vietą su transcendencija, atveria ją aukštyrų ir kaip tik todėl čia galima apeigomis susisiekti su aukštesniuoju pasauliu, nes šventoji vieta yra arčiausiai dievų (17, 46).

Jau čia sustoję galime išvelgti tokią sakralinės erdvės sąsają su Lietuvos režisierių, aktorių ar scenografų pasisakymuose neretai užtinkamais scenos magijos, ypatingumo, baimės ir egzaltuotos pagarbos ženklais, kurie taip pat atskleidžia kokybiškai kitokios scenos erdvės sampratą. Ryškiausias čia J. Miltinio pavyzdys, kuris reikalaujavo nusiimti batus žengiant per sceną (38, 42). Scenoje žmogus atsigręžia veidu į pačius svarbiausius savo būties klausimus, ieško vis naujų būdų subtiliai kalbėti apie save, spręsti amžinąjį gyvenimo prasmės klausimą. O tai, pasak scenografės D. Mataitienės, paverčia teatru žynių kalbą, kuri be žodžių persmelkia visą žmogaus esybę (45, 6). Erdvė, kurioje vyksta ši akistata su amžinaisiais būties klausimais ir kurioje realizuojasi simbolių kalba, „persmelkianti visą žmogaus esybę“, taip pat tampa kitokia erdve, anga, atsiveriančia aukštesniajam pasauliui.

Žinoma, teatro erdvės kitoniškumą nulemia ir pati aktorių

ar režisierių darbo specifi­ka, juk scena – jų darbo, sėkmių ir nesėkmių vieta, tad tokios sąsajos gali būti grįstos prietarais ir išpūstos, be to, jos joki­u būdu negarantuoja kūrinio meninės vertės. Tačiau teatro istorijoje galime rasti pavyzdžių, kuomet teatralai labai rimtai vertino šias scenos erdvės sąsajas su sakralinėmis erdvėmis ir jas išryškino iki kraštutinumo, sukurdami labai ypatingus teatro modelius. Pavyzdžiu čia galėtų būti E. Grotowskis, kuris taip ieškodamas teatro esmės priėjo *sacrum* sferą (apie tai ir apie šventąją teatrą šiuolaikiniame teatre žr. Brook P. *Tuščia erdvė*, V., 1992). Beje, šias sąsajas patvirtina ir istorija.

Vargu ar reikia įrodinėti, kad amžių glūdumoje teatro ir religinės erdvės buvo viena ir ta pati ritualo erdvė. Antai V. Ivanovas savo straipsnyje „Ankstyvojo teatro erdvinė struktūra ir sceninės erdvės asimetrija“ parodo raidos ryšį tarp „apskritos formos laisvos teritorijos (...), kuri primityviose visuomenėse yra susirinkimų ir ritualinių šokių vieta“ (58, 6) ir or­chestros rato, kur antikiniame teatre stovėdavo choras. Panašiai krikščioniškasis pasaulėvaizdis viduramžiais įsikūnydavo į architektūrinius ir skulptūrinius bažnyčių ansamblius, ten vykstančias liturgines apeigas ir liturginę dramą. Iki XI a. liturginė drama buvo atliekama prie altoriaus ir neturėjo atskiros sceninės erdvės, o vystėsi architektūrinėje erdvėje, tokiu būdu perimdama ir jos religinę simboliką (tiek viso plano, tiek atskirų detalių) (žr. Harris John Wesley *Medieval Theatre in Context*, Routledge, London and N.Y. 1992 (49)).

Lietuvoje taip pat pasitaiko vaidinimų bažnyčioje, tačiau jie nebūtinai išnaudoja sakralinės erdvės simboliką. Pavyzdžiui, V. Masalskio režisuotas spektaklis „Su Goethes Faust...“, pastatytas Vilniaus Šv. Ignoto bažnyčioje, išnaudoja daugiau vizualinį nei simbolinį bažnyčios poveikį. Taip pat ir Vėgos Vaičiūnaitės „Keturi bibliniai šokiai“, nors pagrįsti krikščioniška tematika, Vilniaus Bernardinų bažnyčios simboliką išnaudoja tik labai atsitiktinai ir savitai. Tiesa, spektaklio finalą – ugnies fejerverkus, trykštančius nuo pastolių – V. Jauniškis interpretuoja kaip „išsiveržimą iš uždaryto paveiksle

pasakojimo į bažnyčios – pasaulio erdvę" (75, 60). Tvirtesnį sakralinės simbolikos ryšį su vaidinimu galima išvelti etnografiniuose vaidinimuose bažnyčioje (pvz., Didžiojo penktadienio nakties vaidinimai, vykdavę Markučių bažnyčioje), taip pat muzikinių formų teatralizuotose reprezentacijose (apie tai žr. Truskauskaitė V. M. *Sovietmečio sakralinis teatras Lietuvoje* (47)).

Tačiau, kai kalbame apie teatro erdvių sakralinę simboliką, nebūtinai turime ją sieti tik su stabiliomis architektūrinėmis erdvėmis, šią simboliką gali realizuoti scenografai, aktoriai ar režisieriai paprasčiausioje teatro scenoje. Antai įprasta kalbėti apie L. Truikio muzikos ir dailės sintezės ieškojimus, tačiau ekspresyvūs šio scenografo darbai ypatingi ir tuo, jog jis sugebėjo aktualizuoti sakralinę teatro erdvės simboliką. Operos „Don Karlas“ (1959) scenografijoje dominuojanti simetrija, vertikals, gotikinių bažnyčių langų, bokštų ir mūro detalės ir visuose paveiksluose pasikartojantis krucifiksas – tokios simbolikos pavyzdys (žr. *Liudo Truikio formų ir muzikos sintezės pagrindų ieškojimo kelias 1935-1979*. Parodos katalogas. V., 1979(31)). „Šioje teatrinėje vizijoje, kur viešpatauja gotikos vertikalių iškilnumas, vidinė harmonija ir drauge tragedinio taurumo įtampa, užkoduotas didžiulis dvasinis turinys, glūdi talpios laiko, egzistencijos, amžinybės kategorijos. (...) Čia žmogus, įjungtas į kosminius parametrus, atgręžtas veidu į pačius svarbiausius savo būties klausimus, tarsi pradeda dialogą su kasdienybe“ – rašo I. Kostkevičiūtė (30, 3). Svarbiausia, kad L. Truikys ne tik tęsia sakralinės simbolikos tradiciją savo scenografijoje, bet ir aktualizuoja ją: krucifiksas čia *tampa* simboliu, nes talentingai sukurta scenografija yra paveiki, be to, pasak V. Tumėno, išreiškia įtemptą egzistencinę XX a. žmogaus situaciją, dvasinį epochos klimatą (48, 15).

Kiek kitaip sakralinės erdvės modelį kūrė scenografė Dalia Mataitienė. Erdvės simboliką spektaklyje „Ričardas II“ (1986) ir filme „Strazdas žalias paukštis“ scenografė kūrė kartu su režisieriumi J. Vaitkumi, t.y. pasitelkiant ne vien dailės išraiškos formas, bet taip pat aktorių judėjimą, kostiumus, pasak E.

Bundzaitės, išryškinančius rituališkumą, kitas režisūrinės koncepcijas ir konkrečią krikščionišką simboliką (45, 17).

Pavyzdžių su daugiau ar mažiau paveikiu krikščioniškosios simbolikos naudojimu yra nemažai. Tačiau pažvelkime, kaip ši erdvės simbolikos tradicija skleidžiasi šiuolaikiniame teatre. Šių dienų menininkai gali manipuliuoti sakralinės erdvės simboliu, „žaisti“ juo, siekdami sukurti dialektišką turinį, atskleisti šiuolaikinės sąmonės kontraversijas. Tai pavyko glaudžiai bendradarbiaujant O. Koršunovui ir Ž. Kempinui spektaklyje „Labas Sonia Nauji Metai“, kur ypač dialektiškai prabylama apie auką, Dievą, mirtį. Čia Ž. Kempinas Nacionalinio dramos teatro Mažąją salę padalino į tuščią, per vidurį į juodą ir baltą plotus perskirtą avansceną, ir ją užbaigiantį statinį, kurį sudaro neaukšta pakyla, paremta kolonomis (už jų matyti veidrodys); ant pakylės uždėti milžiniški rėmai, kurių „drobė“ gali būti juoda ar balta, priklausomai kaip pasisuka šeši tą drobę sudarantys stačiakampiai. Konceptuali scenografija ne tik puikiai dera su viso spektaklio plastika, bet ir savitai, savarankiškai interpretuoja kūrinio fikcinį pasaulį bei, svarbiausia, jo reikšmyną, simbolinį planą. „Koršunovo spektaklio scenoje švaru ir didinga kaip bažnyčioje“ – pastebėjo kritikė R. Paukštytė (95, 4). Išties, pabrėžta simetrija ir baltos spalvos dominavimas bei monumentalių formų detalės (kolonada), vertikalių ritmika kuria iškilmingą nuotaiką, būdingą sakralinėms architektūrinėms erdvėms. Ši išpūdį dar sustiprina mizanscenų (t.y. mobilių erdvių) komponavimas, „choro“ giesmės, ritualo pamėgdžiojimas ir pan. Mizanscenose daug simetrinio komponavimo, ansambliško, stilizuotų judesių. Scenografinis statinys ir aktorių plastika sudaro išpūdingai vientisą vizualinį tekstą. Vizualinei ir dinaminei visumai sukurti būtų užtekę ir abstraktesnės scenografijos, tačiau Ž. Kempinas siekia rezonuoti ir vaidinimo fikcinį pasaulį bei jo giliuosius turinius. Antai graikų teatro elementai (choras) leidžia ir scenografinį statinį susieti su orkestros altoriumi ar už orkestros Senovės Graikijoje stovėdavusiu pastatu, imitavusiu šventyklos fasadą. Scenografinis statinys ir jame vyksta aktai – tai ir teatro sak-

ralinės prigimtios teorijos refleksija, deformuotas graikiškojo Dioniso altoriaus ir šventyklos fasado atspindys (23, 22). Tačiau šie ir kiti *sacrum* fenomenai spektaklyje interpretuojami ironiškai ir konceptualiai. Kaip pastebėjo kritika, O. Koršunovo kūryboje žmogus atsiduria likimo, mirties ir Dievo akivaizdoje, tačiau tuo pat metu nebandomi nuslėpti ir agresyvūs instinktai, žiaurumas, beprasmybė, vaikiškos baimės ir košmarai (85, 4). Taip baltas ir švarus statinio fonas išryškina tamsų vaikų auklės su kirviu rankoje siluetą, o „neūžaugos“ kolonos neįleidžia personažų į jokią šventyklą, ir viską, ką atspindi už jų esantis veidrodis, bloškia atgal į sceną. Žaisdami teatrą O. Koršunovas ir Ž. Kempinas siekia manipuliuoti žiūrovo sąmone, jos stereotipais, sakralinio modelio erdvę pripildydami nedviprasmiškų meilės aktų, žudymo, beprotybės. Savotiškai dekonstruodami sakralinę erdvės simboliką režisierius ir scenografas pasitelkia konceptualiojo meno patirtį. Pavyzdžiui, pakylos grindys – natūralaus medžio parketas, sudėtas „eg-lute“, pasak Ž. Kempino, yra „aliuzija į kalėdinę egzekuciją, kai medžiai žudomi papuošimui, šventinimui ir aukojimui vienu metu“ (101, 4). Tai kartu ir spektaklio temos plėtojimas, ir žaisminga sakralinės erdvės su aukuru centre parafrazė. Mums svarbu suvokti, kad erdvė, sukomponuota atsigręžus į šventųjų erdvių modelius, žymi kūrėjo pastangą išsiveržti iš buitinio, atsitiktinio kalbėjimo į universalesnę bendražmogiškąją sferą, tačiau šioji nevaržo kūrybinės laisvės, neįspraudžia į konkrečios religijos ar ideologijos rėmus. Skirtingai nuo L. Truikio ar D. Mataitienės ir J. Vaitkaus spektaklių erdvių, šio spektaklio autoriai sakralinius simbolius interpretuoja labai dialektiškai. Pasitelkę konceptualaus meno raiškos priemones, jie kuria intelektualų, save apmąstantį, diskursyvų, susijusį su verbaline sfera, ir ironišką bei žaismingą vizualinį tekstą. Panašiai kaip O. Koršunovas (jie vienos kartos), Ž. Kempinas drąsiai skverbiasi į visą žmogiškosios būties dialektiką; visą patirties skalę (tiek tamsią, kūnišką, tiek metafizinę) parodo per ironiją. Iracionalioje erdvėje mirties ir gyvenimo, natūros ir kultūros dialektika prasiveržia originaliomis formomis, kurios dažnai neatitinka

įprastų vaizdinių, moralinių dėsnių: sakralumas čia persilieja su niekiu, transcendencija neišsipildo, palikdama personažus šiapus šventyklos, auka tampa beprasmė kaip kalėdinių eglučių kirtimas, o idealų rėmai tušti. Visa tai drąsiai sviedžiama žiūrovams kaip mirties, anapusybės, laiko apmąstymai, įvilkti į žaidimo formą. Tačiau Ž. Kempino žaidimo estetikos tikslas – aktyvus žiūrovas. Provokuojančio spektaklio akivaizdoje jis kviečiamas dalyvauti „čia ir dabar“ kuriant simbolį, jis privalo pats mąstyti ir rinktis vertybes. Tai dailininkas ne kartą pabrėžė: šokiruoti ir provokuoti žiūrovą, reiškia skatinti jo aktyvumą, skatinti jį aktyviai reaguoti į tradicinius simbolius, juos permąstyti, leisti jų sukrečiamam (79, 32).

„Labas Sonia Nauji Metai“ yra pavyzdys, kaip stabarėjančios formos ir simboliai gali atgimti pasitelkus žaidimą, ironiją, šaržą. Juk O. Koršunovo spektaklyje erdvės kaip šventybės simbolis išliko, jis tebeveikia mūsų sąmonę taip pat, kaip veikia tokiais pačiais principais komponuota katedros erdvė, nors spektaklio atveju simbolis pasipildė kontrastingu turiniu, apimančiu žemus, tamsius, pernelyg kūniškus tonus. Galime sakyti, kad toks tradiciškesnių simbolių traktavimas yra jų gyvybės ir aktualumo sąlyga.

Apibendrinkime. Atsakėme į tris iškeltus klausimus. Šiuolaikiniame Lietuvos teatre ištis randame archajišką teatro ir sakralinių erdvių jungtį, tiksliau, jos atgarsį erdvės simbolikoje. Sakralinė teatro erdvės simbolika vystėsi gana tolydžiai (L. Truikys, D. Mataitienė ir J. Vaitkus, Ž. Kempinas ir O. Koršunovas bei keletas kitų autorių), perimama iš kartos į kartą ir kaskart kitaip aktualizuojama. O. Koršunovo spektaklis „Labas Sonia Nauji Metai“ – ryškus tradicijos tąšos šiuolaikiniame teatre pavyzdys. Tačiau, pasak H.G. Gadamerio, tradiciją reikia ne vien konservuoti, bet ir perteikti, t.y. tai, kas sena, mokytis pasakyti ir suvokti naujai (18, 69). Pastarajame spektaklyje regime savotišką tradicinės simbolikos dekonstrukciją: čia pasitelkiama konceptualiojo meno, verbalinių žaidimų patirtis, ironija, groteskas, modernios priemonės, išreiškiančios šiuolaikinio žmogaus būsenas. Taip sakralinė erdvės simbolika aktuali-

zuojama, ji vėl ima funkcionuoti šių dienų visuomenėje. Tai ir sudaro ypatingą šio spektaklio vertę: grąžinti į mūsų kultūrą ir sąmonę sakralinės erdvės patyrimą, kartu su juo prisiliesti prie *sacrum* sferos, suvokti save metafizinėje plotmėje, Dievo ar mirties akivaizdoje. Patekęs į sakralinės simbolikos poveikio lauką spektaklio žiūrovas patiria kur kas daugiau nei vien estetinį pasitenkinimą.

Pasaulio teatras

Vaidinimus bažnyčios erdvėje bei scenos erdvės, pakartojančias sakralinius erdvės modelius, susiejome su archajiškais ritualais, antikiniu ir viduramžių teatrais. Tuo tarpu Renesanso epochos kūrėjų, pasak G. Mažeikio, teocentrinis, vertikalus pasaulio vyksmų apmąstymo būdas nebetenkinio (33, 58). Nuo XV-XVI amžių kinta ne tik laiko ir amžinybės, bet ir erdvės suvokimas (visa suvokiama kur kas sekuliariau). Teatras taip pat privalėjo rasti adekvačią naujos pasaulėvokos raišką. Jau ankstyviausiame Italijos renesanso teatre, pasak G.Bojadžijevio, buvo ieškoma naujos įmanomos erdvinės vienovės. „Karnavalų aikštės scena, pradžioje abejinga humanistinės dramos patirčiai, pamažu persismelkia nauja renesansine pasaulėžiūra“ — rašo autorius (54, 23).

Scenos erdvei Italijoje ir kitose šalyse Renesanso epochoje įtakos turėjo ne tik naujų dramaturgijos žanrų iškilimas ar perspektyvos dėsnių atradimas (nors jie stipriai paveikė scenografijos meno raidą), bet ir kitoks pasaulio, kosmoso supratimas, lėmęs visai kitokią simbolinę erdvės konstravimą. Savitą erdvės simboliką lėmė ne tik pokyčiai mene ir estetikoje, tačiau ir mokslinės Copernico, Keplerio, G. Bruno teorijos, taip pat su okultinė renesanso filosofija, hermetizmas, alchemija, atminties menas. Antai XVI a. italų mąstytojas G. Camillo paverčia teatrą mistiniu kosmoso modeliu, liudijančiu daiktų ir vyksmų tiesas. „Teatras — tai magiškas mechanizmas, kurio dėka iškeliamos ir prisimenamos šio pasaulio daiktų prasmės, kosminių ir žemiškųjų vyksmų tiesos“ (33, 183). Visą teatro pastatą, struktūrą ir net apstatymą šis italų autorius laikė atminties — „didžiosios

Visatos paslapčių knygos" - atsivėrimo vieta (33, 183). Tiesa, „kad teatras atliktų savo atmintį žadinančią veiklą, reikia kėdžių, ložių ir įėjimų eiles išdėstyti analogiškai dangiškųjų hierarchijų ir Zodiako ženklų tvarkai" (33, 183). Panašių teorijų, kuriose visų atminties vietų susikaupimas vaizduojamas kaip „Pasaulio teatras", būta ir daugiau. Būtent remiantis šiais įvaizdžiais, pasak G. Mažeikio, buvo kuriamas W. Shakespeare'o „Pasaulio teatras" (33, 277).

Scenos erdvė šioje teatro koncepcijoje suvokiama kaip tam tikra pasaulio reiškinių koncentracija, jų sanakaupa, bylojanti apie daiktų prasmes ir pasaulio vyksmus. Jei prieš tai kalbėjome apie erdvinį modelį, pereinantį į aukštesniąją transcendentinę sferą (pavadinome tai sakraline scenos simbolika), tai čia scena koncentruoja ne vertikaliąją, o „horizontaliąją" patirtį. Ar scenos-pasaulio koncepcija yra simbolinė, ar ji turi filosofinį matmenį, priklauso nuo to, kaip ši koncepcija įkūnyta, kaip ji paveiki ir ką ji mums sako. Tokią koncepciją manome esant ryškiausio šiuolaikinio Lietuvos teatro režisieriaus E. Nekrošiaus spektakliuose, pastatytuose pagal W. Shakespeare'o dramaturgiją. Čia ir vėl mums rūpės pažvelgti, kaip šiuolaikiniai spektakliai aktualizuoja renesanso simboliką ir kaip šioji suteikia kūriniumi ypatingą vertę. Žinoma, italų renesansas, W. Shakespeareo teatras ir šiuolaikinis Lietuvos teatras — erdvėje ir laike nutolę reiškiniai, tačiau galbūt kaip tik juos sugretindami atskleisime simboliką, būdingą mūsų teatrui, pamatysime, kaip ji įaugusi į pasaulinę kultūrą.

Jau pati W. Shakespeare'o dramaturgija yra savotiška pasaulio enciklopedija: geografinių platumų, atmosferos, kosmoso erdvę čia kuria poetinės remarkos (palyginimai, metaforos, alegorijos). Pavyzdžiui, Oberono ir Titanijos ginčą komedijoje „Vasarvydžio nakties sapnas" galime interpretuoti kaip kosminės gamtos kaitos alegoriją (54, 363). Kita vertus, W. Shakespeare'o spektaklių erdvė buvo kuriama poetines remarkas derinant su sąlygišku pačios scenos dekoravimu. Štai kaip erdvinį „Pasaulio teatro" atspindį aprašo A. Černova

knygoje „Visos pasaulio spalvos, išskyrus geltoną”: „Plastinis „Globuso“ teatro pasaulis skleidėsi dviejuose realybėse. Jis vienu metu egzistavo scenoje ir vaizduotėje, be to, ne visada paraleliai. Būties vaizdinys iškildavo kaip sintezė, kur susiliedavo „Globuso“ pastatymų sąlygiškumas su „didžiojo gaublio“- pasaulio formomis, (...), o pats teatro pastatas, išlaikė ryšį su gyvąja gamta” (69, 15). Kaip buvo kuriamas šis teatras-pasaulis, - klausia autorė. Ji parodo ryšius bei atitikmenis tarp esminių poetinių W. Shakespeare'o kategorijų ir scenos erdvės. Antai šviesos-tamsos dialektiką dramaturgijoje išreiškia natūralus dienos apšvietimas ir tamsi niša scenos gilumoje; žemę atitinka grindys ir galinė siena, imituojanti architektūrinę statinį; dangų – audeklas (žydras komedijoje ir juodas su žvaigždėmis tragedijoje), jūrą – šlapi drabužiai, aktorių judesiai ir pan. (69, 17). Taigi „Globuso“ teatre erdvinis dramų kontekstas buvo kuriamas siejant atskiras scenos elementų reikšmes su poetika, suteikiančia toms reikšmėms vienalytį pasaulio ar kosmoso vaizdinį.

Tokios erdvinės koncepcijos, pakylėtos į simbolinį lygmenį, „paveldėtojas“ šiuolaikiniame Lietuvos teatre, mūsų nuomone, yra E. Nekrošius. Skirtingai nei daugelis kitų sceninių W. Shakespeare'o interpretatorių – pavyzdžiui, G. Craig'e'as, savo spektaklių erdve bandęs išreikšti „tragišką laisvos tragedijos herojaus valios šaltį” (53, 125) – E. Nekrošius neatsisako „Pasaulio teatro” simbolikos, o vaisingai ją interpretuoja savo sceninėje vizijoje. „Hamleto” ar „Makbeto” erdvė – kosmosas; ji kuriama manipuliuojant poetinių įvaizdžių ir erdvių struktūrų realybėmis. Erdvinės struktūros (dekoracijos, garsas, apšvietimas) pasitelkiamos kuriant gamtos, atmosferos išpūdžius, o šie palaipsniui perauga į kosminę, apibendrintą pirminių materijos būvių, jų slinkčių, cikliškumo poetiką. Štai kaip savo idėją nusakė pats autorius:

Į klausimą, kokia bus jo Danija, režisierius E. Nekrošius atsakė: „Iš miglos. Ir ledo. Migla virsta vandens lašu. Vandens lašas – ledu. Kas yra ledo priešybė – šiluma, ugnis. Ji tirpdo ledą. Ugnis virsta anglimi. Elementarūs fiziniai būviai. Dėsniai.

Gamtos aksioma. Mėgstu tuos būvius. Grynus, primapradžius elementus". O vėliau pridūrė: „Scenoje turi atsirasti mirties laukas" (11, 67).

Taip „Hamlete" purškiantis vanduo, melsva šviesa, kailiniai, kuriuos dėvi personažai, sukuria stulbinantį Danijos karalystę apėmusio šalčio atmosferinį išpūdį, kuris tampa kaistančiu kosminiu šalčiu, ledinės visatos, mirties metafora. Atmosferiniai išpūdžiai E. Nekrošiaus spektakliuose kuriami pasitelkiant ne tik visą teatro priemonių arsenalą, bet ir tikras, ne butaforines medijas (ugnį, vandenį, ledą, akmenį, medį), paverčiant jas lygiaverčiais spektaklio veikėjais. Šios medijos, gyvenančios ir veikiančios scenoje, be savo vizualinės ir juslinės sugestijos atlieka ir ženklinančią funkciją, kitaip tariant, nurodo simbolinę plotmę. Šiais ženklais į scenos vidinę erdvę patenka išsėta poetinė realybė, teatrinis makrokosmosas, kuris paprastai glūdi tik dramaturgijos tekste ir vizualiai scenoje būna nematomas.

E. Nekrošiaus spektakliai, viena vertus, yra ypač tekstualūs, plokšti, tarsi tirštai prirašyti puslapiai; jie turi būti skaitomi ir dešifruojami. Erdvė kaip kosmosas čia kuriama kryžiuojantis primapradžių kosmoso elementų, ženklams. Tačiau ši erdvė yra ir simbolinė, mat ženklams suteikiama paveiki juslinė forma; žymėdami atskirus kosmoso elementus, ženklai kartu dalyvauja gamtos atkūrimo vaizdiniuose, spektaklio atmosferoje, o kaip tik čia, tarp ženklo apibrėžtumo ir vaizdinio daugiareikšmiškumo, kuriama tikroji simbolika. Sakydamas savo „Būti ar nebūti" A. Mamontovo Hamletas stovi po varvančiu ledo sietynu. Čia matome ženklą: žmogų ir šaltą mediją, žmogų po lediniu kosmoso sietynu (turint galvoje, kad krentantys lašai scenos apšvietime gali priminti ir krentančias žvaigždes), tačiau, žiūrovas taip pat jaučia ir išgyvena ledinių lašų, krintančių ant karšto aktoriaus kūno juslinį, ne vien ženklinį, schematinį aspektą; šis juslinis aspektas pagilina ir komponuoja ne tik monologo skaitymą, bet ir scenos erdvę — šioji tampa išgyvenama kaip pasaulio ir kosmoso simbolis.

Vanduo „Makbete" — lemties simbolis. Žasų girgsėjimo

ir bangelių pleškenimo garsai kuria ežero ar pelkės, stovinčio vandens erdves. Šis išpūdis savotiškai konfrontuoja su „aistrų laiku“, kurį žymi viena po kitos vykstančios žmogžudystės, kurios ir paneigia šį laiką (plg. Makbeto monologą: „Rytoj ir vėl rytoj, ir vėl rytoj...“). Tai uždaro tragedijos veiksmą stovinčio, sustingusio, savotiško mirties taško erdvėje. Be to, šis vanduo atmosferinis, visa smelkiantis; tą pajuntame regėdami vis nežinia kodėl sušlampančius Makbeto plaukus, raganų prisemtus batus. Taigi tai globalus, kosmosą persmelkiančios drėgmės kaip sąlygos ir lemties pojūtis. Vandens vaizdiniai lydi visą spektaklio veiksmą nuo pradžios iki pabaigos beveik nekisdami, tačiau tai ne pasyvus fonas ar mėgavimasis atmosfera: šis vandens pastovumas, kaip ir visa smelkiantis jo pobūdis, žymi lemties inerciją, jos globalumą ir neišvengiamybę. Vandens erdvės — raganų, lėmėjų sritis. Vanduo gali būti žaismingas ir žėrintis, vizualiai gražus, kuomet juo taškomasi ir žaidžiama, o pabaigoje, kada įkaitusi iki raudonumo Makbeto galva atvėsinama katile su vandeniu, sukeldama garų debesis, vanduo tampa finaliniu žodžiu, išryškinančiu tuštybės temą.

E. Nekrošiaus spektaklių „erdvės kaip pasaulio“ simbolikoje dera renesanso simbolinio mąstymo atšvaitai (W. Shakespear'o poetika) su paties režisieriaus poetikai būdingu operavimu grynomis medžiagomis, pasitikėjimu tų medžiagų poveikiu mūsų sąmonei. Tačiau čia, žinoma, matome ir skirtumą, liečiantį jau ne simbolio konstravimo (jis panašus į šekspyriškąjį), o jo atveriamos pasaulėžiūros principus. Šia prasme E. Nekrošius galbūt kiek artimesnis G. Craige'ui: nei „Hamletas“, nei „Makbetas“ nesugestijuoja antropocentriškumo filosofijos, kuri visuomenės ir kosmoso centre pastato žmogų (53, 125). Atvirkščiai, „Hamlete“ sukurtasis mirties laukas perša mintį, kad pirmapradžių materijų būtis yra realesnė nei žmogiškoji. „Makbete“ vanduo triumfuoja viršum išdraikyto karaliaus gyvenimo, jo cikliškumas užgesina „aistrų laiką“. Erdvės kaip pasaulio ar kosmoso simbolika E. Nekrošiaus Shakespear'o pastatymuose, viena vertus, yra renesanso simbolinio mąstymo atšvaitas mūsų teatre,

tačiau, kita vertus, ji atspindi XX a. patirtį įgavusios pasaulėvokos parametrus ir orientuoja į kitas vertybes. Šia prasme E. Nekrošius artimesnis savo amžininkams, tarp jų, pavyzdžiui, S. Beckettui, savo dramaturgijoje sukūrusiam taip pat savitą erdvės koncepciją, savotišką redukuotą pasaulio vaizdą, kurį žymi tik horizonto brūkšny ir vienišas medis ar nedidelė kalvelė centre. Taip S. Beckettas modeliuoja „niekieno žemės“ ir kartu bet kurios vietos pasaulyje peizažą, išreiškiantį egzistencinę žmogaus situaciją. Tačiau režisierius E. Nekrošius remiasi simbolika ir jos tradicija, savąjį laikmetį jis atspindi ir apibrėžia transformuodamas ir aktualizuodamas renesanso scenos erdvės kaip pasaulio simbolį.

Taigi vėl galime apibendrindami pasakyti, kad aptartuose spektakliuose scenos erdvė – ne tik fizinė aktorių vaidybos aplinka ir ne tik fikcinė tikrovė. Jai, o kartu ir visam spektakliui, suteikiama ir simbolinė vertė. Kuo ta vertė ypatinga? Pirma, ji pratęsia tradiciją. Antra, ji tą tradiciją, atėjusią iš XVI – XVII a., aktualizuoja, t.y. ją išreiškia šiuolaikinio žmogaus situaciją, jo egzistencinius parametrus. Trečia, suteikdamas savo spektaklių erdvei simbolinę matmenį režisierius E. Nekrošius veikia žiūrovo savivoką ir pasaulėvoką, suteikia jam simbolių orientyrų savęs pažinimo kelyje.

Iki šiol apžvelgta teatro erdvių simbolika buvo nukreipta į viršindividualias sferas: sakralinę, istorinės atminties, pasaulio bei visatos, kurioje visi gyvename. Pastaroji sfera, kaip matėme, jau kiek antropomorfizuojasi, ima metaforiškai atspindėti mikrokosmoso – žmogaus psichikos procesus ir būsenas. Tačiau erdvės formą, pajėgiausią atspindėti psichiką su visa jos dialektika, Lietuvos scenoje dažniausiai simbolizuoja kambario erdvė.

Kambario transformacijos

Susidomėjęs „ketvirčio valandos“ vaidinimu ir ieškodamas šio žanro šaknų Augustas Strindbergas atrado pjėsę-patarlę, kurią į menines aukštumas kadaise iškėlė A. de Miuset. „Dramatinėje patarlėje – rašo Strindbergas – išreiškiama įvykių

esmė, taikliai perteikiama dvasinė kova. Miuset kartais priartėja prie didžiųjų tragedijų, išsiversdamas be minios statistų ir ginklų žvangesio. Su stalu ir dviem kėdėmis, pasirodo, galima išreikšti visus aštriausius gyvenimo konfliktus; šiame žanre pirmąkart buvo panaudoti beveik visi šiuolaikinės psichologijos pasiekimai" (52, 228). Čia svarbu išskirti du elementus, kurie kelia Strindbergui susižavėjimą: tai paprastos išraiškos priemonės (stalas ir dvi kėdės) bei psichologijos žinių panaudojimas. Pats Strindbergas ne tik perėmė šiuos Miuset teatro elementus, bet remdamasis jais, kaip teigia rusų kritikas A. Anikstas, suformulavo du reikalavimus moderniai dramai: „Pirmas – koncentruotas siužetas, kad nebūtų pertrūkių laike ir erdvėje; antras – būtiniausia tikros dramos sąlyga – psichologizmas" (52, 226). Tokia erdvė „be pertrūkių" pjesėse „Tėvas" ar „Freken Julia" virsta kambarys. Kambarys – pagrindinė intymiojo teatro erdvė – Strindbergo dramaturgijoje tapo ir savotiška personažų psichinės būklės bei sąmonės ir pasąmonės reiškinių išklotine. Kambarys suteikia laiko ir erdvės vienovę net įžymiosioms A. Strindbergo pjesėms-sapnams, fiksuojančioms alogiškų, padrikų pasąmonės fenomenus (žr. *Pokalbiai apie skandinavų rašytojus*. Parengė A. Petraitytė. V. Pradai, 1998 (35)).

Intymiojo teatro koncepcijai turėjo įtakos M. Reinhardto „Kammerspielhaus", t.y. „kambario teatras" (52, 229). Kambarys čia vėl išreiškia uždara erdvę, materializuojančią vidinį personažo pasaulį ir leidžiančią žiūrovui patirti intymius išgyvenimus. Įvairūs kamerinio teatro atstovai (A. Gantillon, P. Pellerin, J. J. Bernard), pasak P. Pavis, siekė atskleisti vidinio pasaulio paslaptis ir įminti mįslę, kuria žmogus yra pats sau (64, 353). „Scena – gali būti personažo sąmonės ar net pasąmonės tęsinys" – teigia minėtieji režisieriai (64, 353). Panašų erdvės modeliavimą galime aptikti ir šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Čia kambarys ne tik slepia nuo viešumos psichologines dramas, bet ir tampa psichikos, sąmonės, vidinės žmogaus erdvės simboliu.

Toks simbolizavimo procesas remiasi vidaus/išorės dia-

lektika. Kaip pastebi I. Slawinska, poetikai apskritai būdinga, kad į išorę nukreipti visi fiziniai reiškiniai, tuo tarpu vidus – dvasinių vertybių pasaulis (42, 38). Šis vidus gali įgauti įvairiausių formų, jas, tyrinédamas vidaus ir išorės dialektiką, įdomiai atskleidė G. Bachelard'as, aiškinęs vaizduotės fenomenologiją: tai ir namas, ir skrynja, ir lizdas ar kiaukutas – visos šios formos vaizduotėje įkūnija pačias intymiausias svajones.

Intymioji erdvė, psichikos substancija, sąmoninės srovės – visa tai spektaklyje gali materializuoti kambario erdvė kaip šių fenomenų vizualinė išsklotinė. Interpretuojant kambario simbolį, ypač svarbu suvokti, kaip ši erdvė fenomenologiškai nužymi, sugauna, užfiksuoja atskirus psichikos reiškinius. Antai svarbi būna kambario struktūra: langai, durys, grindys, sienos. Visa tai gali išreikšti personažų kryptingus siekius, jų aistras, troškimus, nerimus, rezonuoti mažiausius sielos virpTELėjimus. Pavyzdžiu čia galėtų būti J. Miltinio „Mirties šokis“, kuomet E. Melėnaitės Alisa klausia Edgaro „Ar uždarei duris?“ taip sukuriama nervinės įtampos, nesaugios psichinės erdvės atmosfera. Svarbi interpretuojant yra ir kambario būseną, apibūdinanti, koks tai kambarys. Simboliška, kad „Hedai Gabler“ režisierius G. Varnas pasirinko kambarį, primenantį šaudyklą. Taip pat svarbūs būsenų vidiniai pokyčiai, jų dinamika ir pan.

Kaip personažų sąmonės ir sąmonės vidinės erdvės reflektuojamos išorinių kambario erdvių, kaip pastarųjų elementai atveria psichines krizes ir būsenas, t.y., kaip nyksta ir vėl atsiranda trapi riba tarp kambario ir psichikos erdvių, įdomu stebėti Jono Vaitkaus spektaklyje „Anna Weiss“. Tai vienas asketiškiausių režisieriaus spektaklių: jo scenografija, tarsi sekant A. Strindbergo reikalavimais, susideda iš dviejų kėdžių ir keturių dėžių, sukrautų scenoje, kurios galinę uždangą sudaro pailgomis klostėmis krentantis audeklas, viduryje kiek praskirtas, – pro čia personažai įeina arba išeina į violetinės šviesos užlietus užkulisius. Tačiau toks asketiškumas tuoj pat prisipildo prasmių, kuomet suvoki

paskirų elementų (baldų ar plyšio uždangoje) paraleles su sceniniu vyksmu: dviejų moterų – psichoterapeutės Anos Weiss, jos pacientės Lyn ir pastarosios tėvo konfliktai, psichinė konfrontacija. Nuolat persiliejančioms konkrečioms daiktiškoms ir psichinėms erdvėms, reikšmingi tampa paprasčiausi gestai, personažų judėjimo konfigūracijos, sėdėjimas ant atskirų kėdžių ir pan. Antai Lyn rausiasi dėžėje su knygomis ir klausinėja: „Aš jos neberandu, kas ją paėmė, gal tu ją paėmei?“ ir t.t. Darosi aišku (čia prisideda ir dramaturginė M. Culleno technika), kad ieškoma ne vien senos fotografijos, tačiau kai ko daug svarbesnio – savo tapatybės, „tėvo dukrelės“, dingusios po intelektualių ir emancipuotų Anos Weiss kalbų apnašomis. Spektaklio kambarys – psichikos išsklotinė, siūlanti daugelį metaforų: tai spąstai (čia patekę nei Lyn, nei jos tėvas nebegali ištrūkti tokie, kokie buvo) ir savotiškas kalėjimas, simbolizuojantis Anos Weiss sugebėjimą pasitelkus psichines galias manipuliuoti žmonių sąmone, supainioti juos ir sunaikinti jų tapatybes. Kambarys psichonanalitiniame spektaklyje virsta netranscenduojama erdve. Čia paties kambario simbolika labiau paslėpta, jos egzistavimas neakivaizdus, greičiau suteikiantis stiprų reikšminį krūvį atskiroms detalėms, judėjimui, aktorių padėtims, baldams. Tačiau akivaizdu, jog tam, kad šis krūvis atsiskleistų, reikšminga, simboliška turi būti pati erdvė, kurioje šie paskiri elementai esti.

Kitur kambario erdvės simboliškumas labiau apčiuopiamas pats savaime, jis konkrečiau apibrėžtas ir apmąstytas paties režisieriaus. Dažniausiai tokiu atveju, skirtingai nei J. Vaitkaus spektaklyje, ypatingą reikšmę įgyja šios erdvės transcendavimas arba atvirkščiai – noras į ją sugrįžti, kitaip tariant, dialektinis judėjimas tarp šiapus ir anapus, atviro ir uždaro, vidaus ir išorės. Įdomiai šiuo judėjimu žaidžiama M. Maeterlinko pjesėje „Viduje“, kur, pasak I. Slawinkos, „subjektas išorėje jaučiasi ištremtas iš intymios vidaus erdvės ir ilgesingai žvelgia į vienintelį langą, už kurio – svajonių erdvė“ (42, 39). G. Varno spektaklyje „Gedulas tinka Elektrai“,

atvirkščiai, svajonės, troškimai krypta į išorę, į pasaulį už kambario sienų.

Spektaklyje griežtai struktūruota erdvė (struktūra apima tiek pusiau mobilias scenografijas, tiek mobilies aktorių judėjimo erdves) išreiškia pagiežos ir neapykantos, suvoktų kaip pareiga, atmosferą. Šios aistros paverčia Menonų šeimą savotiškais golemais, robotais ar homunkulais, vaikščiojančiais po sceną tiesiomis linijomis pirmyn ir atgal traukinių stoties laukiamosioje salėje. Nejauki, šalta stoties atmosfera simbolizuoja dvasinę būklę, kuri kaip prakeikimas persekioja Menonų šeimą taip, kad bet koks išsigelbėjimas siejamas su išėjimu už kambario-stoties sienų (iš čia „laimingųjų salų“ įvaizdis dramaturgijos tekste ir egzotiškų paukščių riksmas spektaklio garso takelyje). Kita išėjimo už kambario sienų kryptis – į viršų, kur, paeiliui mirštant personažams videoprojekcijoje kyla pulkai drugelių (graikiškasis sielos simbolis). Tuo tarpu „kambario“ grindys – tvirtas pareigos, ištikimybės ir neapykantos pagrindas. Neveltui Lavinija Menon, tipiškiausia šeimos atstovė, berods, jaučia ypatingą grindų trauką, jomis šliaužioja, vartosi, ant jų susirietusi atgauna save. Taip struktūriniai kambario elementai sutampa su pačios psichikos struktūra. Spektaklyje kambarys įkūnija kaltę ir lemtį, paveldimą psichinę šeimos būseną, iš kurios (kaip ir iš kambario) tegali išvaduoti mirtis. Kambarys, metaforiškai perteikiantis susvetimėjimo (juk tai stotis), šalčio („metalinės“ sienos) ir tuštumos (kambarys beveik tuščias) būsenas, kartu atskleidžia ir tų būsenų transformacijas: antai kuomet į sustingusį Menonų moterų pasaulį įsiveržia jausmai, kambario grindys tampa „vandeniu“, kuriuo galima taškytis flirtuojant ir kuris šiaip jau tvirtą pagrindą padaro nestabiliu, linguojančiu.

Svarbus spektaklio „Gedulas tinka Elektrai“ efektas – pažū į priekį slenkanti galinė siena, finale tampanti priekine; taip vidus ir išorė pasikeičia vietomis. Finalinė scena vyksta išorėje (avanscenoje), tuo tarpu pro ištiklintas duris matome viduje puotaujančius mirusiuosius. Lavinijos Menon pasirinkimas pasitraukti, atsiskirti nuo žmonių užsidarant namo viduje

— tai jos susitaikymas su lemtimi ir kalte, pasiryžtant gyventi atsiminimų erdvėje, kuri tapo jos lemtimi.

Kambarys gali simbolizuoti psichikos ir psichinių reiškinių erdvę, materializuodamas jausmus, aistras, nerimą, sąmonės ir pasąmonės fenomenus; jis atskleidžia transcendencijos troškimą ir galimybes, taip pat įprasmina, tarsi įmagnetina, paskirus daiktus, baldus, bei aktorių judesius ir gestus, spektaklio garsą ir žodį. Kamerinio teatro tradicija, kur kambarys tampa žmogaus psichinės erdvės simboliu, šiuolaikiniame Lietuvos teatre praplečiama psichoanalizės patirtimi bei aktualizuojama susiejus ją su mūsų laikmečiui ir šaliai aktualiais kartų kaltės, psichinio nestabilumo, manipuliavimo žmogumi, agresijos reiškiniais. Ir vėlgi simbolinė kambario erdvės koncepcija meniškai materializuoja ir struktūruoja mūsų savęs, savo psichikos reiškinių suvokimą ir daro tai kitaip nei, tarkime, psichologai ar filosofai.

Ką įrodo apžvelgta šiuolaikinio Lietuvos teatro scenos erdvės simbolika?

Dažnas originalus, savitas, modernus spektaklio erdvės sprendimas vis dėlto turi sąsają su erdvės simbolikos tradicijomis (sakralinės erdvės, Renesanso „Pasaulio teatras“ tradicija, intymiojo teatro erdvė ir pan.). Šios tradicijos savo ruožtu atskleidžia bendrus, įvairioms epochoms būdingus mąstymo parametrus. Vadinas, atskiras spektaklis tokiu būdu yra susijęs su visa pasauline kultūra. Mes jį galime suvokti ir izoliuotai, ir tradicijos fone. Tradicijų skiepijimas ir tęsimas, jų puoselėjimas — ypatinga teatro vertė.

Kita vertus, šiuolaikinio Lietuvos teatro režisieriai ne tik puoselėja, bet ir konfrontuoja su tradicija, permąsto ją, bando ją išsakyti ir suvokti naujai. Tokiu būdu jie tą tradiciją keičia, praturtina. Be to, taip aktualizuodami simbolius, jie gali atspindėti šiuolaikinį mąstymą, apibrėžti šiuolaikinio žmogaus būsenas. Taip teatras žymi kaitą, kultūrinę orientaciją, reaktualizuoja pamirštus mąstymo būdus, leidžia į save pažvelgti iš šalies. Tai irgi ypatinga vertė.

Simboliai spektakliuose struktūruoja mūsų erdvės suvo-

kimą, „sugauna ją simbolinės ekspresijos tinklu“, padeda materializuoti, iš naujo išgyventi ir naujai suvokti psichinius reiškinius. Tai kur kas daugiau nei vien estetinio poreikio tenkinimas. Beje, ši teatro reikšmė (ir tai ypač svarbu) nėra tapati sąvokinei mokslo ar filosofijos reikšmei. Meno kūrinys priverčia mus išgyventi vienokį ar kitokį erdvės suvokimą taip, kad po spektaklio mes pasikeistume.

Galų gale, interpretuodami erdvės simboliką, pamatėme, kad įdomių rezultatų gali duoti šiuolaikinio teatro reiškinių gretinimas su erdvėje ir laike nutolusiais reiškiniais; taip pat, kad interpretaciją vaisinga pagrįsti kultūrine teorija, kitų mokslo ir meno sričių patirtimi.

Simbolinis laiko matmuo

Atminties teatras

Spektaklis skleidžiasi erdvėje ir laike, kaip tik todėl sunku apibrėžti teatro visumos kalbiškumą, sunku atskleisti jo struktūrą, todėl analitikai, bandę tai padaryti, paprastai išryškina arba viena (pvz. erdvės struktūrą), arba kita. Pavyzdžiui, semiotikai kol kas nepateikia adekvataus spektaklio analizės modelio kaip tik dėl tokio teatro kalbos dvilypumo (15,46). Galbūt kaip tik todėl dažnai pasigirsta balsai, siūlantys „erdvėlaikio“ terminą (42, 39), reiškiantį pastangą suvokti sceninį vyksmą visose — erdvės ir laiko — dimensijose vienu metu. Tokia pastanga sunkiau prieinama analitiniam metodui ir reiškiasi greičiau filosofinės minties, interpretacijos sferose. Ryškus čia ir hermeneutikų įnašas. Tereikia paminėti M. Heideggerio „Būtį ir laiką“, P. Ricoeur'o „Pasakojimą ir laiką“, taip pat H.G. Gadamerio meno temporalizmo tyrimus (jie bus aptariami vėliau). Aptarti erdvės ir laiko sąsajas bandoma ir šiame kuliame tyrime: pavyzdžiui, vaidinimai sakralinėse erdvėse gali būti susiję su ypatingu religinių švenčių laiku arba implikuoti tokį laiką.

Pasitelkus erdvėlaikio sampratą šiuolaikinio Lietuvos teatro kūrinių simbolinio matmens interpretacija leis atskleisti laiko

simbolikos parametrus. Kitaip tariant, čia mums rūpės, kaip teatras „simbolinės ekspresijos tinklais“ sugauna efemerišką laiko fenomeną. Svarbiausia išsiaiškinti tą ypatingą teatro kūrinio vertę, kurią jam suteikia simbolinis matmuo. Kokiu būdu laiko simbolika suteikia spektakliui ypatingo kultūrinio fakto, „ontologinio darinio“ statusą?

Galima išskirti tris plotmes, kaip teatre manipuluojama laiku.

1. Realus laikas. Tai konkretaus spektaklio „čia ir dabar“, laikas, kuriame vyksta aktorių ir žiūrovų komunikacija (erdvės aptarime ji atitinka erdvę, kaip teatro meno sąlygą ir fizinę aplinką).

2. Fikcinis laikas. Tai pjesės siužeto ir fabulos laikas. Per vieną realaus laiko valandą čia gali praeiti ištisi šimtmečiai. Fikcinis laiko planas dažniausiai priklauso nuo dramaturginės struktūros, tad ir siejamas su dramaturgija. Tai, koks svarbus yra laiko modeliavimas dramaturgijoje, parodo faktas, kad įdomios ir esmingos reformos šiame žanre (kaip ir kituose literatūros žanruose) apima ir laiko traktuotę, beje šioji kaip tik būna pirminė priežastis, keičianti tradicines siužeto, fabulos ir veiksmo struktūras. Viena ryškiausių tokių reformų – absurdo drama. Ją šiuo požiūriu įdomiai nagrinėjo R. Schechneris knygoje „Performance Theory“, parodydamas, kaip įprastą linijinį laiką, įvykių sekvenčijas keičia cikliniai laiko modeliai: „laikas kabutėse“ ar „ne-laikas“ naikina įprastus siužeto, konflikto, personažo ir kt. klasikinės dramos konstrukcijos pagrindus (40, 16-28). Kita vertus, interpretuoti fikcinį laiką, papildyti jį savita poetika geba ir režisieriai, scenografai, aktoriai. Antai poetiškai apie praeinamumą ir netvarumą byloja A.Jacovskio scenovaizdyje (spektaklis „Nusišypsok mums, Viešpatie“) panaudoti seni daiktai; nesustabdomą beprasmišką gyvenimo tėkmę metaforiškai atskleidžia E. Nekrošiaus „Trijų seserų“ įvaizdžiai. Toks fikcinis laikas atitinka fikcinę erdvę, mimetinių erdvės matmenį.

3. Simbolinis laikas. Šioji laiko plotmė kalba mums apie tam tikrą laiko struktūros galimybę, materializuoją, t.y. leidžia

pajusti, išgyventi, pažinti kitokią laiko sampratą, įsisąmoninti egzistuojant įvairius „laikus“.

Nors laikas turi aibes filosofinių koncepcijų, šis laiko simbolikos tyrimas šiuolaikiniame Lietuvos teatre bus grindžiamas esminiu laiko kaip *istorijos* ir *ciklo* poliariškumu.

1998 metų Vegos Vaičiūnaitės ir „Miraklio“ teatro spektaklis „Keturi bibliniai šokiai“ buvo vaidinamas tuo metu restauruojamoje Bernardinų bažnyčioje Vilniuje ir, teatrui gastroliaujant, apleistoje Bernardinų Šv. Jurgio bažnyčioje Kaune. Jau minėjome, kad vaidinimai bažnyčios erdvėje gali nurodyti į sakralinę erdvės simboliką (bet nebūtinai; V. Vaičiūnaitės spektaklyje taip neatsitinka, t.y. bažnyčios sakralinė erdvė neaktualizuojama). Tačiau tai, kad vaidinimams pasirinktos bažnyčios yra apleistos, griūvančios ar restauruojamos nurodo kitą laiko dimensijos svarbą spektaklio simboliniam matmeniui. Šitai kreipia mūsų mąstymą erdvėlaikio link.

V. Vaičiūnaitės teatras vengia scenos dėžutės ir savo spektakliams renkasi natūralias atviras erdves: bažnyčias, gatves, aikštes, parkus. „Miraklio“ debiutas – „Pro memoria Šv. Stepono 7“, apie kurį čia bus kalbama, vyko Užupio Šv. Stepono gatvės namo kieme.

Spektaklyje išradingai ir kūrybiškai atskleista apleisto griūvančio namo plastika, jo vizualiniai aspektai. Režisierė V. Vaičiūnaitė išnaudojo ne tik savitą erdvinę struktūrą (kiemą), įtraukdama į sceninį vyksmą išdaužytus langus, namų stogus, balkonus, praėjimus, tačiau, būdama profesionali dailininkė, harmoningai šią erdvę įkomponavo mizanscenų piešinį, garsą, apšvietimą, ugnį ir fejerverkus. Netgi milžiniškų lėlių ir aktorių kostiumų spalvynas (dominuojantys tamsūs, juodi atspalviai) derėjo su apleisto namo trupančio tinko koloritu. Tačiau griūvančių, užmirštų erdvių pasirinkimą turbūt lėmė ne vien jų vizualinis efektyvumas. Yra dar du aspektai, kurie įreikšmina tokį erdvės pasirinkimą.

1. Konkreti erdvė (spektaklyje šis konkretumas išryškintas). Nors „Pro memoria Šv. Stepono 7“ buvo rodomas įvairiuose užsienio šalių ir Lietuvos miestuose, visur buvo

ieškoma vaidinimo plastikai adekvačios erdvės — geriausiai jo prasmė atsiskleidžia tik Vilniaus Užupio name. Antai spektaklyje operuojama Šv. Stepono gatvės istorijos faktais: tik konkrečiame erdvės kontekste gali būti suprastas vaidinime girdimas arklių kanopų kaukšėjimas (mat šioje gatvėje kadaise buvo arklių turgus) ar žydų temos elementai (ant namo sienų matyti išlikę žydiški užrašai) ir pan. (103, 43). Taip pat čia reikšmingas, matyt, ir pats spektaklio kūrimo procesas į kurį buvo įtraukti vietinių kiemų vaikai, beje, priimant ir jų savitumą, jų „žaidimo taisykles“ ir mąstymą. Taip spektaklis išsiskyrė ypatinga pagarba pasirinktai erdvei, jos specifikai ir istorijai.

2. Kitas aspektas — namas Šv. Stepono gatvėje — tai ap-leista, nykstanti, asociali erdvė. Jos socialinis reikšmingumas, istorinis laikas nutrūkęs. Tai erdvė, priklausanti užmaršties ir nykties sferai. Šios sferos ženklai — trupantis tinkas, tušti lan-gai — reikšmingi ne vien plastiškai, tačiau ir simboliškai.

Pastebėtina, kad abu aspektai aprėpia socialinę sferą: spektaklis ypač susijęs su konkrečiu miestu, taigi ir su jo visuomene bei socialiniais tos visuomenės procesais.

Vaidinime nerasime aiškiau organizuotos mimetinės, fik-cinės realybės. Jo personažai priklauso fantastinei-alegorinei sferai: žmonės-paukščiai, lėlės, angelai, atskiri vaiduokliški namo gyventojų tipai. Visi jie dalyvauja savotiškame ritualiniame šventiniame vyksme, kurį žymi atskiri aktai (pvz., žmogaus-paukščio sudeginimo scena), atskiri „koncertiniai“ numeriai ir šventiniai elementai (laužas, fejerverkai). Kas susieja atskirus spektaklio elementus į visumą, suvokiant ją specifinės erdvės kontekste? Nežiūrint plastinės vienovės ir atpažįstamų ritualinių-šventinių struktūrų, spektaklį suprasime tik įtraukę į jo interpretaciją simbolinio matmens reikšmes. Būtent simbolis yra tas siūlas, ant kurio suverti vaidinimo elementai tampa giliu, paveikiu, reikšmingu meno kūrinium.

Hermeneutikai neigia kokią nors ypatingą paties menininko pasisakymų reikšmę, interpretuojant jų kūrinius. H.G. Gadam-eris teigia, kad meno kūrinys kalba ne menininkas, o pati

kalba (19, 19). Kita vertus, išiklausyti į autoriaus komentarus gali būti vaisinga, ypač jei tas komentaras ne analitinis, o kūrybinis, tarsi pratęsiantis patį kūrinį. Pasak režisierės V. Vaičiūnaitės, spektaklio turinys, jo koncepcija, organizuojanti sceninį vyksmą, yra „kiemo atkerėjimas“ (103, 43).

Toks komentaras atskleidžia tris reikšminius aspektus.

1. Atkerėjimas — tai burtų, stebuklo, magijos sferai priklausantis aktas. 2. Atkerėjimo aktas — tai ir konfrontacija su tam tikromis jėgomis, atsakingomis už „užkerėjimą“, tų jėgų poveikio panaikinimas. 3. Atkerėjimas (ypač erdvės) — tai gražinimas į normalią laiko tėkmę, į gyvenimą. (Tai, kas užkerėta, sustingsta, iškrenta iš gyvenimo tėkmės, įgauna kitą, neigiamą statusą, pvz., „užkerėta karalystė“ pasakose).

Taigi atkerėjimo aktas savotiškai sujungia mimetinius spektaklio elementus. Teatrinį ritualą pagalba į mūsų sąmonę gražinamas dingęs laikas, gražinama tai, kas buvo „užkonservuota“ erdvėje. Nykstanti, irstanti erdvė ir jos kontekste kuriamas šventinis vyksmas, kur atgaivinamos užmirštos tos erdvės istorinės realijos, sukuria spektaklio laiko simboliką, simbolinius vartus, pro kuriuos mus pasiekia miesto praeitis. Teatras, išryškinęs tokį simbolinį matmenį, tampa savotišku mediumu, materializuojančiu praeities dvasią.

Spektaklis konfrontuoja su oficialiu miesto istorijos laiku, atverdamas simbolinį matmenį, kuriame gali realizuotis kitokie ryšiai, laikmečių susiliejamai. Simbolinis laiko matmuo neigia oficialų istorijos žymėjimą, jį nugramzdinama į istorinius-mokslinius diskursus. Jis įtvirtina kitokį laiko tįsumą, žiūrovui sukuria fantasmagorišką vienlaikiškumo būseną (prisiminkime, kad šis betarpiškai dalyvauja sceniniame vyksme).

Teatras V. Vaičiūnaitės spektakliuose tampa būdu atsimiti. Hermeneutiškai tariant, pati miesto dvasia „objektyvuoja“si, reiškiasi teatrinio vyksmu. Pasak V. Jauniškio, miestas čia tampa dramaturgu, režisieriumi ir aktoriumi ir taip pats ima gelbėti savo dvasią (75, 58). Atmintis, kaip iš garsų, vaizdų, kvapų sukurta totalus vyksmas, veikia žiūrovą, verčia jį išgyventi tokį miesto dvasios, praeities atsivėrimą. Beje, spektaklio poveikį

žiūrovui galima aptarti ir socialiniame kontekste: spektaklis kalba konkretaus miesto piliečiams, savo poveikiu jis savotiškai žadina pilietinius jausmus, skatina įvairiau, aktyviau suvokti savo aplinką, jos kultūrinį paveldą.

V. Vaičiūnaitės spektaklis „Pro memoria šv. Stepono 7“ interpertuotinas laiko simbolikos pagrindu. Tokia simbolika paremta istoriniu laiko supratimu, ji reaktualizuoja, „grąžina į gyvenimą“ būtent istorinį miesto, tautų paveldą. Spektaklis iš įvairių materialių ir figūrinių struktūrų sukonstruoja simbolinį laiko matmenį, kuris tampa atsvara praeinamumui, užmarščiai, kaitai.

Panašiu aspektu galima interpretuoti ir kitus režisierės kūrinius. „Keturi bibliniai šokiai“, „Audra“ (statyta Sereikiškių parke) ar „Saulės kelionė“ — didžiuma V. Vaičiūnaitės spektaklių „pašventina“ kurią nors Vilniaus erdvę, „atkeri“ ją, grąžina prarastą laiką. Antai „Saulės kelionė“, pasak V. Jauniškio, atkartodama viduramžių procesiją, prikelia naujų miestelėnų sąmonei Rotušės aikštę (75, 61). Panašų erdvės traktavimą galime rasti Senamiesčio teatro vaidinimuose, taip pat Trakų teatre, kur vaidinimai statomi pilies menėse. Vertėtų čia prisiminti ir neseniai pasirodžiusį parateatrinių istorinių įvykių inscenizacijų reiškinį, rengiamą istorijos klubų visoje Europoje. Čia erdvė (pavyzdžiui, Pabaisko landšaftas mūšio inscenizacijoje) rekonstruojama istoriškai tiksliai, tačiau matome panašų principą: erdvė — prisiminimo sąlyga, tautos atminties talpykla. Žinoma, pastarųjų reiškinų laiko koncepcija neįgyja simbolinių parametrų, tad jų aktualumo tektų ieškoti kitur.

Vegos Vaičiūnaitės spektakliuose sukurta laiko simbolika suteikia jiems ypatingos reikšmės. Simbolika ardo sustabarėjusią miesto istorijos fiksaciją, rasdama ir iškeldama iš užmaršties alternatyvias, tos oficialios istorijos atmetas miesto erdves ir sukurdamą kitokią — gyvą, paveikų-atminties lauką. Simbolinis laiko matmuo struktūroja istorinį laiko suvokimą, nutiesia tiltus tarp šiandien ir vakar, tuo aktualizuodamas kultūrinį paveldą ir materializuodamas tai, ką galime pavadinti „miesto dvasia“.

Galų gale paveikus simbolis keičia žiūrovą, kviečia jį aktyviai ir atsakingai suvokti savo miestą, jo istoriją ir kultūrą.

Laikas kaip istorija ir ciklas

Vegos Vaičiūnaitės spektaklių laiko simbolika savotiškai galynėjasi su istorija, tačiau neneigia istorinio, linijinio laiko suvokimo, greičiau ieško alternatyvių pilietinės atminties ir miesto istorijos kūrimo formų. Tokia simbolika, kur teatras tampa būdu atsiminti, paklūsta „laiko kaip istorijos“ koncepcijai, kultūros išsaugojimas ir atmintis suvokiama kaip socialinio aktyvumo rezultatas. Laikų susiliejimas tiltas tarp „šiandien ir vakar“ čia tiesiamas nesikreipiant į transcendentinę ar religinę patirtį. Tačiau šioji patirtis taip pat reiškiasi šiuolaikiniame Lietuvos teatre, modeliudama laiko kaip ciklo simboliką.

Grįžkime prie jau cituoto religijotyryninko, hermeneutiko ir simbologo M. Eliade'ės. Panašiai kaip erdvė religiniam žmogui pasireiškia nevienalytiškai (joje esama trūkių, kokybiškai kitokių erdvių, turinčių ryšį su aukštesnėmis būties sferomis), taip ir laikas būna dvirūšis — pasaulietiškas ir šventas.

„Taigi religingas žmogus gyvena dviejų rūšių laike, iš jų svarbesnis šventasis laikas, paradoksiškai pasireiškiantis kaip apsučkinis, grįžtamas ir atsikartojantis, savotiškas amžinas mitinis esamasis laikas, į kurį periodiškai įsiliejama apeigų dėka. Šios laikysenos laiko atžvilgiu užtenka, norint atskirti religingą žmogų nuo nereligingo: religingas žmogus nenori gyventi tik tokiame laike, kuris šiuolaikine kalba vadinamas „istorine dabartimi“, jis stengiasi patekti į šventąjį laiką, kuris tam tikru atžvilgiu gali būti tapatus „Amžinatvei“ (17, 49).

Šventasis laikas pasireiškia ciklu, pradžios laiko grįžimu, kuris atnaujiną pasaulį, panaikindamas susikaupusias „nuodėmes“. Tuo tarpu istorinis laikas linkęs išsekti, susidėvėti, todėl religiniam žmogui jis atrodo nepatikimas ir nereikšmingas. Priešingai, pasak M. Eliade'ės, šiuolaikinis nereliginas žmogus visiškai prisiima šią egzistencinę situaciją — jis laiko save vien istorijos subjektu ir objektu. Tačiau tokia istorinė-egzistencinė situacija, atverianti įtampą ir tragišką būtį, vis dėlto išlaiko ar-

chajiškus šventojo laiko rudimentus (17, 144). Čia pažvelgsime į šiuolaikinio Lietuvos teatro kūrinius išryškindami, kaip jų laiko simbolika išreiškia įtampą tarp istorinio, t.y. desakralizuoto laiko, tos lakios tėkmės, neišvengiamai vedančios į mirtį, ir šventojo laiko pasiilgimo.

Savitą T. Wilderio pjesės „Ilga Kalėdų vakarienė“ laiko struktūrą išpūdingai į sceną perkėlė režisierius G. Padegimas. Šeimos istoriją, papasakotą vientisai sujungus metai iš metų švenčiamus šios šeimos kalėdinius vakarus, režisierius perteikė poetiškai ir simboliškai interpretuodamas tą laiko konfliktą, kurį gimdo besikeičiančios kartos ir besikartojanti religinė šventė. Čia taip pat galime kalbėti apie tam tikrą erdvėlaikio patirtį: minėtąjį konfliktą išreiškia nekintanti erdvė, poetiškai kalbanti apie įprastus žmogaus gyvenimo dėsnius, ir sceninis vyksmas, subtiliai perteikiantis kaitą – senėjimą ir naujoves, vertybių permainas, istorijos verpetų atgarsius šeimos gyvenime. Antai besisukantį gimimų ir mirčių ratą spektaklio erdvėje išreiškia vienu priešais kitas sustatytų juodų ir baltų durų metafora: personažai įeina ir išeina, o durys, išreiškiančios supaprastintą būties schemą, lieka. Didžiulis vakarienianujančiųjų stalas metaforiškai atspindi tradicines vertybes, jų pastovumą, išlaikantį šeimą kartu. Tačiau žmonės ir jų tiesos bei vertybės prie šio stalo kaskart kinta. Šventinė atmosfera, besikartojanti spektaklyje (kalėdinės tradicijos, šeimos ritualai) tik dar ryškiau atveria šeimos konfliktus, sąlygotus tekančio laiko.

Vaidinimo įtampą kuria besikartojančios Kalėdų vakarienės cikliškumas – „šventasis laikas“, išreiškiantis amžinuosius būties dėsnius bei šventumo poreikį (poreikį įprasminti savo gyvenimą), ir pasaulietiškas, istorinis laikas, nešantis destruktiją, linkęs išsekti, susendinti pasaulį.

Kaip ir G. Padegimo spektaklyje, daugelyje šiuolaikinių Lietuvos teatro kūrinių istorinio ir ciklinio laikų konfliktą simboliškai žymi biblinių motyvų, krikščionybės simbolių ar antikinio mito elementų įpynimas į buitinių spektaklio lygmenį. Kitaip tariant, laiko simbolika čia konstruojama įrašant spek-

taklio mimetinį vyksmą, fikcinę tikrovę į kito, šventojo laiko dimensiją. Antai L. Mačianskaitė E. Nekrošiaus kūryboje išvelgia krikščioniškąjį santykį su pasauliu: čia „tarsi savaime mūsų sąmonėje gimsta asociacijos, susiejančios teatro metaforas su Šventojo Rašto vaizdiniais, bažnytinėmis apeigomis. Pavyzdžiui, cukraus lietus „Kvadrato“ gali asocijuotis su dangiškos manos stebuklu, A. Čechovo „Dėdės Vanios“ finalas — su paskutiniu patepimu, švenčiausiojo sakramento suteikimu ir t.t. „Pirosmanyje“ Velykų šventės artėjimas, Kristaus prisikėlimo nuojauta perkelia prasmų centrus į idealią plotmę, išplečia kompaktišką spektaklio erdvę iki aukščiausių būties sferų.“ (32, 10). Tuo tarpu spektaklio laiką, galėtume pridurti, gražina į laikų pradžią, ciklinio laiko patirtį. O. Koršunovo spektaklyje „P.S. Byla O.K.“ ciklinis laiko patyrimas modeliuojamas pasitelkiant biblinius, antikinius ir pasaulinės literatūros įvaizdžius, tik čia jie sunardinti į onirinio pasaulio vyksmą, paremtą sapno logika. Spektaklio personažai patiria transformacijas tai įkūnydami archetipines situacijas, tai vėl grįždami į istorijos absurda, konkrečias istorines būsenas.

Šitaip spektaklio vyksmą „įrašant“ į kitą laiko dimensiją žiūrovas sukrečiamas. Drama, kurią jis stebi ir kurioje vyksta tapatinimosi procesai, ūmai išsiskleidžia „šventojo laiko“ patyrimo. Būčiai priešpastatomi sakraliniai elementai ir suvokiamas laiko grįžtamumas.

Laiko simbolis, konstruojamas supinant ir sugretinant tekantį fikcinį laiką ir šventumo poetiką, dialektiškai išreiškia įtampą tarp dviejų laiko koncepcijų ir poreikį sugrįžti į šventąjį laiką. Absurdo teatre — jo pasireiškimus šiuolaikiniame Lietuvos teatre siejame pirmiausia su S. Becketto ir E. Ionesku pastatymais — pastebime kiek kitokį laiko modelį: čia ciklas žymi ne šventojo laiko grįžtamumą, o, praradęs sakralinę reikšmę, tampa nesibaigiančiu kančios ratu. Tačiau netgi šių dramaturgų pjesės lietuviškojoje scenoje gali greitai persiimti laiko kaip istorijos ir ciklo simbolika, o tai turbūt įrodo šios simbolikos gyvybingumą ir svarbą mūsų teatro kūrėjų pasaulėžiūrai. Antai K. Žilinsko Klaipėdos dramos teatre režisuotame

S. Becketto spektaklyje „Belaukiant Godo“ vienas iš personažų nukryžiuojamas. Pasak L. Mačianskaitės, „nukryžiovimo motyvas (šiuo atveju biblinė projekcija – ne dramaturgo, o teatro atradimas) suteikia spektaklio erdvėlaikiui naują dimensiją, atskleidžia scenos vyksmą kaip klausimą, iškeltą transcendentijos akivaizdoje, laužo nusistovėjusį šios pjesės interpretavimo stereotipą“ (32, 10).

Laiko kaip istorijos ir ciklo simbolika šiuolaikiniame Lietuvos teatre yra ypatinga to teatro vertė. Juk ši simbolika – ne vien estetinė koncepcija. Jos paveikta žiūrovo sąmonė (žinoma, tik jei tokia simbolika yra paveiki, aktualizuota, išaugusi iš vientisos meninės vizijos) krypsta fundamentaliųjų vertybių link. Be to, prisiminus A. Losevo teiginį, kad simbolis yra daikto struktūra, galime teigti, kad laiko simbolika struktūruoja laiko suvokimą, pateikia jį ir kasdienį laiko reiškimąsi kaip prasmingą visumą, įveda į tą suvokimą alternatyvių – archajiškų, religinių – laiko suvokimo būdų galimybę. Taip spektaklis tampa nepakeičiamu ir neišnykstančiu mūsų kultūros faktu. Pagaliau spektaklio simbolika, pasak hermeneutikų, paslepia ir sustingdo tam tikras prasmes (šiuo atveju tai ciklo ir istorijos, šventojo ir pasaulietiškojo laiko įtampa), jas išsaugo; tai ontologinė teatro dimensija. Galbūt kaip tik per tokią laiko simboliką teatras priartėja prie ritualo, apie kurį dabar madinga kalbėti. Spektakliuose gali būti pakartojamos daugiau ar mažiau autentiškos atskirų ritualų formos, procesijos, „aukojimo“ gestai ir pan., tačiau savaime tai dar nepriartina teatro prie ritualo, mat pastarasis religingam žmogui visada buvo būdas realiai keisti pasaulį, pvz., atnaujinti kosmoso tvarką. Tuo tarpu teatras jau Aristotelio buvo apibūdintas kaip *mimēsis*, pamėgdžiojimas, kuris nieko nekeičia. Vargu ar kas mūsų dienomis dar tikėtų, jog sceninis vyksmas gali paveikti pasaulio eigą. Šiuo požiūriu teatras gali pasitikėti nebent simbolio poveikiu žiūrovo sąmonei; tik čia, simbolinėje erdvėje, galime kalbėti apie tam tikrą teatro ir ritualo artumą. Kuomet režisierius kasdienio gyvenimo elementams suteikia universalesnę prasmę, jis gali remtis koku nors galingu simboliu, ateinančiu iš laikų glūdumos ir panašiai

kaip ritualas atgaivinti kito, šventojo, ciklinio laiko suvokimą. Sąsaja su ritualu vyksta greičiau per žiūrovo sąmonę, kuomet šioji po susitikimo su meno kūrinio pakinta, — spektaklio metu į ją gali būti įliejama senųjų simbolių galybės.

Teatras ir šventė

Nuo amžių ciklinis laikas kasdienybėje pasireiškia šventės fenomenu. Teatras dar Senovės Graikijoje buvo sudedamoji šventės dalis. Šitai dažna ir šiandien, vadinasi, teatro laikas, net jei kalbėsime apie klasikinį repertuarinį teatrą, yra kažkaip ypatingai susijęs su šventės reiškiniu.

Šventė yra ryškiausias laiko grįžtamumo pasireiškimas, ji grąžina į pačią laikų pradžią. „Periodiškas kūrybinių aktų, kuriuos atliko dieviškos esybės *in illo tempore*, anuo metu, atkūrimas sudaro šventąjį kalendorių, švenčių visumą. Šventė visada vyksta pradiniu laiku. Kaip tik šio pradinio švento laiko sugrąžinimas skiria žmogaus elgesį *per* šventę nuo jo elgesio *prieš* šventę ir *po* jos. Neretai per šventę atliekami tokie patys veiksmai kaip nešventiniu laiku, bet religingas žmogus tiki, kad per šventę gyvena *kitu* laiku, kad jam pavyko susigrąžinti šventinį laiką, *illud tempus*." (16, 60). Galbūt dėl ritualinių savo šaknų ar ypatingų socializacijos galių teatras, atrodo, yra vienas esmingiausių šventės struktūros elementų. H. Šabasevičius rašo: „Valstybinių ir religinių švenčių gausumas, ilgas ir prašmatnus jų šventimas liudija vienos ar kitos visuomenės kultūros teatralizacijos lygį" (46, 44). Pasak dailėtyrininko, Vilniaus kultūrinio gyvenimo baroko tradicijoje pirmieji teatralizuoti šventiniai renginiai vyko dar XVI a., išliko populiarūs XVII ir XVIII a. ir pratęsė tradiciją XIX a. parateatrinuose renginiuose (46, 44). Procesijos, iškilmingi sutikimai, prakalbos ir trumpi vaidinimai, taip pat tam reikalui pastatyti statiniai — triumfo arkos, kolosai, *castrum dolores* ir pan. — visa tai žymėjo poreikį teatralizuoti pilietinius jausmus. Bandymą atgaivinti šias tradicijas regime ir šiandien, kuomet, susigrąžinus autentiškesnes šventes, joms suteikiama gyva, demokratiška teatro forma. Čia galima paminėti kad ir Vilniaus dienas, festivalį „Life“, Vasario 16-tąją, taip pat tragiškų datų minėjimą, kuriam netrūksta te-

atrinių elementų. Teatrinėmis formomis nuo seno pasižymėjo ir etnografinės šventės.

Šventės, kaip visuomenės gyvenimo reiškinių, ir teatro ryšys patraukė meno sociologų dėmesį. Garsus prancūzų sociologas J. Duvignoud pastebi, kad „tam tikrų vaidmenų atlikimas grupės akivaizdoje — ar tai būtų scena, ar realus gyvenimas, — labai svarbi visuomenės patvarumo ir atsinaujinimo sąlyga" (20, 142). Teatrui sociologas priskiria „aplinkos sujausminimo", visuomenės vienijimo funkcijas: „Ceremonialai ir ritualai, teatrališkos gyvenimo formos padeda įtvirtinti ir atnaujinti socialinę patirtį, padeda žmonėms sąveikauti ir palaikyti ryšius" (20, 142).

H.G. Gadameris ne kartą analizavęs meno temporališkuo prigimtį ir formas, taip pat bando atskleisti slaptus ryšius, siejančius teatro vaidinimą ir visuotinę šventę. Savo veikale „Tiesa ir metodas", nagrinėdamas estetinio reiškinių laikishkuo problemą, istorinio ir viršistorinio laikų dialektiką, H.G. Gadameris teigia: „Paslaptingoji temporalinė struktūra esanti čia (meno kūrinys — E. K.) labiausiai mums pažįstama iš šventės fenomeno" (56, 169). Jei, pasak filosofo, šventinį laiką siesime su įprastiniu laiko pažinimu ir matavimu, tai jis įgaus istorinę formą, nes šventė kiekvienąkart kinta, kintant aplinkybėms, keičiantis tuo pat metu vykstantiems įvykiams. Tačiau tokia sąsaja su istoriniu laiku antraeilė, ji neatskleidžia kur kas esmingesnių šventinio laiko aspektų. Šventėje visada yra kažkas pakylėto, jai būdingas savas laikas. Antai Kalėdos visada yra šis tas daugiau nei vien Atpirkėjo gimimo, kuris įvyko prieš du tūkstantmečius, minėjimas. Kalėdos, teigia H.G. Gadameris paslaptingu būdu yra viename laike su tuo tolimu įvykiu. „Šventės paslaptis glūdi sustojusiame laike" (55, 158). Taigi šventės laikas yra kokybiškai kitas. Kitas ir teatro laikas, mat teatras yra vieta, kur kiekvienas pajunta ir pažįsta realybę, peržengiančią jo subjektyvųjį „Aš". Kaip ir šventės, spektaklis nėra subjektyvi švenčiančiųjų ar žiūrovų būtis, ji viršindividuali. Tai žiūrovas dalyvauja spektaklio būtyje ir šis „dalyvavimas-būtyje" (Dabeisein) atveria kelią

subjektyviam „įsijungimui“. Stebėtojas-žiūrovas tokiu būdu tampa tikruoju dalyviu. Mes nesuprasime tikrosios žiūrovo būties, teigia H.G. Gadameris, įsijungusios į meno žaidimą vien iš subjektyviojo požiūrio taško, neįvertinę tam tikro viršlaikinio vyksmo, į kurį žiūrovas įtraukiamas. Žiūrovo būtis, tai „būtis anapus savęs“ (Aubersichsein), kuri suteikia galimybę užsimiršti. Tik užmiršęs save žiūrovas sugeba atsiduoti reginiui, tapti tikruoju dalyviu, išgyventi estetinio fenomeno pilnatvę (56, 173). Tad tam tikras simbolinis ryšys su nuolat atgimstančiu ir pasikartojančiu šventiniu (ir šventuoju) laiku glūdi, matyt, kiekviename spektaklyje.

Kalboje, pasakytoje 1954 metais Mangeimo nacionalinio teatro 175-ųjų metinių proga, H.G. Gadameris aptarė šiuolaikinio repertuarinio teatro reiškinių: „Tik dabar, kuomet šalia šiuolaikinių autorių egzistuoja klasikinis repertuaras, iškyla uždavinys surasti istorijos ir šiuolaikiškumo ryšį“ (55, 162). Šiuolaikinis teatras — ne tik ryšys su teatrinės šventės stebuklu, jis; susieja šventės savybę gražinti į laikų pradžią su ta realybe, kuri pasireiškia kiekvienu nauju spektakliu. Šiame paradoksaliame posūkyje glūdi šiuolaikinio teatro ypatingumas.

*

Filosofiškai pažvelgę į šiuolaikinio Lietuvos teatro spektaklių laiko struktūras, matome, kad šie spektakliai — ne vien originalių režisūrinių sprendimų ir savitos poetikos bandymų „poligonas“. Savo laiko aspektu spektakliai siejasi su archajiškais pasaulio suvokimo modeliais. Antai simbolinis teatro laiko matmuo grąžina prie ciklinio laiko suvokimo, kartu, pasak M. Eliade'ės, prie religinio pasaulėvaizdžio, mitinio mąstymo. O specifinė simbolinė laiko kokybė teatre — laiko grįžtamumas — sieja teatrą su šventės fenomenu. Todėl kalbėti apie šiuolaikinį teatrą galima šių tradicijų fone. Tradicinių, archajiškų laiko suvokimo formų skiepijimas ir tęsimas šiuolaikinėje kultūroje sudaro ypatingą teatro vertę. Juolab svarbu, kad tie archajiški modeliai pateikiami ne teoretiniu,

moksliniu žodžiu, o gyva, paveikia teatro kalba. Kitaip tariant, jie aktualizuoja.

Simbolinis kūrinio matmuo susieja šiuolaikinio teatro kūrinį su ypatingomis tautos kultūrinę atmintį turinčiomis vietomis, su tautos ar miesto praeitimi. Tokie spektakliai ne tik tenkins estetinių publikos poreikį, bet ir sukurs bei aktyvius ypatingą istorinės atminties lauką, taip pat reikšis ir kaip socialinė jėga, skatins žiūrovą aktyviai ir atsakingai suvokti savo miesto kultūrą ir dvasinį paveldą. Antai V. Vaičiūnaitės teatras yra tarsi medžiaga ir formos, kuriomis simboliškai prabyla pati Vilniaus dvasia. „Atkerėdamas“ kiemus ir aikštes šis teatras tarsi tiesia istorinius tiltus, alternatyvius oficialiajam miesto istorijai.

Ši interpretacija parodė, kad teatras gali būti būdas struktūruoti mūsų laiko suvokimą, suteikti jam įvairesnių, turtingesnių ir humaniškesnių formų nei mokslinės laiko aiškinimo formos. Šios formos — laiko kaip istorijos, ciklo ir šventės — sieja mūsų teatro kūrinius su pačiu plačiausiu pasaulinės kultūros kontekstu.

Aktorius simbolika

Aktorius ir mįslė

Aktorius — labiausiai socializuotas menininkas. Prancūzų meno sociologas J. Duvignaud, tyręs teatro socialinę reikšmę, pabrėžė sceninio vaidmens ir kolektyvinio gyvenimo ryšius. Aktoriaus kūrybos aiškinimui neužtenka psichologinės interpretacijos, anot J. Duvignaud, aktorių reikia suvokti jo „egzistencijos plotmėje“, gyvoje visuomenėje, sąveikoje su publika, kuriai jis vaidina (20, 144). Čia bus matyti kad, konstruojant simbolį, ypatingą reikšmę aktoriaus kūrybai turi publika, tad jos vaidmuo pabrėžtinai labiau nei erdvės ir laiko simbolių interpretacijose. Šikart simboliai bus ne „nuleisti iš viršaus“, o gimstantys mūsų akyse kaip gyvo aktorių ir publikos komunikavimo rezultatas. Atsižvelgiant į šią specifiką, interpretuoti vaidybos simbolinį matmenį taip pat stengtasi išlaikant akiratyje komunikacinę

spektaklio situaciją. Interpretuojant išryškės, kaip aktoriaus ir žiūrovo kuriama simbolika suteikia spektakliui tokių socialinių reikšmių, kurios gerokai peržengia estetikos ribas.

*

H. Ibseno Heda Gabler — mįslingas ir prieštaringas personažas - perteikia dramaturgui rūpėjusias individualizmo, gairiškumo moters prado ir jo laisvėjimo, taip pat F. Nietzsche'ės virš-žmogio idėjas, kurios ryškios ir kituose dramaturgijos klasiko sukurtuose charakteriuose (35, 66-88). Režisieriaus G. Varno interpretacijoje ibseniškoji tradicija, savita rašytojo mąstysena aktualiai atsiskleidžia režisūrinėje koncepcijoje ir aktoriniuose darbuose. Antai J. Onaitytės Heda, pasak kritikės G. Mareckaitės, „įnirtingai gyvybinga, vientisa ir perregiama, kaip stiklas, pro kurį gali kuo puikliausiai matyti ir sekti giluminį ibseniškąjį sluoksnį su visomis žmogaus psichikos atodangomis, vingiais ir tamsiais sielos užkaboriais" (88, 8). Iš mįslingų, paslaptinių, „tamsių sielos bedugnių" (88, 8) gimusi destruktivi Hedos Gabler jėga spektaklyje konfrontuoja su inertišku nedidelės bendruomenės socialumu. Tai individo ir visuomenės, jos normų ir papročių konflikto variacija, kur individas reiškia šakotą, prieštarinę ir mįslingą prigimtį, negalinčią prisitaikyti prie tų normų. „Sielos bedugnė" nulemia H. Ibseno sukurtą personažo atvirumą įvairioms interpretacijoms. Toji „sielos bedugnė", reiškianti iracionaliąsias, pavojingas žmogaus prigimties puses, pjesėje ir spektaklyje yra tarsi reikšmių epicentras, savo prieštaringumu ji vysto siužetą, suteikia jam dramatinę įtampą. Kaip tos „sielos bedugnės" simbolis spektaklyje konstruojamas, kokių formų jis įgauna ir kur kreipia žiūrovą tokios simbolikos aktualizavimas pabandysime čia išsiaiškinti, nuosekliai interpretuodami fizinį ir mimetinį spektaklio planą.

Fizinį planą galima apibūdinti remiantis scenos erdvės struktūra. Ji ypatinga: režisierius G. Varnas ir scenografe J. Paulėkaitė savitai išnaudojo KVADT Pailgąją salę — siaura,

kamerinė erdvė (metaforiškai, pasak režisieriaus, reiškianti šaudyklą) nusidriekia palei žiūrovų suolų eiles tarsi ilgas koridorius. Žiūrovas čia atsiduria ypač arti scenos ir turi sukintėti galvą, norėdamas sekti dialogus, aktorių pasirodymus ir išnykimus. „Vaidybos takelis“, kaip pastebėjo V. Gedgaudas, „kuriame beveik keturias valandas kryžiuojasi herojų likimai, įsimagnetina, aktorių energijos išlydžiai juntami beveik fiziškai, nes atstumas iki žiūrovų – minimalus“ (71, 70). Aktoriai visą laiką prispausti prie žiūrovo, jie negali pasitraukti į scenos gilumą, nebent trumpam išnyksta už širmų. Publika tokiu būdu maksimaliai išgyvena visą aktorių „fiziškumą“. Kinematografijos terminais tariant, tai tarsi savotiški vienas kitą keičiantys „stambūs planai“. Be to, žiūrovas priverstas aktyviai suvokti mizanscenas, t.y. sukinėti galvą, pasilenkti, įsižiūrėti ir pan. Skirtingai nuo tradiciškesnės (tiek dydžiu, tiek forma) scenos, „Hedoje Gabler“ publika niekada nemato spektaklio visumos, visuminio mizanscenos piešinio, „bendro plano“. Scena visada atsiskleidžia tik tam tikru kampu iš tam tikros perspektyvos. J.Onaitytės vaidyba dar labiau paryškina šias erdvės konteksto savybes: Heda Gabler ypač dinamiškai juda tarp kur kas statiškesnių personažų pirmyn ir atgal, toliau (dingdama už širmos) ar visai arti žiūrovų (pakibdama ant metalinių turėklų, skiriančių sceną nuo publikos), pagaliau guli, supasi ir laipioja scenos konstrukcijomis. Fizinis spektaklio ir ypač Hedos Gabler vaidmens suvokimas tokiu būdu yra tarsi suardomas, jo visuma – tai savotiškas figūrų, detalių, veidų ir judesių „stambių planų“ koliažas. Žiūrovo žvilgsniui neleidžiama atsiitraukti, aprėpti mizanscenų visumos, jis verčiamas individualiai konstruoti reginį pats sau.

Įsižiūrėję suprasime, jog panašiai dramatinio vyksmo ir personažo suvokimo ardymas vyksta ir mimetiniame lygmenyje. Antai spektaklyje pateikiama socialinė situacija leidžia žiūrovui greitai ir nesunkiai identifikuoti Hedos Gabler socialinius vaidmenis, tokiu būdu nustatant jos tapatybę. „Socialinis vaidmuo“ – psichologijos terminas, vartojamas žmogaus ryšių su kitais žmonėmis socialinėje grupėje specifikai nusakyti (43,

10). Žmogaus individualų elgesį lemia jo vaidmenys visuomenėje. Kokius socialinius vaidmenis atlieka Heda Gabler? Atrodytų, ji yra Tesmano žmona, jo tetos giminaitė, Tėjos draugė, potenciali Brako meilužė ir pan. Kita vertus, toks vaidmenų identifikavimas nėra kiek nepriartina prie konfliktiškos Hedos Gabler asmenybės supratimo, jos identitetas žiūrovui lieka nesugautas, nesutapatinamas, neatpažįstamas, efemeriškas kaip ir pati jos dinamiška, nenusipėjama plastika, komplikuojanti mizanscenų suvokimą fiziniu lygmeniu. Heda Gabler savotiškai žaidžia jai primetamais vaidmenimis, pasinaudodama jais ar juos suardydama (pvz., Gabler ir Tėjos santykiai, svyruojantys nuo šilčiausio draugiškumo iki agresyvių išpuolių). Tokią konfliktišką personažo elgesį psichologinėje interpretacijoje galima būtų pavadinti „vaidmens atmetimu“, vedančiu į pjesę iki dramatiškiausio motinos vaidmens atmetimo pabaigoje, kuomet iš užuominų sužinome, kad Heda Gabler nėščia. Tačiau mums rūpi kitkas: koku būdu J. Onaitytės sukurtas personažas vis dėlto yra, nepaisant savo efemerškumo? T.y., kur glūdi jos tapatybė, išsprūdusi pro elementarius socialinių vaidmenų tinklus? Neidentifikuojama Heda Gabler žiūrovui tegali sukelti neaiškią nuojautą apie chaotišką ir iracionalią savo vidinę realybę, „sielos bedugnę“, kuri ir lemia nenusipėjamą jos elgesį.

Giliosios Hedos Gabler tapatybės, savotiškos alternatyvos socialiniams vaidmenims išskyla G. Varno spektaklio poetiniuose įvaizdžiuose: kiek atitrūkusi nuo nuoseklios psichologinės vaidybos J. Onaitytė įkūnija raganą, šokančią sabato šokį apie liepsnojančią rankraštį ir „skraidančią“ scenos konstrukcijomis, ar „amazonę“, demonstruojančią karingą nusiteikimą ir šaudančią pistoletu, įsitempusį, tykančią demoną, heterą, furiją ir pan. (poetines vaidmens formas panašiai įvardino beveik visi, rašiusieji apie G. Varno spektaklį). Nesvarbu, kiek psichologiškai motyvuoti tokie įvaizdžiai (galbūt tai tik Hedos Gabler infantilios vaizduotės proveržis), spektaklyje jie yra poetinė realybė, veikianti žiūrovo suvokimą. Ragana simbolizuoja moters nepriklausomumo galių ir vidinių pavojų suaktyvėjimą.

Tokia poetika nurodo destruktyvių gelminių jėgų, grėsmingos gaivališkos energijos atsipalaidavimą, keliantį pavojų stabiliam patriarchaliniam pasauliui ir jame įprastam pasiskirstymui vaidmenimis. Šia prasme į įvaizdžio kontekstą galime įtraukti ir secesinio moters idealo atgarsį (kritikoje Heda lyginta su G. Klimto moterimis), ir tipiškus raganizmo „atributus“ (ugnis, šokis), ir paties H. Ibseno nubrėžtas Hedos gyvenimo sąlygas (ji generolo duktė, augusi sukarintoje atmosferoje) bei pabrėžtinai maištingą, paauglišką, temperamentingą J. Onaitytės vaidybą. Visa ši poetika, pasak A. Liugos, svyruoja tarp infantilumo ir fatališkumo – dviejų iracionalių kraštutinumų (83, 3). Ji konfrontuoja su socialiniais, Hedai Gabler primestais, vaidmenimis, todėl apsunkina žiūrovo suvokimą. Nesutapimas su socialiniais vaidmenimis, jų atmetimas žiūrovui kelia prieštarīgus jausmus, įtampą, patiriamą susidūrus su chaotiška, nenusakoma, tamsia „sielos gelmių mįsle“. J. Onaitytės vaidmuo išreiškia tą mįslę kaip destruktyvią, sunkiai suvokiamą, gaivališką jėgą, griauančią tiek įprastą socialinį suvokimą, jo normas, tiek ir moters įprastus vaizdinius, įaugusius visuomenės gyvenime. Aktorinis darbas savotiškai provokuoja žiūrovą: šis turi aktyviai suvokti sceninį vyksmą (t.y. pats jį konstruoti) ir rasti santykį su tomis gaivališkomis gelmėmis, kurias atveria aktorė. Žiūrovas aktyviai išgyvena moters prigimties iracionalumą.

Kita vertus, pavojingosios „sielos bedugnės“ simbolika kartu yra ir tam tikra tvarka, kuri susiformuoja, kuomet suvokiame spektaklį kaip meninę visumą. Šioji simbolika atsiskleidžia atpažįstamais (taigi ir sutvarkytais, įvardintais) raganos, heteros, demono įvaizdžiais; estetiniu spektaklio ir J. Onaitytės darbo išbaigtumu, vidine psichologine kūrinio logika.

Tad aktorės J. Onaitytės sukurtas moters sielos gelmės, kaip pavojingos, iracionalios galios, simbolis turi du aspektus (žinoma, įtraukiant į šį vaidmenį visą meninį spektaklio kontekstą). Viena vertus, jis griaua įprastą visuomenės gyvenimo suvokimą (pavyzdžiui, natūralų vaidmenų priėmimą), atveria galimą žmogaus vidinių gaivalų agresiją to gyvenimo atžvilgiu,

ardo stabilią vertybių ir sugyvenimo būdų sistemą. Šis ardymas prasideda jau fiziniame mizanscenų suvokimo lygmenyje (tai ypač svarbu, norint pabrėžti simbolio poveikumą). Antra vertus, perėjęs šį ardymo etapą, simbolis vėl atstato tvarką, paremtą menine kūrinio logika. Simbolis šia prasme veikia dviem kryptimis: viena nurodo į pragaištingus žmogaus sielos gelmėse glūdinčius gaivalus, destruktivias jėgas, panardina žiūrovą į gelmių tamsą, „naktinį pasaulį“, o kita verčia žiūrovą aktyviai reaguoti į šią chaoso grėsmę ir, išgyvenant kūrinį kaip visumą, grįžti į „dienos pasaulį“.

Toks aktoriaus simbolikos veikimas nenustebintų sociologo, susipažinusio su „simbolių pasaulio“ funkcionavimu visuomenėje. Šia prasme teatrą galime pagrįstai suprasti kaip natūralių socialinių procesų suaktyvinimą ar suintensyvinimą (tam padeda meno institucijos). Taigi specifinę meno simboliką galime susieti apskritai su simbolinių pasaulių reiškiniu. Pasak sociologų P. L. Bergerio ir T. Luckmanno, simbolinių pasaulių funkcionavimas – tai tvarkomojo pobūdžio veikimas: „Simbolinis pasaulis nustato asmeninės patirties suvokimo tvarką. Išgyvenimai, susiję su skirtingomis tikrovės sritimis, integruojami įtraukiant juos į tą patį viską apimančią prasmės pasaulį. Pavyzdžiui, simbolinis pasaulis nustato sapnų reikšmę kasdienio gyvenimo tikrovėje, kiekvieną kartą vėl iš naujo patvirtindamas aukščiausią jos statusą ir sušvelnindamas šoką, kuris ištinka pereinant iš vienos tikrovės į kitą“ (6, 126). Kitaip tariant, simboliniai pasauliai įgalina žmogų susitvarkyti su iracionaliais, tamsiais gyvenimo reiškiniais („naktine“ gyvenimo puse), integruoti juos į savąją pasaulėvoką ir išlaikyti stabilų tikrovės suvokimą, vertybių sistemas ir pan. „Naktinė“ pusė, būdama savaip tikroviška, dažniausiai yra grėsminga ir bloga lemianti, „blaiviai“ visuomeninei tikrovei. Mąstymas, pasak sociologų, ima įtikinėti save, kad įprasta gyvenimo tikrovė tėra iliuzija, kurią bet kada gali praryti iracionalūs naktiniai košmarai. „Tokios beprotiškas ir siaubingas mintis galima suvaldyti visas įsivaizduojamas tikroves surikiuojant tame pačiame simboliniame pasaulyje (...), kad kasdienio gyvenimo tikrovė

išliktų aukščiausia, galutine (...) tikrove" (6, 126).

Ši digresija į sociologijos tekstus yra reikalinga, siekiant suprasti aktorius simbolikos funkcionavimo būdą ir tinkamai tą simboliką įvertinti. Dinamiškas, ekspresyvus J. Onaitytės vaidmuo suspaustoje erdvėje suardo spektaklio erdvinio suvokimo vientisumą, ir įprastą personažo „atpažinimą". Heda Gabler reiškiasi kaip efemeriška, sunkiai identifikuojama būtybė, demonstruojanti destruktivią ir pavojingą energiją kitų personažų, sudarančių nedidelę bendruomenę, sąskaita. Sapniška, pasak kritikų, somnambuliška (105, 11) spektaklio atmosfera (ją kuria muzika, vaikiškas balsas, skaitantis remarkas) dar labiau pabrėžia demonišką Hedos Gabler prigimtį, suteikia jai chaotiško naktinio gyvenimo grėsmingą kontekstą. Tačiau tokiu simbolinės ekspresijos tinklu sugauta ir materializuota grėsminga „sielos gelmė" patenka į estetinę spektaklio tvarką, vadinasi, ji ne tik išreiškiama, bet ir sutvarkoma bei įprasminama kaip meno kūrinys, specifinė kultūrinė patirtis. Sukrėstai žiūrovo sąmonei gražinamas pirminis, tiesa, po susitikimo su meno kūriniumi kiek pakitęs, praturtėjęs, atnaujintas stabilumas.

Tokią ambivalentišką simboliką, kokią kuria J. Onaitytė rasime daugelyje archajiškų ritualų, mitų: chaoso nugalėjimas ir tvarkos atkūrimas kaip tam tikra socialinio gyvenimo tvarkymo struktūra įvairiomis formomis pasireiškia visose visuomenėse (40, 106-147). Simbolinio matmens interpretacija leidžia panašias struktūras išvelgti ir šiuolaikinio teatro kūrinyje. Be to, čia stengiasi parodyti, jog šios struktūros ne schematiškai užšifruotos, bet pasireiškia kaip paties kūrinio poveikis, jo fizinis išpūdis, mimetinių procesų konstravimo principas, aktorės vaidybos plastika ir poetika.

Gestas ir simbolis

Apie O. Koršunovo teatro fenomeną jau kalbėjome, aptardami erdvės kaip šventybės simboliką. Tada matėme, jog režisierius savotiškai dekonstruoja simbolį, įvesdamas ironišką santykį su tradicija, tačiau ir pasitikėdamas šio simbolio po-

veikiu, jo archetipine galia. Ironiškas santykis ir atsitolinimo efektas ryškus ir spektaklyje „Senė 2“. Režisūrinis sumanymas atskirus spektaklio aktorius paverčia tai šaržuotais personažais, tai alegorinėmis figūromis, tai pasakotojais, kalbančiais tiesiog publikai, tai pačiais aktoriais „čia ir dabar“ žaidžiančiais keistus ar juokingus žaidimus. O. Koršunovas gali užgesinti šviesas, panaikindamas atstumą tarp scenos erdvės ir publikos (tarp aktorių ir žiūrovų), lėtinti veiksmą kaip kine, išryškindamas jo dirbtinumą, leisti personažams prasilenkti tarsi skirtingose erdvėse ir pan. Visa tai „dekonstruoja“ personažo suvokimą, išryškina jo dirbtinumą, konvencionalumą. Jei kalbėdami apie „Hedą Gabler“ matėme personažą kaip visumą ir joje išvėlgėme simbolinį matmenį, tai siekiant išryškinti tą matmenį spektaklio „Senė2“ aktorių vaidyboje tenka imtis visai kitokių analizės principų.

Spektaklio pasakojimas ir vaidyba atskleidžia absurdiškų įvykių virtinę. Rašytojas – pagrindinis personažas (jis yra ir pasakotojas) išeina į gatvę, kur šviečia skaisti pavasario saulė. Čia jis susitinka pažįstamą, su juo kalbasi, bet ūmai prisiminęs, jog namuose pamiršo išjungti virdulį, nuskuba atgal. Kieme jis susitinka Senę ir paklausia jos, kelinta valanda (atrodytų, kam?). Senė jam atsako nesuprantamais lotyniškais žodžiais. Rašytojas klausia jos antrąkart, šįkart lenkiškai, tačiau pamatęs laikrodį nustemba – jis neturi rodyklių. Rašytojas grįžta namo, ir guli ant sofos, kol užsnūsta. Susapnavęs košmarą jis ūmai pažadinamas beldimo į duris. Už durų stovi ta pati Senė. Ji įžengia į vidų ir garsiai nusikvatojusi krinta be žado. Rašytojas ją kruopščiai apžiūri ir įsitikinęs, kad ji mirė, puola į paniką. Galų gale jis pajunta alkį, tad leidžiasi į parduotuvę duonos. Čia stovi nemaža eilė, kurioje Rašytojas susipažįsta su Poniute. Jie flirtuoja, ir Poniutė pasisiūlo nupirkti rašytojui duonos, kol šis palauksiąs jos lauke. Rašytojas išeina į gatvę ir prisidengia akis nuo kaitrios pavasario saulės. Netrukus pasirodžiusi Poniutė padaro tą patį. Kol ji stovi prigludusi ranką prie kaktos, Rašytojas kruopščiai apžiūri jos plaukus, kaklą, ausis, netgi burną.

Tokią įvykių seką sunku interpretuoti mimetiniame plane, ji iškrinta iš įprastos logikos rėmų. Akivaizdžiai reikšminga čia yra saulės figūra, jos ryšys su akimis: saulė plieskia į akis, verčia dangstytis, kartu kažkokiu būdu išprovokuoja Rašytoją apžiūrėti Poniutės kūną. Kitaip tariant, saulės figūra turi kūniškumo tematinę vertę. Mes nujaučiame, kad saulė kažkaip skatina jaunos moters ir savo kūniškumo suvokimą. Dar daugiau, ankstesnėse scenose labai panašiai Rašytojas apžiūrinėjo jo bute netikėtai mirusios senos moters lavoną. Tokiu būdu saulės semantinis laukas be kūniškumo pasipildo mirties reikšmėmis. Tačiau šitoks struktūrinis išdėstymas dar neatskleidžia visos įvykių sekos simbolinio turinio, kitaip tariant, atskiros figūros su savo teminėmis vertėmis neatskleidžia, ar aktorių gestai suformuoja gyvą prasmės visumą (o ne, pavyzdžiui, dirbtines ženklų grupes). Susidūrę su neaiškiomis ar tamsiomis teksto vietomis hermeneutikai, siekiantys jas suprasti, „plečia dvasinį horizontą“, kreipiasi į kitas humanitarines sritis.

Gerard Bucher straipsnyje „Pirmykščio mirties patyrimo paveldimoji galia“ rašo: „Pats svarbiausias antropogeninis įvykis buvo *transcendentinis mirties patyrimas*. Tam tikroje pirm-žmogio psichoemocinės evoliucijos ir brendimo pakopoje atsiskleidė sukrečianti, iki tol nepastebėta aki-vaizdybė: „*regėjimas*“ *bjauriai pūvančių* gentainio palaikų, suvoktų *kaip kito „aš“ sunaikinimas*. Netikėtas atradimas visiškai apvertė regimąjį suvokimą ir atitinkamai visas psichofizines žmogiškosios būtybės savybes“ (9, 36). Čia autorius kalba apie antropologinę įvykį: pirmykščio žmogaus pirmąjį susidūrimą su mirtimi, tiksliau, su gentainio palaikais. G. Bucher pabrėžia ypatingą regimojo suvokimo svarbą šiam susitikimui. Susitikimas prasi-dėjo ne nuo paties mirties įsisąmoninimo, bet nuo „regėjimo“, kad kitas „aš“ virsta šlykščiai pūvančiu kūnu“ (ten pat, p.37). Žeidžianti ir keičianti visą ankstesnį pasaulio suvokimą antropologinė patirtis yra „reginio trauma“, po kurios seka *supratimas* (9, 38), savo mirtiškumo įsisąmoninimas. Tokios „traumos“ ar „svaiginančios negalės“ patirtis, anot G. Bucher atsispindi to-

kiame La Rochefoucauld aforizme: „Į saulę ir į mirtį negalima žiūrėti išmeigus žvilgsnį“ (9, 40). Pirmykščio mirties patyrimo aprašymas nušviečia ir spektaklio įvykių seką. Išivaizduojama saulė yra tokia pati „reginio trauma“ kaip ir mirtis, ji savotiškai išpranašauja mirties atsivėrimą ir provokuoja savo mirtiškumo įsisąmoninimą. Saulės figūra pasirodo flirto ir meilės scenoje, tokiu būdu tapdama simboliu, nes akimirksniu, personažams atlikus vieną gestą, atveria tikrąją, slaptąją scenos įvykių esmę. Be to, būdamas ambivalentiškas (tai pavasario saulė, žyminti gyvybės pradžią), šis simbolis aprėpia ir scenos ambivalentiškumą (meilė – mirtis).

Saulės simbolis sukuriamas keliais aktorių gestais. Kita vertus, šis simbolis struktūruoja ir įprasmina spektaklio scenas, įvykių sekas, gestus. Toks abipusis veikimas rodo simbolio galingumą, jo funkcionavimą ir, pasak K. G. Jungo, gyvybę.

Atskiri aktorių gestai O. Koršunovo kūryboje įgyja simbolinę reikšmę, tokiu būdu padarydami aktorius simboleje glūdinčios „žinios“ nešėjais. Tačiau tai dar neišbaigia interpretacijos. Lieka neatsakytas klausimas, kokių būdu šis simbolis garantuoja kūrinio išliekamąją vertę, suteikia jam kultūrinio fakto ir socialinio ar egzistencinio darinio statusą. Skirtingai nei „Hedoje Gabler“, čia simbolį konstruojanti gestų seka yra uždara, tai savotiškas žaidimas reikšmėmis, paklūstant tam tikroms taisyklėms. Atskleidę taisykles, mes dar neižvelgėme simbolio vertės kultūroje, ryšio su laikmečiu ar socialine aplinka, kurioje jis turi veikti. Norint atsakyti į mums rūpimą klausimą, reikia vėl atsigręžti į spektaklį, apeiti dar vieną „hermeneutinį ratą“, išryškinant ir įtraukiant į interpretaciją kitus kūrinio elementus.

Režisierius atidengia žaidimo su reikšmėmis taisykles, žaidimas atviras ir ironiškai demonstruojantis, kaip šios reikšmės konstruojamos. Spektaklis vyksta „čia ir dabar“, aktoriai tik trumpam pasineria į mimetinę plotmę, kartu ją komentuodami ir šaržuodami. Antai spektaklis prasideda trijų savižudžių (pasak kritikės R. Paukštytės, „žaidžiančių žaidimą apie mirtį“ (95, 4)) monologais, kuriems išsekus, t.y. savižudybėms įvykus, visi

trys kvatodamiesi eina iš scenos, pavirsdami tiesiog pokštaujančiais, žaidžiančiais aktoriais. Tik staiga užgesinama šviesa tarsi dar kartą pradeda spektaklį, kur kas rimtesnį žaidimą, nes į jį įtraukiami ir žiūrovai (tamsoje nebėra aktorių ir žiūrovų atskirumo, aktoriai klaidžioja, pasišviesdami degtukais tai po scenos gilumą, tai beveik užgriūdami ant publikos). Panašiai spektaklio pabaigoje į absurdišką ginčą įsivėlę lošėjai, prasi-dėjus tarpusavio muštynėms, ūmai tampa nerealūs, jų judesiai sulėtinami tarsi kine, jie atsitraukia į scenos gilumą, tuo tarpu pro juos į avansceną praeina mergina su knyga rankoje, dar labiau pabrėžianti jų nerealumą.

Matėme, jog toks aktorių žaidimas pajėgus sukurti simbolį, atverti simbolinį matmenį, tačiau, kad išsiaiškintume, kaip šis simbolis funkcionuoja, reikia atsigręžti į žiūrovus. Juk aktoriaus gestai yra *rodomi*, jie skirti žiūrovui. „Kultinis žaidimas ir reginio žaidimas (...) *neišsibaigia tuo, ką vaizduoja* (pabraukta E. K.), o nurodo į išorę, į tuos, kas dalyvauja juose kaip žiūrovai“ — teigia H.G. Gadameris (55, 154). Filosofas išskiria spektaklį kaip ypatingą žaidimo formą, įtraukiančią žiūrovą. O. Koršunovo spektaklio aktoriai žaidžia, tačiau tai, ką šis žaidimas vaizduoja (tiek mimetinėje, tiek simbolinėje plotmėje) pasibaigia, o yra nukreipta į publiką. H.G. Gadameris šia prasme spektaklį lygina su kultinėmis apeigomis, kurios privalo įtraukti visą bendruomenę (55, 155).

Galų gale tik žiūrovas pajėgus suvokti, tarkim, saulės simbolį, sukonstruotą iš paskirų gestų, kaip reikšminę visumą. Pasak H.G. Gadamerio, „žaidėjas pažįsta žaidimą kaip peržengiantį realybę“ (55, 155). Taip pat spektaklio aktorių gestų reikšmė peržengia tų gestų tikrovę ir pačių aktorių tikrovę. Tokia tikrove tampa simbolinis matmuo, o tai gali įvykti tik tuomet, kai vaidinama žiūrovui. Spektaklio (kaip ir žaidimo) pasaulis yra uždaras savyje, tačiau šis uždarumas atviras žiūrovams. „Net giliausiai pažintas ir pateiktas toks, koks buvo sumanytas, žaidimas bus ne tuo, kas jame dalyvauja, o tuo, kas jį žiūri. Per žiūrovą žaidimas tarsi pasiekia savo idealumą“ (55, 156).

Nesuprasime aktoriaus simbolikos funkcionavimo, jei neįsiklausysime į šį filosofo išryškintą žiūrovo vaidmenį žaidime. Simbolis organizuoja ir struktūroja visą spektaklį, persmelkia jį reikšmėmis, tačiau patį simbolį sukuria tam tikra komunikacinė situacija, kuriai būtinas žiūrovų aktyvumas. Kuomet O.Koršunovo aktoriai spektaklio pradžioje „atidengia“ žaidimo sąlygas, žiūrovas tai supranta kaip kvietimą dalyvauti konstruojant reikšmes.

Apžvelgę aktorių gestų simboliką „Senėje2“, išskyrėme saulės simbolį. Jo reikšmynas aprėpia mirties ir meilės, *eros* ir *thanatos* dialektiką. Mirties reikšminis laukas, susikonscentravęs šiame simbole, pasklinda po visą spektaklį, žymimas agresijos, nykimo, mažėjimo, beprotybės, absurdo formų. Tačiau visas šis mirties koncentratas, mirties dialektika yra savyje uždaro žaidimo sukurtas turinys. Mirties simbolika yra sukurta aktorių ir žiūrovų, jų susitarimo, komunikacinės situacijos, kuri tarsi gaubia ir simboliką, ir jos poveikį – tą filosofinį matmenį.

Gerard Bucher savo tekste apie pirmąją mirties patyrimą daro prielaidą, kad šis antropologinis įvykis, formuojamas religinės praktikos, „sutapo su gimstančio integralinio prasmės vyksmo išsiskleidimu“ (9, 37). Mirties patyrimas – tai reikšmių ir prasmės radimosi pradžia, „*signifikacijos proveržis*“, kuris padaro negaliojantį ir nerealų mirties reginį (9, 46) ir tuo išlaisvina. Prasmė ir reikšmės formuojasi kaip priešpastata mirties patyrimui. „Visas prasmės universumas galėtų būti apibūdintas kaip gynimosi nuo mirties organizavimas“ (9, 46). Ši G. Bucher prielaida padeda dar giliau interpretuoti spektaklį. Remdamiesi ja, galime teigti, kad mirčiai, kuri simboliu pavidalu materializuojasi O. Koršunovo spektaklyje, atsvara tampa ta komunikacinė situacija, kuri ir sukuria minėtą simboliką. Juk simbolio kūrimas, kuriame kaip savotiškame žaidime dalyvauja aktoriai ir žiūrovai, – tai prasmų ir reikšmių ieškojimas. Vadinas, jis neigia mirties patyrimą, ginasi nuo mirties. Atskiras aktoriaus gestas – ranka pridengiamos akys – mirties simbolikos išraiška, tačiau visą šio simbolio prasmę suprasime tik tada, jei

jį interpretuodami aprėpsime visą spektaklio struktūrą, kuri parodo, kad simbolį kuria bendrai žaisdami žiūrovai ir aktoriai. Tokia kūryba yra žaidimo prasmė, paneigianti mirtį. Aktoriai ir žiūrovai čia sukonstruoja savotišką bendriją – uždara, žaidžiančią ir kuriančią prasmes. Berods taip ši bendrija atsako grasinančiai mirčiai ir absurdui.

Simbolinis matmuo ir žaidimo sąlygos, kuriose jis realizuojasi, išvedė mūsų spektaklio interpretaciją už estetiškumo ribų. Toks spektaklis – tai ne paskiras meno kūrinys, tenkinantis publikos estetinius poreikius, o egzistencinis atsakas absurdui ir mirčiai. Remdamiesi G. Bucher teorija, spektaklį galime palyginti su archajinėmis gedulo apeigomis. Spektaklio žiūrovas verčiamas aktyviai įsitraukti į prasmų kūrimą, nes tai suvokiama kaip jo laikysena mirties ir beprasmybės akivaizdoje.

Kokias išvadas perša simbolių aktoriaus vaidyboje interpretacijos?

Nesuprasime giliojo simbolinio aktoriaus kūrybos matmens, neištraukę į supratimą socialinės situacijos, kurioje tas matmuo veikia. Aktorius kuria tik gyvoje komunikacinėje situacijoje, o jo simbolika – šios komunikacijos rezultatas. Antai „Hedos Gabler“ simbolinių matmenį galime interpretuoti tik gretindami vaidybos elementus ir žiūrovo reakcijas. Suspausta scenos erdvė, aktorės J. Onaitytės judesys ir plastika tos erdvės kontekste, socialinių vaidmenų ir poetinių įvaizdžių konfrontacija – visa tai yra paveiku, nes manipuliuoja žiūrovo įpročiais, jo socialine kompetencija.

Jei simbolio konstravimas – aktorių ir žiūrovų sąveikos rezultatas, tai to simbolio interpretacija negali apsiriboti estetika. Šia prasme spektaklis – įvairių socialinių procesų, vykstančių visuomenėje, atspindys. Pavyzdžiui „Hedą Gabler“ suvokėme kaip tamsių, iracionalių, grėsmingų žmogaus prigimties pusių atskleidimą ir „sutvarkymą“, įvardijimą bei kasdienio gyvenimo tikrovės kaip vienintelės realybės įtvirtinimą. Taip pat ir O. Koršunovo spektaklis tampa egzistenciniu atsaku absurdui ir mirčiai, o ne vien žiūrovo estetinių poreikių tenkinimu.

Tokiu būdu simbolis nurodo visai kitokius aktoriaus vaidybos parametrus. Vaidinimą galime susieti su archajiškais ritualais, gedulo apeigomis, jį galime suprasti kaip tam tikrų modelių, organizuojančių mūsų suvokimą ir egzistencinę laikyseną, konstravimą. Pavyzdžiui, toks modelis gali būti žaidimas, kurį kaip antropologinį fenomeną tyrė J. Huizinga ir H.G. Gadameris. Pastarasis rašė: „tiek savo santykiu su pasauliu, tiek kūrybinėmis pastangomis kurti formas ar dalyvauti formų žaidime mes siekiame sulaikyti praeinamybę. (...) Mąstyti kas yra mirtis, reiškia peržengti sau skirtą laiką" (18, 66). Kaip šie modeliai funkcionuoja teatro praktikoje, atsiskleidžia mūsų interpretacijose.

Išvados

Bet kurį meno kūrinį galime įsivaizduoti kaip sudėtingą, daugiabriaunę, prasmingą visumą, kurios poveikis mums — tai visų „briaunų“ sąveikos, harmoningos ir reikšmingos dermės rezultatas. Mus veikia kūrinio fiziškumas: ritmas, spalvų, garų, šviesos, judesio dermės, taip pat fikcinė realybė — tai, kas kūrinyje vaizduojama: personažai, jų jausmai, aistros, pavojai ir visa tai, kas jiems nutinka. Pagaliau, susidūrę su tikrai didingu meno kūrinium, mes jaučiame, kad mus veikia ir šis tas daugiau — tai kūrinyje esanti paslaptis, gelmė, kuri atsiveria kaip kažkas esmingo, tačiau kartu išlieka paslaptimi ir nepasiduoda paprastam paaiškinimui. Šią gelmę mes pavadinome simboliniu meno kūrinio matmeniu. Remdamiesi hermeneutine meno filosofija ir atliktomis V. Vaičiūnaitės, E. Nekrošiaus, G. Varno, O. Koršunovo, J. Vaitkaus, G. Padeigimo ir kitų režisierių spektaklių interpretacijomis, siekėme įrodyti, kad simbolinis matmuo yra ypatinga šiuolaikinio spektaklio vertė. Ypatinga ji tuo, kad leidžia peržengti konkrečios modernios estetikos ribas ir įvertinti kūrinį platesniame kultūriniame, socialiniame kontekste.

Toks kontekstas, pavyzdžiui, yra tradicija. Dažnai iš pažiūros saviti ir modernūs režisūriniai ar scenografiniai sprendimai šaknijas ir erdvės ir laiko simbolikos tradicijose.

Šiuolaikiniame Lietuvos teatre randame archajišką teatro ir sakralinių erdvių jungtį (pvz., O. Koršunovo „Labas Sonia Nauji Metai“), renesansinę „Pasaulio teatro“ koncepciją (E. Nekrošiaus spektakliai), intymiojo teatro erdvės tradiciją (G. Varno ir J. Vaitkaus kūriniai), šventės ir šventojo laiko simbolinius modelius (pvz., G. Padegimo ir kitų režisierių kūryba, taip pat festivaliai, teatralizuotos šventės). Šios tradicijos sieja spektaklius su archajiškais pasaulio suvokimo būdais, grąžina prie religinio pasaulėvaizdžio, mitinio mąstymo. Šiuolaikinio Lietuvos teatro režisieriai ne tik puoselėja tradicijas, bet ir konfrontuoja su jomis, permąsto jas, bando išsakyti ir suvokti naujai. Taip simbolinio mąstymo tradicijos praturtinamos šiuolaikiniame teatre. Aktualizuodami erdvės ir laiko simbolius, menininkai siekia atspindėti šiuolaikinį mąstymą, šiuolaikinio žmogaus būsenas. Teatras tokiu būdu žymi kaitą, fiksuoja kultūrinę orientaciją ir, reaktualizuodamas pamirštus mąstymo būdus, leidžia pažvelgti į save iš šalies.

Kita vertus, teatras yra būdas struktūruoti mūsų laiko ir erdvės suvokimą, suteikiant jam turtingesnių ir humaniškesnių formų nei tai šiandien daro mokslas. Publikos mentalitetas, savivoka — tai dar vienas kontekstas, kuriame veikia simbolis ir kuriame atsiskleidžia spektaklio vertė. Erdvės ar laiko simboliai — tai kartu ir orientyrai padedantys žiūrovui suvokti save. Antai kambario erdvė G. Varno ar J. Vaitkaus spektakliuose simbolizuoja vidinę psichinę erdvę, ją eksponuoja ir sutvarko. Svarbu suvokti, kad simbolinė kambario erdvės koncepcija, meniškai materializuojanti tamsius mūsų psichikos reiškinius, veikia kitaip, nei psichologų tekstai ar veiksmai. Mat simbolis yra aktualus, t.y. paveikus, jis, skirtingai nei moksliniai tekstai, mus sukrečia, simbolį mes išgyvename kaip tam tikrą autentišką patirtį.

Panašiai sukrėsdamas, spektaklis gali reikštis ir kaip socialinė jėga. Pavyzdžiui V. Vaičiūnaitės teatras sukuria simbolinę istorinės atminties lauką, skatina žiūrovą aktyviai ir atsakingai suvokti savo miesto kultūrą ir jos paveldą. „Atkėsdamas“ kiemus ir aikštes šis teatras tiesia simbolinius tiltus

tarp šiandienos ir praeities, tuo reikšmingai papildydamas oficialiąją miesto, tautų istoriją. Matome, kad simbolis nurodo ir socialinį meno kūrinio kontekstą bei jo vertę. Ypač tai ryšku interpretuojant simbolinius aktoriaus kūrybos aspektus. Simbolio konstravimas – tai aktorių ir žiūrovų sąveikos rezultatas, o spektaklis – įvairių procesų, vykstančių visuomenėje, atspindys. Antai G. Varno „Hedą Gabler“ interpretavome kaip tamsių, iracionalių žmogaus prigimties pusių atskleidimą, jų įvardinimą ir sutvarkymą bei kasdienės tikrovės, kaip vienintelės realybės įtvirtinimą. Tokių socialinių verčių spektakliui suteikė J. Onaitytės vaidmens simboliniai aspektai. Panašiai O. Koršunovo „Senę 2“ interpretavome kaip aktorių ir žiūrovų bendriją, žaidžiančią ir kuriančią simbolius kaip atsaką mirčiai ir absurdui.

Šios ir kitos su tradicijomis, mentalitetu, kultūra, visuomene susiję reikšmės, kurias formuoja simbolinis meno kūrinio matmuo, ir yra ypatinga šiuolaikinio spektaklio vertė. Atsižvelgdami į šią vertę galime išvengti pernelyg didelio šiuolaikinių kūrinių vertinimo reliatyvumo. Simbolis išplečia spektaklio reikšmes. Spektaklis tampa ne tik estetinių publikos poreikių tenkinimu, bet kultūriniu faktu, dvasiniu tautos paveldu, kuriame sustingdomos ir išsaugomos prasmės.

Literatūra

1. Ališanka E. *Vaizdijantis žmogus. Sacrum sklaida kultūroje*. V., 1998.
2. Andrijauskas A. *Grožis ir menas*. V., 1996.
3. Aristotelis *Rinktiniai raštai*. V., 1990.
4. Aston E., Savona G. *Theatre As Sign-System*. Routledge, 1996.
5. Bachelard G. *Svajonių džiaugsmas*. V., 1993.
6. Berger P.L., Luckmann T. *Socialinis tikrovės konstravimas*. V., 1999.
7. Bielskis P. *Lietuvių liaudies teatro poetika*. V., 1992.
8. Brook P. *Tuščia erdvė*. V., 1992.
9. Bucher G. Pirmykščio mirties patyrimo paveldimoji galia // *Baltos lankos*. 1993. Nr.3.
10. Cirlot J.E. *A Dictionary of Symbols*. London, 1995.
11. Česnulevičiūtė P. *Daugiaveidis dramų gyvenimas teatre*. V., 1998.
12. *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. V., 1993.
13. Dilthey W. Hermeneutikos atsi-

- radimas // *Filosofija ir sociologija*. 1990. Nr.1, p.96-111.
14. Eco U. *Menas ir grožis viduramžių estetikoje*. V., 1997.
 15. Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge, 1997.
 16. Eliade M. *Amžinojo sugrįžimo mitas*. V., 1996.
 17. Eliade M. *Šventybė ir pasaulietiškas*. V., 1997.
 18. Gadamer H.-G. *Grožio aktualumas*. V., 1997.
 19. Gadamer H.-G. *Istorija. Menas. Kalba*. V., 1999.
 20. Gaižutis A. *Meno sociologija*. V., 1998.
 21. Gamziukaitė-Mažiulienė R. Tarp Logoso ir Pano // *Metai*. 1993. Nr.7, p.101-114.
 22. Girdzijauskaitė A. Sustabdę laiko griūtį. Jono Jurašo „Smėlio klavyrai“ Kauno dramoje // *Jonas Jurašas*. V., 1995.
 23. Hartnoll P. *Teatras*. V., 1998.
 24. Heidegeris M. *Rinktiniai raštai*. V., 1992.
 25. Huizinga J. *Viduramžių ruduo*. V., 1993.
 26. Jackūnas Ž. Supratimas ir interpretacija // *Filosofija ir sociologija*. 1990. Nr.1, p.71-84.
 27. Jungas K.G. *Žvelgiant į pasąmonę*. V., 1994.
 28. Kunčiuvienė E. Nesenkanti harmonijos byla // *Pergalė*. 1985. Nr.10, p.182-184.
 29. Lingis A. *Nieko bendra neturinčiųjų bendrija*. V., 1997.
 30. *Liudas Truikys. Parodos katalogas*. K., 1985.
 31. *Liudo Truikio formų ir muzikos sintezės pagrindų ieškojimo kelias 1935-1979. Parodos katalogas*. V., 1979.
 32. Mačianskaitė L. Tarp ženklų ir žaislų // *Kultūros barai*. 1990. Nr.4, p.8-11.
 33. Mažeikis G. *Renesanso simbolinis mąstymas*. Šiauliai, 1998.
 34. Mickūnas A., Stewart D. *Fenomenologinė filosofija*. V., 1994.
 35. *Pokalbiai apie skandinavų rašytojus*. Parengė A. Petraitytė. V., 1998.
 36. Polis J. *Lietuvos teatrai. Albumas*. V., 1998.
 37. Ricoeur P. *The Rule of Metaphor*. Routledge, 1989.
 38. Sakalauskas T. *Monologai*. V., 1981.
 39. Sauka D. *Fausto amžiaus epilogas*. V., 1998.
 40. Schechner R. *Performance theory*. Routledge, 1994.
 41. Skendelienė R. *Juozas Miltinis. Kūrybinė studija*. K., 1995.
 42. Slawinska I. Erdvė ir laikas // *Krantai*. 1990 kovas, p.38.
 43. Suslavičius A., Valickas G. *Socialinė psichologija teisėtvarkos darbuotojams*. V., 1999.
 44. Šabasevičius H. *Castrum Doloris // Krantai*. 1990, spalio, p.4-7.
 45. Šabasevičius H. *Dalia Mataitienė. Ženkla ir erdvė*. V., 1998.
 46. Šabasevičius H. Parateatrinių renginių apipavidalinimas Vilniuje XVIII a. pabaigoje – XIX a. // *Menotyra*. 1994. Nr.2, p.44-45.
 47. Truskauskaitė V.M. Sovietmečio sakralinis teatras Lietuvoje // *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918-1998. Mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius, 1998 kovo 26-27 d.* V., 1998.
 48. Tumėnas V. Menų sintezė operoje // *Kultūros barai*. 1987. Nr.7, p.12-16.
 49. Wesley H.J. *Medieval Theatre in Context*. Routledge, 1992.
 50. *XX a. Vakarų literatūra. II dalis*. V., 1995.
 51. Аникст А. *Театр эпохи Шекспира*.

- М., 1965.
52. Аникст А.А. *Теория драмы на западе*. М., 1988.
 53. Бачелис Т.И. *Шекспир и Круг*. М., 1983.
 54. Бояджиев Г.Н. *Вечно прекрасный театр эпохи возрождения*. Л., 1973.
 55. Гадамер Г.-Г. *Актуальность прекрасного*. М., 1990.
 56. Гадамер Х.-Г. *Истина и метод*. М., 1988.
 57. Гуревич М.С. Эрнст Кассирер: феноменология мифа // *Философские науки*. 1991. № 7, с.91-97.
 58. Иванов В. Структура пространства раннего театра и асимметрия сценического пространства. // *Театральное пространство*. М., 1979.
 59. Козминский В.Н., Фрезе Э.П. *Художник и театр*. М., 1975.
 60. Лосев А.Ф. *Знак. Символ. Миф*. М., 1982.
 61. Лосев А.Ф. *История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. М., 1975.
 62. Лосев А.Ф. *Проблема символа и реалистическое искусство*. М., 1976.
 63. Лосев А.Ф. *Философия. Мифология. Культура*. М., 1991.
 64. Пави П. *Словарь театра*. М., 1991.
 65. Раппопорт А.Г. Пространство театра и пространство города в Европе XVI – XVII в. // *Театральное пространство*. М., 1979.
 66. Свасьян К.А. Философия культуры Э. Кассирера // *Вопросы философии*. 1984. № 9, с.95-103.
 67. Свасьян К.А. *Философия символических форм Кассирера*. М., 1989.
 68. Хейзинга Й. *Homo ludens*. М., 1997.
 69. Чернова А. *Все краски мира кроме желтой*. М., 1989.
 70. *Эстетика. Словарь*. М., 1989.

Recenzijos

71. Gedgaudas V. žaibo kamuolys su moters galva // *Veidas*. 1998. Nr.51, p.70-71.
72. Graužinis C. C. Graužinis: vėl ieškau kontakto (interviu su režisieriumi C. Graužiniu / užrašė D. Šabasevičienė) // *Lietuvos rytas*. 1997 birželio 17, p.49.
73. Jankus G. Amžinosios būties ir dvasingumo dvelksmas // *Diena*. 1996 kovo 23, p.15.
74. Jauniškis V. Ar praaugs Makbetas medį? // *Kultūros barai*. 1999. Nr.3, p.29-32.
75. Jauniškis V. Dabar: anuometinio Miesto ilgesys // *Teatras*. 1998. Nr. 2, p.60.
76. Jauniškis V. Hamleto knyga // *Literatūra ir menas*. 1997 gegužės 17, p.10.
77. Jauniškis V. Tragedija en face // *Kauno diena*. 1999 kovo 13, p.17.
78. Jauniškis V. žmogus, kuriam pasivaideno likimas // *Kauno diena*. 1999 sausio 30, p.13.
79. Kažukauskaitė N. Dailininkui Ž. Kempinui teatras yra specifinė erdvė // *Lietuvos rytas*. 1996 gruodžio 27, p.32.
80. Krikštopaitis J.A. Ugnies ir ledo žiedas, įkalinęs prinčą: W. Shakespeare'o „Hamletas“ Vilnius, 1997 m. spalio 28 d. Subjektyvi spektaklio interpretacija // *Literatūra*

- ir menas. 1997 lapkričio 8, p.10.
81. Liuga A. „Ne-būti“: E. Nekrošiaus „Hamletas“ – lygtis be nežinomųjų // *7 meno dienos*. 1997 gegužės 16, p.1, 6.
 82. Liuga A. Eimunto Nekrošiaus „Makbeto“ link // *7 meno dienos*. 1998 lapkričio 13, p.7.
 83. Liuga A. Hedos taikiklyje // *7 meno dienos*. 1998 balandžio 3, p.3.
 84. Liuga A. Kerintis mirties juokas // *Lietuvos aidas*. 1994 kovo 26, p.12.
 85. Liuga A. Neprotingos pastabos trilogijos paraštėse // *Literatūra ir menas*. 1994 gruodžio 24, p.4.
 86. Lozoraitis J. Neprašauk pro šalį, Heda ! // *Respublika*. 1998 kovo 27, p.22.
 87. Marcinkevičiūtė R. Tik neprofesionalas gali būti Hamletu // *Teatras*. 1997. Nr.2, p.12-19.
 88. Mareckaitė G. Klasikos ir roko kontrapunktas // *Dienovidis*. 1998 balandžio 24-30, p.8.
 89. Markevičiūtė E. „Heda Gabler“ vėl Kaune // *Dienovidis*. 1998 kovo 27 – balandžio 2, p.15.
 90. Markevičiūtė E. Ekscentriškoji Heda Gabler žengia į mažąją sceną // *Laikinoji sostinė*. 1998 kovo 14, p.18.
 91. Markevičiūtė E. Spektaklis, atlaikęs laiko išbandymus // *Diena*. 1996 kovo 16, p.9.
 92. Nuomonių verpete – „Heda Gabler“ // *Lietuvos žinios*. 1998 kovo 27, p.11.
 93. Oginskaitė R. Gera vieta gražiam poilsiui // *Kultūros barai*. 1997. Nr.6, p.27-29.
 94. Oginskaitė R. Requiem Hedai, pasmerktai mirti iš nuobodulio // *Kultūros barai*. 1998. Nr.5, p.28-32.
 95. Paukštytė R. Atlaidai aštuntąją Kalėdų dieną // *7 meno dienos*. 1994 kovo 25, p.4.
 96. Pukelytė I. Heda – naujos kartos herojė // *7 meno dienos*. 1998 kovo 27, p.6.
 97. Savičiūnaitė V. „Ilga kalėdų vakarienė“ – prisilietimas prie amžinybės // *Kauno laikas*. 1991 vasario 6, p.3.
 98. Savičiūnaitė V. 200 Kalėdų vakarienių amžinybės užstalėje // *Lietuvos rytas*. 1996 kovo 25, p.11.
 99. Savičiūnaitė V. Kaip Gintaras Varnas Kauno teatre gedulą sklaido // *Teatras*. Nr.1, p.36-40.
 100. Skurvydaitė S. Oskaro Koršunovo spektaklių sceninis vaizdas: „žiūrėjau, bet nieko nemačiau“ // *Lietuvos rytas*. 1995 sausio 13, p.14.
 101. Susipažinkite – Žilvinas Kempinas / kalbėjosi A. Liuga // *7 meno dienos*. 1994 kovo 25, p.4.
 102. Šabasevičienė P. „Maskaradas“: po kauke – sielos laisvė // *Kultūros barai*. 1997. Nr.5, p.26-29.
 103. Vaičiūnaitė V. Aristokratiškasis „Miraklio“ menas griuvėsiuose / kalbėjosi V. Jauniškis // *Lietuvos rytas*. 1996 spalio 22, p.43.
 104. Vasiliauskas V. Vynmedžio lapai ant G. Varno ir Kauno aktorių galvų // *Lietuvos rytas*. 1998 kovo 24, p.1,3.
 105. Viskauskas R. Mirtis – tapatumo išlaikymo forma // *Literatūra ir menas*. 1998 kovo 28, p.11.
 106. Zingeris M. Heda Gabler: šūvis į banalybę // *Laikinoji sostinė*. 1998 kovo 19, p.12.
 107. Žemaitytė A. Rizika – nuolatinė „Miraklio“ trupės palydovė // *Respublika*. 1998 lapkričio 5, p.24.

Postdraminio teatro vaidybos principai ir jų sklaida šiuolaikiniame Lietuvos teatre

Vakarų Europos teatro tradicija, spektaklio pagrindu laikiusi literatūrinį tekstą, dramą, įtvirtino aktoriaus kaip asmens, ikūnijančio dramaturgo sukurtą personažą, statusą. Nors atskiruose teatro istorijos tarpsniuose, kintant scenos meno tikslams, santykiui tarp teatrinio veiksmo ir žiūrovo, meninės išraiškos formoms, keitėsi ir vaidmens kūrimo metodai, tačiau aktoriaus kūrybos esmė išliko ta pati. Teatro teoretiko P. Pavis žodžiais tariant, aktorius veikė kaip „gyvas ryšys tarp dramatinio teksto, sceninio sprendimo ir žiūrovo suvokimo“ (34, 7). Tai tradicinė Vakarų teatro aktoriaus kūrybos samprata: aktorius laikomas pagrindine sceninio veiksmo figūra, kurio funkcija – sukurti sceninį literatūrinio personažo paveikslą. Tačiau antrojoje XX amžiaus pusėje kristalizuojantis *postdraminio teatro** modeliui iš esmės keičiasi požiūris į aktoriaus meną. Kadangi postdraminio teatro pastatymuose drama (literatūrinis tekstas) nebėra laikomi spektaklio pagrindu, aktorius netenka įprastos savo kūrybos funkcijos. Šis pokytis inspiravo naujų vaidybos principų ir galimybių paieškas.

* Postdraminio teatro terminu apibūdinami tokie pastatymai, kuriuose literatūrinis tekstas nėra laikomas spektaklio pagrindu arba pagrindiniu elementu (37, 142). Postdraminio teatro modelį straipsnyje „Teksto problema teatre“ pristato teatrologė N. Šatkauskienė.

Šiame straipsnyje siekiama paanalizuoti, kokie aktorius kūrybos aspektai išryškėja antrosios XX amžiaus pusės teatriniuose reiškiniuose, kuriuose literatūrinis tekstas praranda išskirtines pozicijas kitų spektaklio komponentų atžvilgiu. Čia mėginama išryškinti naujas vaidybos kryptis, pristatyti esminius postdraminio teatro aktorius kūrybos principus ir atskleisti jų raišką šiuolaikinio Lietuvos dramos teatro aktorių kūryboje.

Postdraminio teatro vaidybos ištakos

Esminius antrosios XX amžiaus pusės Vakarų Europos teatro aktorius kūrybos pokyčius inspiravo A. Artaud meninės idėjos. Šio prancūzų režisieriaus ir teatro teoretiko sukurta Žiaurumo teatro teorija neigia pagrindines Vakarų teatro tradicijas: dramaturginės medžiagos dominavimą ir mimetinius aktorius kūrybos principus.

A. Artaud reikalavo sugrąžinti prigimtinių „teatro kūrybos savarankiškumą ir grynumą“: išlaisvinti scenos meną nuo „siužetinio teksto“ diktato, atgaivinti specifinius raiškos būdus (4, 47). Jis siūlė atsisakyti tradicinio teatrinės kūrybos išeities taško, t.y. žodinę kalbą pakeisti „teatrine“ kalba, sudaryta iš „magiškos“ įvairių meno rūšių išraiškos priemonių sintezės. Šis raginimas kilo dėl kelių priežasčių.

Visų pirma A. Artaud teigė, kad scena yra „erdvė, kuri turi būti užpildyta, ir vieta, kurioje kažkas vyksta“ (4, 95). Spektaklio kūrėjų užduotis – prakalbinti erdvę, įkvėpti jai gyvybę. Tam reikalinga nauja teatrinė kalba, ne žodinė, o erdvinė, fizinė, materialinė. Tokios kalbos pavyzdį A. Artaud matė senųjų kultūrų ritualuose, liaudies šventėse, viduramžių teatrinuose žanruose, Rytų teatro modeliuose.

Be to, A. Artaud tvirtino, kad žodis nėra pajėgus išreikšti tai, ką jis žymi. Jo nuomone, Europos kultūrai būdinga sumaištis, kurią sukėlė atotrūkis tarp daiktų ir žodžių, idėjų ir jas reprezentuojančių ženklų. Žmogus nesuvokia daiktų ir idėjų esmės, nes ji yra sukaustyta „reikšmių, schematiškos ir ribotos

terminologijos" (4, 105). A. Artaud teigė, kad žodyje materializuojasi ir kartu miršta gyvas betarpiškas jausmas, todėl siūlė laužyti, naikinti kalbą tam, kad priartėtų prie gyvenimo. Žiaurumo teatro teorijoje tvirtinama, kad menas yra pajėgus atskleisti giluminę būties esmę. Pasitelkdamas naują meninę kalbą, teatras gali padėti žmogui suvokti save ir pasaulį, panaikinti neatitikimą tarp ženklo ir prasmės.

Trečioji priežastis, paskatinusi A. Artaud atsisakyti literatūrinio teksto dominantės teatre, – siekis surasti tokius meninės raiškos būdus, kurie darytų didžiausią poveikį žiūrovui. Jis tvirtino, kad „minios pagava pirmiausia grindžiama jausmais“, todėl yra „absurdiška apeliuoti į jos protą“ (4, 76). Žodinė kalba, anot A. Artaud, kreipiasi į žmogaus „kasdienį mąstymą“, t.y. sąmonės sritį, o milžiniški sąmonės klodai lieka nepaliesti. Šis menininkas ragino ieškoti tokių išraiškos formų, kurios tiesiogiai veiktų visus žmogaus suvokimo lygius.

A. Artaud norėjo sugrąžinti teatrui magišką poveikio jėgą, kurią išlaikė senųjų kultūrų ritualai. Jis kėlė totalinio teatro idėją, kurio tikslas - ne pasakoti ar rodyti, o sukrėsti ir provokuoti žiūrovą, priversti jį „suabejoti žmogumi, jo realybės suvokimu“ (4, 81). Teatrinis veiksmas turi veikti kaip maras: „nuplėšti kaukes“, „supurtyti troškią materijos inerciją“, provokuoti užslopintų žmogaus psichinių procesų atskleidimą (4, 28). A. Artaud tvirtino, kad teatras yra pajėgus ne tik išlaisvinti „juodąją ir pavojingąją“ žmogaus *Antrininką*, bet ir priversti jį patirti metamorfozę. Jis akcentavo katarsinę, terapinę teatro funkciją. Teatro teoretiko P. Auslanderio žodžiais tariant, A. Artaud tikėjo, kad „pripažinęs ir susidūręs akis į akį su tamsiaisiais instinktais, žmogus išsilaisvintų nuo jų ar bent jau galėtų juos valdyti“ (6, 21). Tokiu būdu, teatras padėtų žmogui pažinti save, suprasti savo tikrąją *aš*. A. Artaud teigė, kad visuotiniu poveikiu teatras gali pakylėti žmogų į tokių suvokimo lygmenį, kuriame atsiskleidžia „paslaptingos tiesos“, slypinčios už išorinių pasaulio formų (4, 62).

Šis menininkas kūrė režisūrinio teatro modelį, kuriame režisierius – „stebuklingas tvarkdarys“ – tampa svarbiausiu

spektaklio kūrėju. Jis tvirtino, kad „tikroji teatro kalba susiklosto režisūriniame pastatyme“ (4, 83). Režisieriaus rankose aktorinio meno, muzikos, scenografijos, literatūrinio teksto, apšvietimo bei plastinių menų komponentai turi tapti naujos, komunikatyvios teatrinės kalbos dėmenimis.

Šios kalbos bruožai išdėstyti Žiaurumo teatro manifestuose*. A. Artaud atmetė mimetinius teatrinio veiksmo principus, teigdamas, kad teatras turi ne imituoti gyvenimą, o sukurti scenoje aukščiausią ir vienintelę realybę. Teatrinis veiksmas turi vykti *čia ir dabar*: „visa kūryba gimsta ir išsiskleidžia scenoje“ (4, 53). Šis menininkas siūlė atsisakyti tradicinės teatro scenos ir perkelti spektaklį į vientisą erdvę, kurioje veiksmas iš visų pusių apsuptų žiūrovą. Taip siekiama atstatyti prarastą tiesioginį ryšį tarp spektaklio ir publikos. A. Artaud kėlė neverbalinio, fizinio teatro idėją. Jis ragino „nevaidinti parašytos pjesės“, o statyti spektaklį, remiantis visuotinai žinomomis temomis, faktais ir kūriniais (4, 86). Spektaklio idėjos turi būti materializuotos ne žodžiais, o įtaigia judesių, pozų, gestų, mimikos, spalvų, šviesų, daiktų ir garsų kalba. Jis siūlė atsisakyti tradicinių dekoracijų ir naudoti įvairius neaiškos formos ir paskirties, neįprasto dydžio daiktus, manekenus, muzikos instrumentus bei kaukes. Šis ekspresyvus daiktų arsenalas turi ne papildyti sceninį veiksma, o būti lygiavertis aktoriaus partneris. Garsinė spektaklio pusė turi būti išlaisvinta nuo semantinės ir iliustratyvios funkcijos. A. Artaud teigė, kad režisūrinė spektaklio struktūra turi tapti „toku apibrėžtu ir tikslingu dalyku kaip kraujotaka“ (4, 81). Teatrinis veiksmas turi būti griežtas ir tikslus, „užšifruotas nuo pradžios iki galo“, paverstas „ženklų kalba“ (4, 79). Tokie spektaklio kūrimo principai sąlygojo naują požiūrį į aktoriaus meną.

A. Artaud iš esmės keičia nusistovėjusią Vakarų teatro aktoriaus kūrybos sampratą: kadangi teatrinio veiksmo pagrins-

* Pirmasis Žiaurumo teatro manifestas išspausdintas 1932 m. Antrasis – 1933 m. Žiaurumas, anot A. Artaud, - absoliutus determinizmas, kuriam paklūsta ir pats budelis. Teatre „žiaurumo“ sąvoką jis ragina suvokti kaip ypatingą griežtumą ir kraštutinį visų sceninių elementų sutirštinimą (4, 109).

du laikoma ne dramaturginė medžiaga, o „režisūrinė erdvė ir judesio kalba“, aktorius netenka tradicinės savo kūrybos funkcijos – sukurti sceninį literatūrinio personažo paveikslą. Žiaurumo teatro teorijoje aktorius apibrėžiamas kaip vienas iš sceninio veiksmo komponentų: „ir pirmajai svarbos elementas, nes nuo jo priklauso spektaklio sėkmė, ir pasyvus bei neutralus elementas, nes iš jo visiškai atimta asmeninė iniciatyva“ (4, 87). J. Grotowskio žodžiais tariant, esminė A. Artaud aktoriaus kūrybos koncepcijos mintis teigia „disciplinos ir spontaniškumo neatsiejamumą“ (38, 221). A. Artaud akcentuoja du aktoriaus kūrybos aspektus: atsivėrimą (leidžiantį spektaklyje būti savimi, o ne personažu) ir ypatingai griežtos išorinės vaidmens partitūros išpildymą (plastinių spektaklio ženklų kūrimą).

A. Artaud ieškojo naujos aktoriaus meno kokybės: mimetinius vaidmens kūrimo principus ragino pakeisti fizinėmis aktoriaus kūno raiškos formomis. Jis tvirtino, kad tradicinė „vakarietiška“ vaidmens kūrimo technika yra „nemokšiška“, kupina „dekoratyvaus jausmų demonstravimo“, betikslių veiksmų, stereotipinių intonacijų ir judesių. Jo žodžiais tariant, aktoriaus kūrybos sritis yra ne psichologija, o „plastika ir fizika“ (4, 63). Aktoriaus kūnas turi prabilti artikuliuota erdvine judesių ir garsų kalba, suprantama nepriklausomai nuo žodžių prasmės. Esmine aktoriaus išraiškos priemone turi tapti gestas, nes jis (skirtingai nei žodis) yra pajėgus perteikti abstrakčias sąvokas, metafizines idėjas, dvasines būsenas. Ekspresyviai kūno plastiką turi papildyti aktoriaus balsas. Naudodamas ypatingas balso intonacijas bei moduliacijas, aktorius gali priversti žodinę kalbą skleistis erdvėje, „žengti anapus žodžių“ (4, 79). Vadindamas aktorių *hieroglifu*, *ženklų*, A. Artaud ieškojo tokių vaidybos formų, kurios padėtų išpildyti griežtą vaidmens partitūrą, įkūnyti režisūrinius spektaklio įvaizdžius. Jis tvirtino, kad aktoriaus kūryba turi darniai įsilieti į režisūrinę teatrinio veiksmo struktūrą: vaidyboje negali būti jokio atsitiktinumo, akcentuojamos konvencionalios, fizinės kūno raiškos formos. Aktoriaus užduotis – kurti plastinius ženklus,

kurių „objektyvumas yra tai, kas labiausiai ir betarpiškiausiai veikia“ žiūrovą (4, 95).

A. Artaud teigė, kad kūrybinio proceso metu aktorius gali išlaisvinti gilumines savo asmenybės jėgas, virsti tarsi savo paties antrininku, t.y. tuo žmogumi, kurį jis slepia nuo savęs ir kitų po kasdiene kauke. Spektaklio metu aktorius turi išpildyti griežtą išorinį vaidmens piešinį, tačiau jam nereikia vaidinti personažo, ar persikūnyti į jį. Vaidyba – tai gilinimasis į save, atsivėrimas vidiniams impulsams, sąmonės procesams. Aktoriaus kūryba turi tapti *totaliniu* aktu - sceninį veiksmą reikia atlikti visa savo esybe.

Žiaurumo teatro teorijoje apibrėžiami kokybiškai nauji aktoriaus kūrybos principai. Kaip jau minėta, Vakarų teatro tradicija teigė, kad aktorius turi įkūnyti / reprezentuoti kuriamą personažą. Priklausomybė nuo literatūrinio personažo neigė paties aktoriaus asmenybę: „niekada jis pats – visada kitas“ (7, 217). A. Artaud iš esmės keičia tokią vaidybos sampratą. Jis akcentuoja fizinį aktoriaus buvimą scenoje, suteikia aktoriui galimybę teatrinio veiksmo metu išlikti savimi.

A. Artaud teatro teorijoje suformuluojamos esminės postdraminio teatro idėjos: atsisakyti literatūrinio teksto dominantės; siekti visų spektaklio komponentų lygiavertiškumo; kreipti dėmesį į vizualinę spektaklio pusę; reprezentatyvią vaidybą keisti kūniška, fizine aktoriaus raiška. Nors šiam menininkui nepavyko praktiškai įgyvendinti savo idėjų, tačiau teatro teoretikės J. Feral žodžiais tariant, Žiaurumo teatro teorija yra tokia svari, kad veikė „ištisia epochą“ (32, 10). A. Artaud idėjos atvėrė naujas vaidybos galimybes bei formas, kurių įgyvendinimą matome pastarųjų dešimtmečių postdraminio teatro kūrėjų darbuose.

Postdraminio teatro vaidybos kryptys

Antrojoje XX amžiaus pusėje naujų vaidybos principų paieškos išsiskiria į dvi pagrindines kryptis, kurių kiekviena savitai tęsia A. Artaud pasiūlytus aktoriaus raiškos būdus.

Pirmoji kryptis paženklinta siekiu paversti vaidybą atsivėrimo aktu, atskleidžiančiu aktorius tikrąjį *aš*, tyrinėjančiu tai, kas slypi po kasdiene žmogaus kauke. Tokios aktorius kūrybos tikslas – dvasinis spektaklio kūrėjų bei suvokėjų apsisivalymas, pasiekiamas per užslopintų žmogaus vidinių procesų atskleidimą. Teatras laikomas priemone prasiskverbti į žmogiškąją esybę, atkurti stereotipinių veiksmų užgožtas natūralias žmogaus emocijas.

Antroji kryptis ryškėja „vizualinio teatro“ terminu apibūdinamuose pastatymuose, pasižyminčiuose lygiaverčiu visų spektaklio komponentų traktavimu (3, 43). Vizualinio teatro spektakliuose aktoriui nereikia kurti vientiso personažo paveiklo. Jo užduotimi tampa *vaidmens partitūros*, išsilejančios į bendrą teatrinio veiksmo ženklų struktūrą, kūrimas.

Aktorius kūryba – atsivėrimo aktas

Žiaurumo teatro teorijoje nužymėtus aktorius kūrybos principus savitai vystė antrosios XX amžiaus pusės postdraminio teatro kūrėjai J. Beck, J. Malina, J. Grotowski, E. Barba, A. Mnouchkine, J. Akalaitis, P. Brook ir kiti. Ieškodami universalios teatrinės kalbos, šie menininkai akcentavo nemimetines, neverbalines, fizines aktorius kūrybos formas.

1958 metais JAV publikuota A. Artaud knyga „Teatras ir jo antrininkas“ inspiravo kūrybinius trupių „Living Theatre“, „La Mama“, „Open Theatre“, „Mabou Mines“ eksperimentus. Juliano Becko ir Judith Malinos „Living Theatre“ „spektakliuose – šokuose“ atsisakoma tradicinių spektaklio kūrimo principų (draminio teksto, dekoracijų, apšvietimo, kostiumų, teatrinės erdvės padalinimo į sceną ir žiūrovų salę ir pan.) ir ypatingas dėmesys skiriamas aktorius kūno raiškai. Teigdami, kad „jaučia ne poreikį menui, o būtinybę atgaivinti save, savo būtį, gyvenimą“, šie menininkai akcentavo pasąmoninius, jutiminius kūrybos procesus (32, 21). Jų pastatymuose aktoriui nereikia įkūnyti dramaturgo sukurto personažo. Aktorius turi „vaidinti save“, „būti savimi“, t.y. išlaisvinti kūną ir bal-

są, atsiverti vidiniams impulsams, sąsąmonės procesams. „Aš pajutau, kad pati galiu leisti į didesnę kelionę, kai vaidinu Judith Maliną, negu vaidindama Hedą Gabler" — teigia „Living Theatre" režisierė (32, 23). Šios trupės aktorių kūrybos tikslas — suvokti save kaip žmogų, išlaisvinti vidinę energiją, visuotinių gyvenimo normų nuslopintus instinktyvius potraukius ir sąsąmonės troškimus. „Living Theatre" kūrėjai tvirtino, kad aktoriaus ir žiūrovo „sąvokos yra nesuderinamos": teatrinis veiksmas turi tapti vienijančiu procesu, kurio metu aktoriaus asmenybės išsilaisvinimas sukeltų analogišką žiūrovų atsaką. Atsisakę tradicinių spektaklio kūrimo metodų, šios trupės nariai didžiausią dėmesį skyrė fizinei aktoriaus kūno raiškai. „Spektaklių scenos kuriamos beveik be žodžių", teatrinis veiksmas komponuojamas iš ekspresyvių apnuoginto kūno judesių ir išraiškingų balso intonacijų, „aimanų, šauksmų" (9, 69). Teatro teoretikas F. McGlynnas kritiškai pastebi, kad „Living Theatre" kūrėjai aktoriaus atsivėrimą, išsilaisvinimą neretai suvokė kaip nuogo kūno demonstravimą: „aktorių apsinuoginimas tapo kone centriniu išsilaisvinimo ženklu" (31, 143). Nepaisant tokio įvertinimo, tenka pripažinti, kad šios trupės spektakliuose atsiskleidė kokybiškai naujos vaidybos formos. Vakarų teatre vyravusius racionalius, sąmoningus vaidmens kūrimo principus pakeitė fizinė aktoriaus kūno kalba.

Analogiškus aktoriaus kūrybos metodus savitai vystė ir kitų eksperimentinių trupių kūrėjai. Kaip pastebi trupės „Mabou Mines" aktorė ir režisierė J. Akalaitis, avangardinės JAV trupės akcentavo netradicinį teatro ir vaidybos aspektą: mėgino suvokti, kas yra aktoriaus kūnas, koks jo ryšys su erdve, ką reiškia tam tikrų asmeninės energijos sričių išsilaisvinimas (32, 108). Spektaklio kūrimo procese sureikšminamos kolektyvinės kūrybos formos, ieškoma kelių, vedančių į kitoki „mistinį", „iracionalų" patyrimą. Spektakliuose siekiama ne imituoti realybę, o sukurti *čia ir dabar* vykstančią situaciją, padedančią žmogui peržengti kasdienio gyvenimo normas bei ribas. J. Akalaitis nuomone, kūrybinis procesas yra unikalus

tuo, kad leidžia žmogui (ir kūrėjui, ir suvokėjui) išgyventi dabarties akimirką. Tokiu būdu teatrinė kūryba tampa priemonė pažinti save kaip žmogų.

Prancūzų režisierė A. Mnouchkine taip pat teigia, kad teatras aktoriui yra „dabarties menas“ (32, 11). Ieškodama „fundamentalių vaidybos dėsnių“, ši menininkė domėjosi A. Artaud teatro teorija, gilinosi į Rytų teatro tradicijas. Nors jos spektakliuose vaidinantys aktoriai dažniausiai kuria konkrečius personažus, tačiau nenaudoja tradicinių Vakarų teatro vaidybos metodų. A. Mnouchkine pabrėžia, kad aktoriaus kūrybos tikslas yra ne reprezentuoti personažą, o pasinerti į savo asmenybės gelmes. Kūryba – tai gilinimasis į save, kiekvieną kartą vis naujas mėginimas surasti savyje „pirminę jausmo būseną“, kurią reikia išreikšti kūnu (2, 42). Priešingai avangardinių JAV trupių kūrėjams, aktoriaus kūrybos procese A. Mnouchkine akcentavo ne spontanišką, nežabotą kūno raišką, bet sąlygiškas, kodifikuotas išorinės raiškos formas. Jos nuomone, spektaklio metu aktoriaus jausmai ir vidiniai procesai turi būti išreikšti artikuliuota, abstrahuota išorine forma.

Lenkų režisieriaus Jerzy Grotowskio aktoriaus kūrybos samprata – bene ryškiausia postdraminio teatro vaidybos koncepcija, akcentuojanti aktoriaus atsivėrimo būtinybę. Teatrinės veiklos pradžioje 1959 metais Opolėje įkūręs „Trylikos eilių teatrą“, šis menininkas iškėlė *Skurdaus teatro* idėją, kurio esmė – aktoriaus ir žiūrovo santykiai, peržengiantys kasdienio bendravimo normas, padedantys suvokti save ir pasaulį. Tuometiniai J. Grotowskio eksperimentai buvo nukreipti į betarpiško ryšio tarp sceninio veiksmo ir žiūrovo paieškas. Jis atsisakė tradicinio teatrinės erdvės padalinimo į sceną ir žiūrovų salę ir ieškojo tokios vaidybos formos, kuri paskatintų žiūrovą aktyviai įsijungti į spektaklį. J. Grotowskis teigė, kad „jei pirmą kartą apeigos davė pagrindą teatrui atsirasti, tai tik grįžtant prie ritualo galima sukurti tą betarpišką, gyvo dalyvavimo ceremonialą“ (38, 179). Remdamasis Rytų teatro (indų Kathakali, japonų No ir Kabuki) patirtimi, režisierius ieškojo ritualinio pobūdžio teatrinio veiksmo ir vaidybos formų. Jis tvirtino, kad spektaklis

turi būti aiškos ritualinės struktūros, sudarytos iš artikuliuotų aktoriaus kūnu atliekamų veiksmų-ženklų. Eksperimentai parodė, kad ritualinė spektaklio forma nėra veiksminga, nes, J. Grotowskio žodžiais tariant, nebėra „visuotinai priimto tikėjimo“, „vieningos ženklų ir įvaizdžių sistemos“ (38, 181). Mūsų laikų žiūrovas neturi to bendruomeninio patyrimo, kuris leistų betarpiškai ir natūraliai dalyvauti ceremoniale. Net ir įsijungdamas į spektaklį, jis elgiasi „sąmoningai“, t.y. jo reakcija yra ne autentiška, o tradiciškai racionali, cenzūruota kasdienio gyvenimo normų. Toks pastebėjimas paskatino režisierių atsiskyti tiesioginio publikos įtraukimo į teatrinį veiksmą ir ieškoti naujų kelių, vedančių į būties ir žmogaus pažinimą.

1965 metais persikėlęs į Vroclavą, „Trylikos eilių teatras“ tampa „Teatru laboratorija“. Šis pavadinimas atskleidžia tolimesnių J. Grotowskio kūrybinių eksperimentų esmę – didžiausias dėmesys skiriamas darbui studijoje, kurio metu ieškoma naujų aktoriaus meno principų.

Šis menininkas teigė, kad Vakarų teatre egzistuoja dvi aktoriaus kūrybos formos - tikrovės imitavimas (realistiniame, psichologiniame teatre) ir „vaizduotės tikrovės“ kūrimas (sąlyginiame teatre). Nei viena iš šių vaidybos formų neatitiko jo teatro sampratos. J. Grotowskis tvirtino, kad teatrinis veiksmas turi vykti *čia ir dabar*: reikia ieškoti situacijos, kuri „nesiremtų nei gyvenimo imitacija, nei pastangomis sukurti vaizduotės tikrovę“, o būtų „paraidžiui viena laikė su vaidinimu“ (38, 183). Jo nuomone, teatras yra veiksmas, vykstantis aktoriaus organizme dalyvaujant kitiems žmonėms. Aktorius turi ne vaidinti (pasakoti, rodyti, ar kurti tikrovės iliuziją), o intensyviai veikti dabartyje – „skverbtis į savąjį patyrimą, tarsi analizuotų jį kūnu ir balsu“ (38, 183). Vadindamas aktorį *atlikėju* (performer), J. Grotowskis teigė, kad „atlikėjas iš didžiosios A yra veiksmo žmogus. Jis nėra žmogus vaidinantis ką nors kitą“ (16, 13). Jo žodžiais tariant, vaidyba yra „aktas“, kurio metu aktorius atskleidžia (sau ir kitiems) tiesą apie tai, kas jis yra, kas yra žmogus. Tai – atsivėrimo, išpažinties aktas.

J. Grotowskis sistemingai ieškojo metodų, padedančių ak-

toriui spektaklio metu atlikti *išpažinties* aktą. Jis teigė, kad aktorius turi klausti savęs ne „kaip tai padaryti ?“, o „kokios kliūtys blokuoja kelią į totalinį aktą ?“ (11, 176). Jo nuomone, reikia eliminuoti tai, kas užkerta kelią vidinių impulsų prasi-veržimui - įveikti individualius ir profesinius raiškos stereotipus. Šis menininkas reikalavo visapusiškai lavinti fizines kūno galimybes. Įvairiais būdais ir metodais tobulindamas balsą, kvėpavimą, judesius, aktorius turi taip paruošti savo fizinį kūną, kad jis tarsi nustotų egzistavęs. Kūnas turi tapti paklusniu instrumentu, kuris padėtų visiškai atsiverti. Anot J. Grotowskio, aktorius turi du kūrybos „instrumentus“ - kūną ir vaidmenį.

Šio režisieriaus teigimu, sceninis charakteris turi būti naudojamas kaip „chirurgo skalpelis“, atveriantis aktoriaus asmenybę, kaip „tramplinas“, padedantis aktoriui nerti į gilumą, „į tai, kas slypi po mūsų kasdienine kauke“ (41, 131). Personažo kūrime ypatingas dėmesys turi būti skiriamas išorinei vaidmens partitūrai, artikuliuotai į aiškią ženklų struktūrą. J. Grotowskis kaip ir A. Artaud ieškojo universalios teatro kalbos, suprantamos nepriklausomai nuo žodžių prasmės. Tai aktoriaus kūnu (balsu ir judesiais) kuriamų ženklų – ideogramų kalba, kuri, teatro teoretiko P. Auslanderio žodžiais tariant, yra pajėgi „sukelti žiūrovo sieloje asociacijas, kylančias iš universalaus, bendražmogiško patyrimo“ (6, 22). Repetacijų metu aktorius turi rasti paprastus, bet tikslus, išraiškingus judesius, balso intonacijas ir susikonstruoti aiškų vaidmens piešinį. Preciziškai įvaldęs išorinę vaidmens partitūrą, spektaklio metu aktorius jaučiasi laisvas ir gali atlikti *išpažinties* aktą, t.y. nusimesti kasdienę kaukę, pasiekti „intymius asmenybės sluoksnius“, „atskleisti tikrąją tiesą apie save“ (41, 129). Anot J. Grotowskio, „*išpažinties* akto“ metu „išnyksta riba tarp minties ir jausmo, tarp kūno ir sielos, sąmonės ir pasąmonės“ (38, 184). Taip aktorius atranda savo „kūniškumą“, t.y. įveikia savo paties dvilypumą.

Aktoriaus atsivėrimo aktas turi sukelti analogišką žiūrovo reakciją: žiūrovas turi peržengti visuomeninių procesų sąlygotus mąstymo bei elgesio stereotipus ir leisti į intuityvaus savęs pažinimo kelionę. Teatro teoretikas P. Auslander pažymi, kad

J. Grotowskio teatro koncepcijoje vaidmuo atlieka dvigubą funkciją. Tai — ne tik aktorius „savianalizės įrankis“, bet ir pagalbinė priemonė žiūrovo jutimų išlaisvinimui. Jis tvirtina, kad spektaklio metu aktorius kuriamas personažas užvaldo žiūrovo mintis, o tuo tarpu kita suvokimo dalimi (labiau tam skirta, jutimine) žiūrovas gali intuityviai pajauti aktorius atsivėrimo procesą (6, 23). Taip teatras gali padėti žmogui suvokti būties esmę, glūdinčią už kasdienio mąstymo ir bendravimo normų. J. Grotowskio teigimu, „sąmoningai ar nesąmoningai“ žiūrovas suvokia aktorius atsivėrimo aktą kaip raginimą atsakyti tuo pačiu, tačiau dažniausiai tai sukelia pasipiktinimą, nes „kasdieniniai žmogaus gyvenimo poelgiai slepia tiesą apie save ne tik nuo aplinkinio pasaulio, bet ir nuo mūsų pačių“ (41, 132). Režisierius pastebėjo, kad kasdieniame gyvenime žmonės vis bėga nuo tiesos apie save, o teatras siūlo sustoti ir pažvelgti į tai, kas slypi po įprasta kauke. J. Grotowskio nuomone, toks yra teatro tikslas, pasiekiamas tik aktorius atsivėrimu.

Kaip matome, antrosios XX amžiaus pusės postdraminio teatro kūrėjai įtvirtino naują aktorius kūrybos sampratą. Racionalūs, sąmoningi Vakarų teatro vaidybos principai (mind thought) pakeičiami fizine aktorius kūno kalba (body thought). Aktorius meno sritis — jis pats. Vaidybos esmė — ne kurti dramaturgo sukurtą personažą, o gilintis į save, mėginti suvokti savo tikrąjį aš, įveikti savo dvilypumą. Teatras tampa priemone prasiskverbti į žmogaus esybę, atstatyti stereotipinių veiksmų užgožtas natūralias žmogaus emocijas ir jausmus, pažinti save kaip žmogų. Aktorius laikomas centrine sceninio veiksmo figūra, tik dėl jo kūrybos teatras gali daryti visuotinę poveikį žiūrovui.

Antrojoje XX amžiaus pusėje išryškėjusi postdraminio teatro vaidybos kryptis, kūrybiniame procese akcentuojanti aktorius atsivėrimo būtinybę, rado atgarsį ir kai kurių pastarojo dešimtmečio Lietuvos teatralų kūrybiniuose darbuose. Nors ryškiausių tokios vaidybos krypties šalininkų A. Artaud

ir J. Grotowskio meninės idėjos neatsiskleidžia grynu pavidalu, tačiau esminiai šių menininkų kūrybos aspektai savitai vystomi šiuolaikiniame Lietuvos teatre.

Netradicine aktoriaus kūrybos samprata išsiskiria marginalinė teatro trupė „Edmundo studija 3“, kurią 1991 metais Šiauliuose įkūrė režisierė Audronė Bagatyrytė ir aktorius Edmundas Leonavičius. Atsisakę tradicinių Vakarų teatro formų (literatūrinės medžiagos vyravimo, scenografijos panaudojimo, mimetinių vaidybos formų), šie menininkai postuluoja „Neįvardinto teatro“ principus, akivaizdžiai susijusius su J. Grotowskio teatrinėmis idėjomis. A. Bagatyrytė ir E. Leonavičius mėgina kurti teatrą, kurio tikslas – jutiminis, irracionalus aktoriaus ir žiūrovo ryšys. Kaip teigia patys menininkai, jiems rūpi „saito, ryšio, jungties“ teatras, kuriame visi teatrinio veiksmo dalyviai galėtų peržengti įprastus savo asmenybės rėmus ir „prisiliesti prie *kito* žmogaus“, t.y. savo tikrojo aš (24, 19).

„Edmundo studijos 3“ kūrėjai ieško naujos teatrinės kalbos. Jų spektakliuose („Gyvas Negyvas Hamletas“ (1992), „Kitas“ (1993), „Oidipas žmogus“ (1994)) nėra tradicinės siužeto plėtotės, nuoseklios sceninių charakterių raidos. Literatūrinis tekstas yra traktuojamas ne kaip spektaklio pagrindas, o kaip priemonė, padedanti kūrėjams išreikšti savitas idėjas. Spektakliuose atsisakoma įprastos sceninės erdvės, tradicinių dekoracijų, apšvietimo, muzikos. Šie menininkai atmeta „žiūrovo – stebėtojo“ sampratą ir akcentuoja jutiminę spektaklio kūrėjų komunikaciją su publika. Kaip pažymi teatro kritikė R. Vasinauskaitė, „besiužečiai trupės spektakliai, kuriuose svarbus ne istorijos atpasakojimas, intriguoja kitkuo: žiūrovas atsiduria energetinėje aktoriaus įtakos zonoje, girdi ne tik žodžius, bet ir jo kūno „alsavimą“ (39, 5). Siekdami betarpiško publikos įsitraukimo į teatrinį veiksmą, „Edmundo studijos 3“ kūrėjai ieško neįprastų aktoriaus ir žiūrovo sąveikos būdų. Dėl šios priežasties jų spektakliai vyksta mažose erdvėse (teatrų fojė, dailės galerijose, kamerinėse salėse), dalyvaujant ne daugiau kaip 33 žiūrovams, sėdintiems ant puslankių išdėstytų arba sceninio veiksmo erdvėje sustatytų kėdžių.

Šie menininkai teigia, kad svarbiausias teatrinio veiksmo dalyvis yra aktorius. Jų spektakliuose akcentuojamas fizinis aktoriaus buvimas scenoje — jo kūno ir balso raiška. Anot E. Leonavičiaus, aktoriaus kūrybos tikslas yra ne personažo kūrimas, o mėginimas pažinti save kaip žmogų. Tokia aktoriaus kūrybos samprata siejasi su J. Grotowskio vaidybos koncepcija. Aktoriaus kūryba laikoma „totaliniu aktu“, kurio metu siekiama atskleisti tai, ką slepia kasdienė žmogaus kaukė. Kaip pažymi E. Leonavičius, vaidyba yra tik instrumentas, leidžiantis geriau pažinti save: teatre aktoriai ir žiūrovai tampa „susilietimo bendrininkais“, įveikusiais „savo kūną — tą tvirtovę, kuri slepia mūsų sielas“ (25, 6). Jo teigimu, teatras yra reikalingas tam, kad „žmogus pažintų save“ (23, 33).

Vaidmuo, kaip ir J. Grotowskio teatro sampratoje, tampa priemone atverti giluminius žmogaus sielos sluoksnius, užslėptus psichinius procesus, mintis ir jausmus. E. Leonavičius (vienintelis studijos aktorius) ieško tokių meninės raiškos formų, kurios leistų jam kurti vaidmenį „nevaidinant“, „neapsimetant“. Teatrinio veiksmo metu aktorius atlieka tikslią išorinę vaidmens partitūrą, bet nesistengia įtikinti žiūrovą sceninio charakterio realumu.

E. Leonavičiaus vaidmenys pasižymi itin griežtu išoriniu piešiniu. Šis aktorius meistriškai valdo savo kūną — pagrindinį kūrybos instrumentą. Vaidmens partitūroje dominuoja išraiškingi gestai ir intonacijos, išgryninti nuo buitinių, kasdinių atspalvių. Akcentuodamas melodinius ir ritminius garsų skambėjimo aspektus, E. Leonavičius sąmoningai susilpnina semantinę žodžio funkciją. Spektaklyje „Gyvas Negyvas Hamletas“ didžioji teksto dalis pasakoma greitakalbe, todėl žiūrovas net ir norėdamas negali suvokti logiškos teksto prasmės. Analogiškai elgiamasi su žodžiu ir kituose spektakliuose. Ritualiniame vaidinime „Oidipas žmogus“ Sofoklio tekstas yra dekonstruojamas - sutrumpinamas ir suskaidomas į nedidelius fragmentus. Aktorius kalba žemaitiškai, pabrėždamas akustines ir ritmines žodžių savybes. Spektaklyje „Kitas“ panašiu būdu moduliuojami Kinų ir Japonų poezijos posmai. Kaip pastebi teatrolo-

gas V. Didžgalvis, „Edmundo studijos 3“ kūrėjai „nepasitiki racionaliomis, prasmų ir reikšmių pagrindu sukonstruotomis (kalbos) struktūromis“ ir eksperimentuoja juslinėmis, iracionaliomis išraiškos priemonėmis (12, 19). Vizualinė aktorius judesių ir gestų plastika pasižymi ekspresyviomis, išraiškingomis, abstrahuotomis formomis. Lipdydamas vaidmens partitūrą, E. Leonavičius ieško tokių gestų, kurie ne tik išreikštų vidines būsenas, bet ir stimuliuotų žiūrovo mąstymo bei jutiminio suvokimo procesą. Plastiškas judesys, taupus išraiškingas gestas, tiksli poza, ypatingos balso moduliacijos bei intonacijos sudaro aktorius išraiškos priemonių paletę.

Šios trupės spektakliuose atsisakoma tradicinių dekoracijų, tačiau veiksmingai pasinaudojama įvairiais daiktais. Monovaidinime „Gyvas Negyvas Hamletas“ dailininkų B. Rudžio ir I. Vrubliauskienės sukonstruotos abstrakčios medinės figūros aktorius rankose „virsta“ įvairiais pjesės personažais. Ritualiniame vaidinime „Oidipas žmogus“ lygiaverčiu E. Leonavičiaus partneriu tampa afrikietiškas būgnas – *djembe**. Būgnu išgaunami ritmiški garsai veiksmingai papildo aktorius judesių ir balso plastiką. Spektakliuose veikiama įvairiais natūraliu būdu išgaunamais garsais – balso tembru, akustinėmis ir ritminėmis žodžio savybėmis, šūksniais ir atodūsiais, įvairiais kvėpavimo deriniais, basų kojų trepsėjimu, būgno garsais.

„Edmundo studijos 3“ nariai teigia, kad aktorius kūrybos tikslas – mėginimas „išsilaisvinti, priklausyti sau pačiam“; tai „kitokio savęs troškimas, o gal ir tikrojo atradimas“ (23, 33). Jie tvirtina, kad teatrinis veiksmas padeda pasiekti tokią būseną, „kai ir tu, ir tavo personažas, ir žiūrovai tarsi susilieja“. Tai „virsmo momentas“, kurio metu spektaklio dalyviai atsiveria intuityviam būties pažinimui (25, 6). Taip teatras tampa priemone pažinti žmogų ir pasaulį. Tokia E. Leonavičiaus ir A. Bagatyrytės teatro samprata yra artima J. Grotowskio teatro koncepcijai. Šių menininkų spektakliuose matomi tokie postdraminio teatro kūrybiniai principai: atsisakoma naratyvinės spektaklio struktūros; skiriama

* 1995 metais E. Leonavičius ir A. Bagatyrytė tris savaites stažavosi Afrikoje: mokėsi afrikietiškų šokių, mušti būgną, domėjosi Afrikos tautų ritualais.

daug dėmesio fizinei aktoriaus kūno raiškai; per vaidmenį mėginama atskleisti giluminius aktoriaus asmenybės sluoksnius; teatrinį veiksmą siekiama paversti visuotinės kūrybos aktu, stimuliuojančiu dvasinį spektaklio kūrėjų ir suvokėjų apsisavimą.

Esminiais postdraminio teatro bruožais pasižymi ir vieno įdomiausių pastarojo dešimtmečio Lietuvos režisierių Eimunto Nekrošiaus spektakliai. Naujausiuose šio menininko spektakliuose „Hamletas“ (1997) ir „Makbetas“ (1999) – kai kurių aktorių kūryba priartėja prie tokios vaidybos formos, kurią J.Grotowskis apibūdina „išpažinties akto“ terminu.

Minėtieji E.Nekrošiaus pastatymai paženklinanti esminiu A. Artaud ir J. Grotowskio teatro koncepcijų aspektu: spektaklis nėra nei gyvenimo imitacija, nei vaizduotės tikrovė, o „aukščiausioji realybė“ – *čia ir dabar* vykstantis veiksmas, siekiantis prasiskverbti anapus kasdienio gyvenimo patyrimo. Šio režisieriaus spektakliuose žiūrovui neleidžiama būti pasyviu spektaklio stebėtoju. Scenoje vykstantis veiksmas veikia žiūrovų intelektą ir jautimus. Kaip pastebi teatro kritika, spektakliai „stulbina, atakuoja, šokiruoja, kelia nenusakomą, protu nesuvokiamą nerimą“. Jie nėra priimami organiškai, nes reikalauja ne susitaikyti su tokia pasaulio vizija, o „išmokti žvelgti tiesiai į akis meno apnuogintai egzistencijos esmei“ (20, 24). Nors paskutiniai šio režisieriaus darbai remiasi V.Shakespeare'o dramomis, sceninis veiksmas yra grindžiamas nauja teatrine kalba, kurioje žodis, dramos tekstas yra tik vienas iš jos dėmenų. Spektakliuose tekstas, scenografija, muzika, apšvietimas, vizualiniai efektai ir aktorių vaidyba tampa savitos, sugestytivos teatrinės kalbos komponentais. E. Nekrošius kuria daugiaprasmę teatrinio veiksmo dramaturgiją, atskleidžiančią jam rūpimas temas ir idėjas.

Šio režisieriaus pastatymuose pabrėžiama fizinė, apčiuopiama spektaklio pusė. Scenografijoje dominuoja natūralios gamtinės faktūros – medis, akmuo, vanduo, ledas, ugnis. Tokios medžiagos veikia teatrinio veiksmo dalyvių jausmus, emocijas, pojūčius. Sceninė erdvė sąlygoja ir vaidybos ypatumus: aktorius verčiamas fiziškai reaguoti į veiksmo aplinką.

Kaip pastebi teatro kritikai, E. Nekrošius reikalauja iš aktorių „normalios fiziologinės būsenos“: reaguoti į karštį, šaltį, akmenų griūtį, drėgmę ir panašiai (35, 28). Tai ne personažo, ne aktoriaus, o žmogaus reakcija. Teatrinio veiksmo metu nyksta riba tarp „aktoriaus scenoje ir aktoriaus realybėje“ (30, 14). Spektakliuose kuriama ne teatrinės realybės iliuzija, o teatrinio veiksmo realybė. Žiūrovas mato ne tiek draminius personažus, kiek pačius aktorius, fizinę ir psichinę jų raišką. Tai ypač ryšku centrinius spektaklių personažus kuriančių aktorių A. Mamontovo (Hamletas) ir K. Smorigino (Makbetas) vaidyboje.

E. Nekrošius komponuoja režisūrinę spektaklių struktūrą tokiu būdu, kad pagrindiniai personažai yra išskiriami iš kitų veikėjų tarpo. Nors aktoriai kuria konkrečius personažus, tačiau vaidmuo kaip ir J. Grotowskio teatro sampratoje yra tik priemonė, įrankis, padedantis „skverbtis į savąjį patyrimą, tarsi analizuotų jį kūnu ir balsu“ (38, 183). Pagrindinius vaidmenis kuriantys aktoriai tampa tais spektaklio dalyviais, kurių vaidyboje siekiama visiško atsivėrimo. Likusių aktorių raiška yra apribojama griežtais režisūrinės partitūros rėmais. Kaip pastebi teatro kritikas V. Jauniškis, aktoriai verčiami „įsipaišyti“ tarp režisūrinių efektų, derintis prie dekoracijų, jie „tiesiog apstatyti režisūriniais durklais“ (35, 27). Aktoriai tampa lygiaverčiai likusiems spektaklio komponentams. Toks režisieriaus sprendimas susilaukia neigiamų kai kurių teatro kritikų vertinimų. Pavyzdžiui, V. Limantas teigia, kad E. Nekrošiaus spektakliuose aktorių uždavinys yra „aptarnauti daiktus“: „daiktai tampa reikšmingesni už gyvą aktoriaus reakciją“ (26, 21). Režisierius iš tiesų sąmoningai apriboja aktorių iniciatyvą. Tai postdraminio teatro režisūros bruožas. Aktorius nėra išskiriamas iš kitų spektaklio elementų tarpo. Vaidmens partitūra nėra nuosekli, o turi punktyrinio judėjimo atspalvį. Tam tikruose spektaklio epizoduose aktorių vaidyba gali būti paženklinta psichologinio vaidmens kūrimo bruožais, tačiau reikiamu momentu aktorius privalo išpildyti aiškias režisūrinės užduotis, nesusijusias su logiška personažo vystymosi linija. Tuomet aktorius kuria plastinius ženklus, įsiliejančius į vie-

ningą režisūrinę spektaklio struktūrą. Kaip jau minėjau, tokie vaidybos principai yra labiau būdingi tiems aktoriams, kurie kuria sąlyginai antraeilius spektaklio personažus. Teatro kritika pastebi, kad centrinių spektaklio personažų „minčių tikrovė yra pagrindinė arena; kiti yra pagalbininkai (...), figūros, atliekančios savo vaidmenis, ir kartais, atrodo, nėra svarbu, kas kaip suvaidins" (19, 10). Pagrindinius spektaklio veikėjus kuriančių aktorių kūryba yra paženklinta kitokiu vaidybos atspalviu. Jų kūrybos tikslas - atsivėrimo aktas, maksimaliai atskleidžiantis aktorius savąjį *aš*.

Kalbėdamas apie „Makbeto“ režisūrinį sprendimą, E. Nekrošius teigė, kad jam rūpėjo „išpažinties kryptis": „Kas teatre šiandien prasminga ? Persikūnijimas ? Ne, tai jau nusibodę. Galbūt tik išpažintis. Išpažinties teatras" (27, 38). Šie režisieriaus žodžiai padeda suvokti Hamleto ir Makbeto vaidmenis kuriančių aktorių kūrybos ypatumus. E. Nekrošius pripažįsta, kad jo pasirinkta teatro išpažinties kryptis betarpiškai priklauso nuo aktorius. Tik aktorius kūrybos dėka teatras gali pasiekti tokią kūrybos formą. Apie tai kalbėjo ir A. Artaud, ir J. Grotowskis, ir kiti postdraminio teatro kūrėjai, suvokę teatrinį veiksmą kaip galimybę pažinti žmogų ir pasaulį. Panašiais siekiais paženklinta ir E. Nekrošiaus kūryba.

Režisieriaus nuomone, tokių vaidmenų kaip Hamletas ar Makbetas neįmanoma suvaidinti racionaliai — „tai viską sugriautų" (27, 38). Tokia nuostata paaiškina teatralų diskusijas išprovokavusį režisieriaus sprendimą Hamleto vaidmenį patikėti žmogui, neturinčiam aktorinio meistriškumo įgūdžių. Labiau tikėtina, kad režisierius pasirinko A. Mamontovą ne kaip roko žvaigždę (kaip teigia kritikas V. Jauniškis), o dėl jo „sugestyvios jutimiškumo dovanos" (kaip pastebi teatrologė R. Marcinkevičiūtė). A. Mamontovo kūryboje svarbiausia ne išraiškingos vaidybinės priemonės, o asmeninis patyrimas, nuoširdus žmogiškas išgyvenimas. „Hamleto" spektaklyje E. Nekrošiui reikėjo aktorius be vaidybos įgūdžių, žmogaus be „apsauginio amato sluoksnio" (30, 17). šio režisieriaus koncepcijoje Hamletas kaip ir Makbetas — personažai, kurių

neįmanoma suvaidinti: tai ne vaidmenys, o likimai, kuriuos reikia išgyventi (27, 38).

Tokiu „išgyvenimo“, žmogiško patyrimo atspalviu paženklinta A. Mamontovo ir K. Smorigino kūryba. Sceninis vaidmuo naudojamas kaip priemonė, padedanti atskleisti gelminius aktorių asmenybės kodus. Spektaklio metu aktoriai turi išpildyti aiškų išorinį vaidmens piešinį, apsaugantį juos nuo nereikalingo blaškymosi, tuščio veikimo scenoje. Režisierius suteikia aktorių veiksmams griežtą, artikuliuotą formą. Teatrinėmis priemonėmis sustyguojamas visas vaidmuo. Aktorių raiškoje dominuoja plastinės kūno ir balso išraiškos priemonės. Kaip jau minėjau, E. Nekrošiaus spektakliai pasižymi itin griežta ir „tiršta“ režisūriniu partitūra, kurioje dominuoja vizualinė išraiška. Režisierius sąmoningai apriboja individualią aktoriaus raišką: jų atliekami veiksmai įsilieja į bendrą spektaklio struktūrą. Įvaldęs išorinę vaidmens formą, spektaklio metu aktorius gali pasijusti laisvas ir atlikti „išpažinties aktą“, t.y. atskleisti giluminius savo asmenybės sluoksnius.

Minėtuose E. Nekrošiaus spektakliuose atsiskleidžia ne draminių personažų, o aktorių vidiniai išgyvenimai. Vaidmuo priklauso nuo individualios aktorių patirties ir prigimties. Nyksta ribos tarp aktoriaus ir personažo, aktoriaus scenoje ir aktoriaus gyvenime, gyvenimo ir teatro. Vidinė personažų drama įgauna fizinį, jutiminį atspalvį. Anot kritiko A. Liugos, šio režisieriaus spektakliuose aktoriaus egzistavimas yra „ekstremalus“, iš tiesų „sukrečiantis būtybę visą“, reikalaujantis neaktorinių išraiškos priemonių (35, 39). Aktorius tarsi peržengia savo asmenybės ribas: atsiskleidžia esminiai jo jausmai ir pojūčiai. Toks aktoriaus atsivėrimo procesas skatina analogišką žiūrovo reakciją. Kaip pastebi teatrologas D. Judelevičius, „fizinė aktorių savijauta persiduoda ir žiūrovams: metaforiškos scenų prasmės pradedi ieškoti vėliau“ (20, 24). Dauguma teatro kritikų pripažįsta, kad Hamleto ir Makbeto vaidmenys aktoriai ne suvaidino, o būtent „išgyveno“. Tačiau tai nėra „stanislavskiškas“ aktoriaus persikūnijimas į kuriamą personažą. Kaip teigia lenkų teatro kritikas A. Duda, E. Nekrošiaus teatras yra ne tradicinis, o „teatras po

Artaud ir Grotowskio ženklų, kuriame aktorius yra daugiau negu amatininkas ir pokštininkas". Jo kūryboje kelias į išraiškos tiesą „veda per asmeninį išgyvenimą" (13, 5).

Apibendrinant galima teigti, kad kai kurių šiuolaikinio Lietuvos teatro kūrėjų darbuose atsiskleidžia naujas požiūris į aktoriaus meną. Tradicinės vaidmens kūrimo formos veiksmingai papildomos postdraminio teatro aktoriaus kūrybos principais: atsisakoma dramaturginio personažo kūrimo; didesnis dėmesys skiriamas fizinėms aktoriaus raiškos formoms; akcentuojami ne racionalūs, o intuityvūs, sąjaujiniai kūrybos procesai.

Aktorius – lygiavertis kitiems teatrinio veiksmo komponentams

Kaip jau minėjau, antroji postdraminio teatro aktoriaus kūrybos kryptis išryškėja tuose šiuolaikinio teatro pastatyimuose, kuriuos galima apibūdinti „vizualiojo teatro" terminu. Tai spektakliai, kuriuose teatrinio veiksmo pagrindu laikomas ne literatūrinis tekstas, o vizualioji dramaturgija (3, 45). Pasitelkdamas visus spektaklio komponentus (tekstą, scenografiją, aktorius, kostiumus, muziką, apšvietimą, video vaizdus), režisierius komponuoja vizualinį naratyvą. Teatro teoretikas K.O. Arntzen pastebi, kad vizualinio teatro spektakliai pasižymi „išbalansuota estetinių elementų ir išraiškos priemonių stilistika", vienoda visų spektaklio komponentų traktuote (3, 43). Vienas svarbiausių vizualinio teatro bruožų yra daugiaprasmės spektaklio struktūros kūrimas. Anot teatro teoretiko P. Zarrilli, tokių vizualinio teatro atstovų kaip R. Wilsono ar R. Foremano pastatymų prasmės išryškėja tarpusavyje santykiaujant visiems spektaklio komponentams (1, 16). Be to, vizualinio teatro kūrėjai sąmoningai siekia, kad spektaklio suvokėjas pats susikurtų ir interpretuotų sceninio veiksmo prasmes. Režisieriaus R. Wilsono nuomone, spektaklis turi palikti pakankamai erdvės žiūrovo „refleksijai, idėjoms, vidiniam išpūdžiui" (32, 174). Spektaklis tampa atviras bendram (kūrėjų ir suvokėjų)

prasmų kūrimui: prasmė atsiranda ne tik tarpusavyje „žaidžiant“ teatriniams ženklams, bet ir kai šie ženklai yra savitai interpretuojami žiūrovo. Vizualinio teatro kūrėjai (R. Wilsonas, J. Fabre, R. Foremanas, M. Kirby ir kt.) akcentuoja intelektu paremtą spektaklio suvokimo aspektą.

Tokia spektaklių struktūra, kuri neįteigia apibrėžtos teatrinio veiksmo prasmės ir yra grindžiama visų meninės raiškos priemonių lygiavertiškumo principu, sąlygoja naujas aktoriaus kūrybos formas. Kaip pastebi teatro teoretikas P. Zarrilli, vizualinio teatro pastatymuose aktoriaus vaidyba tampa komplikauta: jo raiška scenoje gali svyruoti nuo „vientiso, psichologiškai motyvuoto charakterio kūrimo“ ar „eilės įvairių vaidmenų atlikimo“ iki tikslų režisūrinių užduočių, nesusijusių su vaidmens plėtote, išpildymo (1, 21). Be to, vizualinės krypties postdraminio teatro pastatymuose aktorių raiškos amplitudė neretai apribojama vien fizine kūno raiška: išraiškinga ir tikslia judesių, gestų, mimikos, balso plastika. Pasak teatro teoretiko ir režisieriaus M. Kirby, šiuolaikinio aktoriaus vaidyboje pastebimas ryškus posūkis nuo tradicinių charakterio kūrimo metodų link ne-vaidinančio (not-acting) aktoriaus dalyvavimo spektakliuose (22, 43). Griežta režisūrine sceninių vaizdų partitūra pasižyminčiuose postdraminio teatro spektakliuose aktoriai yra labiau linkę veikti ne kaip „fiktyvūs charakteriai“, o „būti savimi“ (1, 19). Nevaidindami apibrėžto personažo, aktoriai atlieka tam tikrus veiksmus, išsiliesiančius į bendrą spektaklio ženklų struktūrą. Tokios aktoriaus kūrybos pavyzdžių matome ryškiausių Amerikos postdraminio teatro atstovų R. Wilsono ir R. Foremano spektakliuose.

„Tylos operomis“ vadinamuose R. Wilsono spektakliuose scenografija, rekvizitas, apšvietimas, muzika ir aktorių veiksmams padeda komponuoti vizualiąją teatrinio veiksmo dramaturgiją. Kaip pažymi režisierius, kūrybiniame procese ji labiau domina ne „situacija su naratyvine struktūra, ne įvykis“, o sceninio veiksmo forma (32, 169). R. Wilsonas koncentruojasi ties estetiniais formos ieškojimais. Jo spektakliuose nėra literatūrinio siužeto, logiškos charakterių plėtotės. Tai radikalus

ne-mimetinis, ne-įvykio teatras, kurį teatrologė B. Marranca apibūdina „Vaizdų teatro“ („Theatre of Images“) terminu (8, 105). Spektaklių struktūrą sudaro ritmiškai pasikartojantys, kaleidoskopiškai kintantys sceniniai vaizdai. Spektaklių komponavimo principas primena muzikinių kompozicijų dėsnius: atskiri teatrinio veiksmo elementai tarsi muzikiniai leitmotyvai savarankiškai dalyvauja režisūrinėje partitūroje. Aktorius nėra laikomas išskirtine spektaklio figūra. Jo kūnas, pastebi teatro teoretikas J. Birringeris, traktuojamas kaip viena iš režisūrinio spektaklio audinio „medžiagų“ (7, 224). Didžiausias dėmesys skiriamas tiksliai aktoriaus judesių ir gestų plastikai: naudojama sulėtinto judesio technika, simultaniški gestai, pasikartojančios veiksmų sekos. R. Wilsonas griežtai apriboja aktorių judesius ir balsinę raišką, juos išgrynina nuo iliustratyvių, psichologinių atspalvių. Jo nuomone, natūralūs žmogaus judesiai ir kalba ne tiek stimuliuoja, kiek riboja žiūrovo mąstymo ir suvokimo procesą (32, 172). Režisierius tvirtina, kad įprastų veiksmų suvokimas visada remiasi išankstiniu žinojimu, o maksimaliai redukuoti veiksmai atskleidžia tai, kas nėra matoma kasdieniame gyvenime — visą žmogaus jausmų sudėtingumą. Spektakliuose naudojamas tekstas praranda semantinę prasmę: atskiras žodis ar frazė gali būti moduluojami, kartojami, fragmentiškai skaidomi, pabrėžiamos akustinės ir ritminės atskiros kalbos segmento savybės. Aktorių raiškoje dominuoja estetizuotos, abstrahuotos formos. Jie nekuria vientiso personažo paveikslo. Tas pats vaidmuo gali būti išdalintas keliems aktoriams „tarsi melodija, kurią pasikeisdami plėtoja skirtingi muzikos elementai“ (21, 66). Be to, vieno spektaklio rėmuose aktorius gali atlikti keletą vaidmenų.

R. Wilsono pastatymuose aktoriui nereikia „vaidinti“ įprasta šio žodžio prasme. Teatrinio veiksmo metu jis gali būti savimi: spektakliuose „vadinama“ (tiksliau sakant, „veikiama“) judesiu, gestu, poza, balsu, kostiumu, grimu. Kaip pastebi J. Birringeris, „sulėtintai judančių vizualinių paveikslų kompozicija paverčia aktorių kūnus figūromis arba ženklais“ (7, 223). Režisierius teigia, kad aktorių raiškoje neturi būti psichologinių ar emo-

cinių atspalvių, nes tai gali sukelti „apibrėžtą“ žiūrovo reakciją. Aktoriaus užduotis – kūnu ir balsu kurti ženklus, kurių prasmės priklauso nuo visų spektaklio komponentų sąveikos ir individualaus žiūrovo suvokimo. Kadangi aktoriui nereikia kurti vientiso, psichologiškai motyvuoto personažo paveiklo, R. Wilsono pastatymuose dažniausiai dalyvauja neprofesionalūs aktoriai, šokėjai, choreografai, performansų menininkai.

Analogiškai aktoriaus kūrybos principai naudojami ir R. Foremano „Ontologinės isterijos teatro“ spektakliuose. Komponuodamas teatrinio veiksmo struktūrą, šis režisierius manipuliuoja teksto fragmentais, daugiaplaniais vaizdais, muzikos garsais, triukšmu, scenografijos elementais, šviesomis ir aktoriais. Efektingas spektaklio komponentų montažas nesiūlo aiškios, informatyvios reikšmės. Kaip teigia teatro teoretikas M. Carlson, R. Foreman'o spektakliai pasižymi „neužbaigtumu“ ir „suvokimo proceso akcentavimu“ (8, 109). Atskiri pastatymų elementai turi savarankiškas vystymosi linijas, kurių susikirtimas ir persipynimas kaskart kuria naujas reikšmes. Žiūrovui siūloma pačiam interpretuoti sceninį veiksmą.

Šio režisieriaus spektakliuose aktorių kuriami personažai labiau primena marionetes nei vientisus psichologinius charakterius. Anot teatro teoretiko N. Kaye, „Ontologinės isterijos teatro“ spektakliuose „aktoriai yra patalpinami į precizišką scenografinį teatrinio veiksmo piešinį“, neatsižvelgiant į psichologinį kuriamų vaidmenų tęstinumą (21, 55). Prerogatyva teikiama ne vientiso personažo kūrimui, o išraiškingai aktorių judesių, gestų, pozų bei balso plastikai. Kaip ir R. Wilsono spektakliuose R. Foremano pastatymuose dažniausiai dalyvauja ne profesionalūs aktoriai, o *atlikėjai*, neturintys vaidybos įgūdžių, kurių dėka vaidmenys galėtų įgyti psichologinį atspalvį. N. Kaye pažymi, kad profesionalių aktorystės įgūdžių stoka leidžia „nusausinti personažų psichologinę gelmę“ ir panaikinti tai, ką „būtų galima pavadinti emociniu vaidmens turiniu“ (21, 55). Aktorius (kaip ir kitų vizualinio teatro kūrėjų spektakliuose) nėra laikomas centriniu sceninio veiksmo elementu.

Postdraminiame teatre gausu spektaklių, turinčių ganėtinai aiškią naratyvinę struktūrą. Juose aktoriui tradiciškai skiriamas didesnis dėmesys nei kitiems spektaklio komponentams. Tinkamu pavyzdžiu galėtų būti režisieriaus M. Kirby spektakliai, kuriuose koegzistuoja tradicinės ir novatoriškos meninėsraiškos formos. Šis režisierius jungia įvairius vaidybos bei režisūros stilius, skirtingus literatūrinius tekstus ir komponuoja atvirą spektaklio struktūrą. Toks režisūrinis sprendimas sąlygoja aktorių kūrybos ypatumus. Nors M. Kirby spektakliuose aktoriai remiasi realistiniais vaidmens kūrimo principais, tačiau jų kuriami personažai stokoja psichologinio vientisumo. Atskiruose spektaklio epizoduose aktoriaus veiksmas, judesys, poza yra svarbūs kaip režisūriniai spektaklio ženklai. Jie gali „iškristi“ iš nuoseklios kuriamo personažo plėtotės, todėl vaidmuo netenka psichologinio vientisumo. Tokius vaidybos ypatumus sąlygoja režisūrinė spektaklio struktūra, leidžianti žiūrovui savarankiškai interpretuoti spektaklio prasmes. Kadangi prasmės yra kuriamos „bendradarbiaujant spektaklio kūrėjams ir žiūrovams“, aktoriui nėra būtina išsaugoti psichologiškai motyvuotų personažo veiksmų seką (1, 17). Tokie vaidybos principai, I. Pukelytės teigimu, nulemia tai, kad žiūrovas mato ne vientisą personažo charakterį, o tik „diskursą“, t.y. „kuriamas ne idealus psichologinis identitetas, o tik jo energetiniai vektoriai“, paliekantys kūrybiškumo laisvę ir aktoriui, ir žiūrovui (36, 58).

Kaip matome, vizualinio teatro pavyzdžiuose išryškėja nauji postdraminio teatro vaidybos principai. Aktorius nėra laikomas svarbiausiu spektaklio dalyviu, jam nereikia įkūnyti dramaturgo sukurtą personažą. Teatro teoretikas P. Pavis pažymi, kad šiuolaikinio teatro aktoriui yra būdingas „ne vaidmens, o partitūros kūrimas“ (36, 59). Vieno spektaklio rėmuose aktoriaus raiška gali balansuoti nuo vientiso personažo paveikslų kūrimo iki aktyvaus dalyvavimo, atliekant veiksmus, įsiliejančius į bendrą spektaklio ženklų struktūrą. Kai kuriuose vizualinio teatro spektakliuose aktorius turi ne tiek vaidinti, kiek veikti kūnu ir balsu. Todėl postdraminio teatro pastatymuose dažnai dalyvauja neprofesionalūs aktoriai.

Pastarojo dešimtmečio Lietuvos dramos teatre nestinga spektaklių, paženklintų vizualinio teatro estetiniais principais. Tai pastatymai, kuriuose literatūrinis naratyvas užleidžia vietą vizualinei dramaturgijai. Juose dalyvaujančių aktorių kūrybos forma yra artima postdraminio teatro vaidybos principams. Ne-tradiciniai vaidybos metodai dažniausiai naudojami jaunesniosios režisierių kartos (O. Koršunovo, I. Jonyno, C. Graužinio, V. Vaičiūnaitės, A. Nako ir kt.) spektakliuose. Kaip pastebi teatro kritika, „jaunasis teatras linkęs (...) aktorių paversti fragmento ar epizodo artistu ir tartum nebereikalauja to, ką Stanislavskis vadino „žmogaus sielos gyvenimu“ (29, 22). Iš tiesų šiandieniniame Lietuvos teatre daugėja spektaklių, kuriuose aktorius netenka išskirtinės pozicijos kitų spektaklio komponentų atžvilgiu. Jo kūryba įsilieja į bendrą režisūrinio sumanymo struktūrą, kurioje lygiomis teisėmis dalyvauja tekstas, scenografija, muzika, apšvietimas. Toks spektaklio elementų hierarchijos grupavimas, teatro kritiko V. Gedgaudo žodžiais tariant, „reikalauja iš aktorių visai kitokio buvimo scenoje“, neturinčio „nieko bendra su gimtosiomis psichologinio teatro tradicijomis“ (14, 13). Įprastus vaidmens kūrimo metodus keičia naujos vaidybos formos, akcentuojančios išorinės vaidmens partitūros konstravimą.

Režisieriaus Igno Jonyno spektaklis „Naktis prieš pat miškus“ (pagal B. M. Kolteso to paties pavadinimo pjesę) yra vienas ryškiausių pavyzdžių, iliustruojančių naują požiūrį į aktoriaus meną. Šiame pastatyme atsispindi esminiai postdraminio teatro režisūros bruožai: visi teatrinio veiksmo elementai traktuojami vienodai, kuriama atvira spektaklio prasių struktūra.

Atsisakęs literatūrinio teksto dominantės, I. Jonynas komponuoja vidinę spektaklio „Naktis prieš pat miškus“ dramaturgiją. Teatrinis veiksmas grindžiamas koliažiniu atskirų epizodų jungimo principu, punktyrinė siužeto linija plėtojama vizualiniais išraiškos būdais. B. M. Kolteso pjesės tekstas redukuojamas iki minimumo: režisierius palieka vos keletą frazių, kurios yra

cikliškai kartojamos spektaklio eigoje. Dramaturgo tekstas beveik netenka prasminio krūvio, nes ištarti žodžiai paskęsta intensyvioje garsinėje spektaklio partitūroje (M.Petriko techninio stiliaus muzika, įvairūs garsai ir triukšmai). Toks požiūris į tekstą koreguoja vaidmens kūrimo ypatumus: apribojama aktoriaus balso raiška, didžiausias dėmesys skiriamas plastinėms kūno išraiškos galimybėms.

Spektaklyje dominuoja vaizdinė pusė. Efektinga, irealios erdvės atmosferą kurianti scenografija (dailininkė N. Gultiajeva) papildoma kasdienės realybės ženklais – seno automobilio karkasu, buteliais, maišais, elektros lempučių girliandomis ir t.t. Aktorių kuriami personažai nėra vieninteliai judantys teatrinio veiksmo dalyviai. Scenos technika ir apšvietimas kuria dinamiškus vaizdus, kurie įteigia savitas veiksmo prasmes. Spektaklyje yra epizodų, kuriuose aktoriai tarsi nieko neveikia (sėdi automobilyje, rūko ir klausosi muzikos), tačiau dinamišką veiksmą kuria likusios meninės raiškos priemonės (muzika, scenografija, apšvietimas). Tokiu būdu vizualumas ir garsas ne papildo aktorių vaidybą, o lygiomis teisėmis dalyvauja teatriniam veiksmui.

Keturi spektaklyje vaidinantys aktoriai (N. Varnelytė, T. Kizelis, D. Kazlauskas, A. Bialobžeskis) kuria apibendrintos, tipizuotos išorės bevardžius personažus. Teatro kritiko V. Gedgaudo žodžiais tariant, „kalbėti apie aktorių vaidmenį spektaklyje įprasta šio žodžio prasme niekaip neišsina“, nes aktoriai „atlieka tik ritmizuotą piešinį, režisieriaus apibrėžtas funkcijas“ (14, 13). Iš tiesų spektaklio personažai stokoja vientiso psichologinio charakterio plėtotės. Kuriant vaidmenį, nužymimi esminiai vidinės personažo raidos taškai, punktyriškai vedantys į sąlyginai vientisą charakterį. Tam tikruose spektaklio epizoduose emocinės personažų būsenos atskleidžiamos ekspresyvia išorine forma, tačiau likusioje teatrinio veiksmo dalyje aktorių vaidyba apribojama plastinių ženklų kūrimu. Tokiu būdu aktorių kuriami vaidmenys tampa fragmentiški. Kaip pastebi kritikė I. Daunoravičiūtė, po išorinėmis spektaklio personažų formomis slypi „tikroji, susiskaidžiusi šiuolaikinio žmogaus savastis“ (10, 30).

Vaidmenų partitūrose dominuoja fizinės raiškos formos: judesių, balso ir mimikos plastika. Kadangi režisūrinis spektaklio sprendimas neturi griežtai apibrėžto žanro (galima įžvelgti akcijos, performanso, hepeningo, šiuolaikinio šokio, videoklipų bruožų), aktorių vaidyboje taip pat sintezuojamos įvairių scenos meno rūšių išraiškos priemonės: realistinis vaidybos stilius jungiamas su šokio, fizinio teatro, pantomimos, cirko elementais. Tam tikruose spektaklio epizoduose aktorių vaidyboje pastebimi psichologinio vaidmens kūrimo bruožai, tačiau likusią teatrinio veiksmo dalį aktoriai gali būti „savimi“ ir išpildyti ritmiškus bei plastiškus veiksmus (pvz., sulėtintai šokantys personažai – manekenai). Kaip jau minėjau, spektaklyje yra momentų, kuomet aktoriai tiesiog „būna“ scenoje. Tuomet, teatro teoretiko M. Kirby žodžiais tariant, jų raiška priartėja prie ne – vaidinimo (not – acting) stilistikos. Aktoriai tampa sudėtine vaizdinės spektaklio pusės dalimi – scenografiiniais „ženklais“. Tokia aktorių kūrybos forma leidžia žiūrovams aktyviai interpretuoti sceninį veiksma. Žiūrovui nekyla pagunda identifikuotis su spektaklio personažais, nes jų paveikslai stokoja psichologinio vientisumo.

Analogiškus aktoriaus kūrybos principus matome Oskaro Koršunovo spektaklyje „Roberto Zucco“, pastatytame remiantis to paties dramaturgo - B. M. Kolteso - pjesę. Skirtingai nei režisierius I. Jonynas, O. Koršunovas beveik nekupiūruoja draminio teksto. Siužetinė pjesės linija išlieka nepakitusi, tačiau tai nereiškia, kad teatrinis veiksmas tėra pjesės interpretacija. O. Koršunovas kuria vidinę spektaklio dramaturgiją, kuri papildė pjesę savarankiškais idėjomis ir prasmėmis.

Režisūrinė šio spektaklio forma išsiskiria iš kitų postdraminio teatro estetikos principais paženklintų Lietuvos dramos teatro spektaklių. Siekdami vizualinių išraiškos priemonių intensyvumo, režisieriai dažniausiai sąmoningai naikina tekstą. O. Koršunovas elgiasi priešingai: jis ne iki minimumo redukuoja žodį, o maksimaliai sutirština likusių spektaklio elementų meninės raiškos formas. Spektaklyje „Roberto Zucco“ tekstas, scenografija, apšvietimas, muzika, vaidyba, režisūrinės mizan-

scenos, video vaizdai tampa savitos komunikatyvios teatrinės kalbos dėmenimis. Atskiri spektaklio komponentai ne iliustruoja sceninį veiksmą, o savarankiškai koegzistuoja režisūrinėje spektaklio partitūroje.

O. Koršunovas teigia, kad jam „labai svarbus yra žodžio ir veiksmo, žodžio ir vaizdo neatitikmuo“, nes jis „padeda atsirasti naujoms prasmėms“ (33, 6). Režisūrinė spektaklio „Roberto Zucco“ struktūra remiasi būtent tokio „neatitikimo“ principu: atskiri spektaklio elementai turi savarankiškas vystymosi linijas, kurių susikirtimai leidžia atsirasti naujoms prasmėms. Kiekvienas spektaklio komponentas gali savarankiškai komunikuoti su žiūrovu. J. Paulėkaitės scenografija kuria urbanistinę erdvę, į kurią veiksmingai įtraukiami šių dienų masinės kultūros ženklai: riedutininkų takas, didžiulis reklaminis stendas, ratukinės biuro kėdės ir t.t. Plieninis išgaubtas riedutininkų takas, tapęs bene pagrindine vaidybos aikštele, pabrėžia sceninio veiksmo nestabilumą. Sceninės erdvės dinamiškumo išpūdį sustiprina išraiškingas spektaklio apšvietimas. G. Sodeikos muzikoje savitai jungiami akademinės ir populiariosios, klubinės šokių muzikos ritmai. Spektaklio muzika, išlaisvinta nuo tradicinės iliustratyvios funkcijos, įteigia savarankiškas atskirų spektaklio epizodų prasmes. Reikšminga sudedamąja spektaklio dalimi tampa G. Šepučio video vaizdai: šiuolaikinių kino filmų kadrai ir fotonuotraukų montažai, titrai. Komunikatyvūs vaizdai ne harmoningai siejasi su sceniniu veiksmu, o sudaro ekspresyvų jo kontrapunktą. Visi šie teatrinio veiksmo komponentai tampa aktyviais, lygiaverčiais aktorių partneriais.

Spektaklyje „Roberto Zucco“ vaidinantys aktoriai remiasi postdraminiais vaidmens kūrimo metodais. Pagrindinius personažus kuriančių aktorių (S. Mykolaitis – Zucco, R. Samuolytė – Mergaitė, E. Mikulionytė – Motina, Moteris, A. Dainavičius – Brolis, D. Michelevičiūtė – Sesuo) vaidyboje realistinis vaidmens kūrimo stilius jungiamas su plastiniu sceninio veiksmo ženklų kūrimu. Šių personažų charakterio plėtotė fragmentiška, punktyrinė. Aktoriai paryškina esminius

kuriamų personažų charakterio niuansus, emocinių būsenų pokyčius, tačiau nepateikia nuoseklios jų vystymosi linijos. Žiūrovui neatskleidžiama vidinė personažų poelgių motyvacija. Spektaklio kūrėjai sąmoningai vengia vienpusiško personažų veiksmų vertinimo. Tai leidžia pasiekti spektaklio tikslą: palikti pakankamai erdvės individualiam žiūrovo suvokimui ir kūrybiškumui. Kita vertus, toks režisūrinis ir aktorinis sprendimas padeda išspręsti sudėtingą pagrindinio pjesės personažo Zucco charakterio klausimą. Kaip teigia O. Koršunovas, vienas pagrindinių spektaklio uždavinių buvo parodyti Zucco personažą taip, kad jis būtų „neapčiuopiamas“, „nematomas“ (33, 6). Aktoriui S. Mykolaičiui iš tiesų pavyko sukurti „neapčiuopiamą“ personažo charakterį. Beveik visą teatrinio veiksmo laiką būdamas scenoje, aktorius sugebėjo išlikti tarsi nepastebimas. Jo kuriamas personažas liko paslaptis spektaklio žiūrovams, nes nebuvo atskleisti jo elgsenos motyvai.

Kurdamas vaidmenį, S. Mykolaitis meistriškai laviruoja tarp realistinio vaidybos stiliaus ir tiesiog „buvimo“ scenoje. Aktorius nei susitapatina su kuriu personažu, nei atvirai demonstruoja savo santykį su juo. Didesnę teatrinio veiksmo dalį jis būna „joks“, ne vaidina. Tam tikruose spektaklio epizoduose aktorius kūnas, judesys, gestas ir ypač poza „vaidina“ už aktorių. Tai lemia režisūrinis spektaklio sprendimas. O. Koršunovas apriboja individualią aktorius raišką: kulminaciniuose teatrinio veiksmo epizoduose aktorius plastika turi būti tikslus, leidžiantis žiūrovui savitai interpretuoti sceninį veiksmą. Tinkamu pavyzdžiu galėtų būti Motinos nužudymo scena. Užrašas ekrane praneša, kad įvyks žmogžudystė, tačiau tiesioginio žudymo veiksmo spektaklyje nėra. Zucco šliaužia scenoje tempdamas ant nugaros savo motiną (tarsi sraigę kiautą) (E. Mikulionytė); vėliau išslysta iš po jos, „išsineria, palieka ją lyg tuščią suragėjusią kriauklę“ (33, 6). Režisierius išlaisvina aktorių nuo psychologizavimo, vidinės veiksmo motyvacijos ieškojimo. Kaip pastebi teatro teoretikas P. Zarrilli, šiuolaikinio teatro spektakliuose gausu epizodų,

kuriuose režisūriniu sprendimu aktoriaus veiksmas, judesys, poza „vaidina savarankiškai“. Aktoriaus užduotis – kūnu ir balsu „kurti ženklus, vaizdus“ (1, 17). Jam nereikia psichologiškai pagrįsti su charakterio plėtote nesusijusių veiksmų; aktorius turi koncentruotis į tikslios režisūrinės užduoties atlikimą. Tai matome spektaklyje „Roberto Zucco“. Motinos nužudymo scena yra daugiaprasmė. Paralelė tarp žudymo ir „sraigės kiaukuto“ nusiėmimo turi kur kas daugiau prasmių negu, pavyzdžiui, tiesioginis veiksmas realistiniame pastatyme. Analogišką režisūrinį sprendimą demonstruoja Mergaitės (R. Samuolytė) ir Sesers (D. Michelevičiūtė) pokalbio scena, kurios metu Sesuo kūnu slepia po savimi Mergaitę. Tokių daugiaprasmių epizodų spektaklyje yra daugiau. Vizualiais režisūriniais sprendimais O. Koršunovas koduoja visus sudėtingesnius pjesės momentus.

Kurdami pagrindinius spektaklio personažus aktoriai veiksmingai naudoja O. Koršunovo pasiūlytą „neatitikimo“ efektą, t.y. aktorių sakomas tekstas nėra iliustruojamas jų kūnu ar balsu. Kalbos intonacijos dažnai visiškai neatitinka žodžių prasmės. Taip sceninis veiksmas tampa neadekvatus loginei literatūrinio teksto prasmei. Gimsta savarankiška teatrinė kalba, kurios sąveika su žodiniu tekstu įdomi. Pavyzdžiui, „reperiška“ kalbos ir gestikuliacijos maniera išliejama Brolio (A. Dainavičius) širdgėla dėl sesers nekaltybės praradimo; muzikinio šou stiliumi vystoma dramatiška įkaito scena. Režisierius atsisako realistinio sudėtingesnių pjesės scenų atlikimo. Aktorių veiksmai moduliuojami kone iki choreografinių šokio, pantomimos formų. Jų vaidyba balansuoja tarp realumo ir grynosios estetikos ribų.

Spektaklyje „Roberto Zucco“ drauge su profesionaliais aktoriais vaidina ir neprofesionalai (A. Maceina, V. Kalinauskas, L. Kirkilionis). Neprofesionalių aktorių įtraukimas į teatrinį veiksmą taip pat postdraminio teatro bruožas. Šie spektaklio dalyviai nekuria konkrečių sceninių personažų, o tiesiog „būna savimi“, nevaidina. Jų dalyvavimas padeda O. Koršunovui kurti autentišką masinės kultūros atmosferą. Pavyzdžiui, L.

Kirkilionio Riedutininkas tampa tokiu pat spektaklio ženklu kaip ir atskiri scenografijos elementai. Scenoje jam nereikia būti kuo nors kitu, nereikia vaidinti Riedutininko, tai natūrali kasdienė jo raiška. Kaip masinės kultūros ženklai veikia ir marga metalistų, rokerių, gatvės merginų minia. Šių aktorių raiškoje dominuoja vizualumas, ypatingas dėmesys skiriamas judesių plastikai. Personažų kostiumai ir grimas sustiprina aktorių - teatrinio veiksmo ženklų funkciją.

Kaip matome, „Roberto Zucco“ spektaklyje naudojami postdraminiai vaidmens kūrimo būdai. Aktorių kūryba balansuoja tarp realistinio vaidybos stiliaus ir plastinio režisūrinių užduočių atlikimo, „ne-vaidinimo“. Jiems būdingas ne vientiso charakterio kūrimas, o išorinės vaidmens partitūros konstravimas. Kai kurių aktorių raiškoje nėra vaidybos atspalvio, jie tiesiog dalyvauja, atlieka fizinius veiksmus, išiliejančius į bendrą spektaklio ženklų struktūrą. Režisūrinio komponavimo principai ne tik koreguoja aktorių vaidybą, bet ir leidžia įtraukti į spektaklį neprofesionalius aktorius.

Pastarojo dešimtmečio Lietuvos teatro pastatymuose neprofesionalūs aktoriai dalyvauja vis dažniau. Nors, lyginant su šiuolaikiniais Vakarų teatro procesais, ši tendencija nėra itin ryški, tačiau neprofesionalus aktorius scenoje jau nėra retenybė. Dažniausiai tai matome spektakliuose, kuriuose dramatinio teksto diktuojamas veiksmų planas yra pakeičiamas griežta režisūrine sceninių vaizdų ir įvaizdžių partitūra. Jei režisūriniame pastatyme pirmenybė teikiama ne psichologiniam personažo paveikslui, o vizualinei aktorių plastikai, spektakliuose gali dalyvauti aktoriai, neturintys profesinių įgūdžių. Aktoriaus kūnas yra traktuojamas kaip viena iš teatrinio veiksmo struktūros medžiagų. Spektaklio dalyviams reikia ne tiek „vaidinti“, kiek „veikti“ judesiais, gestais, pozomis, balsu, kostiumu, grimu. Režisieriai paverčia aktorių kūnus sceninio veiksmo figūromis, ženklais arba, A. Artaud žodžiais tariant, „hieroglifais“.

Teatro teoretikai ir praktikai pastebi, kad profesionalūs aktoriai sunkiau paklūsta režisieriaus reikalavimui ne vaidinti,

o tiesiog veikti, dalyvauti sceniniame veiksmė. Režisierius ir teoretikas P. Zarrilli tvirtina, kad tradicinės K. Stanislavskio mokyklos aktoriai nenoriai vykdo konkrečias režisūrines užduotis, jei neranda aiškios „psichologinės atliekamo veiksmo motyvacijos“ (1, 17). Jo teigimu, profesionaliam aktoriui yra gana sudėtinga atsisakyti įprastų vaidmens kūrimo principų, išsilaisvinti iš meninės raiškos stereotipų. Todėl postdraminio teatro režisieriai į savo spektaklius dažnai kviečiasi neprofesionalius aktorius.

Analogišką požiūrį į profesionalius aktorius išsako teatro trupės „Miraklis“ režisierė V. Vaičiūnaitė. Ji teigia, kad šiandieniniame teatre yra „per daug psychologizavimo ir charakterizavimo“ (15, 9). Ši menininkė sąmoningai renkasi neprofesionalius aktorius, t.y. žmones, neturinčius aktoriams būdingų profesinių įgūdžių, sąlygojančių stereotipinę vaidybą.

„Miraklio“ spektakliuose* žodis užleidžia vietą garsui ir vaizdui – universalesniems teatro meno elementams. Režisierė tvirtina, kad jai įdomesnė ir svarbesnė yra vaizdo, garso, simbolių kalba. Jos spektakliuose vienodos vertės yra architektūra, šviesos, pirotechnika, tekstas, muzika, kaukės, lėlės ir aktoriai. V. Vaičiūnaitė pabrėžia, kad nori laisvai rinktis teatrinio veiksmo dalyvius: jai nesvarbus „nei jų amžius, nei išsilavinimas“ (15, 9). „Miraklio“ spektakliuose didžiausias dėmesys skiriamas vizualumui (ypač lėlėms, kaukėms, kostiumams), todėl aktorių raiška nėra tokia svarbi kaip tradiciniuose dramos teatrų pastatymuose. Aktoriai vaidina labiau išorinėmis priemonėmis: kostiumu, judesiu, gestu, poza. Literatūrinis tekstas (pvz. W. Shakespeare'o, A. Mickevičiaus) taip pat yra sakomas paprastu, neteatrališku kalbėjimo būdu. Spektakliuose sąmoningai vengiama bet kokių vaidybos (tradicine šio žodžio prasme) elementų. Aktoriai nekuria psichologinio personažo paveikslo: būdami *savimi*, jie atlieka tam tikrus veiksmus, išiliejančius į režisūrinių spektaklių įvaizdžių visumą. „Miraklio“ aktoriai atlieka

* „Pro memoria šv.Stepono 7“ (1995), „Saulės kelionė“ (1995), „Keturi bibliniai šokiai (1997), „Audra“ (1997), „Vėlinės“ (1998).

scenografinių ženklų funkciją, kuri nereikalauja aktorinės meistrystės įgūdžių.

Belieka tik dar kartą pabrėžti, kad šiuolaikiniame Lietuvos teatre savitai naudojami vizualinio teatro vaidybos principai. Kai kuriuose pastatymuose aktorius netenka tradicinės draminio personažo kūrimo funkcijos, akcentuojamos fizinės kūno raiškos formos. Vieno spektaklio rėmuose aktorių vaidyba gali svyruoti nuo psichologinio charakterio kūrimo iki plastinių spektaklio ženklų išpildymo. Kadangi atsisakoma tradicinių aktorinio meistriškumo reikalaujančių vaidybos formų, spektakliuose dažnai dalyvauja neprofesionalūs aktoriai.

Postdraminio teatro vaidybos principų panaudojimas provokuoja teatralų diskusijas apie aktoriaus kūrybiškumo nuvertinimą: teigiama, kad aktorius yra nuasmeninamas; kad režisieriui nebereikalinga „nei meninė, nei žmogiškoji aktoriaus individualybė“ (26, 21); kad aktoriaus kūryba netenka autonomiškumo ir „tampa atlikimu, savotišku režisieriaus, dailininko, kompozitoriaus sukurtų įvaizdžių apipavidalinimu“ (28, 10). Iš tiesų, šiuolaikiniame Lietuvos teatre kristalizuojasi nauji teatrinio veiksmo komponentų santykiai. Aktorius netenka tradicinės centrinio spektaklio dalyvio pozicijos, tačiau tai nereiškia, kad jo kūryba yra nuvertinama. Kaip pastebėjo kritikė R. Vasinauskaitė, „atidžiau pažvelgus įsitikinsime, kad aktoriaus vaidyba, pavyzdžiui, tradiciniame psichologiniame dramos spektaklyje anaip tol nėra sudėtingesnė ar vertingesnė, negu jo *egzistencija* gana abstrakčiame, neverbaliniame vaizdų ir simbolių teatre“ (40, 67).

Pabaigai derėtų pažymėti, kad, kalbant apie šiuolaikinio teatro reiškinius, aktoriaus kūryba yra vienas labiausiai diskutuotinų klausimų. Straipsnio pradžioje minėjau, kad tradiciniam požiūriui yra būdinga laikyti aktorių išskirtine spektaklio figūra, asmeniu, kurio dėka dramaturgo sukurtas personažas įgyja „kūnišką“ pavidalą ir yra pristatomas žiūrovui. Tačiau,

sąlygojama intensyvių pokyčių antrosios XX amžiaus pusės teatro mene, postdraminiame teatre formuojasi nauja aktorius kūrybos samprata, akcentuojanti netradicinius vaidybos meno aspektus, kelianti naujus aktorius meno uždavinius bei tikslus. Tvirtindami, kad spektaklis yra savarankiškas meno kūrinys, neturintis „modelio, kuris jį varžytų savo teisėmis“, t.y. literatūrinio teksto, nulemiančio „reprodukcinę“ spektaklio struktūrą, postdraminio teatro atstovai atmetė tradicinę aktorius kūrybos funkciją (32, 70). Aktorius užduotis tampa ne įkūnyti dramaturgo sukurtą personažą, o kurti *vaidmens partitūrą*. Aptarti postdraminio teatro pavyzdžiai rodo, kad vaidmens partitūros kūrimas gali turėti du tikslus: padeda atskleisti aktorius asmenybę (A. Artaud, J. Grotowskio pozicija) arba kuria plastinius spektaklio ženklus (vizualinio teatro spektakliuose). Visai kitokią reikšmę nei tradiciniame teatre įgauna aktorius kūnas: fizinė aktorius kūno raiška tampa svarbesnė nei žodinė kalba. Be to, postdraminiame teatre aktorius reikia ne tiek *vaidinti*, kiek *veikti kūnu ir balsu, todėl akivaizdžiai susilpnėja aktorius vaidybos įgūdžių (tradicinė šio žodžio prasme) svarba, spektakliuose vis dažniau dalyvauja neprofesionalūs aktoriai. Remiantis tradicine aktorius kūrybos samprata, šie pokyčiai gali būti vertinami kaip vaidybos meno nuosmukis. Tačiau tradicinis išeities taškas postdraminio teatro reiškinių analizei nebėra tinkamas.*

Literatūra

1. *Acting (Re)Considered. Theories and Practices* / ed. by P.Zarrilli. London; New York: Routledge, 1995.
2. Ariane Mnouchkine : Mūsų darbo tikslas - siaubas ir susižavėjimas / Parengė J.Tumavičiūtė // *Kultūros barai*. 1991. Nr. 11. P. 39 – 43.
3. Arntzen K. O. *A Visual Kind of Dramaturgy: Project Theatre in Scandinavia* // Small is Beautiful: Small Countries Theatre Conference, Glasgow: Theatre Studies Publications 1991. P.43 – 48.
4. Artaud A. *Teatras ir jo antrininkas*. V, 1999.
5. Aston E. Savona G. *Theatre as sign – system: A semiotics of Text and*

- Performance*. London: Routledge, 1998.
6. Auslander P. *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. London; New York: Routledge, 1997.
 7. Birringer J. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
 8. Carlson M. *Performance: a critical introduction*. — London; New York: Routledge, 1996.
 9. Čepinskienė G. Nauji vėjai Vakarų Europos teatre // *Kultūros barai*. 1974. Nr. 7. P. 67 — 69.
 10. Daunoravičiūtė I. Kas slypi už vizualumo kaukės // *Kultūros barai*. 1999. Nr. 6. P. 28 — 30.
 11. David M. *Le theatre*. Paris: Belin, 1995.
 12. Didžgalvis V. Djembe ir žmogus // *Šiaulių kraštas*. 1997 lapkričio 27. P. 19.
 13. Duda A. Strutis, arbata ir lėntpjūvės pjūklas — virš Elsinoro // *Lietuvos rytas*. 1997 gruodžio 30. P. 5.
 14. Gedgaudas V. Šimtmečio pabaigos autsaideriai nesulaukia atomazgos // *Lietuvos aidas*. 1998 lapkričio 13. P. 13.
 15. Gyvas negyvas teatras // *Lietuvos teatras*. 1998 ruduo — 1999 žiema. P. 4 — 14.
 16. Grotovskis J. Atlikėjas // *Literatūra ir menas*. 1990 balandžio 28. P. 13.
 17. Grotovskis J. Atsakymas Stanislavskii // *Teatras*. 1983. P.39 — 46.
 18. In memoriam. Jerzy Grotowsky // *Teatras*. 1999. Nr. 2. P. 70.
 19. Jauniškis V. Hamleto knyga // *Literatūra ir menas*. 1997 gegužės 17. P. 10.
 20. Judelevičius D. Ketvirtoji banga // *Teatras*. 1997. Nr. 2. P. 20 — 25.
 21. Kaye N. *Postmodernism and performance*. — New York: St. Martin's Press, 1994.
 22. Kirby M. *On Acting and Not - Acting* // Acting (Re)Considered / ed. by P.B.Zarrilli. London; New York: Routledge, 1995.
 23. Leonavičius E. Aktoriaus klausimai sau apie tai, kas svarbiausia // *Lietuvos rytas*. 1994 vasario 18. P. 33.
 24. Leonavičius E. Neįvardintas teatras // *Šiaulių kraštas*. 1997 lapkričio 27. P. 19.
 25. Leonavičius E. Tebūnie // *Šiaurės Atėnai*. 1993 vasario 19. P. 6.
 26. Limantas V. Dramos menas ar bedvasės instaliacijos // *Kultūros barai*. 1999. Nr. 7. P. 21 — 24.
 27. Liuga A. Du ar trys dalykai, kuriuos žinau apie Eimunto Nekrošiaus "Makbetą" // *Lietuvos teatras*. 1998 ruduo — 1999 žiema. P. 34 — 40.
 28. Liuga A. Laiko sužeistas teatras // *Teatras*. 1997. Nr.1. P.7 — 13.
 29. Marcinkevičiūtė R. Teatro jaunėjimo ruduo // *Kultūros barai*. 1997. Nr. 12. P. 17 — 22.
 30. Marcinkevičiūtė R. Tik neprofesionalas gali būti Hamletu // *Teatras*. 1997. Nr. 2. P. 12 — 19.
 31. McGlynn F. *Postmodernism and theater* // Postmodernism, philosophy and the arts / ed.by H. J.Silverman.- London; New York: Routledge, 1990.
 32. *Modernus teatras*: Straipsnių rinkinys / Sudarė R. Marcinkevičiūtė, G.Mareckaitė. V., 1995.
 33. Nematomas tarp nematomų Zucco (R.Vasinauskaitės pokalbis su O.Koršunovu) // *7 meno dienos*. 1998 vasario 20. P. 6.
 34. Pavis P. *Dictionnaire du theatre*. Paris, DUNOD, 1996.
 35. Po "Makbeto" premjeros. // *Teatras*. 1999. Nr. 1. P. 26 — 30.
 36. Pukelytė I. Aktorius 2000 — aisiais // *Kultūros barai*. 2000. Nr. 3. P. 57 — 59.

37. Šatkauskienė N. Teksto problema teatre // *Teatrologiniai eskizai*. K., 2000.
38. *Teatrinės minties pėdsakais*. Kn. 2. / sudarė A. Vengris. — V., 1982.
39. Vasinauskaitė R. Ar Edmundui reikalingas žiūrovas // *7 meno dienos*. 1994. balandžio 22. P. 5.
40. Vasinauskaitė R. Ne žodis, o judesys // *Kultūros barai*. 1998. Nr. 1. P. 65 — 68.
41. Гротовский Е. Оголенный актер // *Актер в современном театре*. — Л., 1989.
42. Гротовский Е. Театр и ритуал // *Теория и практика мастерства актера*. М., 1990.

Miuziklas Lietuvos teatre

Įvadas

Miuziklas gimė XX a. pradžioje Amerikoje kaip viena populiaraus pramoginio teatro formų. Šis žanras formavosi beveik pusę amžiaus ir sujungęs daugelio sceninių žanrų elementus pasižymėjo sentimentalium, melodramišku siužetu, gražiomis melodijomis, pastatymo puošnumu. Miuziklas - unikali meninė forma, jungianti dramos teatro ir muzikinio spektaklio išraiškos priemonės. Tokia dvejopa prigimtis sąlygoja ne tik miuziklo žanro išskirtinumą, bet ir meninių problemų lauką. Daugelis miuziklų ("Žmogus iš La Mančos", "Mano puikioji ledi" ir kiti) rėmėsi rimtu literatūriniu pagrindu. Miuziklo autoriai supaprastindavo fabulą, atsisakydavo psichologinio sudėtingumo, argumentacijos, bet kompensuodavo tai problematikos svarumu. Iki aukščiausios emocinės įtampos pakylanti mintis reiškiamą miuzikle visomis galimomis teatro raiškos priemonėmis: temperamentinga, sintetinė aktoriaus vaidyba, ritminiais kontrastais, šviesų ir spalvų žaismu, muzika. Miuziklas — visada išpūdingas reginys, pilnas draminės įtampos, aistringumo, XXa. sinkopiuotų ritmų ir kraštutinumų.

Miuziklo žanras palyginti naujas Lietuvoje, čia gyvuoja dar tik 35 metus. Per šį laikotarpį miuziklas plėtojosi tiek muzikinio, tiek ir dramos teatro scenoje. Lietuvoje miuziklas išsamiai netyrinėtas, todėl šis darbas galėtų praplėsti teatro istoriją bei atskleisti amerikietiškos teatrinės formos transformaciją mūsų scenoje.

Kadangi miuziklas atsirado Amerikoje, straipsnyje pristatomos Amerikos miuziklo ištakos, pagrindiniai raidos etapai ir komercinė jo pusė. Miuziklo žanro nagrinėjimas platesniame kontekste leidžia ne tik išskirti kai kuriuos dėsningumus, pastebimus Lietuvos miuzikluose, bet ir įvardinti Lietuvoje įvykusias šio žanro transformacijas.

Straipsnyje analizuojama, kokia linkme miuziklas plėtojamas muzikiniame ir dramos teatre, kokie faktai trukdo plėtotis, su kokiomis problemomis susiduria režisierius, ėmęsis statyti miuziklą, kokia linkme miuziklas krepiamas, kokie spektaklio akcentai. Toks problemos apibrėžimas leidžia skirti dvi dalis – "Miuziklas Lietuvos dramos teatre" ir "Miuziklas Lietuvos muzikiniame teatre".

Platesnė šių dviejų koncepcijų apžvalga padės atskleisti miuziklo ypatumus Lietuvos teatre.

Miuziklo ištakos

Miuziklas susiformavo XX a. pirmoje pusėje Jungtinėse Amerikos valstijose. Jo istorija atspindi nuoseklią atskirų elementų integraciją, apimančią *baladinę operą, ministrelijų teatrą, ekstravagančią, burlesko, vodevilį, reviu operetę, džiazą*.

Amerikos dvasinės kultūros lopšys – Šiaurės rytų valstijos, vadinamos Naująja Anglija, kur nuo 1620 m. apsigyveno puritonai, neigiamai veikė visą intelektualinę kultūrą. Puritonai visais būdais stabdė religijos vystymąsi. Jie fanatiškai persekiojo viską, kas buvo susiję su menine kultūra, muzika, teatru. Teatras buvo pramintas "velnio išmislu". Nepaisant visų jų pastangų, Amerikoje nepavyko sunaikinti teatro, nors puritonų priešiška veikla nepraėjo be pėdsakų – muzikinis teatras formavosi kaip išskirtinai lengvas žanras, besiorientuojantis į pramogą.

XVIII a. iš įvairių Europos šalių į Ameriką atkeliavo *baldinė opera*. Tokio tipo komedijiniai – muzikiniai pasirodymai Italijoje vadinosi *bufo opera*, Prancūzijoje – *komiška opera*, kurioje dainavimas persipindavo su pokalbiais. Anglijoje ana-

logiškas žanras — *baladinė opera*, kurios šaknys siekė XVI a. *drolsus*, atliekamus klajojančių aktorių.

XVIII a. baladinės operos dar negalima vadinti muzikiniu teatru. Tai buvo komedijinė pjesė su dainomis. Tokių kūrinių muzika nebuvo originali, skaumbėjo perdirbtos populiariausios to meto melodijos. Vienintelė baladinių operų paskirtis buvo pasilinksminimas.

Populiarios liaudiško charakterio melodijos baladinės operos žanre virsdavo savotišku miesto folkloru. Vėliau miuziklas perėmė baladinės operos šiuolaikiškumą, satyros elementus.

XIX a. pradžioje Amerikoje išaugo nacionalinis sąmoninumas. Tai pasireiškė savita liaudiškų pasilinksminimų — ministrelijų forma, kurioje baltieji dažė veidus tamsiai, ant galvos dėjosi garbanotus perukus, imituodami juodaodžius. Bet amerikietišku ministrelijų šaknys glūdi angliškoje baladinėje operoje, netgi jau minėtuose drolsų pasirodymuose.

Juodaodžiai amerikiečiai ministrelijų niekada nelaikė savo kultūra. Karikatūrinis juodaodžio vaizdavimas sukeldavo jų priešišumą, kaip ir vergų gyvenimo cukraus plantacijose idealizavimas ministrelijų pasirodymuose.

Ministrelijų dainos darė įtaką amerikiečių kompozitorių pirmtakų kūrybai. Ministrelijų teatro muzikoje susiformavo kai kurie džiaz elementai, pvz., regtaimas. XX a. pradžioje, išiliejusios į brodvėjišką estradą, ministrelijos padėjo džiazui prigyti scenoje.

1857 m. Amerikoje pasirodė italų — prancūzų kilmės žanras — ekstravagancas. Tai buvo ekstravagantiški, neįprasti fantastiniai pasirodymai, pilni melodraminių įvykių, sceninių efektų, dainų, šokių, varjetė elementų ir cirko atrakcionų. Veiksmas ekstravagance dažniausiai vykdavo stebuklingame dvasių pasaulyje.

Ekstarvaganco žanras įvedė ištaigingų scenos efektų su muzika, dainomis ir šokiais tradiciją, kurią perėmė miuziklas. Ekstravagancas darė įtaką miuziklo veiksmo stiliui ir dinamikai, be to, jaunieji aktoriai turėjo galimybę atskleisti įvairiapusį talentą. Daugelis ankstyvojo miuziklo "žvaigždžių"

praėjo ekstravaganco mokyklą. Šių aktorių įvairiapusiškumas įkvėpė daugelį libreto kūrėjų ir kompozitorių, kurių parašyti darbai reikalavo atlikėjų profesionalumo vaidybos, vokalo ir šokio srityse.

XIX a. Amerikoje pasirodžiusi burleska parodijavo rimtąją pjesę, kurios populiarios dainos ir komiški numeriai ilgainiui tapo svarbesni nei pirminis literatūrinis šaltinis. Viena žymesnių burleskų iš ciklo "Maliganas ir jo komada", parašyta E. Harigano ir T. Harto, parodijavo ne klasiką, o kasdienį paprastų Niujorko žmonių gyvenimą. Tai buvo komedija su dainomis ir šokiais. Daugelis pjesių baigdavosi varjetė numeriais, žinomais jau ministrelijų teatre. Aktualūs siužetai, atpažįstami personažai, paprasti dialogai traukė Niujorko publiką į muzikinį teatrą. Po ciklo "Maliganas ir jo komanda" pasirodė J. M. Koeno muzikinės komedijos, vėliau – L. Bernstaino miuziklai "Ten mieste" ir "Stebuklų miestas". Burleska miuziklui perdavė šmaikščią šiuolaikinių problemų traktuotę.

XIX ir XX a. sandūroje išskirtinę vietą Amerikoje užėmė vodevilis, kuris skyrėsi nuo europietiškojo. Europietiškojo vodevilio pjesės būdavo pripildytos muzikinių intarpų, o amerikietiškas buvo labai paprasto siužeto estradinių numerių rinkinys. Toks lengvas reginys, perpintas šviesų efektais, teikė žiūrovams emocinį pasitenkinimą. Muzikinį foną užpildydavo pianistas, kuris sukurdavo tam tikrą nuotaiką bei pabrėždavo kulminacinius momentus. Vėliau jį pakeitė orkestras.

Vodevilis plačiai paplito Amerikoje ir tapo komercijos objektu. Čia susiformavo aktorių elitai, vėliau sudaręs muzikinio teatro pagrindą. Vodevilis išsiskyrė susitelkimu ir tikslumu, – tai pramogų teatrui buvo nežinoma. Vodevilio aktoriai turėjo mokėti dainuoti, vaidinti ir šokti. Vodevilio pamaina tapo nauji teatriniai žanrai, tarp jų ir miuziklas. Vodevilis daugeliui aktorių padėjo surasti ir atskleisti savo individualumą, formavo teatrinę Amerikos industriją, kuri vėliau savo objektu pasirinko miuziklą.

Vodevilyje, kaip jau minėta, siužetas neturėjo didelės reikšmės, tuo tarpu reviu, kitas populiarius žanras, priešingai, ieškojo

temų, jungiančią skirtingiausius numerius. Nauja šiame žanre buvo ne turinys, bet atskirų elementų jungimas. Tiek vodevilis, tiek reviu pristatė muzikinius, šokių ir akrobatikos numerius, kurie nepriklausė vienam veiksmui, tik reviu jungė vientisą temą. Taigi reviu miuziklui perdavė mokėjimą jungti pačius skirtingiausius ir nesuderinamiausius elementus.

Beveik iki XIX a. pabaigos Amerikoje nebuvo operetės. Besivystydamas šis žanras daugiausiai sekė anglų ir Vienos operėčių tradicijomis. Amerikiečių publika buvo įpratusi operetėje matyti romantišią ar egzotišią reginį, tolimą realybei. Demokratiškesnio ir aktyvesnio žanro, susieto su amerikietiška kultūra, būtinybė ir suformavo miuziklą. Vis dėlto daug bendro su operete turintis miuziklas gimė ne kaip jos tęsinys, bet kaip atmetimas.

Miuziklas jungė baladinės operos, ministrelijų teatro, ekstravaganco, burleskos, vodevilio, reviu, operetės elementus. Šiame procese džiazas buvo katalizatorius.

Džiazas susiformavo XIX a. Didelės įtakos jam turėjo anglų, prancūzų liaudies dainos, ispaniški šokiai, karo maršai, bažnytinė muzika, bet tikriausi džiazas kūrėjai buvo iš Afrikos į Ameriką atvežti juodaodžiai vergai. Džiazas išskirtinumas slypi intonacijose, ritmo ir tembro struktūrose, kurių neįmanoma tiksliai išreikšti natomis. Džiazas stichija — improvizacija.

XX a. pradžioje būtų buvę neįmanoma rasti operetę, reviu ar bet kokią kitą muzikinį kūrinį, kuriame neskambėtų džiazas. Būtent džiazas Amerika išreiškė savitą muzikinę kalbą. Išskirtinis džiazas ritmas, intonacija ir frazuotė amerikietiškam miuziklui suteikia išskirtinę dinamiką ir nacionalinę specifiką.

*

Miuziklo žanras atsirado maždaug apie 1900 — 1950 m. Prireikė pusės amžiaus, kol iš įvairių teatrinių formų susiformavo muzikinė komedija. Praėjo dar tiek pat laiko, kol susiformavo miuziklas — savarankiška teatro forma, išreiškianti amerikietišką gyvenimo ritmą ir būdą. Tam tikra prasme miuziklas

atspindi Amerikos socialinį gyvenimą, todėl trumpai norėčiau atskirti kai kuriuos jo raidos etapus.

Pirmuosius du XX a. dešimtmečius miuziklo autoriams dar sunkiai sekėsi jungti veiksma, tekstą ir muziką, bet tai. Trečiajame dešimtmetyje stiprią konkurenciją teatro miuziklui sudarė kino miuziklas. Būtent šiais sunkiais metais miuziklas tarsi išsiskleidė, atspindėdamas to laiko problemas. 1931 m. G. Gershwino "Aš dainuoju apie tave" – puikus komiškas ir dramatiškas amerikietiškas kūrinys, kuriame melodijos visiškai susiliejo su veiksmu, o muzikos stiliaus įvairovė atskleidė daugybę nuotaikų.

1940 – 1941 m. sezoną kai kurie miuziklo tyrinėtojai laiko nauju etapu šio žanro vystymesi. K. Weillo "Ledi migloje" pirmą kartą pristatė psichoanalizę Amerikos scenoje. Daugelis šio laiko pastatymų gvildeno aštrias socialines (ypač rasines) problemas. Taip į miuziklą atėjo juodaodžių folkloro ir fantazijų pasaulis.

Plečiant temą, keitėsi ir miuziklo forma. Tokios intrigos, muzikos, šokio ir dialogo vienovės, kokia buvo pasiekta "Oklahomoje!", amerikietiškas muzikinis teatras dar nežinojo. Būtent tada tarp miuziklo išraiškos priemonių išskirtinę vietą užėmė plastika ir šokis. 1936 m. miuzikle "Ant puantų" Dž. Rodžersas ir libreto kūrėjas L. Hartas kartu su baletmeisteriu Dž. Balančinu pabandė į veiksma įjungti baletą. Tai susilaukė didelio pasisekimo, kuris paskatino autorius dirbti šia kryptimi.

1950 – 1960 m. miuziklo tematika dar prasiplėtė, žanras konkretizavosi. Pasirodė miuziklai pagal klasikines dramas ir šiuolaikinius romanus, komedijas ir kino scenarijus. Pagal B. Schaw "Pigmalijoną" – "Mano puikioji ledi", pagal W. Shakespeare'o "Romeo ir Džiuljetą" – "Vest Saido istorija", pagal O' Neillo "Aną Kristi" – "Nauja mergaitė mieste" ir daug kitų.

1956 m. roko miuzikle "Plaukai" pasirodė nudizmo scenų, skambėjo daug dainų, skirtų seksualinėms fantazijoms, narkotikų naudojimui. Deja, nei "Plaukai", nei po to sekę "nuogumų šou" negalėjo konkuruoti su geriausiais tradicinio miuziklo

pavyzdžiais. Tokiu būdu 1960 m. miuziklo apogėjus tapo ir jo krizės pradžia.

1970 m. miuzikle išsiskiria dvi kryptys. Viena – avangardinė, aktuali savo problematika, kita – konservatyvioji, besiorientuojanti į pramogą, išlaikanti dešimtmečių patvirtintą stilių.

Žinoma, paskutiniųjų dešimtmečių Amerikos miuziklai kur kas sudėtingesni nei tai įmanoma aprašyti keliomis pastraipomis, jo laimėjimus įvertinti teks vėlesniems tyrėjams.

*

Kalbant apie meninę miuziklo prigimtį bei jo raidos etapus, būtina paminėti, kad šis žanras gimė stichiškai paklūstant rinkos dėsniams, kadangi Amerikos teatrų, priešingai nei Europos, nedotuoja valstybė. Jie yra komerciniai. Todėl meniniai miuziklo ypatumai artimai susieti su amerikietiška teatro tradicija.

Didžiulį reklaminį šurmulį sukėlė pastatyme dalyvaujantys aktoriai, prodiuseriai. Tai įprasta miuzikle, kaip ir begalinis stengimasis populiarinti jo melodijas, paverčiant jas šlageriais. Vienas iš miuziklo vertinimo kriterijų (vidutinio amerikiečio supratimu) – duomenys apie finansines pastatymo išlaidas, neatmetant ir pelno. Taigi spektaklio likimą lemia finansinė sėkmė.

Amerikiečių supratimu, teatras gali būti be pastato, trupės, režisierių, dirigentų, scenografų ir techninio personalo. Komerciniame teatre pastovu tik tai, kad teatro pastatai priklauso koncernams, kurie juos nuomoja atskiroms bendrovėms. Amerikoje teatrų centru laikomas Brodvėjus. Spektaklis, nepripažintas Brodvėje, dažniausiai ignoruojamas. Brodvėjus vadinamas šiuolaikinės amerikiečių dramaturgijos simboliu. Čia sėkmę pelnė J. O' Neillas, vėliau – T. Williamsas, A. Milleris, E. Albee ir kiti pasaulinio garso dramaturgai. Bet daugeliui Brodvėjus pirmiausiai asocijuojasi su "Oklahoma!", "Mano puikioji ledi", "Smuikininku ant stogo", žodžiu, su miuziklu.

Skirtingai nei Europoje, Amerikoje populiarūs vieno pastatymo teatrai. Trupė formuojama tik dėl vienos pjesės, kuri vaidinama kas vakarą mėnesių mėnesiais, kol neatsibosta publikai. Be abejonės, tokie teatrai gali egzistuoti tik miestuose gigantuose.

Pagrindinė tokio teatro figūra – prodiuseriui, kuris ypač gerai išmano tiek sudėtingus finansinius reikalus, tiek Brodvėjaus subtilumus. Prodiuseris samdo režisierių, choreografą, aktorius, šokėjų grupę ir kt. Bet kartais iniciatyva tenka autoriams, kurie su būsimu miuziklo idėja kreipiasi į prodiuserį. Pasitaiko, kad norėdami įgyvendinti savo menines idėjas, autoriai (pvz., O. Hammersteinas) arba choreografai (pvz., D.J. Robbinsas, de Mille) kartais atlikdavo prodiuserio funkcijas.

Miuziklo pastatymo periodas trukdavo keturias penkias savaites. Premjeros išvakarėse laikraščiai ir žurnalai nuolat spausdindavo reportažus iš užkulisių, interviu su aktoriais, režisieriais, prodiuseriais.

Taip gimė pasaulinio garso sulaukę miuziklai: 1956 m. F. Loewe'o "Mano puikioji ledi" (A. J. Lernerio libretas), 1959 m. R. Rodgerso "Muzikos garsai" (O. Hammersteino libretas), 1943 m. "Oklahoma!" (Hammersteino libretas), 1948 m. C. Porterio "Bučiuok mane, Keit" (pagal W. Shakespeare'o "Užsispėrėlės sutramdymą"), 1965 m. M. Leigho "Žmogus iš La Mančos" (D. Wassermanas parašė pjesę pagal M. Servanteso "Don Kichotą"), 1957 m. L. Bernsteino "Vest Saido istorija" (A. Lorencio libretas) ir kt.

*

Šis skyrius atskleidžia problemą, su kuria susidūrė Lietuvos teatras, ėmėsis statyti miuziklą. Ši amerikietiška teatro forma Lietuvą pasiekė jau susiformavusi, netgi pasiekusi savo apogėjų. 1965m. Lietuvoje pirmą kartą buvo pastatytas miuziklas. Sovietinio sąstingio laikotarpiu daugelis meno kūrinių buvo pripildyti sovietinės ideologijos, o informacija apie užsienio teatrus menkai tepasiekdavo Lietuvą. Taigi miuziklas, nepa-

ėjęs nei meninės prigimties etapų, nei tam tikrų rinkos dėsnių, Lietuvoje įgavo savitą išraišką.

Miuziklo struktūra

“Miuziklas – sceninis muzikinis veikalas, grindžiamas muzikos, teatro ir choreografijos elementų deriniu”. [5] Pagal struktūrą miuziklas artimiausias muzikinei komedijai, kurią muzikologai, norėdami išgryninti žanrą, atskyrė nuo operetės. Operetėje plėtojamas draminis veiksmas, charakterius atskleidžia muzika, o štai muzikinę komediją, kaip ir miuziklą, be muzikos, būtų galima statyti kaip dramos veikalą. Svarbiausia miuzikle – pjesė, t.y. literatūrinė medžiaga, todėl nerečiai miuziklų siužetų autoriai yra pasaulinio garso rašytojai ir dramaturgai. Dramaturgas ir kompozitorius yra lygiaverčiai partneriai. Šios priežastys leido miuziklui vystytis tiek dramos, tiek muzikinio teatro terpėje.

Dramos teatre miuziklas kuria diskursą, o muzikiniame, atvirkščiai, akcentuoja dramatinį pagrindą. Apie tai bus kalbama plačiau.

Nors dramos spektaklyje daug muzikos, dainų ir šokių, susietų su veiksmu, žodžiu (jam akompanuojama, stiprinamas emocinis jo skambesys), tačiau tokio spektaklio dar negalima vadinti miuziklu. Taip pat beveik nieko bendro su miuziklu neturi spektaklis, kurio pramoginių numerių pagrindas yra muzika.

Pagrindiniai miuziklo bruožai – muzika, dainos, šokiai, plastika – yra lygiagrečiai žodžiui. Be to, šie elementai organiškai susilieja vienas su kitu. Kitaip tariant, miuzikluose muzikinė ir literatūrinė dramaturgija ne papildo viena kitą, bet sudaro vieną nedalomą meninę visumą.

Tokiu atveju miuziklas – nauja scenos meno rūšis, tokia kaip drama, operetė, opera, baletas. Miuzikluose aktoriams reikia dainuoti kaip profesionaliems vokalistams, šokti kaip profesionaliems šokėjams, jausti plastiką neblogiau už mimus; be viso to, jie turi būti puikūs dramos aktoriai.

Statyti miuziklą įprastu repeticijų tempu, neišskiriant ak-

torių, reiškia lengvabūdiškumą ir tam tikra prasme, publikos apgavimą. Todėl Lietuvos dramos teatro scenoje miuziklų pastatyta vos po kelis įvairiuose teatruose, o muzikinių spektaklių — kuriuose muzika užima vos ne pagrindinę vietą — ganėtinai daug.

Vienas iš sudėtingesnių ir diskutuotinų aspektų miuzikle — jo ryšys su klasikine literatūra. Pagal savo prigimtį miuziklai pretenduoja į visų žanrų rimtą ir aštriakonfliktinę literatūrą (nuo komedijos iki tragedijos) ir tuo skiriasi nuo operetės.

Žinoma, prozos ir poezijos spektakliai, statyti įprastai, negali išlaikyti visų meninių priemonių pirminio šaltinio. Ar nuvertina "Don Kichotas" (baletas) arba "Žmogus iš La Mančos" (miuziklas) M. Servanteso romaną? O B. Shaw kūrinys "Mano puikioji ledi"? Didelis klausimas, ar pasaulis šiandien taip gerai žinotų B. Shaw "Pigmalijoną", kartu ir antikinį graikų mitą apie Kipro skulptorių Pigmalijoną ir Galatėją, jei ne miuziklas "Mano puikioji ledi".

Galima būtų atsakyti — taip, numenkina, trūksta estetinio meninio jausmo. Neįmanoma balete atskleisti istorinės idėjinės išraiškos, o miuzikle — psichologinių niuansų. Neįmanoma bet kokioje inscenizacijoje atskleisti romano. Ne tik neįmanoma, bet ir nereikia.

Kiekvienas menas turi savo įstatymus, atitinkančius skirtingus emocinio poveikio tipus. Versti kūrinį iš vienos kalbos į kitą — sudėtingas kūrybinis procesas. Pirminio šaltinio numenkinimas gali jį net praturtinti naujomis spalvomis.

Kiekvieną kūrinį reiktų vertinti pagal to meno vertinimo kriterijus. Jungiant miuziklą ir klasikinę literatūrą norėtųsi, kad miuziklas savo "siela" ir patosu nebūtų menkesnis kūrinys už pirminį šaltinį ir naujai turtintų žiūrovo pasaulį.

Miuziklo pasisėkimas priklauso ne tik nuo dramaturginio pagrindo — klasikinio kūrinio teksto, charakterių ypatumų, bet ir nuo režisieriaus profesionalumo, ir požiūrio į pirminį šaltinį. Svarbią vietą kuriant miuziklą užima trupė, kuri turi būti kūrybiška bei fiziškai lanksti. Tik daug dirbant galima pasiekti aukštą atlikimo lygį.

Užsienyje trupės formuojamos vienam spektakliui, kiekvienam miuziklui surenkamas unikalus atlikėjų kolektyvas su profesionaliais dainininkais, šokėjais, akrobatais ir t.t. Ir Lietuvoje šis metodas pamažu įsigali – teatrai gali kviestis kitų teatrų aktorius. Kaip pavyzdį galime prisiminti ir dramos aktoriaus V. Bagdono dalyvavimą Kauno muzikinio teatro miuzikle "Zorba" (tai, be abejonės, praturtino spektaklį).

Divertismentinės šokių scenos, dažnos tradicinėje operetėje, neleistinos miuziklui. Jos virsta estradiniais numeriais ir nepagerina veiksmo. Šokiu ir plastika reikia perduoti spektaklio pulsą. Choreografija turėtų atskleisti personažų charakterį, perteikti veiksmo nuotaiką, ritmą.

"Dideles galimybes miuziklas atveria ir dirigentui, kuris, kaip ir choreografas, turėtų dirbti kartu su režisieriumi, – rašo V. Vorobjovas, – egzistuoja išorinis ir vidinis veiksmo muzikalumas. Išorinis muzikalumas – tai sceninio judesio ir muzikos ritmo supratimas. Ritmo tempą reikia rasti plastikoje ir mizanscenose. Bet svarbiausia – vidinis muzikalumas, idėjinė-meninė muzikos koncepcija, jos emocinė atmosfera. Iš muzikos dvasios gimsta aktoriaus judėjimo ritmas, jo kūrybinė savijauta. Ir jeigu dramos teatro režisierius stato pjesę, tai miuziklo režisierius stato partitūrą (muzika, libretas, aranžiruotė)". [19, 26] Ne veltui miuziklo autoriumi pirmiausia laikomas kompozitorius; jo ir dramaturgo lygios teisės.

Naujos taisyklės, kurių reikia miuziklui statyti, reikalauja ypatingo muzikinio teatro trupės pasiruošimo. Muzikinio teatro aktorius turi būti ne tik geras vokalistas, bet ir puikus dramos aktorius. Paruošti tokį aktorių sudėtinga, nes skiriasi klasikos ir miuziklo dainavimo maniera.

Miuziklas Lietuvos dramos teatre

Lietuvoje miuziklas plėtojosi tiek muzikinio, tiek dramos teatro terpėje, todėl šioje dalyje bus analizuojama, kokias tendencijas miuziklai įgijo dramos teatre.

Gimę skirtingu laiku ir skirtingose Lietuvos teatruose spek-

takliai nebuvo panašūs. Vilniaus akademinis dramos teatras pastatė miuziklą "Žmogus iš La Mančos" (1970 m.), Jaunimo teatras – "Ugnies medžioklę su varovais" (1976 m.), "Komunarų gatvę" (1976 m.), "Meilę ir mirtį Veronoje" (1981 ir 1996 m.), Klaipėdos dramos teatras – "Princą ir elgetą" (1977 m.), "Mažylį ir Karlsoną, kuris gyvena ant stogo" (1978 m.), "Žmogų iš La Mančos" (1993 ir 1996 m.), "Smuikininką ant stogo", Kauno dramos teatras – "Operą už tris skatikus" (1965 ir 1996 m.), "Merę Popins" (1977 m.), "Girių giesmę" (1998 m.), Keistuolių teatras – "Liūdnojo vaizdo riterį" (1997 m.).

Šioje dalyje pristatomi visi miuziklai, statyti Lietuvos dramos teatre. Plačiau nagrinėjamas miuziklas "Opera už tris skatikus" ir nacionalinis miuziklas "Ugnies medžioklė su varovais". Spauda neparodė didesnio dėmesio statytiems miuziklams. Keletas miuziklų ("Komunarų gatvė", Klaipėdos dramos teatre 1996 m. statytas "Žmogus iš La Mančos") nesulaukė nė vienos recenzijos.

*

1976 m. Jaunimo teatre įvyko miuziklo "Ugnies medžioklė su varovais" premjera. Kompozitorius – G. Kuprevičius, libreto autoriai – S. Šaltenis, L. Jacinevičius, režisierė – D. Tamulevičiūtė, scenografas – L. Katinas.

Kiekvienas reikšmingesnis originalus kūrinys daro didelį poveikį visam meno procesui, kelia visokeriopą susidomėjimą, o šiuo atveju nacionalinę kultūrą praturtino naujo žanro kūrinys. Originalaus miuziklo gimimas mūsų dramos scenoje – nekasdienis Lietuvos teatro įvykis. Nors muziką, šokį, pantomimą dramos režisieriai jau seniai naudoja, bet dažniausiai tai būdavo tik pagalbinė priemonė draminiam veiksmui pagyvinti.

Miuziklo tema – tyros romantiškos sielos, nepakenčiančios apgaulės ir kompromisų, tragiška mirtis. Miuziklo siužeto karkasas – klasikinis meilės trikampis (Rolandas – Monika – Julius) yra sentimentalus, melodramiškas.

Recenzentų atsiliepimuose literatūrinis spektaklio pagrindas kėlė tam tikrų abejonių. [15, 10-11] Kai kurie siužeto momentai neatrodė natūraliai išplėtoti, o meilės trikampis – tiesmukiškas ir banalus sprendimas.

"Meilės trikampį" nesunku aptikti daugelyje klasika tapusių meno kūrinių. Svarbu ne "trikampis", o charakterių plėtotė. Miuzikle dramaturgijos reikšmė kitokia nei pjesėje. Čia dramaturgija sudaro tarsi nužymėtą punktyru karkasą, kurį užpildo muzika.

"Ugnies medžioklės su varovais" autoriai – S. Šaltenis ir L. Jacinevičius – daug kur lyg punktyru nužymėjo veiksmo vietą, siužeto vystymąsi. Pagrindinių personažų santykiai bei likimas pakankamai dramatiški ir sudėtingi. Per Monikos, Juliaus ir Rolando skausmingus ryšius atskleidžiami meilės, žmogiško jautrumo, ištikimybės jausmai. Šios temos labiausiai tenkina jaunosios kartos (ir ne tik) dvasinius ir estetinius poreikius, o miuziklo istorijoje minėtinas faktas, kad miuziklas – jaunimo žanras, jo lopšiu daugiausia tapo jaunojo žiūrovo teatrai, kuriems buvo labiausiai artima sintetinio teatro idėja.

G. Kuprevičiaus muzika tarsi perima iš dramaturgijos estafetę ir toliau plėtoja charakterius, parodydama naujas jų puses. Taigi kalbant apie miuziklo literatūrinį pagrindą, jo negalima dirbtinai atskirti nuo kitų komponentų. Miuzikle personažo charakteris – tai žodis ir daina, šokis ir judesys.

Kompozitorius G. Kuprevičius, geras jaunimo muzikinio skonio žinovas, ieškojo tokio muzikos stiliaus, tokių išraiškos priemonių, kurios perteiktų tų dienų ritmą, gyvenimo tempą. Priklausomai nuo veiksmo situacijų yra naudojami įvairūs muzikos žanrai. Tai švelnus ir svajingas menuetas, pilnas morcariško grakštumo ir žavesio, ironiškas Rolando atliekamas tango ("Aikštę pernai išasfaltavo"), F. Mendelsono vestuvinio maršo improvizacija, kaimo kapelos atgarsiai. Jaunimo "charakteristika" išreiškta kaimo kapelos intonacijomis gal ir ne visai tiksliai atskleidė to meto linksmimosi dvasią, nes tada kaimo jaunimą linksmino jau šiuolaikiškesni gyvenimo ritmai.

Tai patvirtina ir Rolando žodžiai: "šiandien provincija darosi nebe provincija". [8, 4]

Veikėjų charakteriams atskleisti kompozitorius naudoja leitmotyvus. E. Mažvilaitė Monikos (aktorė D. Storyk) muzikinę charakteristiką grindžia veiksmo pradžioje suskambėjusiu lemties leitmotyvu, "kuris merginos dainose skamba nepaprastai švelniai. Monika tiki meile, svajoja apie laimingą gyvenimą. Jos dainos: "Aš sapnavau Rolandą", "Sakau: sudie" pilnos jaunatviško žavesio, nuoširdumo ir nerūpestingumo. Antroje dalyje keičiasi Monikos: šviesias ir linksmas nuotaikas keičia liūdnos skundo intonacijos, primenančios lietuviškąsias raudas ("Ką man daryti?", "Ramu tuščiuose griuvėsiuose"). [8, 4]

Julijų (aktorius S. Sipaitis) lydi leitmotyvas, pabrėžiantis jo jausmų pastovumą, ryškų dainose "Nereikia maršų, šypsenų dirbtinių", "Tikriausiai vėl dabar sakai", "Ir aš bijojau pagalvot".

Rolando (aktorius V. Bagdonas) sudėtingą dvasinio pasaulio išraišką lydi ne itin lengva, bet rami, šalta melodija, nerodanti jokio susirūpinimo. Jo lengvabūdiškumui pritaria choras, pagrįstas choraline harmonija. Platūs intervalai, melodinė slinktis žemyn padeda atskleisti Rolando nepasitenkinimą (gal net nusivylimą) jį supančia aplinka ir žmonėmis. Dainoje "Kaip mažas paukščiukas" Rolandas džiaugiasi pirmąja savo meile Monikai. Greitas tempas, kylanti ir krintanti melodija, trumpų motyvų kartojimas nusako jo dvasinę būseną.

Vienas gražiausių spektaklio muzikinių numerių – vienintelis miuzikle herojų vokalinis ansamblis (Juliaus ir Monikos lyrinis meilės duetas "Kregždutės").

Svarbi vieta tenka chorui, kuris perteikia įvairias provincijos gyventojų nuotaikas, apibūdina situacijas. Toks yra "gandų" choras, kurį puikiai atskleidžia rečitatyvinė melodija, artima šnekamajai kalbai, ir pustonių slinktis žemyn.

Nuotaikingas, linksmas choras "Karalius skyrė pasimatymą", "Atributai tie patys, provincijoj lyja"; kaip himnas meilei skamba "Ugnies" choras.

G. Kuprevičius partitūroje įkūnija šio palyginti jauno Lietuvos teatro scenoje žanro elementus — muzika melodinga, šiuolaikinė (jungiamo lengvoji bei simfoninė muzika). Kai kur girdėti nacionalinės muzikos elementų (besikaitaliojanti metroritminė struktūra, siauros apimties melodinės atkarpos, raudų intonacijos).

Muzika — ypač svarbi grandis miuzikle, kurianti bendrą nuotaiką, jungianti vieną temą su kita, papildanti žodžiais išsakytas mintis, herojų emocijas ir jausmus. Kompozitorius G. Kuprevičius pasiekė puikių rezultatų šiame miuzikle.

Realizuodamas scenoje miuziklą, Jaunimo teatras pasirinko gana originalų sprendimą — skambėjo įrašas (su vokalo partijomis), be to, dainavo aktoriai. Šis būdas gana keblus, nes kartais dainuojančių aktorių balsai nesutampa su įrašų intonacijomis, tembru, ritmu. Žinoma, būtų idealu, jeigu aktoriai galėtų pasikliauti vien savo balsu, bet ne visi dramos teatro aktoriai tam pasirengę.

Didelis nuostolis miuziklui — techniniai nesklandumai. Įrašo skambėjimo kokybė nebuvo gera — buvo transliuojamas įrašo mono variantas per prastas garso kolonėles, išdėstytas salės šonuose. Taip pažeidžiami elementarūs akustikos dėsniai, garsas skambėjo blankiai, dingo natūralumas. Be to, aktoriai dainavo per mikrofonus su laidais — tai nepaprastai varžė jų judesius, išraiškos galimybes.

Režisierėi D. Tamulevičiūtei, vienintelei miuziklo statytojai, teko nelengvas uždavinys — įkūnyti scenoje dramaturgiją. Miuziklo istorijoje choreografas užimdavo antrojo statytojo vietą, kartais net ir pirmojo. Todėl šiuo atveju lietuvių miuziklas nesureikšmina vieno miuziklo komponento. Kadangi choreografija (kaip ir plastika, dainavimas) yra vienas iš miuziklo elementų, tai personažų charakteriai atsiskleidžia tiek dainuojant, tiek šokant.

Šiame spektaklyje režisierė D. Tamulevičiūtė greta dramatinio įpynė ironiškų, satyrinių intonacijų. Režisierė specialiai derino dramatinius, rimtus momentus su ironiškais, satyriškais. Toks kontrastas neleido dramatinei situacijai nuklęsti į aša-

ringą melodramą. Ironiška intonacija apsaugo spektaklį nuo sentimentalumo.

Monikai, Rolandui, Juliui kontrastingai "akomponavo" choras. Choras suteikė šiam spektakliui azarto, improvizavimo laisvumo, reginio spalvingumo, teatrališkumo. Keletoje scenų režisierė naudojo kontrapunkto principą. Pvz., pražysta Monikos ir Rolando pirmoji meilė, o choro dalyviai, herojų bičiuliai, tampa rūsčiais dorovės saugotojais, moralistais. Stoties perone choras tampa "piliečiais keleiviais". Choras lengvai virsta provincijos ir miestelio smalsaujančia minia, Monikos bei Juliaus vestuvių liudininkais, entuziastingai giedančiais Mendelsono vestuvių maršą, masinio renginio dalyviais. Skambant G. Kuprevičiaus dainai "Kregždutės", regint pačios jaunystės skrydį, kai emocinė įtampa kyla, režisierė lieka ištikima savo principui: avanscenoje merginų būrys gana plastiškai ir išpūdingai imituoja kregždutės skrydį, o kiek aukščiau, ant dviejų pakylų, tokius pat judesius tik su humoru atlieka vaikinių grupė (tarsi maži vaikai, žaidžiantys lakūnus).

Šokdami, dainuodami, šėldami scenoje, ironizuodami vaidinamąją meilės istoriją, aktoriai išlaiko psichologinį charakterį, vidinį dramatismą. Tiedu planai – ironiškas ir dramatiškas – organiškai siejasi. Tai rimtas režisierės D. Tamulevičiūtės režisūros pasiekimas. Būtent šie du pradai atspindi demokratinę spektaklio prigimtį, mezga tiesioginius ryšius su žiūrovu.

Visą miuziklą lydėjo gyvi, raiškūs choro miniatiūriniai vaizdeliai – etiudai. Choras dažnai ironizuoja besikeičiančius įvykius.

Aktorė D. Storyk, vaidinusi Moniką, savo vaidmeniu atskleidė vidinį dramatismą, sudėtingą dvasinę raidą. Jos plastika buvo natūrali, išraiškinga, puikiai susiliejanti su muzikos ritmu.

Nelengvas vaidmuo atiteko aktorui V. Bagdonui, vaidinusiui pabrėžtinai "neigiamą" Rolandą. V. Bagdonas talentingai parodė laipsnišką herojaus psichologinio moralinį žlugimą.

Scenografiją kūręs L. Katinas poetinius ir muzikinius simbolius realizavo konkrečiu vaizdu. Žiūrovas scenoje vienu metu matė kambarį, gatvę ir visatą. Gatvės ženklai, atominės

bombos "grybas", užrašai ant tvoros suteikė garsui ir žodžiui papildomų reikšmių. Pastarieji reliktai ypač atspindėjo sovietmečio ideologiją. Miuziklas pagal savo prigimtį turi sietis su dabarties problemomis, todėl galima teigti, kad scenografijoje tai pavyko atskleisti.

*

Amerikos dramos teatre 1960-1970 m. iš naujo atgimė terminas "muzikinis spektaklis", reiškiantis miuziklą ir artimą jam kūrinį. Galima teigti, kad Lietuvoje "tikrasis miuziklas" neegzistavo arba beveik neegzistavo. Kitokia kultūra, kitos tradicijos, nepanašios į amerikiečių teatro praktiką – visa tai veikė žanro grynumą. Todėl gal nebūtų didelė klaida mūsų muzikinius dramos spektaklius pavadinti lietuviškaisiais miuziklo variantais, kartais stipriai besiskiriančiais nuo savo prototipo užsienyje. Mūsų spektakliuose dažnesnė parodijinė stilizacija, mėgiami brechtiško teatro "zongai" – dainos atliekamos ne personažo, o autoriaus ar teatro vardu.

Lietuvoje miuziklui giminingų, bet neišvardintų miuziklais, spektaklių pastatymų gana daug. Tarp ryškesnių – E. Nekrošiaus roko opera "Meilė ir mirtis Veronoje". Šios roko operos E. Nekrošius pastatė du variantus: pirmąjį – 1982 m., antrąjį – 1996 m. (skirtą festivalio "Life" atidarymui). Savo forma spektaklis "Meilė ir mirtis Veronoje" skiriasi nuo tradicinio miuziklo, todėl vadinamas roko opera. Bet pats klasikinio siužeto modernizacijos principas, jo atnaujinimas šiuolaikine masine muzika – visa tai įeina į miuziklo sąvoką ir yra šio žanro ypatumas.

1997 m. Keistuolių teatras pastatė "Liūdnojo vaizdo riterį", remdamasis M. Servanteso romanu "Išmoningasis idalgas Don Kichotas iš La Mančos", M. Bulgakovo pjese, J. Shwarco kino scenarijumi bei D. Wasermano libretu, inscenizaciją parašė ir spektaklį režisavo A. Giniotis. Kompozitorius – M. Leighas, dailininkė – R. Skrebūnaitė. Spektaklyje vyraujanti ironija, raiškių formų masinės scenos, ritmika, suderinta dialogu ir

dainomis, šokis ir judesys – žinomi miuziklo palydovai, leidžiantys spektaklį priskirti šiam žanrui.

Kaip vieną miuziklo atšaką norėčiau paminėti fejeriją, kurios išraiškos elementai – gausūs šviesos ir spalvų efektai, virtuoziški aktorių triukai naudojami ir miuzikle. Tokio tipo spektaklį – Lesios Ukrainkos "Girių giesmė" – 1998 m. pastatė režisierius G. Padegimas Kauno valstybiniame akademiniame dramos teatre. Spektaklis atliktas netradicinėje scenos erdvėje, o specialiai pritaikytame mažųjų scenų kiemelyje (kompozitorius – A. Jasenka, scenografė – B. Ukrinaitė, vaidina aukštesniosios aktorinio meno mokyklos auklėtiniai).

*

Pasaulyje plačiai nuskambėjęs dramaturgų D. Wasermano ir D. Deriono bei M. Leigho miuziklas "Žmogus iš La Mančos" susilaukė trijų pastatymų Lietuvoje – 1970 m. Nacionaliniame dramos teatre, 1993 ir 1996 m. – Klaipėdos dramos teatre.

"Žmogaus iš La Mančos" literatūrinis šaltinis – M. Servanteso romanas "Don Kichotas". Šio kūrinio gimimo aplinkybės miuziklui itin svarbios. Negalėdamas pragyventi iš menko literatūrinio uždarbio, Servantesas verčiasi laikinomis tarnybomis. Vienu metu dirbdamas mokesčių rinkėju rašytojas sodinamas į kalėjimą "už pasikėsinimą į bažnyčios turtą". Kalėjime jis laukia inkvizicijos teismo, tačiau rašytojui tenka stoti ir prieš sužiaurėjusių kalinių teismą, o vietoje ginamosios kalbos Servantesas vaidina kaliniams scenas iš "Don Kichoto", įtraukdamas į vaidinimą visus kalėti pasmerktus savo teisėjus, o pats tapdamas Don Kichotu.

Miuziklo istorijoje šio kūrinio pirmasis variantas buvo atvestas Brodvėje, nors M. Leighas, D. Wermanas ir D. Derionas jau buvo įžymios asmenybės. Brodvėjaus specialistai šį kūrinį įvertino kaip per daug rimtą. Antrasis miuziklo variantas 1965 m. buvo suvaidintas Niujorko užmiesčio teatre. Po metų šiam miuziklui atsivėrė kelias į Brodvę, kur jis buvo suvai-

dintas 2328 kartus. Šis miuziklas laikomas vienu iš geriausių kompozitoriaus M. Leigho kūrinų.

Sunku įvertinti tris "Žmogaus iš La Mančos" pastatymus Lietuvoje, nes tiek Nacionalinio dramos teatro, tiek Klaipėdos dramos teatro pastatymai nesulaukė kritikos dėmesio, nebuvo plačiau analizuojami. Spaudoje pasirodė tik dvi recenzijos, o 1996 m. pastatymas Klaipėdoje – nesulaukė nė vieno atsiliepimo.

1970 m. miuziklą "Žmogus iš La Mančos" A. Lapėnas režisavo Nacionaliniame dramos teatre. Scenografiją kūrė M. Percovas. L. Noreika, J. Rygertas atliko Servanteso ir Don Kichoto vaidmenis. G. Mareckaitė recenzijoje akcentavo, kad J. Rygerto vokalinės partijos išsiskyrė muzikalumu. Sančą Pansą vaidino J. Kavaliauskas, A. Zalauskas, Dulsinėją – J. Gerasimavičiūtė, R. Paliukaitytė.

1993 m. tą patį miuziklą Klaipėdos dramos teatre režisavo A. Vizgirda. Į vaidinimą buvo įtraukta beveik dvidešimt aktorių. Darius Meškauskas vaidino ir Servantesą, ir Don Kichotą, Algirdas Venskūnas – ir tarną, ir Sančą Pansą, Nijolė Sabulytė ir Regina Šaltenytė – ir Aldonsą, ir Dulsinėją.

*

Miuziklo daugialypiškumas, sintetiškumas taip mėgstamas jaunimo, buvo svarbus ir vaikiškame teatre. 1977 m. Kauno dramos teatre pastatytas R. ir R. Shermanų miuziklas "Merrè Popins" (pagal P. Trevers knygą ir V. Disney'aus filmą). Režisierius G. Žilys ir scenografė J. Malinauskaitė perteikė spektaklio dramaturgijos peripetijas, nepastebimai, organiškai susiejo realybę su vaikų pasaulio svajonėmis ir sapnais. Merę Popins vaidino R. Staliliūnaitė ir I. Kertašova, misis Benks – D. Kazragytė, misterį Benksą – R. Sabulis, dailininką Bertą – V. Masalskis. Miuziklo recenzijose puikiai įvertino aktorių plastiškumą – vieną svarbiausių miuzikle vaidinančių aktorių kriterijų: "Aktoriai sugeba susieti tikroviškumą su sąlygiškumu, humorą su lyrika, nepriekaištingai juda, šoka, dainuoja,

jų neužgožia muzika, režisūros ir scenografijos išraiškos priemonių gausa". [14, 5]

Svarbus miuziklo bruožas — ryšys tarp žiūrovų ir scenos. "Glaudus scenos ir salės ryšys — vienas ryškiausių spektaklio bruožų. Tam talkininkauja tiksliai surastas tempas ir ritmas, mizanscenų architektonika ir jų kaita, judrios dekoracijos (...), J. ir Č. Norvaišų pastatytų šokių ekspresija". [1, 7]

1977 m. rampos šviesą išvydo dar vienas vaikiškas miuziklas. Apysaką "Princas ir elgeta", I. Kalninio ir A. Miglos paverstą miuziklu, Klaipėdos dramos teatre pastatė latvių režisierius A. Migla (scenografas — A. Merkmanis). Recenzentas Džiazio, buitinių šokių įvairovė neatskleidė muzikinės dramaturgijos miuzikle, o choreografija daugiau atliko divertismento funkciją. Divertismentai dažniau naudojami operoje ir operetėje ir neatitinka miuziklo reikalavimų. Choreografija yra neatsiejama veiksmo dalis.

1978 m. Klaipėdos dramos teatre buvo pastatytas dar vienas vaikiškas miuziklas, — S. Prokofjevo "Mažylis ir Karlsonas, kuris gyvena ant stogo" (pagal A. Lindgren knygą). Spektaklį režisavo S. Motiejūnas, scenografija — V. Pumpučio, Mažylio vaidmenį atliko V. Leonavičiūtė, Karlsono — J. Naujokas.

*

B. Brechto ir K. Weillio miuziklas "Opera už tris skatikus" Kauno dramos teatre pastatytas du kartus.

B. Brechtas ir K. Weillis šį veikalą parašė 1928 m., pagal XVIII a. anglų rašytojo D. Gay'o "Elgetų operą", išjuokiančią muzikinio teatro sentimentalumą. Šis kūrinys apkelio bene viso pasaulio scenas, visur susilaukdamas didžiausio populiarumo.

1965 m. maskvietis režisierius A. Gončiarovas ir jo mokinys G. Kostiukovas Kaune pastatė "Operą už tris skatikus". Dailininkės J. Malinauskaitės scenos įrengimas padėjo sukurti brechtišką spektaklį. Scenografijoje ji atsisakė tam laikui būdingo tam tikro estetizmo, abstrahuoto dekoratyvumo, į pirmą planą iškėlė realybę.

"Kauno dramos teatras, statydamas "Operą už tris skatikus", stengėsi kuo tiksliau įgyvendinti Brechto novatoriškus sprendimus. Žiūrovai niekad netampa scenoje vykstančių įvykių dalimi (...). Režisierius Gončiarovas, pastatęs "Operą už tris skatikus" Kauno dramos teatre, iš esmės išlaikė brechtiško sąlygiškumo ir konkretumo rėmus. Spektaklyje daug grotesko, bufonados, stilizuotų gestų ir šokių, kuriuos pagal K. Veilio muziką skoningai pastatė baletmeisterė J. Šalnaitė".

Kritika didžiai vertino L. Zelčiaus Pičemą, K. Genio Mekchitą, G. Balandytės Poli, A. Tarasevičiaus Dainininką, R. Varnaitės Seliją Pičem. Šie aktoriai perteikė B. Brechto teatro savitumą, sugebėjo ne tik sukurti įdomius tipus, bet ir atskleisti savo santykį su vaidinamais personažais, panaudoti tokių svarbų B. Brechto teatrinei estetikai būdingą "atsiribojimo efektą". Kritika pažymėjo, kad aktoriams, pirmą sykį susidūrusiems su šia estetika, ne visada pavyksta ją perteikti (pvz., D. Juronytės Dženi, kai kurie kiti vaidmenys). [6, 56]

Antrasis 1996 m. jauno norvegų režisieriaus Y. Sundvoro sceninis variantas sukėlė nemažą kritikos audrą.

K. Weillio muziką aranžavo bei perdirbo (išsaugodami jo melodijas), R. Kažėmekas ir A. Navadničėnas. Spektaklio metu skambėjo gyva muzika, ją atliko roko grupė "Veto bank". Scenografiją kūrė A. Radzevičius, kostiumus ir grimą — dailininkė S. Dubauskienė.

Režisūrinę koncepciją Y. Sundvoras perteikė metaforomis. "Operą už tris skatikus" režisierius perskaitė kaip Orvelo "Gyvulių ūkį". Konkretūs Brechto socialiniai tipai tapo apibendrinimais alegorinėmis žvėrių ir gyvulių kaukėmis. Spektaklio įvaizdis — socialinis žvėrynas, kurį aktoriai vaidavo sarkastiškai, pasimėgaudami. Režisierius pateisino savo sprendimą viename interviu: "... kadangi pats Brechtas Mekiui Peiliui davė pravardę Ryklys, policininkas Braunas tekste vadinamas Braunu Tigru, o prostitutės nuo seno asocijuojasi su vištomis, todėl sugalvojau ir kitus personažus pateikti kaip gyvulius". [12, 30] Spektaklį režisierius apibūdina kaip pasakėčią suaugusiems su linksma pabaiga apie gyvenimą ir mirtį. Pirmajame plane

— istorija, kurią aprašė B. Brechtas "Operoje už tris skatikus". Kitas planas — Biblijos mintys apie egzistenciją (gyvenimą ir mirtį), paralelės su Jėzumi Kristumi.

Spektaklio polifoninis sprendimas — miuziklo estetika, akcentuojanti formos išraiškingumą, susipynė su realistiškai psichologizuota vaidyba. Tai pareikalavo iš aktorių ypatingo profesinio paslankumo.

Spektaklyje vaidinę aktoriai (V. Grigolis, L. Laucevičius, A. Masiulis, N. Narmontaitė, A. Paškonytė, E. Paulauskas, D. Stubraitė, E. Stancikas, A. Stanionis, D. Svobonas, R. Vaidotas, R. Vitkaitis ir kiti) turėjo susipažinti su roko dainavimo specifika. Kauno dramos teatro aktorių balsams pritaikyti K. Weillio muzikiniai motyvai supaprastėjo, tačiau nebuvo lengvi. Retsykliais muzikantai stipresniu garsu arba improvizacija "gesino" disonansus. Be abejonės, perprasti tokį dainavimo stilių nėra lengva užduotis. Aktorius vokalo mokė A. Sausp-reikšaitis.

Pagrindinė Lietuvoje statytų miuziklų spraga — choreografija — neaplenkė ir šio pastatymo. Apskritai judesys kol kas yra beveik visų spektaklyje vaidinančių aktorių Achilo kulnas. Žinoma, jiems trukdė spektaklyje pasitaikančios choreografinės "duobės", tačiau šiuos niuansus turėtų padėti spręsti choreografas.

*

Išnagrinėjus recenzijas periodikoje, aišku, kad miuziklo žanras Lietuvoje dar ganėtinai naujas reiškinys ir jo samprata nėra visiškai aiški. Tik nedaugelis kritikų pateikė išsamias pastatymų analizes, kai kurie pastatymai (Klaipėdos dramos teatro "Princas ir elgeta", "Žmogus iš La Mančos", "Karlsonas, kuris gyvena ant stogo", Kauno dramos teatro "Girių giesmė") susilaukė vos keleto, daugiau reklaminio pobūdžio žinučių.

Recenzijos apie Nacionalinio dramos teatro miuziklą "Žmogus iš La Mančos", Kauno dramos teatro "Merę Popins",

Jaunimo teatro "Meilę ir mirtį Veronoje" nagrinėjo daugiau dramaturginę kūrinio pusę, nesigilinant į patį pastatymą. Kauno dramos teatro "Operos už tris skatikus" (1996 m.) recenzijose atsispindėjo kritikų susirūpinimas netikėta režisieriaus kūrinio interpretacija.

Rimta problema miuziklų pastatymuose – choreografija, kuriai mažiausiai dėmesio skyrė tiek statytojai, tiek recenzentai. Choreografija yra vienas iš miuziklo komponentų, kuris jungia veiksmą, ji padeda atskleisti situacijas, charakterizuoti personažus. Šokis yra toks pat svarbus, kaip muzika ir tekstas. Tik nedaugelyje miuziklų ("Merė Popins" (choreografija J. ir Č. Norvaišų), "Opera už tris skatikus" (1965 m., choreografija J. Šalnaitės) pasitelkė į pagalbą choreografus. Choreografas miuziklo istorijoje užėmė antrojo statytojo vietą, o kartais ir pirmojo, todėl miuziklų vaizdas, statant be choreografo, be abejo, nukentėjo.

*

Didžiausia problema miuziklų pastatymuose – aktoriaus paruošimas. Kuriant vaidmenį nepakanka muzikalumo ir gražaus balso, reikia dramos aktoriaus technikos, reikia tekstu, muzika, judesiu atskleisti spektaklio esmę. Platinė aktoriaus saviraiška miuzikle – jo sugebėjimas plastiškai mąstyti kiekvienu atveju. Kūnas turi pratęsti tai, ko negali išreikšti žodžiai. Platinė išraiška turėtų atskleisti pačius giliausius ir kontrastingiausius charakterio momentus. Lietuvoje tokiam įvairiapusiam aktoriaus paruošimui skiriama per mažai dėmesio. Beje, toks pasiruošimas turėtų būti suteikiamas ne tik aktorinio meistriškumo mokykloje, bet ta forma turėtų būti nuolatos palaikoma. Taigi, norint vaidinti miuzikle, reikėtų treniruotis, turėti ištvermingą ir paslankų įvairiems šokio žanrams kūną, puikiai judėti, be įtampos dainuoti ir šokti. Taip pat nuolatos reikėtų lavinti vokalą.

Miuziklas Lietuvos muzikiniame teatre

Miuziklo raida Lietuvos muzikinio teatro scenoje turi gilesnes tradicijas nei dramos teatre. Kauno muzikiniame teatre miuziklas gyvuoja 35 metus. Per šį laikotarpį pastatyta 18 miuziklų, 4 iš jų – nacionaliniai miuziklai. 1969 m. – „Don Žuanas arba meilė geometrijai“, 1976 m. – „Pagramančio šnekučiai“, 1978 m. – „Kelionė į Atatą“, 1986 m. – „Aš tau siunčiu labų dienų“. Šiame teatre pastatyta daug geriausių Amerikos miuziklų: „Mano puikioji ledi“ (1965, 1986, 1998 m.), „Bučiuok mane, Keit“ (1971 m.), „Hello Dolly“ (1971 m.), „Žmogus iš La Mančos“ (1992 m.), „Vest Saido istorija“ (1995 m.), „Muzikos garsai“ (1998 m.), „Zorba“ (1999 m.); keletas kitų užsienio šalių autorių – „Mano draugas Benberis“ (1969 m.), „Vėžlio diena“ (1983 m.), „Amerikietiškoji komedija“ (1988 m.).

Paskutiniais metais miuziklo populiarumas Kauno muzikiniame teatre išaugo. Per 1998 – 1999 m. sezoną rampos šviesą išvydo net trys premjeros: „Muzikos grasai“, „Mano puikioji ledi“, „Zorba“.

Palyginti visai neseniai, prieš 11 metų, miuziklą į savo repertuarą įtraukė Klaipėdos muzikinis teatras (1989 m. „Opera Mafiozo“, 1994 m. „Pifo nuotyčiai“, 1998 m. „Mano puikioji ledi“, 1999 m. „Bučiuok mane, Keit“, 1999 m. „Šnekučiai“, 2000 m. „Smuikininkas ant stogo“).

Kaip atrodė muzikinių teatrų miuziklai, kokių ėgavo tendencijų, su kokiomis problemomis susidūrė režisieriai, statydami miuziklą muzikinio teatro trupės pajėgomis – apie tai norėčiau pakalbėti šioje dalyje. Straipsnyje remsiuosi Kauno muzikinio teatro pastatymais.

*

1969 m. balandžio 12 d. Kauno muzikiniame teatre įvyko pirmojo nacionalinio miuziklo Lietuvoje „Don Žuanas arba meilė geometrijai“ premjera (kompozitorius – B. Gorbuls-kis, libreto autorė ir režisierė – V. Mikštaitė, scenografas – V. Mazūras).

Režisierė libretą sukūrė pagal šveicarų dramaturgo G. Frisho to paties pavadinimo komediją. V. Mikškaitė G. Frisho pjesę transformavo, filosofinę komediją paversdama miuziklu. Miuziklo tema – pasitikinčio savimi Don Žuano pralaimėjimas. Išdidus, racionalus Narcizas virsta tuo, ko bijo – visų Don Žuanų antipodu – vyru, išimylėjusiu savo žmoną.

Vienas svarbiausių miuziklo komponentų – Benjamino Gorbulskio muzika – neabejotinai šiuolaikinė, kurioje persipynė estradinės ir rimtosios muzikos elementai. Nesudėtinga melodika, tradicinė muzikinė kalba, graži instrumentuotė, pagaliau pats žanro naujumas mūsų teatro scenoje – visa tai traukė klausytojus. Daugelis scenų ir epizodų išsiskyrė įdomiais muzikiniais sprendimais.

Muzikinės dramaturgijos atžvilgiu išbaigta Don Žuano partija įgalino atlikėjus sukurti išliekančius ir reikšmingus muzikinio teatro istorijoje aktorinius darbus. Don Žuano vaidmenį atliko V. Čepkus.

Miuziklo choreografija – taip pat silpna. Choreografas G. Mangobinas neišsprendė spektaklio plastikos.

Vis dėlto išbaigčiausias ir įdomiausias spektaklio komponentas – V. Mikškaitės režisūra. Sunkus ir sudėtingas uždavinys iškilo visiems kolektyvo nariams reikėjo atsisakyti tradicinio požiūrio į operetinę meilę, o į daugybę žinomų dalykų pažvelgti iš scenos su neįprasta lig šiol ironija.

Spektaklio kūrėjai, statydami miuziklą, viską stengėsi spręsti to meto rėmuose, tradiciją siejo su tuometine mada. Nestigo išradingumo bei stilių įvairovės spektaklio dekorui (V. Mazūro scenografija). Dailininkas sukūrė įdomius kostiumus, mini sijonėliams sąmoningai suteikdamas ispanišką koloritą.

*

Kito nacionalinio miuziklo kompozitoriaus A. Bražinsko ir libretisto A. Drilingos premjera "Pagramančio šnekučiai" įvyko 1976 m. kovo 20 d. Libretas parašytas pagal P. Cvirkos romaną "Meisteris ir sūnūs".

A. Bražinsko kūrybinėje biografijoje tai pirmasis sceninis veikalas. Kompozitorius viename iš savo interviu sakė siekęs jame sujungti geriausių užsienio miuziklų teigiamus bruožus – ritmą, dinamiškumą, energingą tempą – su nacionaline tematika ir mūsų liaudies kūrybos intonacijomis. [10, 4]

"Pagramančio šnekučiai" nėra P. Cvirkos romano inscenizacija. Miuzikle atsisakyta kai kurių siužetinių linijų, istorinių realijų. Libreto autorius A. Drilinga romano motyvus komponavo į linksmą, liaudišką žaidimą. Autoriams rūpėjo atskleisti liaudies svają, meninę pagrindinių herojų prigimtį, liaudies žmonių optimizmą, sodrų liaudišką humorą, be to, išryškinti lyriškumą. Visi spektaklio įvykiai sukasi apie pagrindinės idėjos reiškėją Deveiką, o lyriniu spektaklio centru tapo Marcelė. Jos paveikslas yra netgi savotiška dramaturginė ašis, veiksmo variklis, duodantis impulsą spektaklio finalui. Neatsitiktinai Marcelės personažas yra bene ryškiausias veikalo muzikinėje dramaturgijoje: jos tema pirmą kartą suskambėjo orkestro įžangoje, vėliau tai buvo panaudota finalinėje scenoje.

Miuziklą pastatė jaunas režisierius, Maskvos A. Lunačiarskio teatrinio instituto diplomantas R. Vaitkevičius; dekoracijas ir kostiumus sukūrė V. Gatavynaitė. Spektaklio dirigentas – S.Domarkas, choreografas – A. Kondratavičius.

"Pagramančio šnekučiuose" pagrindinius vaidmenis sukūrė S. Rapalienė ir G. Gontytė (Daveikienė), V. Čepkus (Krizas), D. Dirginčiūtė (Marcelė) ir kt.

"Kelionė į Atatą" – dar vienas nacionalinis miuziklas Kauno muzikinio teatro repertuare. Kompozitorius – J. Širvinskas, libreto autorius – K. Saja, režisierius – J. Vaitkevičius, choreografė – J. Ribačiauskaitė, dirigentas ir muzikos vadovas – S. Domarkas, dirigentas – S. Čepinskis, scenografas – A.Kariniauskas.

K. Sajos herojai – šulinių kasėjai, buvę sukilėliai Ulys ir Vilimas, Cilė ir kiti Kalniškių žmonės – jau pažįstami iš pasakos "Žvangutis".

Tema – lyrinė. Ko reikia žmogui, kad jis būtų laimingas?

Kur ji, laimės šalis Atata?... Pačioje žmogaus prigimtyje slypintis amžinas veržimasis į laimę ir gėrį — tokia pjesės fabula.

J. Širvinsko muzika tai kuo puikiausiai įrodo. Kompozitorius pasitelkia įprastos sudėties teatro simfoninį orkestrą (scenoje dainuojama be mikrofonų), muzikos tėkmėje dominuoja ne tiek tempas, kiek orkestro spalvų kontrastai, jie keičia ritmo akcentus, o tai padeda išvengti "kvadratinių struktūrų".

Miuziklo problema — muzika prasilenkia su dramaturgija: "<...> harmoninei kalbai, dainingai melodikai svetimas trivialumas (nesenkantis intonacijų šaltinis kompozitoriui čia yra liaudies daina), kartu toji kruopšti priemonių atranka vis dėlto nekausto muzikos polėkio. Dramaturgiškai pereinant nuo prozos prie dainavimo, išvengta nusistovėjusių šampų. Išlaidydamą vieningą, kiek nostalgiską nuotaiką, muzika atliepia pjesės mintis ir gali jas iškelti. Bet vis dėlto neiškelia, nes tai jai galų gale tampa ne pagal jėgas. Žiūrint susidaro įspūdis, kad veikalo kūrėjai visų pirma nebus suradę vieningo požiūrio. Pjesės autorius įsivaizdavo spektaklį su muzika, kompozitorius siekė atskleisti jos idėją per muziką." [13, 8]

Norėjusi priminti, kad pagrindiniai miuziklo bruožai — muzika, dainos, šokiai, plastika — išreiškia draminį veiksmą taip pat kaip žodžiai, be to, šie elementai organiškai susilieja vienas su kitu. Kitaip tariant, miuzikluose muzikinė ir literatūrinė dramaturgija ne papildo viena kitą, bet sudaro vieną nedalomą meninę visumą.

"Kelionėje į Atata" ryškiausią muzikinę charakteristiką kompozitorius suteikė Uliui, kuris tampa spektaklio ašimi. "Tuo tarpu Cilė turėtų būti vienas iš "epizodų", bet ji užėmė kone du trečdalius spektaklio ir, grasindamas virsti savarankiška "už nemylimo bernelio" variacija, tempė į šalį pagrindinę spektaklio mintį." [13, 8]

Pagrindinius vaidmenis spektaklyje sukūrė V. Christauskas (Ulys), M. Rekys, J. Malikonis (Vilimas), D. Dirginčiūtė (Cilė), G. Gontytė ir S. Repečkaitė (Grigienė), R. Rapalienė (Butrimienė) ir kt.

Spektaklio problema — aktoriaus meistriškumas (tai viena

iš miuziklo sudėtinių dalių). Miuziklo plastika nukentėjo dėl aktorių darbo. Ne visi pagrindinių vaidmenų atlikėjai sugebėjo atsisakyti miuzikle netinkančios operetinės stilistikos – pa-brėžtinai atviros vaidybos, dirbtinio patoso.

Svarbūs lietuviško miuziklo istorijoje (taip pat ir vaikiška-me teatre) G. Kuprevičius ir V. Palčinskaitė. "Aš tau siunčiu labų dienų" – pirmasis nacionalinis miuziklas, skirtas vaikams. Premjera įvyko 1986 m. birželio 14 d. Režisierius – G. Žilys, choreografas – Leningrado konservatorijos diplomantas J. Smoriginas, scenografė – V. Idzelytė, dirigentas – G. Kuprevičius.

Šis miuziklas – tarsi šviesių vaikystės prisiminimų gūsis, todėl jį pamėgo ir suaugusieji. Tai taurus vaikų gėrio ir grožio supratimas, jų gyvenimas ir santykiai su supančiu pasauliu, mokykla ir vyresniaisiais.

Abi spektaklio dalis, kurios siužetiškai nesusijusios, vienijo kelios pagrindinės temos: prisiminimų nostalgija, laiko kitimas, vaikystės pasakų ir fantazijos pasaulis. Tokia tematika leido autoriams laisvai komponuoti epizodus, kurie, rodos, be jokios tvarkos ir priežasties išniro suaugusiojo atmintyje.

Spektaklyje ryšiai tarp atskirų spektaklio dalių gana trapūs, visa jungia ne tiek scenų sekos priežastingumas, kiek leitmotyviškai nepažįstami vaizdai, muzikinės temos ir poetinės mintys. Pirmąją dalį ir visą spektaklį įrėmino "akimirka sustabdančios" nuotraukos. Mokytojas – globėjas įgavo fantastiškiausių personažų pavidalą, išreiškiantį laiko tėkmę, šviesias svajones ir tikėjimą gėriu.

Nors spektaklyje atskleistas pokario kartos pasaulis, jame jaudinančių detalių galėjo rasti ir vakarykščiai, ir būsimi abiturientai. Beje, miuziklo ryšys su šiandiena – svarbi sudėtinė jo dalis.

Spektaklio muzika lengvai įsimenama. Harmonijos ir faktūros skaidrumą sąlygojo ne tik lyriškas veikalo turinys, bet ir pats miuziklo žanras. Čia vieną svarbiausių vaidmenų atliko ritmas.

Režisierius G. Žilys tapo autorių bendraminčiu. Jis įtai-

giai perkėlė į sceną poetės ir kompozitoriaus sumanymus. Tą patį galima pasakyti ir apie dailininkės V. Idzelytės scenografiją, taikliai, saikingomis priemonėmis atkūrusią šio miuziklo autorių sumanytą jaunystės mokyklinę aplinką ir nuotaiką.

Žymią vietą miuzikle paliko J. Smorigino choreografija, kuri dinamiškoms scenoms suteikė begalinio gyvumo, šėlsmo. Choreografas įprasmino šokį, judesį — svarbius spektaklio komponentus, — kontrastingai išryškino lyriškąjį pradą, kuris yra vienas iš reikalavimų.

Statytojai ir atlikėjai sukūrė vientisą spektaklį. Puikus aktorinis darbas — L. Kinderytės Kristina. Aktorės vaidyba bei jautrus dainavimas padėjo sukurti turtingą, lyrišką (o antroje dalyje ir dramatišką) mergaitės paveikslą.

A. Blažuko Alius — vienplaniškesnis ir ne toks kintantis. Solistas akcentavo Aliaus geranoriškumą, vaikišką nerūpestingumą ir beribę fantaziją.

"Vaikiškus" personažus spektaklyje taip pat sukūrė D. Vėbra, O. Gricijonas bei G. Maciulevičius. Mokytojo paveikslą kūrė V. Blažys ir V. Christauskas, Direktorius — E. Gutauskas ir A. Domeika.

*

Svarbią vietą miuziklo istorijoje (kartu ir Kauno muzikinio teatro repertuare) užima nemaža ryškiausių Amerikos autorių miuziklų. Tai ir C. Porterio kūrybos viršūnė tapęs miuziklas "Bučiuok mane, Keit" pagal W. Shakespeare'o komediją "Užsispyrėlės sutramdymas" (1968 m.), J. Hermano "Hello, Dolly!" (1971 m.), F. Lesserio "Kur Čarlis?" pagal B. Tomaso farsą "Čarlio teta" (1973 m.), M. Leigho, D. Deriono ir D. Wasermano "Žmogus iš La Mančos" pagal M. Servanteso "Don Kichotą" (1992 m.), L. Bernsteino ir A. Lorencio "Vest Saido istorija" pagal W. Shakespeare'o "Romeo ir Džiuljetą" (1995 m.), R. Rodgerso ir O. Hammersteino "Muzikos garsai" (1998 m.), J. Kanderio ir J. Steino "Zorba" pagal N. Kazantzakio

romaną "Graikas Zorba" (1999 m.). Svarbus įvykis miuziklo istorijoje – Amerikos miuziklo etalonas, tris kartus statytas Lietuvoje – F.Loewe ir J. Lernerio "Mano puikioji ledi" pagal B. Shaw "Pigmalijoną" (1965, 1986, 1998 m.).

1968 m. Kaune įvyko C. Porterio miuziklo "Bučiuok mane, Keit" premjera. Miuziklas apie mažo teatro vadovą Grehemą, kuris, gelbėdamasis nuo bankroto, pakviečia Katerinos vaidmeniui iki šiol tebemylimą buvusią žmoną, aikštingąją ir atžagarią, nelyginant W. Shakespeare'o heroję, Holivudo aktorę Lili Vanesi. Šio C. Porterio kūrybos viršūne tapusio miuziklo premjera Brodvėje įvyko 1948 m.

*

1971 m. gruodžio 25 d. rampos šviesą išvydo J. Hermano miuziklas "Hello, Dolly" pagal O. Wilde pjesę "Svočia" (1964 m.). Brodvėje pasirodžiusi premjera sulaukė didelio populiarumo. Pagrindinė daina L. Armstrongo įamžinta garso įrašų studijoje tapo pasaulinio garso šlageriu. Taip pat didelį populiarumą pelnė miuzikle vaidinusi juodaodžių grupė.

Kauniečių pastatymas irgi susilaukė didelio visuomenės susidomėjimo. Režisierė A. Ragauskaitė perteikė tuometinės Amerikos dvasią, pastatymas išsiskyrė subtiliu humoru.

Spektaklio kūrėjams pavyko išreikšti ne tik miuziklo stilistinius privalumus (žaismingumą, muzikalumą), bet ir perteikti epochos dvasią. Tai scenografiją kūrusios dailininkės V.Gata-vynaitės nuopelnas.

Miuziklo sėkmę lėmė įsiliejantys į muziką šokiai, kurie sceniniam veiksmui suteikė reikiamą ritmą bei nuotaką (cho-reografas A. Kondratavičius). Pastatymą gadino keletas nepa-kankamai geros technikos baleto artistų.

Pagrindinius vaidmenis kūrė A. Kunčius (Chorasas) ir F.Viržonytė (Doli), neturėjusi stipraus balso, bet išsiskirianti temperamentinga, artistiška ir muzikali.

1992 m. spalio 3 d. Kauno muzikinio teatro repertuarą papildė dviejų dalių miuziklas "Žmogus iš La Mančos" pagal M. Servanteso romaną "Don Kichotas".

Spektaklio statytojai – svečiai iš Vokietijos Nordhause-
no teatro: režisieriai M. Jantoscha, O. Shulze ir scenografas R.Prohle.

Svarbiausių herojų charakterius atskleidė pats veiksmas, pokalbiai, arijos, monologai, gausybė įvairių komiškų, kartais net ir tragiškų situacijų. Tokių charakterių kūrimo ypatybės išplaukia iš paties romano žanro ("Don Kichotas" parašytas nuotykių forma).

Solistas J. Malikonis sukūrė Liūdnojo Vaizdo riterio charakterį. Jo personažas yra atitrūkęs nuo gyvenimo, pasinėręs į svajonių pasaulį.

E. Gutauskas – puikus operos partijų atlikėjas, plataus kūrybinio diapazono solistas, sukūrė Sančos charakterį. Didelį išpūdį darė švelnaus tembro balsas, įtaigus solisto žodis, orumas ir vaidyba.

Solistė L. Kinderytė (Aldona) pasižymėjo nepriekaištingais sceniniais duomenimis ir aktoriniais sugebėjimais. Taip pat vaidmenis kūrė A. Sauspreikšaitis, L. Vizbaraitė, V. Christauskas, J. Janušaitis, R. Preikšaitė ir kt.

Miuzikle buvo įvestas netikėtas sprendimas – orkestro perkėlimas į užkulisius. Dėl šios priežasties geriau girdėjosi aktorių žodžiai, kiekviena partitūros frazė arba niuansai nebuvo nustelbiami dainuojantys solistai.

1995 m. spalio 21 d. įvyko vieno žymiausių amerikiečių kompozitoriaus L. Bernsteino miuziklo "Vest Saido istorija" premjera. L. Bernsteino muzika nuostabi, jau tapusi XX a. klasika. Libretą parašė A. Lorencas, pagal W. Shakespeare'o pjesę "Romeo ir Džiuljeta".

"Vest Saido istorija" Niujorko "Winter Garden" teatre pastatyta 1957 m. Ji buvo suvaidinta 734 kartus, pagal ją pastatytas kino filmas. Tai pirmasis miuziklas, iškėlęs to meto amerikiečių jaunimo problemas, itin subtiliai pasakojęs apie tragišką dviejų mylinčių širdžių, puertorikietės Marijos ir amerikiečio Tonio, likimą.

Šį veikalą pastatyti Kaune paskatino ir Amerikos lietuvis kompozitorius D. Lapinskas.

Spektaklio režisūrinis sprendimas nepavyko. [9, 18] Miuziklą režisavo Muzikos akademijos katedros vedėjas N. Petrokas, žinomas Kauno mieste kaip geras kelių operų, ypač G. Donicečio "Meilės eleksyro", statytojas. Tai buvo pirmasis jo režisuotas miuziklas, kuris reikalavo kitokių nei XIX a. lyrikos kriterijų. Čia galiojo visiškai kiti – dinamiško veiksmo, efekto, sceninės išmonės, temperamento – dėsniai. Trūko miuziklo žanrui būtino vitališkumo, vyravo sustojęs veiksmas, išretėjęs ritmas, Marijos ir Tonio linija priminė nedrąsius baikščių įsimylėlių santykius.

Bene daugiausiai iš veikalo statytojų L. Bernstaino miuziklo labui pasidarbavo talentingas choreografas J. Smoriginas. [9, 18] Spektaklio dvasią lėmė jo pastatyti šokiai ir sceninis judesys. Tai buvo šio spektaklio varomoji jėga, veiksmui teikusi didelės dinamikos. To pasiekta gerai paruoštais choro bei baleto artistų šokiais, gera vaidyba. Jo režisuoti reaktyvinių (amerikiečių) ir ryklių (puertorikiečių) gaujų vyrai šoko efektingai ir azartiškai. Moterys tą darė prasčiau, bet irgi pakankamai neblogai.

Silpnas miuziklo komponentas – dailininko A. Radzevičiaus darbas. Scenografiją sudarė du planai. Pirmasis – dekoracijos, vaizdavusios gatvę, vaistinę, Marijos kambarį. Antrasis – didelis ekranas scenos gale, ant kurio projektuojamos skaidrės su Niujorko vaizdais. Šie du planai netiko vienas kitam. Butaforiškos, archajiškos dekoracijos su buitiskomis detalėmis nebuvo ta erdvė, kuri galėjo nuteikti didesniems apibendrinimams. Nepavyko ir moterų sceniniai kostiumai, ypač puertorikiečių merginų (jie buvo buitiški, neskoningi).

Pagrindinį Tonio vaidmenį atliko debutantas, Muzikos akademijos penkto kurso prof. V. Noreikos studentas V. Vyšniauskas. Solistas pademonstravo gerą tembrą, lankstų tenorą, tikslų ritmo pojūtį ir neblogą organišką vaidybos techniką.

Tonio mylimosios, švelniosios puertorikietės Marijos vaidmenį sukūrė teatro solistė A. Cicėnaitė ir pradedančiosios karjerą Ž. Sabutytė bei L. Valantiejtė. A. Cicėnaitė — jau patyrusi dainininkė. Marija — dar vienas geras jos vaidmuo. Taip pat miuzikle vaidmenis kūrė A. Sauspreikšaitis (Rifas), B. Želvys (Bernardas), T. Ladiga (Taifūnas), R. Preikšaitė ir L. Vizbaraitė (Anina).

*

R. Rodgerso ir O. Hammersteino miuziklas "Muzikos garsai" gerai žinomas viso pasaulio žiūrovams. Pirmą kartą jis buvo pastatytas 1959 m. Brodvėjaus "Lunt — Fontanne" teatre. Spektaklis susilaukė didžiulio pasisekimo ir buvo parodytas 1443 kartus. Šis miuziklas pasaulyje gerai žinomas pagal to paties pavadinimo kino filmą su Amerikos kino žvaigždėmis J. Andrews ir Ch. Plummeriu.

"Muzikos garsų" premjera Kaune įvyko 1998 m. gegužės 16 d. Miuziklo kūrybinę grupę sudarė: režisierius N. Petrokas, choreografas A. Kondratavičius, scenografe V. Idzelytė, dirigentas V. Vilnonis, teatro solistai ir Kauno A. Kačanausko muzikos mokyklos dainos studijos "Linksmasis Do" auklėtiniai (studijos vadovė J. Miliauskaitė).

Nelengvas šis pastatymas buvo režisieriui N. Petrokui. Turint tokią prabangų kino filmo pavyzdį galėjo kilti pagunda statyti miuziklą sekant Holivudo tradicijomis. Bet žinant mūsų teatro galimybes teko atsisakyti panašių minčių. Kauniečių spektaklis kamerinis, buitiskas ir realistiškas.

Sunkus uždavinys teko režisieriui, siekiančiam sukurti vaidybos harmoniją. Šalia teatro solistų A. Malikonio, V. Saigaitės, R. Zaikauskaitės, A. Mikšytės, R. Preikšaitės, G. Maciulevičiaus ir kitų, kuriančių vaidmenis "Muzikos garsuose",

miuzikle dalyvavo ir jaunieji "Linksmojo Do" artistai. Profesionalioje scenoje jie vaidino pirmą kartą.

V. Idzelytės scenografija dvelkė ypatingu tvarkingumu. Dominavo poetinės, metaforiškos dekoracijos, rūbai. Spektaklyje trūko kontrastingų spalvų, šviesos (juk "Muzikos garsų" veiksmas neprivalo vykti prieblandoje, o Marijos drabužiai nebūtinai turėjo būti tik rudos spalvos). Be abejonės, tokia spalvų gama lėmė spektaklio nuotaiką.

Marijos vaidmenį kūrė R. Preikšaitė ir R. Zaikauskaitė, Kapitono fon Trapo — G. Maciulevičius ir J. Malikonis. Pagrindinių vaidmenų atlikėjams (G. Maciulevičiui ir R. Preikšaitei) trūko jaunatviškos ekspresijos, būdingo ne tik vaidinamiems jų personažams, bet ir pačiai žanro specifikai. Puikus vokalas vis dėlto neatperka judesio išraiškingumo, be kurio sunku įsivaizduoti miuziklo aktorių.

Gražus spektaklio atradimas — jaunoji pora. Tai kapitono fon Trapo vyriausioji duktė Liza (K. Siurblytė, V. Skučienė) ir jos mylimasis Ralfas (F. Januška). Šis duetas, nors pasirodė tik vienoje scenoje, išsiskyrė trapiu, plastišku judesiu, apgalvota choreografija.

*

Aukščiausiu F. Loewe ir A. J. Lernerio kūrybos tašku taip pat ir miuziklo etalonu pasaulyje tapęs "Mano puikioji ledi" Kauno muzikiniame teatre susilaukė trijų pastatymų.

"Mano puikiąją ledi" 1956 m. Brodvėje pastatė režisierius L. Hartas. Miuziklas suvaidintas 2717 kartų. Pagrindinius vaidmenis atliko J. Andrews ir R. Burttonas. Per metus buvo parduota 850 tūkst. plokštelių su miuziklo įrašais, o iš viso parduotų plokštelių skaičius siekė 5 milijonus.

B. Shaw pjesė "Pigmalijonas", pagal kurią parašytas miuziklo libretas, senojo graikų mito, pasakojančio apie Kipro skulptorių Pigmalijoną, pamilusį sukurtą Galatėjos skulptūrą, meilės deivės Afroditės valia tapusią moterimi ir jo žmona, šiuolaikinis variantas.

Pagrindiniai kūrinio veikėjai — gėlių pardavėja Eliza Dulitl ir fonetikos profesorius Higinsas ne tik pakartoja Galatėjos ir Pigmalijono istoriją, bet ir savotiškai paneigia ją. Higinsas padėjo mergeitei, išaugusiai gatvėje, išmokti gerai ir taisyklingai kalbėti, suteikė jai išorinio blizgesio. Bet jis nepastebėjo gimstančio joje intelekto ir paprasčiausiai pražiūrėjo dvasinį jos tobulėjimą. Higinsas žiūri į merginą egoistiškai, manydamas, kad visa, kas joje yra gero, įdėta jo paties. Jo atkaklumas — aplinkos, įpročių ir auklėjimo rezultatas. O Eliza iš prigimties protinga ir talentinga. Higinsas kaip juvelyras tik apšlifavo brangakmenį, suteikdamas jam spindesį. Elizos pergalė — tai pergalė žmogaus, turinčio gilybę dvasinį pasaulį, prieš eksperimentatorių, pergalė prieš kūrėją. Todėl spektaklyje Pigmalijono funkciją atlieka ne tik Higinsas, bet ir Eliza (jos santykiai su auklėtoju).

"Pigmalijonas" turėjo didelį sceninį pasisekimą, buvo ne kartą ekranizuotas, o 1956 m. pjesės pagrindu sukurtas miuziklas "Mano puikioji ledi", su triumfu apkeliavęs pasaulio muzikinius teatrus, neaplenkė ir mūsų scenos.

*

Grįžkime į 1965-uosius. Sovietinio sąstingio metas. Tuomet visa informacija apie užsienį, juolab apie Ameriką, buvo griežtai cenzūruojama ir pripildoma sovietinės ideologijos. "Mano puikioji ledi" — pirmasis miuziklas Lietuvos scenoje, todėl spektaklio kūrybinei grupei (režisierius — R. Andrejevas, choreografas — J. Gudar, dirigentas — J. Kučiauskas, scenografas — I. Ivanovas) teko nelengvas uždavinys. Prasi-dėjo medžiagos paieškos. Visi, kas gavo kokią retesnę žinutę, užsienietišką žurnalą, įrašą ar panašiai, nešė į repeticijų salę. Vyko atsakingas veikalo studijinis darbas. Tuomet režisierius abejodamas ėmėsi šio kūrinio. Kilo klausimas, ar įveiks aktoriai ne visai jiems įprastus uždavinius, kuriuos diktavo sudėtingesnė nei operetėje dramaturginė miuziklo medžiaga, reikalavusi iš solistų gilesnių ir nuoseklesnių apmąstymų, tiriant savo herojų charakterius ir poelgius.

Režisierius R. Andrejevas patikėjo šiuos vaidmenis J. Ragaišytei ir V. Blažiui, kurie ir buvo ilgamečiai šių vaidmenų atlikėjai, nors repetavo ir kiti solistai.

Elizos ir Higinso charakterių konfliktas vysto pagrindinę idėjinę veikalo mintį. Jų peripetijos sudaro spektaklio fabulą. R. Andrejevo režisūrinis braižas išryškėja, sekant tiksliai motyvuotą herojų charakterių psichologinių vystymąsi. Tai vienas geriausių režisieriaus paskutinio kūrybinio periodo darbų.

Dailininko I. Ivanovo scenovaizdžiai išsiskyrė subtilia grafiška atlikimo maniera, o kostiumai – geru spalvų deriniu. Šio spektaklio dekoracijas buvo galima greitai keisti, išvengiant autoriaus numatytų pauzių, stabdančių greitą miuziklo ritmą (miuzikle buvo net 14 paveikslų).

Bendrą spektaklio pasisėkimą lėmė pagrindinių Elizos Dulitl ir Henrio Higienso vaidmenų atlikėjai, jų vaidybinis meistriškumas. J. Ragaišytė už šį vaidmenį buvo premijuota teatrinio festivalio metu. Kurdama savo heroję, solistė išlaikė pusiausvyrą, nepersistengė pabrėždama Elizos charakterio bruožus, veiksmu racionaliai, motyvuotai pavertė suplukusią merginą puikiaja ledi. Tačiau racionaloka jos vaidybos maniera netapo dominuojanti. Ji emocionaliai perteikė vieną sudėtingiausių – sugrįžimo iš baltiaus – scenų.

V. Blažys (Higinsas) kūrė originalaus charakterio žmogų, atsidavusį mokslui, nesistengiantį paklusti aukštuomenės moralės kanonams.

Taip pat vaidmenis kūrė L. Stanevičius (šiukšlininkas Dulitlas), M. Rekys (Fredis), B. Petravičiūtė (Misis Pirs), J. Janulevičius (pulkininkas Pikingas) ir kt.

*

1986 m. Minsko operetės teatro režisierius J. Steinas įkūnijo šį miuziklą antrą kartą, perkėlęs Minske statyto spektaklio scenografinį ir režisūrinį sprendimą. Choreografas – V. Butrimovičius, dirigentas – S. Domarkas, scenografas – A. Morozovas.

Spektaklio režisūrinis sprendimas profesionalus ir kruopštus. Pasirinkęs išeities tašku Elizos muzikinę temą, režisierius sumaniai jungė visas kūrinio siužetines linijas, išryškindamas gėlių pardavėjos kelią nuo paprastos gėlininkės iki orumo kupinos ledi spektaklio pabaigoje.

Jau pirmoje Elizos, Higinso ir Pikeringo scenoje Kovent Gardene režisierius išraiškingai įterpė gėlininkę tarp besilinksminančių džentelmenų, akcentuodamas lemtingą tolesnį šių veikėjų ryšį. Saikingai spektaklyje buvo naudojamas "stambus planas" — paaukštinimas prie rampos, ant kurio ne kartą atsidūrė veikėjai veiksmo posūkių metu.

Silpnoji miuziklo pusė — choreografija, jau tapusi įprasta šio žanro problema Lietuvos teatre. Miuziklas be spalvingų, įdomių šokių, dažnai turinčių ir nemažą dramaturginį svorį, — skurdus. Deja, nors masinių scenų plastika ir suteikė spektakliui gyvumo, veržlumo, tačiau baleto scenos organiškai neišsiliejo į spektaklį.

Elizos Dulitl vaidmenį sukūrė net trys atlikėjos: L. Kinderytė, D. Dirginčiūtė ir V. Sagaitytė. Jos visos labai skirtingos ir savaip įdomios. L. Kinderytė ryškesnė muzikinėse scenose, o D. Dirginčiūtė — kalbamose, V. Sagaitytė rado originaliausių aktorinių niuansų. Stiprios kritikos spaudoje susilaukė visos trys Elizos vaidmens atlikėjos dėl pernelyg didelio šaržavimo (ypač spektaklio pradžioje). Elizos Dulitl atlikėjų dikcija neišraiškinga. R. Geniušas rašė: "Suprantama, pagal siužetą spektaklio pradžioje Eliza turi kalbėti grubiai, kad vėliau matytųsi pažanga. Tačiau to siekti reikėtų sąlygiškiau, pasigaunant žargono ar slengo, iškreipiant tik atskirus žodžius ar dar kaip, bet tik jokių būdu ne aiškumo sąskaita!" [2, 16]

Higinso vaidmenį spektaklyje sukūrė G. Maciulevičius ir J. Malikonis. Abu vaidmens atlikėjai, akcentuodami fonetikos profesoriaus Higinso taisyklingą tartį, vaidmeniui suteikė kultūros, elegancijos.

Spalvingą šiukšlininko Dulitlo personažą sukūrė V. Christauskas. Spektaklį puošė epizodinių vaidmenų atlikėjai: F. Viržonytė (Misis Pirs), E. Gutauskas (Lordas Bosingtonas), A.

Kunčius (Džordžas), F. Einas (valkata), S. Rapalienė (įniršusi moteris).

*

1998 m. "Mano puikioji ledi" pastatyta trečią kartą. Režisierius — G. Žilys, choreografas — D. Harchenko (Estija), dirigentas — J. Geniušas, scenografas — F. Kleinas (Austrija), kostiumų dailininkė — H. Vartenegg (Austrija).

Ankstesnėse spektaklio "Mano puikioji ledi" versijose B.Shaw pjesė buvo supaprastinta. Šį kartą režisierius grįžo prie originalo.

Scenografo sumanymas pavaizduoti Londono žemėlapi buvo originalus, šios dekoracijos derėjo su Kovent Gardeno ir teatro prieigų, Eskoto, Higinso kabineto scenovaizdžiu (I veiksmas), bet netiko baltos scenose. Ryškios spalvos nederėjo ne tik prie kulisų, bet ir užgožė elegantiškus kostiumus. Labai išpūdingas ir stilingas Eskoto žirgų lenktynių scenovaizdis, nepaprastai išradingi rafinuoti elegantiški kostiumai. Aukštuomenės manieringumą puikiai perteikė ir choro artistai. Apgalvotas kiekvienas judesys — pakelta skrybėlė, skėtis ar žiūronai.

Elizos vaidmenį sukūrė A. Cicėnaitė ir R. Zaikauskaitė. Higinso — G. Maciulevičius. A. Cicėnaitės patyrimas, sceninis meistriškumas puošė Elizą. R. Zaikauskaitės vaidybos maniera santūresnė, be to, ji gerai šoko. G. Maciulevičius preciziškai įkūnijo savo vaidmenį. Jo laisvas perėjimas iš prozos į dainavimą, intonacijų įvairovė pabrėžė aktoriaus profesionalumą.

*

Naujausias kūrinys miuziklo žanre — J. Kanderio "Zorba" — Lietuvos miuziklo skalę ryškiai pakreipė aukštyn. Libretą sukūrė J. Steinas. Miuziklas "Zorba" parašytas pagal vieno žymiausių XX a. graikų rašytojo N. Kazantzakio romaną. Taip pat šis miuziklas pasaulinę šlovę atnešė kompozitoriui J. Kanderiui bei libretistui J. Steinui. Premjera įvyko 1968 m. Brodvėje ir išlaikė 1166 pasirodymų.

Ruošdamasi būsimajai premjerai, Muzikinio teatro administracija beveik amerikiečių principu organizavo miuziklo procesą: pagrindiniam Zorbos vaidmeniui pasikvietė pirmo ryškumo teatre žvaigždę Vladą Bagdoną, važiavo į Vroclavą pažiūrėti ten pastatyto J. Kanderio miuziklo ir pasiūlė lenkų režisieriui J. Szurmiejui pastatyti analogišką veikalą Kaune. Režisierius sutiko. Po dviejų darbo mėnesių, kai premjera jau turėjo įvykti, buvo pasirūpinta reklama. Anonsai dienraščių puslapiuose, "Muzikos barų" žurnale "Zorbos" pristatymui skirtas pirmas puslapis, televizijos ekranuose mirgėjo spektaklio klipas. Žodžiu žiūrovas buvo pratinamas, kad išvys neeilinę reginį. Visi kalbinti aktoriai vienu balsu tvirtino: "Tai visiškai kitoks spektaklis, kokio nėra buvę. Tai tikras miuziklas." [11, 13]

Šiame miuzikle iš tikrųjų viskas kitaip. Nors tai ir prieštarausja miuziklo žanrui, buvo įprasta, kad choras tik dainuoja, baletas tik šoka, o solistai dainuoja ir vaidina. Šį kartą scenoje visi atlieka viską. Artistai skiriasi tik tuo, kad vieni yra pagrindiniai, kiti dalyvauja masinėse scenose, bet ir šoka, ir dainuoja, ir vaidina visi.

Premjera Kauno muzikiniame teatre įvyko 1999 m. gegužės 1 d. Režisierius ir choreografas – J. Szurmiejus, dirigentas – V. Visockas, scenografė – J. Malinauskaitė.

Režisierius ir choreografas J. Szurmiejus prieš 34 metus profesinę teatralo karjerą pradėjo kaip baleto šokėjas, vėliau buvo pantomimos, dramos teatro ir kino aktorius, choreografas, teatro vadovas. Tai trečiasis šio kūrybingo menininko sukurtas "Zorba".

Režisierius "Zorbą" norėjo pristatyti kaip šių laikų miuziklą, todėl padarė kai kurių pakeitimų librete. Pvz., Brodvėjaus variante buvusi paprasta kaimo moteris dainuojanti dainas, J. Szurmiejaus variante – tapo likimo deivė, kuri, jo manymu, miuziklui labiau tiko.

Miuzikle išpūdingos masinės scenos. Choro ir baleto artistai temperamentingai šoko sirtakį.

Muzikiniu požiūriu nelabai sudėtinga veikalo partitūra reikalavo daug dėmesio ritminei ir metrinei miuziklo sandarai,

taip pat ypatingam šokančiųjų ir grojančiųjų sinchroniškumui. Orkestrui dirigavo V. Visockas.

Funkcionalią, it kino kadruose besikeičiančią scenografią, miuziklui kūrė dailininkė J. Malinauskaitė. Jos dekoracijos neperkrautos nereikalingomis detalėmis, lengvos, paprastos, organiškai įsiliejo į sceninio veiksmo visumą, neužgoždamos masinio šokio ir judėjimo.

"Zorbos" premjera ypač intrigavo nauju aktoriaus V. Bagdono pagrindiniu vaidmeniu. Talentingas dramos artistas, puikiai pažįstamas Lietuvos žiūrovams, buvo pirmasis dramos aktorius, sukūręs pagrindinį vaidmenį Kauno muzikiniame teatre. Dainavęs ne vieną vokalinę baladę filmuose, turintis patirties miuzikle "Ugnies medžioklė su varovais" ir roko operoje "Meilė ir mirtis Veronoje", V. Bagdonas ir šiame spektaklyje pademonstravo neabejotinų muzikinių sugebėjimų: klausą, ritmo pojūtį, savitą balso tembrą. Būtina pabrėžti, kad jo subtili vaidyba apėmė ne tik aktorinį meistriškumą, bet ir dainavimą, šokį. Jis it šokėjas šoko Zorbos laisvės šokį miuziklo I ir II veiksmuose.

Taip pat Zorbos vaidmenį kūrė beveik kiekvienoje opere-tėje turintis pagrindinį vaidmenį G. Maciulevičius.

Zorbos pagrindiniai partneriai – Našlė (A. Cicėnaitė, R. Preikšaitė), Nikas (T. Ladiga, L. Pautienius) ir Hortenzija (E. Kliučiuotė, V. Sagaitytė) – ne tokie įtaigūs ir gyvybingi kaip senasis graikas. Tokių šių personažų charakterį lėmė pats miuziklas, visą krūvį atidavęs Zorbai.

Spektaklyje blykstelėjo atskirų scenų žavesys: keturių admirolų pasirodymas ir jų žaidimas su gendančiu patefonu, Hortenzijos priešmirtinė vizija, kur mažoji prancūzė pasirodė apsupta draugų ir spalvingų balionų. Puikiai savo nedidelį kvailio Mimiko vaidmenį įprasmino P. Petryša.

Miuziklas "Zorba" atvėrė naują puslapį ne tik Kauno muzikinio teatro, bet ir Lietuvos miuziklo istorijoje. Pirmą kartą pagrindiniam vaidmeniui atlikti buvo kviečiamas dramos aktorius, kurio sintetinė vaidyba atitiko miuziklo žanro reikalavimus.

Tai neabejotinas ir režisieriaus J. Szurmiejaus nuopelnas, kuris kartu būdamas ir choreografas, savo spektaklyje sukūrė

nedalomą visumą, kurioje pirmą kartą susiliejo muzika, vaidyba ir šokis — patys svarbiausi miuziklo komponentai.

*

Panagrinėjus Kauno muzikinio teatro pastatymus, norėtusi sugrįžti prie paties miuziklo apibrėžimo, kuris sako, kad "miuziklas — sceninis muzikinis veikalas, grindžiamas muzikos, teatro ir choreografijos elementų deriniu. Operetės atmaina. Miuziklui būdinga lengvai suvokiama meninių vaizdinių forma, dinamiška išraiškos formų kaita." [5, 70]

Aišku, kad ši amerikietiška teatro forma Lietuvoje nesilaiko pagrindinių komponentų — muzikos, teatro ir choreografijos, o santykio daugiau dėmesio skiria muzikinei spektaklio puisei, vaidybą laikant antraeiliu dalyku, o choreografiją galbūt trečiaeilium ar dar toliau. Tokiu atveju miuziklas nevirsta nauja scenos meno rūšimi, o daugiau išlaiko operetės statymo kanonus. Bet tai labiau tinka senesniems miuziklams, o turint omenyje paskutinio dešimtmečio pastatymus, tenka pastebėti, kad miuziklas ėmė sparčiai plėtotis ir jo plastinė pusė smarkiai pagerėjo.

Kalbant apie pastatymų režisūrą, akivaizdu, kad ji nebuvo prasta. Žinoma, to negalima teigti kategoriškai, nes recenzijų apie ankstesnius pastatymus nėra daug, neatmetama ir ta galimybė, kad jos nėra labai objektyvios. Be to, recenzentų nuomonės gali skirtis, o ir šių dienų požiūris, be abejonės, yra pakitęs. Didesnės kritikos susilaukė "Vest Saido istorijos" režisūrinis sprendimas (režisierius N. Petrokas). Tai buvo pirmasis režisieriaus statytas miuziklas. Kitas jo darbas — "Muzikos garsai" — buvo kritikų įvertintas palankiai.

Pagirtinas Kauno muzikinio teatro bruožas, kuris labai artimas amerikietiškam miuziklui — tai bendradarbiavimas su kviestiniais statytojais. Teatre kūrė daugelis užsieniečių. Tai ir ukrainietis režisierius S. Smejanas ("Amerikietiškoji komedija"), leningradiečiai — režisierius B. Makarovas ir scenografas O. Oreninas ("Kur Čarlis?..), Minsko operetės

teatro režisierius S. Steinas ("Mano puikioji ledi"), vokiečių režisieriai M. Jantoschas, O. Schulze, scenografas R. Prohle ("Žmogus iš La Mančos"), austrų scenografas F. Kleinas ir kostiumų dailininkas H. Varteneggas, estas choreografas D. Harchenko ("Mano puikioji ledi", 1999m.), lenkų režisierius ir choreografas J. Szurmiejus. Be abejonės, tokia kultūrų kaita turėjo didelės reikšmės ne tik miuziklo vystymuisi, bet ir Lietuvos kultūrai.

Rimta problema Kauno muzikinio teatro pastatymuose – choreografija, kuri susilaukė mažiausiai tiek statytojų, tiek recenzentų dėmesio. Choreografija yra vienas iš miuziklo komponentų, kuris jungia veiksmą, ji padeda atskleisti situacijas, charakterizuoti personažus. Šokis yra toks pat svarbus, kaip ir muzika bei tekstas.

Šioje srityje ryškiausiai pasižymėjo J. Smoriginas, sukūręs choreografiją trims miuziklams ("Aš tau siunčiu labų dienų", "Vest Saido istorija") ir J. Szurmiejus (jo "Zorba"). Kai kuriuose pastatymuose choreografija nedominavo, be to, kai kurių miuziklų recenzijose (pvz., "Pagramančio šnekučiai", "Kelionė į Atata", "Žmogus iš La Mančos") net choreografo pavardė nepaminėta. Rimta problema, kad Kauno muzikinis teatras neturi stipraus kordebaleto ir dažnai atskirų baleto artistų prasta, nesinchroniška technika.

Aktorinis meistriškumas – svarbi miuziklo aktoriaus dalis. Kauno muzikiniame teatre vis dėlto didesnis dėmesys skiriamas vokalo paruošimui, todėl neretai aktoriai išlieka statiški, neatsisako operinės vaidybos štamų. Ryškiai aktoriniai darbai šlubavo miuzikle "Kelionė į Atata". Didelis įvykis šioje srityje – V. Bagdono sukurtas pagrindinis vaidmuo "Zorboje".

Išvados

1. Lietuvoje nebuvo nuoseklios miuziklo raidos. Jo etalonas – amerikiečių miuziklas, atspindėjęs amerikiečių masinę kultūrą, taip pat sujungęs jų teatrinės kultūros specifiką. Aišku, toks miuziklas neįmanomas Lietuvos scenoje. Nepaisant to, kad Lietuvoje statyti miuziklai niekada nepasiekė Brodvėjaus

lygio, vis dėlto ir pas mus miuziklo žanras egzistuoja, plėtojasi. Mūsų teatro tradicijos miuziklui suteikė savitumo ir sėkmingai populiarina šį žanrą.

2. Remiantis miuziklų pastatymais Lietuvoje, galima išskirti dvilypę plėtojimosi terpę: muzikinį ir dramos teatrą.

3. Miuziklų, statytų dramos ir muzikiniame teatre, principų priešprieša gana ryški. Pateiktose spektaklių analizėse matyti, kad dramos teatro miuzikluose daugiau dėmesio skiriama režisūrai ir aktorius meistriškumui, o muzikiniame teatre – muzikinei spektaklio pusei, akcentuojant vokalinę vaidybos išraišką.

4. Miuziklo vystymąsi Lietuvoje apribojo repertuarinio teatro sistema. Nors teatruose ir buvo bendradarbiaujama su užsienio statytojais (režisieriais, scenografais, choreografais), bet nebuvo keičiamasi aktoriais. Todėl V. Bagdono dalyvavimas miuzikle atvertė naują puslapį Lietuvos miuziklo istorijoje.

5. Didelė problema miuziklų pastatymuose – aktorius paruošimas. Plastinė aktorius raiška miuzikle – jo sugebėjimas plastiškai mąstyti kiekvienu vaidmens atveju. Kūnas turi pratęsti tai, ko negali išreikšti žodžiai. Lietuvoje tokiam įvairiapusiam aktorius paruošimui skiriama per mažai dėmesio.

6. Devintajame dešimtmetyje pastebimas miuziklo lūžis Lietuvos teatre: statoma daugiau miuziklų, žanro problema plačiau nagrinėta spaudoje. To meto diskusijos rodo vyravusių nuotaikų įvairovę, kurią galima vertinti kaip pozityvų poslinkį Lietuvos teatro istorijoje.

7. Miuziklo slinktį link klasikinio amerikietiško miuziklo atspindi paskutinytis miuziklas "Zorba", kuriame buvo pasiektas muzikos ir plastikos vienovė. Tai galėjo lemti ir scenoje įvertinta choreografija, kuri jungė veiksmą, atskleidė situacijas, charakterizavo personažus. Iki tol miuziklų pastatymuose choreografija nedominavo.

8. Ryškią vietą Lietuvos miuziklo istorijoje užima ne tik žymiausių Amerikos miuziklų pastatymai, bet ir nacionalinių miuziklų kūryba, papildžiusi mūsų kultūrą naujo žanro kūriniais. Didelių indėlių įnešė kompozitoriai G. Kuprevičius, B. Gorbulskis,

J. Širvinskas, A. Bražinskas bei libreto autoriai L. Jacinevičius, S. Šaltenis, V. Mikšaitė, K. Saja, V. Palčinskaitė.

9. Tradicinis žvilgsnis į miuziklą vien tik kaip į pramoginį reginį turėtų patvirtinti tą faktą, kad šis menas yra tam tikras visuomeninio gyvenimo atspindys. Beveik visi miuziklai yra modernizuoti, atsižvelgiant į laiko dvasios diktuojamas aktualijas. Šiuolaikiškumas – būtina miuziklo sąlyga. Tai leidžia daryti prielaidą, kad miuziklo žanras tobulės ir liks populiarius.

Literatūros sąrašas

1. Didžgalvis V. Tarp spektaklio ir realybės. // *Literatūra ir menas*. 1978 04 22, p. 7.
2. Geniušas R. "Mano puikioji ledi" // *Literatūra ir menas*. 1987 10 17, p. 16.
3. Juodelevičius D. Režisieriaus dramaturgija // *Teatras*. 1986, 3 knyga, p. 36-43.
4. *Kauno valstybinis akademinis dramos teatras*. K., 1990.
5. *Lietuviškoji tarybinė enciklopedija*. T. 7. V., 1985, p. 70.
6. *Lietuvių tarybinis dramos teatras*. V., 1987, p. 56.
7. *Lietuvos teatrai*. V., 1993, p. 56.
8. Mažvilaitė E. Pirmoji kregždė Jau-nimo scenoje // *Tarybinis mokytojas*. 1976 05 12, p. 4.
9. Ramanauskaitė A. Lietuviškai prabilusi "Vest Saido istorija" // *Kauno diena*. 1995 11 10, p. 18.
10. Rutkutė K. Kviečia "Pagramančio šnekučiai" // *Kauno tiesa*. 1976 03 20, p. 4.
11. Statkuvienė D. Statomas Dž. Kan-derio miuziklas "Zorba" // *Kauno žinios*. 1999 04 23, p. 13.
12. Sundvoras I. Kas visų kiauliščiausia ir visų šviesiausia. // *Kultūros barai*. 1997. Nr. 2, p. 29-32.
13. Šmulkštys R. Nebaigta kelionė // *Literatūra ir menas*. 1978 11 25, p. 8.
14. Vasiliauskas V. šaukštėlis cukraus ir dar šis tas // *Literatūra ir menas*. 1978 06 03, p. 5.
15. Vasiliauskas V., Veisaitė I., Levic-kaitė O. Medžiotojai ir varovai. // *Literatūra ir menas*. 1976 04 17, p. 10-11.
16. Veisaitė I. "Opera už tris skati-kus" // *Tiesa*. 1965 02 07, p. 3.
17. Бушусва В. В поисках контакта // *Teamp*. 1975. No. 9, c. 35.
18. Велехова Н. Порозмыслим! // *Teamp*. 1975. No. 9, c. 47.
19. Воробьев В. Как скомпромитиро-вали жанр // *Teamp*. 1975. No. 9, c. 26.
20. Кампус Э. О мюзикле. Л., 1983 г.
21. Лазарев А. Появляются новые задачи // *Teamp*. 1975. No. 9, c. 28.
22. Розовский М. Заметки о музыкальной драме // *Teamp*. 1975. No. 9, c. 41.
23. Тарпис Н. Музыка спектакля // *Teamp*. 1978. No. 9, c. 115.
24. Шереметьевская И. Танец на эстраде. М., 1985.

Rasa ŽADEIKAITĖ
Miuziklas Lietuvos teatre
Summary

A musical, as a form of popular theatre entertainment appeared in the United States at the beginning of the XXth century. It was taking its shape for more than fifty years, bringing together elements of various scenic genres, until it became what it is now – a unique form of scenic art. A musical is a result of combining the means of expression of a drama theatre and that of the musical play, it performs a sentimental and melodramatic contents, melodious tunes, gorgeous stagings. The most famous musicals ("The Man From La Mancha", "Hair", "My Fairy Lady", etc.) were based on the solid pieces of literature.

Comparatively new genre in the context of the Western culture, the musical counts only 35 years in Lithuania. Here it was being developed on the stage of music as well as drama theatres during this period. The subject of my work is the musical in the Lithuanian theatre.

Up until now there were less than few attempts to analyze the musical genre in Lithuania – the fact, that makes collecting and summarizing the material on the matter, one of my actual tasks.

One couldn't find the continuous growth of the musical in Lithuania. An American musical reflects the American pop culture and roots in the specific traditions of national theatre. Although it could not be adequately adopted in Lithuanian theatre, our own national traditions add originality and popularity to this unique genre.

The growth of the musical genre in Lithuania was limited by the repertoire theatre system. Although there were a few cases of the exchange between the directors, choreographers and scenographers from other countries, none of the exchange took place among the actors.

One can notice a certain break point in the history of the Lithuanian musical in the nineties: there were more performances, more critical reflection. The variety of opinions among the participants of the discussions prove the positive changes in the history of theatre.

The history of the musical in Lithuania is marked not just by stagings of the famous American musicals, but the national musicals as well, that enrich our national culture with the new plays, such like: G. Kuprevičius, L. Jacinevičius, S. Šaltenis "Fire Hunting With the Beaters" (1976), V. Gorbulskis, V. Mikškaitė "Don Juan or Love for Geometry" (1969), G. Kuprevičius, V. Palčinskaitė "I Send Your Hello" (1986), J. Širvinskis, K. Saja "A Trip to Atata" (1978), A. Bražinskas, K. Saja "Pagramančio šnekučiai" (1976).

Mindaugas Armalas, Vilma Janeliauskienė, Edgaras Klivis, Rūta Mažeikienė, Rasa Žadeikaitė / Teatrologiniai eskizai
Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2002
ISBN 9986-501-92-X

„Teatrologiniai eskizai“ pratęsia Vytauto Didžiojo universiteto teatrologijos tradicijas, kurias tarpukario metu kūrė ir puoselėjo B.Sruoga, V.Krėvė-Mickėvičius, 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, leidinyje ryškėja Vakarų Europos ir JAV universitetų tolerantiškesnių patirties tradicijų įprasminimo Lietuvos teatrologijoje.

UDK 792 (474.5)

Te-02

TEATROLOGINIAI ESKIZAI

Atsakingas redaktorius Bronius Vaskelis

Redaktorė Aurelija Genelytė

Dailinikas Algirdas Jurėnas

Maketavo Janina Baranavičienė

2002 02 22 Tiražas 350 egz. Užsakymas

Išleido Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, Laisvės al. 53, LT-3000 Kaunas.
Spausdino Morkūnas ir K°, Draugystės g. 17, LT-3000 Kaunas.