

*Teatrologiniai  
eskizai*

*3*

Vytauto Didžiojo universitetas  
Kaunas 2006

UDK 792 (474.5)

Te-03

Sudarytojas

Martynas Petrikas

Redakcinė kolegija

Pirmininkas:

Prof. PhD. Bronius Vaškelis (Lietuva, Vytauto Didžiojo universitetas)

Nariai:

Dr. Edgaras Klivis (Lietuva, Vytauto Didžiojo universitetas)

Prof. habil. dr. Vytautas Levandauskas (Lietuva, Vytauto Didžiojo universitetas)

Dr. Rūta Mažeikienė (Lietuva, Vytauto Didžiojo universitetas)

Prof. habil. dr. Dobrochna Ratajczak (Lenkija, Poznanės Adomo Mickevičiaus universitetas)

Dr. Anneli Saro (Estija, Tartu universitetas)

Doc. dr. Jurgita Staniškytė (Lietuva, Vytauto Didžiojo universitetas)

Recenzentai

Prof. PhD. Bronius Vaškelis

Doc. dr. Ramutis Karmalavičius

Dr. Edgaras Klivis

Dr. Rūta Mažeikienė

Doc. dr. Jurgita Staniškytė

Dr. Nomeda Šatkauskienė

Prof. PhD. Bronius Vaškelis

## Turinys

|                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Gerda ADOMAITYTĖ                                                                                                        |     |
| Motiejus Kazimieras Sarbievijus – dramos ir teatro teoretikas .....                                                     | 5   |
| Asta ALIŠAUSKAITĖ                                                                                                       |     |
| Lietuvių dramos teatro kritika: tradicija ir novatoriškumas<br>1920 – 1940 metais.....                                  | 37  |
| Asta DIENINYTĖ                                                                                                          |     |
| Mirties metaforiškumas bei jo raiška Eimunto Nekrošiaus<br>spektakliuose pagal Williamo Shakespeare'o dramaturgiją..... | 57  |
| Lina KLUSAITĖ                                                                                                           |     |
| Spektaklis ir jo dialoginės implikacijos H. G. Gadamerio<br>hermeneutinėje perspektyvoje .....                          | 77  |
| Jurga KNYVIENĖ                                                                                                          |     |
| Neinstitucinės strategijos instituciniame Lietuvos teatre:<br>Kauno valstybinio dramos teatro patirtis .....            | 99  |
| Tomas PABEDINSKAS                                                                                                       |     |
| Teorinis performatyvumo apibrėžimas ir praktinės analizės<br>kontekstai .....                                           | 125 |
| Martynas PETRIKAS                                                                                                       |     |
| Pranas Lubickas – dramos teatro recenzentas.....                                                                        | 143 |
| Martynas PETRIKAS                                                                                                       |     |
| Aktorius ir vaidyba 1904 – 1914 metų teatro recenzijose .....                                                           | 171 |



# Motiejus Kazimieras Sarbievijus – dramos ir teatro teoretikas

## Įvadas

Motiejus Kazimieras Sarbievijus (1595–1640) – vienas didžiausių XVII a. pirmosios pusės Baroko poezijos ir teatro atstovų – „Sarmatų Horacijus“, jėzuitas, XVII a. poetas, popiežiaus vainikuotas laurų vainiku, Europos Baroko estetikos kūrėjas, gyvenęs ir kūręs Lietuvoje.

Ypatingą vietą XVII a. europinės Lietuvos kultūros pagrindų analizėje užima literatūros istorikai ir teoretikai. Žymiausia lotyniškosios kultūros tyrinėtoja mokslininkė Eugenija Ulčinaitė sudarė ir paruošė leidybai svarbiausius lotyniškosios Renesanso ir Baroko literatūros šaltinius, atliko išsamią jų analizę. Žinių apie jėzuitų kultūrinę ir švietėjišką veiklą Lietuvoje pateikė jėzuitas Paulius Rabikauskas, lenkų mokslininkas Janas Okoñas. Daug dėmesio Lietuvos ir užsienio mokslininkai skyrė „Sarmatų Horacijaus“ poezijai, tačiau M. K. Sarbievijaus kaip teatro teoretiko fenomenas dar mažai tyrinėtas.

Šiame straipsnyje norima pristatyti M. K. Sarbievijų kaip mokslininką, sukūrusį estetinius barokinio teatro ir dramos teorijos pagrindus, kuriuos išdėstė veikale „Poetika“. Vienu iš žymiausių poetų įvardijamas M. K. Sarbievijus nusipelnė ir ne ką mažesnės mokslininko šlovės. Visa jo poetinė kūryba, rėmėsi sąžiningo<sup>1</sup> mokslininko tyrinėjimais, literatūros isto-

---

<sup>1</sup> M. K. Sarbievijus nesistengė atrodyti originalus. Jis visuomet kruopščiai pamini tuos autorius, kuriais remiasi ar polemizuoja. Tokių autorių daugiau kaip šešiasdešimt.

rijos išmanymu, lingvistine, „psichologine“, stilistine kūrinių analize, tuometinės kultūrinės situacijos suvokimu ir epochos keliamų uždavinių įsisavinimu, išvadamis ir apibendrinimais. M. K. Sarbievijus sukūrė Baroko estetikos teoriją ir ją įgyvendino savo poetinėje kūryboje. Kita svarbi aplinkybė, atskleidusi poeto ir mokslininko pašaukimą – retorikos ir poetikos dėstymas Kražiuose, Polocke, Vilniuje. Tai fenomenalus reiškinys – mokslo ir talento dermė.

M. K. Sarbievijus „Poetiką“ parašė 1626 – 1631 m. Lietuvoje. Ją sudaro penkios dalys: „Apie aštrų ir šmaikštų stilių, arba Seneka ir Marcialis“ („De acuto at arguto, sive Seneca et Martialis“), „Lyriniai charakteriai, arba Horacijus ir Pindaras“ („Characteres lyrici, seu Horatius et Pindarus“), „Apie eleginės poezijos teigiamybės ir ydas, arba Ovidijus“ („De virtutibus at vitiis carminis elegiaci seu Ovidius“), „Apie sentencijų figūras“ („De figuris sententiarum“) ir stambiausioji dalis „Apie tobuląją poeziją, arba Vergilijus ir Homeras“ („De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus“).

„Poetikos“ dalies „Apie tobuląją poeziją, arba Vergilijus ir Homeras“ devintasis skyrius „Apie tragediją ir komediją, arba Seneka ir Terencijus“ („De tragoedia et comoedia sive Seneca et Terentius“) yra skirtas dramos ir jos realizavimo teorijai. Galimas daiktas, jog šio skyriaus atsiradimą lėmė poeto studijos Romoje, kurioje vyko intensyvi teatrinio gyvenimo kaita<sup>2</sup>, ir be abejonės, Vilniaus Akademijos mokyklinio teatro pusės šimto metų praktika. Šis skyrius apie dramą, kaip ir visa „Poetika“, savo laikmečiu nebuvo išleista. Tai yra vienas įdomiausių aspektų – paradoksali situacija tarp epochos teatrališkumo, mokyklinės – jėzuitinės dramos dominantės visuomeniniame gyvenime, M. K. Sarbievijaus visuotinio poetinio pripažinimo ir jo mokslinio darbo, teatro teorijos, palikimo

---

<sup>2</sup> Apie 1620 m. įkurtas Farnese teatras Parmoje. Yra žinoma, kad M. K. Sarbievijus domėjosi tuometinio teatro pastatymais (pvz. M. Betinio dramomis) ir juose lankėsi.

kultūros nuošalėje. Ar iš tiesų M. K. Sarbievijus nesulaukė oficialaus mokslininko pripažinimo? Juk jam dar studijuojant Romoje kilo susidomėjimas jo Kražiuose parašyta „Poetikos“ dalimi „Apie aštrų ir šmaikštų stilių“? Kodėl M. K. Sarbievijaus parašytas darbas aktualiausia laikmečio tema apie dramą ir teatrą plito tik rankraščių, konspektų pavidalu? Galime tik svarstyti.

Knygą „Apie tragediją ir komediją“ sudaro septyni skyriai: Tragedijos aptarimas; Išaiškinami komedijos ir tragedijos skirtumai; Apie dirbtinį apšvietimą; Apie pačios scenos su tvarkymą ir įrengimą; Apie dekoracijas; Apie užpakalinės dekoracijos įrengimą; Komedijos ir tragedijos dalys ir aktai, taip pat ir pastabos dėl mimo. Šiuos skyrius galime padalinti į dvi dideles dalis apie dramą ir apie „sceninį aparatą“.

## **1. Dramos teorija kaip „Poetikos“ sudėtinė dalis**

### **1.1. Knygos „Apie tragediją ir komediją, arba Seneka ir Terencijus“ vieta M. K. Sarbievijaus „Poetikoje“**

Knygos pavadinimas „Apie tragediją ir komediją, arba Seneka ir Terencijus“ pateikia numanomas gaires apie tai, ką M. K. Sarbievijus laiko drama, verta pastatymo. „Tragedija ir komedija“ — nėra užuominos į procesinį teatrą ar parateatrinį reiškinius. Tai brandus M. K. Sarbievijaus kaip mokslininko tyrimo objekto apibrėžimas. Drama jau praaugo vien tik epochos teatrališkumo jai keliamus reikalavimus, ir atėjo laikas jai tapti savarankiška meno šaka. „Terencijus ir Seneka“ — verti sekti romėnų autoriai. Rašydamas apie dramą M. K. Sarbievijus neįrodinėja, kodėl būtent jais reikia sekti, kuo jie priimtini baroko teatrui, neatlieka tų kūrinų analizės. Seneka ir Terencijus netgi neminimi darbe, tik VII skyriuje teiginiai iliustruojami Senekos tragedijomis. Tiesiog tokia buvo paties

M. K. Sarbievijaus kūrybinė praktika – remiantis konkrečių autorių poezijos pavyzdžiais, įvaldyti kūrybos techniką, stilių, siužetus ir imitacijos būdu kurti originalią literatūrą.

Dramos analizėje galima išskirti teorinę ir praktinę dalis. Teorinėje dalyje autoritetu M. K. Sarbievijus laiko Aristotelį, mini Horacijų. Galėtume paprieštarauti vyraujančiai nuomonei, jog M. K. Sarbievijus mažai dėmesio skyrė komedijai, „beveik nelietė“ (8, 110), susikoncentravo daugiau ties tragedija. Iš tiesų buvo išlaikytas objektyvus lygiateisiškumo principas, nurodoma universali dramos paskirtis, išskiriami komedijos ir tragedijos skirtumai.

Kadangi knyga apie teatrą įeina į „Poetikos“ dalį „Apie tobulą poeziją“, tai vėl išryškėja dvejiopa versija, kodėl M. K. Sarbievijus rašė apie dramą ir kodėl palyginti tiek nedaug skyrė jai dėmesio. Tobula poezija M. K. Sarbievijui yra epas, tobula turinio ir formos sintezė. Drama yra epo dalis, žiūrint per estetinio poveikio prizmę. Epe glūdi visos iškalbos rūšys. „Komedijoje, lyrikoje, satyroje, mime, margite skaitytojas veikiamas švelniu būdu, tragedijoje – stipriai, o abiem būdais – beveik tik viename epe“ (7, 37). Komedija priskiriama tai pačiai grupei kaip ir lyrika. Tokiu atveju siekis atskleisti dramatinio poveikio esmę išplėtojant tragedijos teoriją, tvirtinant, jog tragedija per gailestį ir baimę daug labiau paveikia žmones, jų jausmus, mintis nei komedija, kuri „sužadina gerą nuotaiką“, reikalauja išsamesnio aptarimo, kad būtų tinkamai panaudota epe. Tuo tarpu komedijos žadinamą malonumą suteikia ir lyrika, ir satyra, ir mimas, kaip sako pats M. K. Sarbievijus. O lyrikai yra skiriamos kitos „Poetikos“ dalys, kuriose ji aptariama nuosekliai. Taip galime paaiškinti platesnį „katarsio“ teorijos aptarimą tragedijoje, o komediją aptarti dar kartą nebuvo tikslinga.

Tokia tragedijos ir komedijos analizė epo kontekste nebūtų laikoma savarankišku M. K. Sarbievijaus tyrimo objektu apie dramą, tik visumos dalis. M. K. Sarbievijui teatras nebuvo savitikslis, o tik priemonė, būdas priartėti prie tobu-

lesnės literatūrinės raiškos, tobulos poezijos. Aišku, ši dalis gerai iliustruoja autoriaus istorinio dramos klodo išmanymą ir konkrečią patirtį, įgytą Romoje. Šis tekstas dar kartą patvirtino M. K. Sarbievijaus erudiciją, pateikė istorinių žinių apie to meto Europos „sceninį aparatą“. Tačiau tokia išvada būtų tik sąlyginė, pernelyg šiuolaikiška ir nutolusi nuo pagrindinio Baroko estetikos atspindžio principo. Visuma estetikoje veidrodiniu pavidalu visuomet atsispindėdavo netiesiogiai per dalį, per pagrindinius bruožus, o ne tiesiogiai. Todėl ir į M. K. Sarbievijų privalu pažvelgti kaip į teatro teoretiką. Aišku, diskusija visuomet galima. Kodėl palyginti tiek nedaug vietos M. K. Sarbievijaus „Poetikoje“ skiriama teatrui, kuris Baroko epochoje buvo dominuojanti, jungianti visus menus grandis, kuriam tiek dėmesio skyrė akademinė jėzuitinė kultūra? Kodėl Sarbievijus, laikomas literatūros teoretiku, turėtų kreipti dėmesį tik į vienintelį meną – teatrą, jei jis žvelgė į jį savo teorijoje kaip į meno rūšį, nors aplinkui klestėjo ir kiti menai: architektūra, dailė, muzika? Tad ar negalima daryti prielaidos, kad M. K. Sarbievijus žvelgė į teatrą tik iš literatūrinės pusės, o sceninis aparatas jam buvo tik patirčių persipynimas, erudicijos ir realybės sintezė?

Bet vėl prabylant apie „Poetikos“ kūrėją kaip teatro teoretiką, pažymėtina, jog jis vienintelis Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje į teatrą yra pažvelgęs mokslininko akimis. Kaip ir visa kultūra, ši teorija buvo savalaikė ir aktuali, polemizavo su laikmečio teatrine raiška, susistemino visoje Europoje vykstančius teatrinius procesus. Darbe plėtojama Aristotelio tragedijos teorija, diskutuojama su jėzuitų poetikos tėvu vadinamu Jokūbu Pontanu, žymiausiu Renesanso poetikos kūrėju J. C. Skaligeriu.

## **1.2. Tragedijos samprata teatro teorijoje ir Baroko estetikoje**

Dramos teorijos savarankiškumą liudija M. K. Sarbievijaus pateiktas tragedijos apibrėžimas. Tragedija yra įvardija-

ma kaip tobula poezija: „tragedija kaip ir visa tobula poezija“ (9, 110). M. K. Sarbievijus, remdamasis Aristotelium, skverbiasi į jos esmę konfrontuodamas su J. Pontanu klausimu, ką tragedija turi vaizduoti. Ne žymius asmenis, kaip teigia J. Pontanas, bet, kaip teigia Aristotelis, žymius veiksmus. Taip yra siekiama vidinės dramos motyvacijos, nes ne kiekvienas žymus žmogus yra tinkama medžiaga literatūrai, tačiau kiekvienas didis veiksmas yra vertas plunksnos. Veiksmas apribojamas tik vienu įvykiu. Suradęs raktą, kaip „atrakinti“ siužetą, M. K. Sarbievijus grįžta prie paneigtos J. Pontano minties ir ją išplėtoja taip, jog tik žymių žmonių likimai, tragiškai keičiami žymaus įvykio, verčia žiūrovą kentėti, nes „juk visų nuomone, laimė paprastai priklauso išžymiesiems žmonėms“. Šioje tragedijos sampratoje atsiskleidžia Baroko estetikos pagrindinis ir visuotinis „atspindžio“ principas. Žymūs veiksmai savaime priskiriami žymiesiems žmonėms, todėl žmogaus žinomumas nėra matas tragedijoje. Žymaus veiksmo iškėlimas į tragedijos centrą apima sudėtingą barokinio vaizdavimo sistemą. „Žymus veiksmas“ nurodo dramos objektą – tikrovę. Tai M. K. Sarbievijus pabrėžia aptardamas tragedijos „kūrybinę laisvę“: esminė tragedijos fabulos klaida – fabulos išgalvojimas, neatsižvelgimas į tikrovę. Reiškinių imitavimas pasitelkiant žodį turi savo specifiką – poezija ne imituoja tikrovę, o pateikia tos tikrovės galimą ar būtiną atvejį (7, 30). Baroko mene vyravo pasirinkto objekto, idėjos visiško pakeitimo, atspindėjimo, sudėtingo atpažinimo vaizdavimo metodas (30, 78). Baroko meninė raiška pasižymėjo kuriamu sudėtingu prasminiu tinklu, kūrinio dalys buvo skirtingos, tačiau jų kompleksas sukurdavo pilną objekto vaizdą. Vaizduojamas siužetas ar jo dalys buvo pakeičiami kitais, o realusis įvykis likdavo pakeistojų šešėlyje. Žymus įvykis (o tokie dažniausiai būdavo žinomi visuomenei a priori) nebūdavo vaizduojamas scenoje visas išsamiai. Dalis tokių epizodų buvo papasakojama specialiai į veiksmą įvestų aktorių monologais ar dialogais. Toks įvykių atspindėjimas kalbose buvo motyvuojamas tuo, jog ypač

svarbūs, kaip ir visai buitiški, įvykiai negali būti vaizduojami scenoje (30, 78). Tad ir žymūs žmonės tapdavo pažinūs iš savo biografinių įvykių, atspindėtų ar papasakotų dramoje. Žymiais įvykiais tragedijos sampratoje M. K. Sarbievijus laiko įvardytus draudžiamus rodyti žiaurumus, kadangi parodyti jie taptų nepanašūs į tiesą. O nepanašumas į tiesą yra „lemtinga poezijos klaida“. Padarius tokią klaidą, poezijos tobulumas virsta efemerišku. Prie tokių draudžiamų rodyti veiksmų priskiriamas viešas mirties akimirkos demonstravimas — „tokius dalykus reikia vaizduoti ne scenoje <...>, arba leisti papasakoti per pasiuntinius“. Tragedijoje mirtis labai dažnai siejasi su žiaurumu, tačiau, kad per baimę būtų pasiektas gailestis, čia M. K. Sarbievijus vėl remiasi Aristoteliu: mirtis turi „derėti“ prie personažo — baimės ir gailesčio nesužadins šventasis kankinys ar „be galo doras vyras“, nes mirtis būtų nusikaltimas, o jei būtų vaizduojami „blogi žmonės“, „ar net labai blogi žmonės“, tai jų mirtis žiūrovui sietųsi su pelnyta bausme. Todėl turi būti pasirenkamas aukso vidurys: nelaimė privalo įvykti dėl žmogiškos klaidos. Kita baigtimi gali būti tremtis, atskyrimas nuo visuomenės. Tai ne tik išorinė žmogaus drama, bet ir vidinis savęs pasmerkimas — žymus žmogus toks gali būti tik bendruomenėje, istorinis savęs įprasminimas amžinybėje, atėjęs iš Renesanso, išliko ir Baroko epochoje.

Skyriuje „Išaiškinami komedijos ir tragedijos skirtumai“ pateikiama vienuolika skirtumų, iš kurių devyniuose yra įtvirtinama fabulos pagrindinių kūrimo principų ir sudarančių elementų schema, kuria išgaunamos turinio ir formos vienovės sukliamos estetinės pajautos. Kiti du skirtumai skiriami sceninio apdaro ir mechaninių įrengimų palyginimui. Galime daryti prielaidą, jog skirtumai išdėstyti loginiu hierarchiniu principu — pirmiau aptariami svarbiausi. Tragedijos, kaip ir komedijos, kūrybinį procesą sudaro dviejų uždavinių išsprendimas: įvykio pasirinkimas fabulos pagrindu ir būdo fabulai įgyvendinti, t. y. charakterio sukūrimas ir įvedimas veikėjų, galinčių atskleisti patį įvykį ir jame dalyvaujančius svarbiausius asmenis.

M. K. Sarbievijaus teorijoje fabulos atsiradimą turi inicijuoti „kūrybinė laisvė“, t. y. laisvė yra daugiau galimų vaizduoti įvykių ribų atitikmuo nei pasirinkimų įvairovė, ir „charakteriai“ – „rimti ir sudėtingi“ tragedijoje. Fabulą materializuojantys įrankiai – veikėjai – kuriami atsakant į klausimus, kaip jie mąsto, iš to seka, kaip jie kalba ir kaip jie jaučia. Pereinamosios jungtys, rišamaisiais šių kūrimo uždavinių elementais tarp fabulos kūrimo ir veikėjų yra charakteriai. Charakteris gali būti priskiriamas tiek prie įvykio, tiek prie veikėjų kūrimo. Jausmai yra tarpininkas tarp veikėjų išraiškos ir žiūrovų pojūčių, išgyvenimo: „tragiškieji jausmai aštrūs ir stiprūs, pvz., didžiulė baimė, gailestis, o kartais ir džiaugsmas“. Tokie jausmai, apvalantys žiūrovus nuo aistrų (laikomasi Aristotelio katarsio teorijos) vėl sugrąžina dramą į fabulos kūrimą. Aštuntasis skirtumas – „priešingo pobūdžio baigtis“. Aptarus veikėjus, vėl grįžtama prie dramos koncepcijos – fabulos galutinio išsprendimo. Tragedijoje „baigtis yra nelaiminga didingoje aplinkoje“, tačiau tai ne esminis tragedijos bruožas. Pabaiga gali būti „laiminga, bet su baimės elementu“, t. y. baigtis yra siejama su prieštaringais jausmais. Veikėjai yra schematiškai įjungiami į fabulos kūrimą tik kaip sudėtiniai elementai, taip praktiškai įgyvendinamas deklaruotasis įvykio vaizdavimo pranašumas prieš žymų žmogų.

Choras atlieka tarpininko tarp dramos ir draminio pastatymo bei žiūrovų. Jo paskirtis artima buvusiai Antikoje. Turint omenyje, jog M. K. Sarbievijus dalyvavo akademinės kultūros kūrime, tai choras, atstovaujantis mokyto, kilnumo, objektyvumo idėjai, puikiai pavaizdavo ir tarsi dar vieną personažą t. y. pačią Akademią, jos reprezentacinius uždavinius, o atlikėjai studentai darė tokį personažą realų žiūrinčiųjų sąmonėje. Žiūrovas galėjo lengvai atpažinti realybę, pasakojamą choro, ir už kūrinio ribų paliktus gyvenimo pavidalus.

Charakteris turi savarankišką statusą, jis svarbesnis nei veikėjas, nes priklauso idėjų pasauliui, tuo tarpu veikėjas yra „darbinis“ dramos elementas. Charakterio turinys, „sudėtin-

gas ir rimtas", priklauso archetipui, išreiškiamam „vicefigūromis“ (30, 80). „Vienas per kitą“ buvo vaizduojama remiantis tam tikra kopijų hierarchija. Tos kopijos ar vicefigūros iš išorės nebuvo susijusios su vaizduojamu archetipu, tačiau atskleidavo vaizduojamojo ir vaizduojančiojo giluminius ryšius (30, 80). Vicefigūros dramoje – tai personažai. Fabula, dažnai kartota, perteikiama kitu siužetu, atspindėdavo ir realius žymaus įvykio dalyvius, kurie kaip idėjos egzistavo charakteriuose, o tie charakteriai buvo kuriami veikėjų, atspindinčių to charakterio esmines ar norimas pabrėžti savybes, konkrečius kitų įvykio dalyvių atspindžius. Nepamirškime, ypač svarbūs įvykiai negalėjo būti rodomi tiesiogiai. Todėl sukuriami personažų sistema – visos figūros išlaiko tarpusavio ryšį, t. y. viena figūra gali vaizduoti ne tik save, bet ir dar kažką. Toks personažas galėdavo būti labai kruopščiai sukuriamas, tačiau svarbus būdavo ne jis pats, o tai, ką jis vaizduodavo. Personažų tarpusavio ryšys nėra sąlygotas siužetinio bendrumo, bet „išmąstytas“ (30, 89), atsikartojantis. Toks vaizdavimo būdas skiriasi nuo personažų – alegorijų gausaus naudojimo dramoje, kuriam taip priešinosi M. K. Sarbievijus. Alegorija dubliavo realų personažą, o šiuo atveju tik pritaikomas alegorinis aiškinimo būdas. Lygiai taip pat vieną objektą gali vaizduoti kelios figūros, atitinkančios objekto požymius. Todėl siužetas galėjo būti konstruojamas iš scenų, paraleliai naudojant tiek antikinius, tiek krikščioniškus motyvus, krikščioniškai, o dar tiksliau, barokiškai tiesai atskleisti: Dievo pasaulio režisūros istorijai.

Veikėjų sistemoje „atspindžio“ principas pasireiškė herojaus įvedimu į veiksmą ne tiesiogiai, bet per kitus asmenis. Apie tokį asmenį kalbasi veikėjai, pateikia jo charakteristiką, tačiau pats veikėjas neįvedamas į veikėjų gretas. Kitu atveju pats herojus galėjo papasakoti apie save naratyviniu būdu ar per pasikartojančias situacijas skirtinguose veiksmuose, persirenginėjimo, neatpažinimo, susidvejinimo scenas.

Taip buvo kuriami fabula ir charakteriai.

M. K. Sarbievijus neplėtoja Aristotelio katarsio teorijos, tik konstatuoja, jog ji turi išvaduoti žiūrovus iš aistrų. Išsivadavimas iš aistrų Baroko epochoje turėjo krikščionišką apsisvalymo ir nuskaidrėjimo siekiamybę, nes taip būdavo priartėjama prie dieviškojo pažinimo. Šis pažinimas daug išsamiau M. K. Sarbievijaus nagrinėjamas poezijoje. Išsivadavimas iš stipriausių žemiškųjų aistrų: šlovės, valdžios, pripažinimo, kūniškojo sotumo, žemiškosios būties atsisakymas – tai Dievo kūrėjo plano įgyvendinimas. O poezijos (= dramos) kūrybinis elementas glūdi situacijos bendrybės ir individualumo bei konkretumo jungtyje (7, 32). Tai dar vienas Baroko estetikos principas – interpretacija. Į kūrinius, tiek Antikos, tiek savo laikmečio, buvo žvelgiama kaip į kažką daugiau nei jie vaizdavo.

Tragedijos jausmai – „aštrūs ir stiprūs, pvz., didžiulė baimė, gailestis, o kartais ir džiaugsmas“ (paryškinta mano). M. K. Sarbievijaus suformuluota „taikios nesantaikos ir ne-taikios santaikos“ („*concors discordia vel discors concordia*“) laikmečio estetinė nuostata, etiketė paaiškinama „Poetikos“ „Apie aštrų ir šmaikštų stilių“ („*De acuto et arguto*“) dalyje, kurioje išdėstoma stiliaus teorija. Tragedijos jausmuose ir baigtįje minima laimė ir džiaugsmas atitinka M. K. Sarbievijaus stiliaus koncepciją, kurią jis lygino su smailiakampėmis geometrinėmis figūromis: dvi skirtingos linijos, turinčios bendrą pagrindą, viename kampe susikerta, o kitame nutolsta. Aštrumas kalboje sukuriamas dviejų antitezių, susikertančių viename taške. Kad aštrus stilius, kuriame derinama darna ir nedarna, turėtų poveikį, turi būti kita smailiakampė figūra – poetas (drama), skaitytojas (žiūrovas), aplinka (pastatymas). Kaip turi derėti antitezės elementai, kuris yra svarbesnis, vyraujantis? Darna ir nedarna privalo būti lygiateisės. Taip šalia klasikinės harmonijos kaip lygiavertis elementas atsiranda disharmonija (7, 46). Disharmonija buvo ir bendrasis Baroko estetikos principas, skyręs šį laikmetį nuo Renesanso epochos.

Šmaikštumą sukuria tam tikra žodinės raiškos forma. Ka-

dangi M. K. Sarbievijus aptaria tragediją lygindamas ją su komedija, tad plačiau apie tai rašoma kitame skyriuje.

Minima konkreti galima tragedijoje antitezė „didžiulė baimė, gailėstis, o kartais ir džiaugsmas“. Vadinasi, poetas matė savo stiliaus teorijos realizaciją dramoje, jos teikiamas galimybės. Gyvenimo paradoksas — M. K. Sarbievijus nepaliko kūryboje to, ką jis vadino tobuląja poezija. Poetas nesukūrė nei epo, nei dramos, nors mėginimų buvo: pradėtas rašyti epas „Lechiada“, taip pat vis dar abejonių dėl autorystės kelianti drama „Miškų žaidimai“ („Silviludia“). Pavadinamas poeziją tobuląja, poetas sukuria dar vieną antitezę, ironišką „veidrodinę“ antitezę — eilėraščio materialumas ir tobulumo nepasiekiamybė, tobulumo ilgesys. M. K. Sarbievijaus amžininkas, poetas Danielius Naborovskis (1573–1640) parašė: „Dievas nenorėjo pasaulį turėt nieko tobula“.

Aštri ir šmaikšti stilistika turi kelti „nuostabą su pasitenkinimu“. Nuostaba kylanti iš nedarnos, o darna turi suteikti pasitenkinimą. Galime daryti prielaidą, jog dramoje toks estetinis efektas turėjo dvigubą aštrios ir šmaikščios stilistikos atspindį, t. y. fabula buvo kuriama taip, kad įvykiai susiklostytų netikėtai ir būtų pasiekta palaima. Antroji galimybė — tai pačios dramos aštri ir šmaikšti kalba. Mat M. K. Sarbievijus savo stiliaus teorijos pritaikymą išplečia visai žmogaus žodinei veiklai. „Aštrių ir šmaikščių posakių neturi būti vengiama bet kokioje kalboje (eiliuotoje ir neeiliuotoje): prakalbose, deklamacijose, dialoguose, dramose, elegijose, lyrinuose eilėraščiuose, satyrose, laiškuose, pasakėčiose, pagaliau, šnekamojoje kalboje“<sup>3</sup>. Tokiu būdu fabulos bendrumas ir netikėtumas bei atskirų posakių antitezės sintezės vienovė suteikė žiūrovui galimybę išgyventi vaizduojamos situacijos estetinį pasitenkinimą. M. K. Sarbievijus šios galimybės nekonkretizuoja knygoje „Apie tragediją ir komediją, arba Seneka ir Terencijus“, tačiau neabejotinai jo „Poetika“ išlaiko vientisumą, nuosek-

---

<sup>3</sup> M. K. Sarbievijaus citata (7, 48).

lumą. Sakytinė kultūra, žodžio meno vertė yra dominuojanti dramoje. Teoretikas teigia: reikia žiūrėti, kad dramoje kalbėtų „tik su vienu arba dviem, o ypač tragedijoje, kurioje reikia labai saugoti rimtį“. Žodis yra reikšmingas, jis turi būti „skambiu, pilnu ir galingu“ balsu išraiškingai ir „majestotینگai“ ištartas, aiškiai išgirstas ir jautriai suvoktas. Tačiau „šiam reikalavimui jau dabar nebaudžiamai nusikalstama“, poetas apibendrino realią situaciją. Žodžiui prarandant reikšmę, teoretikas netiesiogiai pasiūlė išgalėjusios dramos reformavimą. Šio darbo tema nėra M. K. Sarbievijaus „Poetikos“ analizė, bet būtų nesąžininga nepaminėti „Poetikoje“ aptartų tam tikrų aspektų dramos teorijos atžvilgiu.

Nors M. K. Sarbievijus teorinėje dalyje apie tragediją daug kur cituoja Aristotelį, tačiau pabrėžia ir savo besiskiriančią nuomonę. Priešingu atveju būtų neįmanoma paaiškinti, kodėl jis dramos aptarimui skyrė atskirą knygą. Būdamas sąžiningu mokslininku tenurodytų, kur apie tai galima pasiskaityti ir iš ko reikėtų mokytis. Taip jis pasielgė knygos VII skyriuje, kuriame įvardija Senekos dramas, nurodo Skaligerio poetikos I knygą, išsamiai detalizuojančią muzikos panaudojimą tiek komedijoje, tiek tragedijoje. Esminis skirtumas tarp Aristotelio dramos teorijos ir M. K. Sarbievijaus išdėstytų minčių apie tragediją ir komediją yra tai, jog Aristotelis savo „Poetikoje“ reikšmingiausia literatūros rūšimi laikė dramą, ypač tragediją, tuo tarpu M. K. Sarbievijui tobuliausia poezija yra epas.

Barokiška yra ir mimezės teorija. Tikrovė imituojama pasitelkiant pagrindinius loginius ir meninius Baroko vaizdavimo būdus: palyginimus, kontrastus, analogijas, interpretacijas – tūkstančio veidrodžių atspindžius. Pasaulis – Dievo kūrinys, tad per skirtingus lyg mistinius regėjimus kūrėjas priartėja prie Jo žiūros į pasaulį tašką. Menas turi dieviškąją prigimtį. „Tik vienas poetas turi tą galią, kad jis savitu, jam charakteringu būdu lyg Dievas savuoju žodžiu bei pasakojimu, kiek priklauso nuo jo, padaro, kad koks nors dalykas tampa gyvu daiktu: jis jį lyg iš naujo sukuria“ (7, 34). Poetas neimituoja

tikrovės, kaip tai daro kiti menai, poetas sukuria galimybę, koks tas įvykis turėtų ar galėtų būti.

### **1.3. Komedijos ir mimo samprata M. K. Sarbievijos teorijoje**

Komedija M. K. Sarbievijos teorijoje nelaikoma žemesniu žanru už tragediją. Kadangi M. K. Sarbievijus kūryboje akcentavo „aukštą stilių“, tokio stiliaus atstovu komedijoje pasirinko Publijų Terencijų Plautą, labiau stilistą nei dramaturgą, labiau dailios ir grynios lotynų kalbos kūrėją negu sumanų dramatinio veiksmo organizatorių (7, 24). Remdamasis Skaligeriu, kuris komediją laikė tobuliausia poezija, M. K. Sarbievijus ją aptaria šalia kitos tobulosios poezijos rūšies – tragedijos. Komedijos tikslas yra sužadinti malonumą ir gerą nuotaiką. Jos fabulos kūrimas vadovaujantis „atspindžio“ principu yra tapatus visos Baroko poetinės kūrybos idėjai. Ką atspindėdavo komedija, kokios yra jos barokinės ištakos, pagrindas? Kiekvienam, kuriam skirta gyventi, skirta būti ir gyvenimo dramos aktoriumi. Iš to išplaukia komedijos kaip žanro ypatybė vaizduoti paprastų žmonių paprastus veiksmus, kasdienybę, išlaikyti „privatų pobūdį“. Kasdieniškumo ir žemiškumo akcentavimas komedijoje yra pagrindinis M. K. Sarbievijos minimas tragedijos ir komedijos skirtumas. Komedija yra linksma žiūrinčiajam, šiuo atveju, Dievui. Ji nebūtinai turi būti linksma joje dalyvaujantiems asmenims. Dievui smagu stebėti žmogaus savivokos kelią arba, priešingai, kaip žmogus nesugeba atskirti tikra nuo netikra, tikromis vadina žemiškasias laikinasias vertybes. Suteikęs pasirinkimo laisvę, Aukščiausiasis stebi, kaip žmogus naudojasi ja. Ši egzistencinė metafizinė riba yra ištrinama vaidinime. Teatre Dievo pozicija yra perduodama žiūrovams, todėl jiems vaidinimas turi sukelti gerą nuotaiką. Juk komedijos baigtis nebūtinai turi būti laiminga, ji gali būti „nelaiminga, tačiau linksma“. Taip išskiriamos dvi lyg ir tapačios laimės ir linksmumo sąvokos. Laimė yra daugiau dieviška kategorija, o linksmybė – žemiškoji. M. K. Sar-

bievijus tai įvardina kaip „linksmą komediją“. Linksmybės turinys ateina iš Antikos, kai besilinksminantys, bepuotaujantys herojai užmiršdavo savo tikslus ir siekius, linksmybės dažnai siejamos su šlovės apakintu veikėju ir pan. Linksmybės tėra lemties žaidimas su žmogumi, „akių dūmimas“, o laimė poetui siejama su vienatve, lemties įvertinimu („Tad jei mane gerai įvertins, / Būsiu laimingas, nors nieks nemato“ (10, 12 odė)), anapusybe. Linksmumas yra momentinė būseną, o laimė – pastovi. Aišku, nereikia sutapatinti laimės virsmo į nelaimę turinio su lemties nepastovumu. Tokia transformacija galima, tačiau ji nėra priklausoma nuo žmogaus sąmoningos veiklos ir išlaiko virsmo iš vienos pastovios būsenos į kitą pastovų ryšį. Žymių žmonių nelaimė yra kolizijos tarp žinomumo, kuris suformuojamas gilių giminės tradicijų, ir žymaus veiksmo, kuris turi vertę bendruomenei, sprendimo pasekmė.

Komedijos fabulos išskirtinumą nulemia „kūrybinė laisvė“. Šiame žanre jos ribos yra labai praplečiamos, siužetai įgyja neregėtą įvairovę, kadangi „komedija visuomet kuria visą fabulą“, ji neprivalo vaizduoti realių įvykių, jie gali būti išgalvoti, sufantazuoti. Kūrėjas įgyja laisvę kurti pasakojimą, būtus ir nebūtus, išivaizduojamus siužetus, modeliuoti veikėjų poelgius, juos užaštrinti, sudėlioti taip, kad rezultatas būtų netikėtas. Netikėtumo, nuostabos estetika dėl platesnių kūrybinės laisvės ribų yra daug stipresnė komedijos žanre, nes veiksmas visuomet išvengs „nepanašumo į tiesą“, kadangi paprastų žmonių privatūs veiksmai nėra visiems žinomi. Žemiškasis pradai komedijoje sąlygoja ir charakterius. Norint akcentuoti dramos prigimtį, jie yra pabrėžtinai lengvabūdiški, „o senovėje net begėdiški“, jų mintys žemos, t. y. neorientuotos į amžinybę, vulgarios, siejamos su nesaikingumu (tai, ko nepripažino M. K. Sarbievijus), kalba kasdieniška, visiems atpažįstama ir nuolat vartojama, o jausmai irgi „drungni“, ne- užaštrinti, ar jie būtų skausmingi ar viltingi, nes jų nekamuoja didingi tikslai, uždaviniai, jie tik „stumia savo dienas žemėje“, kuriose pasitaiko ir nesusipratimų, nuotaikų bangavimo. Tai

yra veikėjai, kuriuose žiūrovas atpažįsta save, išgyvena atpažinimo džiaugsmą. Tai nereiškia, jog komedija buvo skirta ne tokiam išprususiam žiūrovui. Šis žanras išlaikė barokiškąjį žemės – dangaus dualizmą, neatliko tik pramoginės funkcijos. Komedija hiperbolizuotai vaizdavo, kas vyksta kiekvieno gyvenime, ir žvelgiant iš žiūrovo distancijos poveikis galėjo būti skirtingas.

Mimas<sup>4</sup> – specifinė antikinio teatro vaidinimų rūšis, kurios pagrindą sudarė buitinės, dažnai juokinančios ir satyrinės scenelės. Siekiant maksimalaus natūralumo, artimumo realiam vaizdui, mimai buvo vaidinami be kaukės, juose pasirodydavo ir moterys. Nors egzistavo ir literatūrinės mimo formos, jis buvo pirmiausia svarbi antikinio teatro dalis, glaudžiai susijusi su kultiniais apeigų kompleksais, iš esmės atskleidžianti Antikos juoko kultūrą (4, 69).

M. K. Sarbievijus mini „mimą“ kaip „basosios“ komedijos rūšį. Tai dar kartą patvirtina spėjimą, jog komedija poetui buvo ne ką mažiau svarbi už tragediją. Mimas pavadintas „basąja komedija“ ne dėl „jos žemo turinio“, bet todėl, jog aktoriai nemūvėjo apavo. Matyti, jog poetas simpatizavo šiai dramos rūšiai dėl jos spontaniškumo, įvairumo, laisvumo scenoje. Būtent kalbėdamas apie mimą, o ne apie komediją apskritai, M. K. Sarbievijus pamini „juoką“.

Nors ir nėra motyvuojamas mimo paminėjimas dramos teorijoje, tačiau nėra ir atsitiktinis. Šiuo atveju vėl turėtume žvilgtelėti į M. K. Sarbievijaus dramos teoriją kaip į „Poetikos“ dalies „Apie tobuląją poeziją“ sudėtinį skyrių, o į pastarąją kaip visos „Poetikos“ dalį. Viena iš „Poetikos“ dalių vadinasi „Apie aštrųjį ir šmaikštųjį stilių, arba Seneka ir Marcialis“. Markas Valerijus Marcialis – garsiausias epigramos kūrėjas. Jo kūryboje atsispindi kasdieniški žmogaus reikalai. Jo poezijos esmę sudarė ne kritikos gilumas, bet žodžio taiklumas, žaismas, vaizdų sąmojis, netikėtų užbaigimų menas (7, 24).

---

<sup>4</sup> Graikiškai „μῖμος“ – „mėgdžiotojas“.

Marcialio laikais mimas Romos imperijoje išstūmė beveik visas dramines rūšis (4, 71). Dramos tikslu tapo paveikti žiūrovą kuo realistiškesniu vaizdu. Mimas buvo karnavalinių švenčių, dažniausiai Saturnalių, Floralijų, simbolizuojančių amžinąjį laiko virsmą, gyvenimo ir mirties kaitą, dalis. Marcialis nuolat pabrėždavo mimo kalbos laisvumo ir epigraminio žodžio ryšį, teigė, kad jo kūryba nesanti vulgari ar nepadori. Priešingai, mimų laisvumas tėra paradoksalios kalbos, kuri sudaro epigramos kūrimo taisyklės, išraiška. Kitas Marcialio kūrybos ypatumas, artimas M. K. Sarbievijaus pažiūroms, – žymūs žmonės netapdavo epigramos juoko šaltiniu. Kuriami tam tikri tipiniai charakteriai, vidinės savybės atspindi žmogaus išorėje, šaipomasi iš ydų, o ne iš žmonių. Aptardamas stiliaus šmaikštumą M. K. Sarbievijus iliustracijoms pateikia Marcialio kūrybą. Nors epigramos Baroko poetas ir nepriskiria poezijai, kadangi ji neturi fabulos, tačiau jos savybes realizuoja per kitą poezijos formą – komediją, o dar tiksliau – mimą. Mimo kalba atitiko proteguojamą šmaikščių ir aštrią stilistiką, antitezių sintezę. Tokiose komedijose kalbama ne konkrečiai apie žmogų, bet apie vyraujančias bendruomenėje moralines, socialines, ekonomines, politines problemas. Mimas atlieka tarsi juokdario rolę: kalba tiesiai ir atvirai, ir kartu naiviai, todėl nebaudžiamai apie opiausius gyvenimo dalykus, improvizuoja scenoje. M. K. Sarbievijaus juntama simpatija mimui siejasi ir su jo įsitikinimu, jog talentingam kūrėjui nėra būtinybės išmanyti teorinius dalykus, priešingai, išmanymas gali pražudyti įgimtus gabumus. Mimas yra priskiriamas būtent tokiems. Su mimu Marcialio laikais glaudžiai buvo susijusi satyra. M. K. Sarbievijus satyrą laiko „vertų pajuokos ir gėdintų papročių pavaizdavimu“. Ji, kaip ir epigrama, dažniausiai neturi fabulos, tačiau poetas nesieja jos su dramos teorija, kadangi, nors ir turėdama dramines ištakas, satyra, komedijoje išsakoma choro lūpomis, tapo įžūli, smerkianti konkrečius asmenis, todėl jos komedijoje atsisakyta.

## 1.4. Struktūriniai dramos reikalavimai

M. K. Sarbievijus dramos struktūrą aptaria komedijos rėmuose, pažymėdamas, jog „beveik tas pačias dalis turi ir tragedija“. Toks aptarimas grindžiamas tuo, jog komedija turi daugiau dalių nei tragedija. Struktūriškai drama yra artima antikinei dramai. Pirmoji dalis, būdinga tik komedijai, yra prologas. Prologas nėra dramos dalis, jis eina prieš dramą ir yra skirtas kreiptis į žiūrovus. Tai poeto, kūrėjo prisistatymas. Pats faktas, nors istoriškai ir nėra naujas, įdomus. Taip M. K. Sarbievijus paliudija tokių dramų kūrimo ir realizavimo poreikį. Autorius tiesiogiai išsako savo poziciją aprašytų įvykių atžvilgiu, motyvuoja kasdienio įvykio svarbą, apibendrina situaciją. Tragedija prologo neturi. Neturi ji ir baigiamosios komedijos dalies – epilogo: Plokite.

Tragedija ir komedija turi penkis aktus: protasis, epitasis (trečioji dalis), katastasis ir katastrofa. Pirmajame akte yra pateikiamas turinys, neatskleidžiant baigties arba ją atskleidžiant labai neaiškiai. Antrojoje dalyje vyksta pats veiksmas, epitasyje pradedamas konfliktas, aistrų susidūrimas. Komedijos katastasyje nurodomas kelias, kaip pašalinti kliūtis, o tragedijoje gilėja konfliktas. Penktajame akte aistros komedijoje nurimsta, ir netikėtu būdu yra pasiekama laiminga pabaiga. Tragedijoje aistros paskutiniame akte dar labiau sustiprėja ir drama privedama prie galutinės katastrofos. Tragiškasis ir komiškasis aspektai atitinkamai tragedijoje ir komedijoje imami rutulioti tik ketvirtajame akte katastasyje.

Aktų dalys yra scenos – diverbia. Scena prasideda įėjus naujam asmeniui, vienam ar keliems, o baigiasi vieno ar kelių asmenų išėjimu.

Aptardamas dramos struktūrą M. K. Sarbievijus neįveda choro pasirodymų, tačiau apie jo dalyvavimą yra kalbama kituose skyriuose. Tad remdamiesi tuo, jog drama išliko artima antikinei, galima sakyti, jog savaime aišku M. K. Sarbievijui atrodė tai, kad choras pasirodo po kiekvieno veiksmo. Šioje

dramos teorijoje nėra minima drama, netilpusi nei į komedijos, nei į tragedijos rėmus, tačiau populiarį jėzuitų mokykliniame teatre – tragikomedija, kurios struktūrinė specifika išsiskyrė komedijos prologu ir epilogu bei tragedijoje naudojamais choralais. M. K. Sarbievijus tyrinėjo „grynuosius“ dramos žanrus, todėl jo idėjos ne visuomet atitiko laikmečio praktiką. XVII a. ir XVIII a. nebenurodomas kūrinio žanras, tai laikoma barokinio teatro specifiškumu. Tokios dramos apėmė tiek tragedijos, tiek komedijos žanro ypatumus, struktūrą, vietoj penkių veiksmų ėmė vyrauti triveiksmiai kūriniai, įvedamos intermedijos.

## **2. Scenos aparatas<sup>5</sup> sceniniuose dramos pastatymuose ir M. K. Sarbievijaus „Poetikoje“**

### **2.1. Veikėjo ypatumai kaip „sceninio aparato“ dalis**

Dramos prigimtyje yra užkoduotas jos viešumas. Ji turi būti vizualizuojama, stebima žiūrovų, ji yra skirta ir turi būti priimtina daugumai. Jos pastatymas turi atitikti laikmečio politinę, kultūrinę, ideologinę, socialinę atmosferą, techninius pasiekimus, kad būtų išlaikytas aktualus ryšys su žiūrovu. Tobulas dramos turinys yra pastovesnis. Kadangi M. K. Sarbievijus yra teatro teoretikas, o ne praktikas, jis nesigilina į dramos statytojo uždavinius. Tie uždaviniai išplaukia iš teorijos, kuri apima fabulos ir „sceninio aparato“ analizę. Režiuojama, jog „režisierius“ yra pastovus: retorikos ir poetikos dėstytojas.

Kaip M. K. Sarbievijus aptaria dramos pristatymo žiūrovui būdą? Iš septynių skyrių keturi („Apie dirbtinį apšvietimą“, „Apie pačios scenos sutvarkymą ir įrengimą“, „Apie deko-

---

<sup>5</sup> Anot V. Zaborskaitės, „Scenos aparatą“ sudaro scenos įrengimas, dekoracijos, apšvietimas, mechaniniai įrengimai.

racijas“, „Apie užpakalinės dekoracijos įrengimą“) yra skirti aktoriaus įvaizdžiui, išreiškiamam kostiumais, sceniniam judesiui, scenai, scenografijai, apimančiai ir nematomą efektų kūrimo mašineriją, apšvietimui aptarti. Anot M. K. Sarbieviiaus, „bendras dramų tikslas – pavaizduoti veiksmus ne tik žodine išraiška, bet ir gestais, balsu, eiseną, jausmu, muzika, mechaniniais įrengimais, apdaru“.

Aktorių tikslingiau yra priskirti prie sceninio dramos įgyvendinimo elementų nei prie fabulos. Mat fabula yra kuriama remiantis literatūriniais principais ir idėjomis, tuo tarpu aktorius – tik įrankis, priemonė, būdas tai idėjai realizuoti, „lyg meno padarinys“. Aktorius neminimas M. K. Sarbieviiaus teorijoje. Jis yra norma, fiksuoto elgesio taisyklė, tipažas – „tragiškasis ar komiškas veikėjas“, tragikas ar komikas. Neteisinga būtų daryti sąsajas tik su Aristotelium ar kitais Antikos autoriais. Žmogaus – aktoriaus – personažo – žaislo metafora teatro – pasaulio, gyvenimo – teatro įvairovėje ištrina ribas tarp persipynusių esamos ir menamos erdvių. Teatras kaip metamorfozės menas (minėta prie fabulos, charakterių kūrimo ypatybių) leidžia patirti nesvetimą Baroko žmogui jį supančio pasaulio, savęs perkūrimo, susitapatinimo su kitu idealų troškimą.

Nors apie aktorių M. K. Sarbievijus kalba dalyse, skirtose fabulai ir dramos struktūrai, jis išveda tiesioginę paralelę tarp aktoriaus įvaizdžio ir scenos kuriamo paveikslo: „tragedijoje drabužis puikus ir daug ištaigingesnis, panašiai kaip pati scena“ (paryškinta mano). Tragikams scenoje vaikščioti yra „skirtas aukštas apavas („cothurnus“)“, todėl „tragedijos aktorius turi ir savitą, tikrai koturninę eisena: jis žengia iš aukšto ir bent kiek ryškiau pakrypuodamas visu kūnu į šonus“.

Šių laikų žinios leistų išvelgti ryšį ne tik su antikinė aktoriaus judesio samprata, bet ir su Tolimųjų Rytų dramatinėmis tradicijomis, japonų Noh, Kabuki aktoriaus ruošimo metodu. Šyptelėkime, tai tik hipotetinis ir pernelyg šiuolaikiškas teiginys. Aišku, pagyvėjusios jėzuitų misijos į tolimiausius pasau-

lio kampelius, Namban meno suklestėjimas Japonijoje XVII a. pradžioje, bendramokslio Andriaus Rudaminos, su kuriuo 1622 m. M. K. Sarbievijus keliavo į Romą, išvykimas į misijas Kinijoje daro tokią retorinę hipotezę ne tokią absurdišką, bet kadangi nėra jokių įrodymų, pasimėgaukime, pažaiskime tuo barokinės poeto tikrovės galimybės, tikrovės, kokia ji galėtų būti, o ne kokia ji yra iš tikrųjų, kūrimu. Juk Baroko meno kūrinys prasideda nuo žaidimo. Menininkas žaidžia pasirinkdamas objektą ir slėpdamas jį, atspindėdamas „tūkstančiuose veidrodžių“, priešybių su žiūrovu, klausytoju, skaitytoju. Nieko nėra tikro, tik iliuzijos, atspindžiai, mirażai, slepiantys atsakymus. Žiūrovas mokėjo žaisti su meno kūrinium, mokėjo jį perskaityti, įminti, įvertinti menininko sukurtą netikėtumo efektą, patirti „nuostabą su pasitenkinimu“. Galime daryti išvadą, jog žiūrovas buvo išlavintas, o tokį lavinimą plačiojoje visuomenėje teikė parateatriniai renginiai, visuomenės „viršūnės“ reikalingą išsilavinimą gavo Europos akademines bendrijose. Vaizdavimo daugiasluoksniškumas lavino suvokimo laisvumą, lengvus minties šuolius, asociatyvų mąstymą.

Kiti veikėjai, apie kuriuos nedaug užsimenama ir nedetalizuojama, – choras. Tragedijos paveldėtam chorui daugiau dėmesio skiriama skyriuje „Apie pačios scenos sutvarkymą ir įrengimą“. Iš čia mes sužinome, kad M. K. Sarbievijus jam skyrė svarbią vietą sceniniame pastatyme. Choras atliko ne tik dramos didaktiko funkciją, jis vizualizavo sceninį sprendimą. „Scenos grindys turi būti padalintos tam tikromis kryžminėmis linijomis arba laukeliais, kuriuos galėtų matyti scenoje judą aktoriai. Tačiau labiausiai tokių ženklų reikia chorui, kad jis galėtų atminti tą vietą, kurios jis turi laikytis judėdamas, kai išpildo strofą ir antistrofą“.

Veikėjų judesys buvo fiksuotas, orientuotas į kalbos poveikį žiūrovui. Tai teatrališkas judesys, ne tik barokine, bet ir šiuolaikine prasme – aiškus, padidintas, išlaikytas šiek tiek ilgėliau nei įprasti judesiai. „Tragedija reikalauja plačios,

griežtos, energingos gestikuliacijos. Ji savo pobūdžiu skiriasi nuo oratoriaus ir paprasto žmogaus gestų, nes čia yra kitas tikslas. Mat, norint išreikšti didelį jausmą, rankas reikia pakelti virš pečių dargi net virš galvos“. Išlaikomos pauzės, leidžiančios susivokti patiriant „stiprų“ veiksmo poveikį. Komikas vaikšto žemu apavu („soccus“), paprasta eiseną, saikingą gestikuliaciją. Žiūrovas yra veikiamas „švelniu būdu“. Choro judėjimas dar labiau kanonizuotas, nuasmenintas. Choras judėjo figūratyviai, kiekviena choro partija turėjo savarankišką judesio partitūrą – brėžinį, „judesys kiekvienoje partijoje turi būti įvairus, tačiau bendrai daromas jis turi būti visada iš rytų į vakarus ir iš vakarų į rytus; be to, visi choristai sudaro ratus ir pusratius“.

Tačiau judesys ir šokis nėra tapatūs M. K. Sarbievijaus teatro teorijoje. Šokis nėra vertas būti dramos pastatymo sudėtine dalimi, mat jis galėtų nukreipti dėmesį nuo fabulos, sakinio žodžio, keliamų estetinio poveikio tikslų, juk „tragedijos tikslas sužadinti liūdnus jausmus“, o žiūrovui svarbu „labiau susikaupti“. Dėl tos pačios priežasties taip atkakliai M. K. Sarbievijus neigė ir daugiau nei vieno ar dviejų veikėjų kalbėjimą scenoje. „Apie šokių aiškinti mums nederą ir būtų lengvabūdiška“, sako jis. Neprabėgus nei pusei šimto metų po M. K. Sarbievijaus „Poetikos“ parašymo, choras tapo statišku, o jam atliekant savo partiją dažniausiai buvo atliekamos baleto scenos. Nors kai kurie mokslininkai (11, 96) M. K. Sarbievijaus apibūdintą choro judėjimą vadina šokiu ir netgi jo judėjimą prilygina baletui, tačiau verta suabejoti, ar tikrai taip yra. Poetas, trejus metus praleidęs Romoje, turėjo žinoti, kas yra vadinama *dramma per musica* (ankstyvosios muzikinės operos) ar šokiu Europoje. 1628 m. Varšuvoje buvo pastatyta muzikinė drama „La Galatea“. *Dramma per musica* priskiriama dvarų kultūrai. Choro judėjimas scenoje M. K. Sarbievijaus teorijoje nėra savitiksliis, nors ir paminima judesių įvairovė, tačiau jo tikslas yra akcentuoti žodį, o tai – kilnūs ir sentenciški posakiai apie gyvenimą. Judesys tu-

rėjo tik išlaikyti žiūrovo dėmesį, sakant bendruosius dalykus. Be to, kaip scenos padalijimo šachmatine tvarka tikslą M. K. Sarbievijus nurodo ne galimų atlikti figūrų įmantrumą, o tai, kad „choristai dažnai užstoja vienas kitam kelią“ ir linijos palengvintų aktorių judėjimą scenoje.

## **2.2. Teatro samprata M. K. Sarbievijaus „Poetikoje“**

Iš „sceninio aparato“ „Poetikoje“ aptarimo mes sužinome apie XVII a. pradžios Europos barokinio teatro sceną ir scenos techniką, kuri yra labai artima renesansinei. M. K. Sarbievijus remiasi konkrečia patirtimi, įgyta Romoje. Aprašoma, ką M. K. Sarbievijus matė ir kas jam atrodo naudinga palikti teatre, o ko reiktų atsisakyti. Tai labiau praktiko, o ne teoretiko žvilgsnis. M. K. Sarbievijus suformuluoja tarsi antrą teoriją – teatro teoriją. Kas yra teatras? „Scenos grindys, kurias mūsų žmonės paprastai vadina „teatru“. M. K. Sarbievijus praplečia teatro sąvoką dramos paskirties įgyvendinimo turiniu, pasisako už dramos atlikimą uždaroje erdvėje: „žiūrovams labiau susikaupia, jei klausosi vaidinimo po stogu, negu atvirame ore – tada jis labiau domisi tuo, kas vyksta scenoje“. Be to, tik uždaroje erdvėje galima panaudoti dirbtinį apšvietimą, kuris „paslepia daug ydų, mechaninio įrengimo trūkumų“, daro gražesnę kostiumų, dekoracijų išpūdį, „neįprastas šviesos panaudojimo būdas sukelia žiūrovams tam tikrą paslaptingą baimę“. M. K. Sarbievijus iš bendros teatrališkumo, Baroko teatro sampratos sukonkretina teatro – teksto ir jo atlikimo – sąvoką. Iš gatvių gražina jį į uždarą patalpą ir iškelia planuoto meninio vaizdo kūrimo būtinybę. Planuotas – tai išankstinis situacijų, mizanscenų modeliavimas ir tikslingesnis bendro uždavinio siekimas. Visa tai buvo ir parateatriniuose renginiuose, tačiau uždaroje patalpoje bendros estetikos kūrimas yra labiau detalizuotas, smulkesnis, preciziškesnis, nepriklausomas nuo gamtos. Be to, pasikeičia ir santykis su žiūrovu. Sukuriama distancija tarp aktoriaus ir žiūrovo, ir pastarajam paliekamas

pasyvaus stebėtojo vaidmuo. Nuo parateatrinių renginių ekspresyvumo siūloma pereiti prie impresijos.

### **2.3. „Sceninio aparato“ elementai. Scenovaizdžio kūrimas**

Scenovaizdis yra kuriamas užpakaline ir šoninėmis dekoracijomis, pasitelkiant mechaninius įrenginius ir dirbtinį apšvietimą. M. K. Sarbievijus dramos realizaciją aptaria skyriuose „Apie dirbtinį apšvietimą“, „Apie pačios scenos sutvarkymą ir įrengimą“, „Apie dekoracijas“, „Apie galinės dekoracijos įrengimą“.

Iš dekoracijų kūrimo, scenos įrengimo aprašymo galima susidaryti išpūdį, kokiose vietose dažniausiai būdavo lokalizuojami dramos veiksmai. Minimos veiksmo vietos jūroje, miške, debesyse, ugnyje, ore, aikštėje, rūmuose. Kitaip pergrupavus, vandenyje – žemėje – ore, žemėje – ugnyje – danguje. Nenutolstama nuo viduramžiško gyvenimo ir mirties suvokimo. Tačiau M. K. Sarbievijus pasisako ne už simultaninę, bet už sukcesyvinę sceną su keičiamomis dekoracijomis. Kadangi siekiamybė dekoracijomis padaryti visą scenos aplinką panašią į „natūralią veiksmo vietą“, kiekviena scenos dalis yra išnaudojama įrengiant joje kokį nors mechanizmą. Scenos grindys irgi yra svarbus elementas kuriant scenovaizdį. Jose įrengiamos jūros dekoracijos, „grindų lentos turi būti suklotos taip, kad vieną jų pusę būtų galima pakelti taip, kad sudarytų bangų vaizdą, prikabinus prie jų žemesniosios pusės banguotą medžiagą, išsiuvinėtą sidabriniais ar melsvais šilkiniais siūlais“. Ir tai dar ne viskas. Tos lentos turi būti lengvai pajudinamos iš apačios, kad susidarytų jūros raibuliavimas. Kita grindų funkcinė paskirtis – šachmatiškas subraižymas – padeda tiksliai išpildyti mizanscenas. Apie tai kalbėjome jau anksčiau. Dar vienas mechanizmas galimas įrengti grindyse – pakėlimo į viršų, prisikėlimo, išaukštinimo metaforos realizavimui. Tam reikia iškirsti scenos grindyse apvalią dalį, o po ja padėti dirbtinį debesį ir pritvirtinti jį prie medžio skri-

tulio spyruoklėmis. Kai aktorius būtų keliamas, debesėlis uždengtų scenos išpjovos kraštus.

Kitos veiksmo vietos yra kuriamos pasitelkiant dekoracijas. Tapytos dekoracijos pagyvinamos detalėmis, sukuriamos mechaniniais įrengimais. Dekoracijos yra šoninės ir užpakalinė. M. K. Sarbievijus detaliai aiškina dekoracijų pakeitimo techniką. Šonines dekoracijas sudaro šešios pailgos prizmės, per kurių vidurį eina ašis, ant kurios jos gali laisvai sukinėtis. Kubai sustatomi trys vienoje pusėje, trys — kitoje. Tarpų kubų paliekami nedideli tarpai, pro kuriuos laisvai galėtų vaikščioti aktoriai ir dekoracijas lengva būtų pasukti kitu šonu. Tuo tarpu žiūrovui turėtų atrodyti, jog dekoracijos yra ištisinės. Ant visų kubų nutapomi atitinkamo scenovaizdžio fragmentai, reikiamu momentu atsukami tuo pačiu šonu. Nuo renesansinės dekoracijos šie kubai skiriasi tuo, jog turi ne tris, bet keturis šonus. Jungiamąja grandimi tarp šoninių dekoracijų yra užpakalinė dekoracija. Ji yra svarbiausia, kadangi esanti prieš žiūrovo akis. Šios dekoracijos visuma — prospektas — susideda iš dviejų paveikslų, kurie sustumiami grioveliais. Ji privalo turėti tuos pačius paveikslus kaip ir šoninės dekoracijos. Užpakalinė dekoracija gali būti papildoma nusileidimo arba pakėlimo įrenginiu — svertu. Svertas per vidurį yra pakeliamas aukštyn ir pririšamas prie suktuvo. Prie vieno galo yra pririšamas svoris, lygus keliamo ar leidžiamo asmens svariui. „Svertas yra nuleidžiamas per ketvirtosios scenos sienos, esančios prieš žiūrovus, sijų tarpą“. Taip M. K. Sarbievijus išnaudoja scenos dėžutę pilnai — vaizdui kurti naudojama net nesanti ketvirtoji siena. Tokia įranga padėjo fiziškai įkūnyti, vizualizuoti barokiškąsias skrydžio ir kryčio metaforas. Fiziniame skrydyje buvo įprasminamas dvasinio, metafizinio skrydžio turinys (12, 213). Skrydžio estetika artima M. K. Sarbievijaus kūrybai, priešingai nei Tuštybės (Vanitas) tematika, kuri Baroko epochoje užėmė ne menkesnę vietą. Galbūt dėl dvasinės laikysenos poetas dramos — teatro teorijoje aptaria būtent skrydžio, kilimo, nusileidimo, buvimo tarp dangaus ir

žemės fizinę galimybę, o įvairaus sceninio rekvizito naudojimą palieka nuošalėje.

Mechaninių įrengimų idėjos yra parsivežtos iš Romos. To M. K. Sarbievijus neslepia ir nuolat pabrėžia: „Romos tragikai tą padaro labai paprastai...“, „Romoje statomos tokiu labai paprastu būdu...“. Nors savo teorijoje M. K. Sarbievijus ir skiria tam daug dėmesio, tačiau pabrėžia, jog mechaninių įrenginių gausa yra pražūtinga, „besivaikant visokių mechaninių įrenginių, reikalingų mirtį nešantiems veiksams pavaizduoti, lengvai pasiekiamo nepanašumo į tiesą, ta tiesiog lemtinga poezijos klaida“. Išvedama paralelė su fabulos tikroviškumu ir draudimais.

Kontempliatyvus požiūris į dramos kūrimą ir jos realizavimą yra išskirtinis M. K. Sarbievijaus bruožas. „Poetikoje“ išsakytas idėjas, siužetų pasirinkimą ir priderintą scenovaizdžio kūrimą nulemia M. K. Sarbievijaus kaip mokslininko atidžios atrankos būdas. Jis nesistengia aprėpti visos įgytos patirties, tačiau ją derina su dramos teorijoje suformuluotomis mintimis.

Aptardamas apšvietimą ir kalbėdamas apie scenos aparatą M. K. Sarbievijus mini tragediją. Galime daryti dvejopas prielaidas: arba anksčiau aptardamas komedijos ir tragedijos skirtumus ir nurodydamas daugybę panašumų reziumuoja, kad pastatymas yra ypač panašus tiek tragedijoje, tiek komedijoje, tik komedijoje įrengimų „paprastai būna labai mažai“, jie nesudėtingi. Mat M. K. Sarbievijus skyriuje „Apie apšvietimą“ pasakė, jog jis turi būti pasirenkamas atsižvelgiant į „bendrą dramų tikslą pavaizduoti veiksmus ne tik žodine išraiška“ ir naudojamas atsižvelgiant į įvairius poreikius: „kartais reikia sužadinti malonius, kartais liūdnus jausmus“. Arba daug ištikimesnė versija, jog technika reikalinga tik tragedijoje, kadangi ji yra jungiantysis segmentas tarp Dangaus ir Žemės. Mašinerijos panaudojimas atveria metafizinę fabulos klodą, priartėjimą prie Dievo, įvaizdina nuojautas. Ši samprata ateina iš Antikos teatro, deus ex machina įrenginio.

Tuo tarpu komedija, kaip sakė M. K. Sarbievijus, mes visi

vadinam komediją šioje žemėje, t. y. mūsų gyvenimas yra komedija, nieko bendro neturinti su anapusybe iki mirties slenksčio. Buitis, žmonių tarpusavio santykiai yra tolygūs komedijai iš Dievo žiūros taško. Kol žmogus nenukreipia per tam tikrus etapus, aptartus anksčiau, savo žvilgsnio Dievop, jis su metafizika neturi nieko bendro. Todėl ir vaidinama komedija gali būti be ypatingų įrengimų, scenografijų, atviroje erdvėje.

Apšvietimas yra svarbus scenovaizdžio estetikos faktorius. Barokas yra neatsiejamas nuo šviesos, ugnies reginių. Baroko teatralizacijoje išskiriama „iliuminacinio teatro“ (29, 63) sąvoka, kurios scenografiją sudarė proginė architektūra, tapyba, fejerverkai. Galime daryti išvadą, jog parateatriniai renginiai buvo „iliuminacinio teatro“ dalimi. Šviesos efektai galėjo būti įvairios prigimtys, tačiau dažniausiai – judantis ugnies fontanas – fejerverkas. M. K. Sarbievijus savo teorijoje išskiria natūralią saulės šviesą ir „dirbtinę žibintų“, stiprų ir menką apšvietimą. Apšvietimas naudojamas pagal poreikius, ir jo tikslas – prisidėti prie bendros veiksmo nuotaikos kūrimo. Iš gausybės Baroko iliuminacijos galimybių, netgi vadinamo „iliuminacinio teatro“, pirmenybę M. K. Sarbievijus teikia apšvietimui žvakėmis, kurių poveikis žiūrovams gali būti didžiulis, kelti tiek malonius, tiek liūdnus jausmus, paslaptingą baimę. Be to, žvakės atlieka ir kitą funkciją, sukuria šešėlių (irgi svarbus Baroko įvaizdis literatūroje) žaismą, iliuziją, nerealumo, buvimo ir nebūties įspūdį, paslepia dekoracijų, aktorių išvaizdos defektus. Teoretikas nurodo ir žvakių panaudojimo reikalavimus: kad šviesos spinduliai kristų į sceną ir kad apšvietimo šaltinio nebūtų matyti, jis turi būti įrengiamas „scenos priekyje prikabinus du „gausybės ragus“, už kurių pritvirtinama tam tikro šviesumo didelis skaičius žvakių“.

Pasirinkdamas tokį ribotą šviesos panaudojimą, M. K. Sarbievijus konfrontuoja su ypatingu laikmečio teatrališku mu. „Sceninio aparato“ aprašymas M. K. Sarbievijaus knygoje

„Apie komediją ir tragediją“ ne tik atkartoja realią Baroko situaciją teatre, tačiau ir polemizuoja su ja.



Išvardijamas kaip vienas žymiausių Baroko reprezentantų, literatūros teoretikas M. K. Sarbievijus savo „Poetikos“ dalyje apie dramą, primindamas vaikiškai „neužsižiasti“ su dramos pastatymu, konfrontuoja su Baroko esme – teatrališkumu. Tai paradoksas, kurių netrūko visoje M. K. Sarbievijaus kūryboje ir gyvenime. Ne veltui taip mėgiamos poeto skrydžio ir kryčio metaforos, triumfo ir tragedijos įvaizdžiai, tyrėjų fiksuojami šlovės ir nesėkmės, pripažinimo ir atmetimo biografiniai faktai. „Poetikoje“ M. K. Sarbievijus atsiskleidžia kaip mokslininkas, kurio tyrinėjimo laukas – žodžio menas. Poetas siekė užčiuopti esminius, tyrinėjamą dalyką atitinkančius ypatumus, dažnai priešingus vyraujančiai tendencijai ir visuotinei madai. Bandydamas surasti teisingą kelią, kaip teatrui tapti meniško paveiklaus žodžio išraiška, M. K. Sarbievijus siūlo grįžti prie antikinės dramos, diskutuoja su kitais poetikų kūrėjais dėl personažų ir alegorijų, gausios scenos įrangos panaudojimo.

M. K. Sarbievijus, remdamasis Antikos autoriais, yra daug artimesnis renesansiniam mąstymui. Paradoksalu, kad M. K. Sarbievijaus „Poetika“ su teatro ir dramos teorija taip ir liko neišspausdinta, nors ir buvo paremta kūrybine praktika bei Romoje įgyta patirtimi. M. K. Sarbievijus siekė sukurti vidinį dramos ir pastatymų karkasą, motyvuotą žodžio ir vaizdo panaudojimo išraišką. Kaip ir visoje kūryboje, dramos teorijoje M. K. Sarbievijus pirmenybę teikė saikui, taupiam žodžiui, paveikiai stilistikai.



1. Tobula poezija M. K. Sarbievijui yra epas. Epe glūdi visos iškaltos rūšys. Devintasis skyrius „Apie tragediją ir komediją, arba Seneka ir Terencijus“ („De tragoedia et comoedia

sive Seneca et Terentius“) yra M. K. Sarbievijaus „Poetikos“ dalies „Apie tobuląją poeziją, arba Vergilijus ir Homeras“ sudėtinė dalis.

2.Dramos analizėje M. K. Sarbievijus skiria teorinę ir praktinę dalis. Dramos teorija, artima antikinei dramos sampratai, yra originali. Aptariant idėjinius ir estetinius motyvus remiamasi Tridento bažnyčios Susirinkimo aprobuotu imitacijos metodu. Tikrovė imituojama pasitelkiant pagrindinius loginius ir meninius Baroko epochai būdingus vaizdavimo būdus: palyginimus, kontrastus, analogijas, interpretacijas, alegorijas – „tūkstančių veidrodžių atspindžio“ principą.

3.Dramos fabuloje svarbesnis yra charakterio sukūrimas nei konkretus veikėjas. Mat charakteris, priklausantis idėjų pasauliui, gali būti išreiškiamas net kelių veikėjų. Sukuriama subordinacijos principu grįsta personažų sistema. Visos figūros (personažai) tarpusavyje išlaiko ryšį, t. y. gali vaizduoti ne tik save, bet ir dar kažką. M. K. Sarbievijus pasisakė prieš alegorijų, dubliuojančių personažą, naudojimą dramose, tačiau neatmetė alegorinio aiškinimo metodo, interpretacijos.

4.Komedija yra tokia pat tobula poezija kaip ir tragedija. M. K. Sarbievijus teigia, jog jos yra lygiavertės savo meniškumu. Tragedija išlaiko žemiškojo ir dieviškojo pasaulio vertikalę, o komedija orientuota į žmogaus – žmogaus santykį, žmogaus kaip aktoriaus šiame pasaulyje veiklą. Žiūrovui suteikiama lyg ir dieviškosios stebėsenos, regos galimybė. Komedijai nepriškiama vien tik pramoginė funkcija. Lyginant komediją ir tragediją išskiriamos laimės ir linksmybės sąvokos. Laimė yra labiau dieviškos prigimties, o linksmybė – žemiškos. M. K. Sarbievijus simpatizuoja mimo žanrui dėl jame vyraujančios kūrybinės laisvės ir spontaniškos improvizacijos.

5.M. K. Sarbievijus dramos teorijoje pabrėžia aštraus ir šmaikštaus stiliaus, taikios nesantaikos ir netaikios santaikos reikalavimą, nes dramos tikslas yra sukelti estetinį efektą, t. y. „nuostabą su pasitenkinimu“. Dėl tos priežasties tragedijos fabulos baigtįje yra įmanoma laimė su baimės elementu, o

komedijos baigtyje galima linksma nelaimė.

6.M. K. Sarbievijus polemizuoja su laikmečio teatrališkumu. Kruopščiai aptardamas „sceninį aparatą“ siūlo „vaikiškai nenusikalsti“ besinaudojant įrangos teikiamomis galimybėmis.

7.M. K. Sarbievijus sukonkretina teatro – teksto ir jo atlikimo – sąvoką. Iš gatvių grąžina jį į uždara patalpą ir iškelia planuoto meninio vaizdo kūrimo būtinybę.

8.M. K. Sarbievijus savo poezija, „Poetika“ ir konkrečiai dramos teorija daug prisidėjo prie teatro raiškos formų Lietuvoje įvairovės, prie mokyklinio Lietuvos teatro įtvirtinimo Vakarų Europos kontekste.

## Literatūra

1. Dainos pasauliui, saulei ir sau. Lietuvos XVI–XVII a. poezijos antologija. Sudarė E. Ulčinaitė. V., 1993.
2. Gratulatio Vilnae / Vilniaus pasveikinimas. Sudarė E. Ulčinaitė. V., 2001.
3. Okoń J. Teatr Akademii Wileńskiej w czasach Sarbiewskiego // Motiejus Kazimieras Sarbievijus Lietuvos, Lenkijos, Europos kultūroje. Tarptautinės mokslinės konferencijos, skirtos poeto 400-ųjų gimimo metinių jubiliejui, medžiaga. Sudarė E. Ulčinaitė. V., 1998. P. 261–289.
4. Packočinaitė-Biržietienė S. Marcialio epigramos teatras // Literatūra. 2004. T. 46. P. 69–74.
5. Pentkovskio K. dramos „Apie taiką“ vaidinimo aplinkybių aprašymas <...> Martynui Gersmanui 1582 metų kovo 10 dieną // Vertė E. Ulčinaitė. Mokyklinis jėzuitų teatras – politinio Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės teatro dalis // Literatūra. 2004. T. 46. P. 85–86.
6. Rabikauskas P. Vilniaus Akademija ir Lietuvos jėzuitai. V., 2003.
7. Ročka M. Apie Sarbievijaus poetiką // Senosios lietuvių literatūros baruose. V., 1971. P. 15–62.
8. Ročka M. M. K. Sarbievijus apie tragediją ir komediją // Literatūra. 1970. T. 12. P. 105–110.
9. Sarbievijus M. K. Apie komediją ir tragediją arba Seneka ir Marcialis. Išvertė M. Ročka. Literatūra. 1970. T. 12. P. 110–122.
10. Sarbievijus M. K. Ludi Fortunae / Lemties žaidimai. Poezijos rinktinė. Parengė ir komentarus parašė E. Ulčinaitė. V., 1995.
11. Trilupaitienė J. Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje. V., 1995.
12. Truskauskaitė V. Skrydžio rekonstrukcija. Jėzuitų Baroko teatras // Darbai ir dienos. 2004. Nr. 37. P. 205–213.

13. Ulčinaitė E. Barokinė Sarbievijaus „Silviludijų“ intriga // *Metai*. 1998. Nr. 2. P. 114–123.
14. Ulčinaitė E. Lietuvos Baroko literatūra. V., 1997.
15. Ulčinaitė E. Lietuvos Renesanso ir Baroko literatūra. Retorinės kultūros ir embleminio mąstymo modeliai. V., 1997.
16. Ulčinaitė E. Lietuvos Renesanso ir Baroko literatūra. V., 2001.
17. Ulčinaitė E. Mokyklinis jėzuitų teatras – politinio Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės teatro dalis // *Literatūra*. 2004. T. 46. P. 75–85.
18. Ulčinaitė E. Motiejus Kazimieras Sarbievijus – dviejų pasaulių poetas // *Motiejus Kazimieras Sarbievijus, Lemties žaidimai. Poezijos rinktinė*. Parengė ir komentarus parašė E. Ulčinaitė. V., 1995. P. XXII–XXVII.
19. Ulčinaitė E. Motiejus Kazimieras Sarbievijus: tarp Renesanso ir Baroko // *Kultūros barai*. 1995. Nr. 3. P. 65–71.
20. Ulčinaitė E. Renesanso ir Baroko poezija // *Dainos pasauliui, saulei ir sau. Lietuvos XVI–XVII a. poezijos antologija*. Sudarė E. Ulčinaitė. V., 1993. P. 5–31.
21. Ulčinaitė E. Retorika Vilniaus universitete XVI–XVII a. // *Literatūra*. 1979. T. 21. P. 8–16.
22. Ulčinaitė E. Sarbievijus Lietuvos kultūroje // *Motiejus Kazimieras Sarbievijus Lietuvos, Lenkijos, Europos kultūroje. Tarptautinės mokslinės konferencijos, skirtos poeto 400-ųjų gimimo metinių jubiliejui, medžiaga*. Sudarė E. Ulčinaitė. V., 1998. P. 93–108.
23. Ulčinaitė E. Sarbievijus Vilniaus universitete // *Literatūra*. 1976. T. 17. P. 59–67.
24. Ulčinaitė E. Vilniaus Akademijos vizitatorių memorialai ir vyresniųjų nutarimai kaip universiteto istorijos šaltinis // *Vilniaus Akademijos vizitatorių memorialai ir vyresniųjų nutarimai*. Sudarė E. Ulčinaitė ir A. Šidlauskas. V., 1987. P. 5–45.
25. Ulčinaitė E. Vilnius XVI–XVIII amžiaus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės literatūroje // *Vilniaus pasveikinimas*. Sudarė E. Ulčinaitė. V., 2001. P. 21–71.
26. Ulčinaitė E., Jovaišas A. Lietuvių literatūros istorija. XIII–XVIII amžiai. V., 2003.
27. Vilniaus Akademijos vizitatorių memorialai ir vyresniųjų nutarimai. Sudarė E. Ulčinaitė ir A. Šidlauskas. V., 1987.
28. Zaborskaitė V. Prie Lietuvos teatro ištakų. V., 1981.
29. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII в. Москва, 1981.
30. Софронова, Л. А. Принцип отражения в поэтике Барокко // *Барокко в славянских культурах*. Москва, 1982.

### Summary

Mathias Casimirus Sarbievius (1595–1640) is generally recognized to be one of the major poets, theatre theorist and creator of Baroque aesthetics of the Western Europe in the seventeenth century. It was in Vilnius where Sarbievius wrote

the biggest part of his works and it was here in Lithuania where he wrote his magnum opus – “Poetics” (1626–1631). The ninth chapter „De tragoedia et comoedia sive Seneca et Terentius“, a constituent part of „De acuto at arguto, sive Seneca et Martialis“, is devoted to drama and theatre theory.

Mathias Casimirus Sarbievius' theatre and drama theory is the objective point of this research work. Conception of drama theory at first sight looks identical with ancient, but it is original. M. K. Sarbievius imitated reality using the method of simulation approbated by the Trident general meeting of Catholic Church in 1545–1563. Poet and scholar discussed ideological and aesthetical motives using the Baroque principle of “reflection of thousands mirrors”.

M. K. Sarbievius discussed tragedy and comedy as an ideal poesy, marked mime, as a comedy form, specified “scenic apparatus”. He found eleven differences separating tragedy from comedy based on freedom of oeuvre constructing the plot. Theorist stressed the importance of right character in the plot. M. K. Sarbievius disputed on theatricality, visualization of his time, emphasized great significance of verbal culture, suggested not treat theatre possibilities “infantile”, but restrict such possibilities just to underline the aesthetics effect – “astounding satisfaction” – created by oral expression.

However, M. K. Sarbievius' authority of poetry, “Poetics” and specifically theory of drama upon Lithuanian School theatre was enormous. He incorporated Lithuanian school theatre into the total European cultural context.



# **Lietuvių dramos teatro kritika – tradicija ir novatoriškumas 1920–1940 metais**

## **Įvadas**

Istorinės lietuvių teatro raidos aplinkybės sąlygojo ypatingą žodžio svarbą scenoje. Spaudos draudimo metais (1864–1904) vykdoma nelegali teatrinė veikla prilygo patriotiniam aktui, tautinio identiteto išlaikymui ir jo puoselėjimui. Slaptųjų „lietuviškų vakarų“ sąjūdžio pradžioje, regis, daugumai teatralų pakako girdėti iš scenos sklindančią lietuvių kalbą, spektaklio vertė buvo matuojama patriotizmo, o ne estetiniais kriterijais. Mėgėjiškos teatrinės veiklos periodas po spaudos laisvės atgavimo 1904 metais tęsė išskirtinio dėmesio kalbai tradiciją, o teksto dominavimas teatre užėmė neginčytinas pozicijas. 1912 metais „Lietuvos žinios“ rašė: „nebuvo laiko kol kas atsižiūrėti nei į vaidinamus veikalus, nei į artistus... visuo-met pas mus dar mylėtojus, o ne profesionalus. Užtekdamo, kad veikalas nepykdintų žmonių, dar geriau, kad suteiktų pamokinimų. Užtekdamo beveik to, kad artistai ne nugara atsi-gręžę į publiką aiškiai ir balsiai savo roles išpasakotų. Vienu žodžiu mūsų vaidinimų tikslas buvo ikšiol ne tiek dailės su-pratimo kėlimas liaudyje, kiek aiškus mūsų kalbai etnografi-jos ribų užbrėžimas ir tautiško atgaivinimo įrankis.“ (21, 1). 1920 metais įsteigus pirmą ir ilgą laiką vienintelį profesiona-lųjį teatrą Lietuvoje situacija kito, tačiau dauguma teatralų tebepuoselėjo literatūrinės teatro traktuotės tradiciją. Kritikai

Liudas Gira (1884–1946), Pranas Lubickas (1886–1940), Jonas Kardelis (1893–1969), Stepas Povilavičius (1905–1978), Antanas Rūkas (1907–1967), Danas Pumputis (1913–1980), Algirdas Budrys teigė, kad literatūrinis elementas spektaklyje yra svarbiausias bei dominuoja kitų atžvilgiu. Ši nuostata lietuvių dramos teatro kritikoje vyravo iki XX a. 4 dešimtmečio, kai suaktyvėjo jaunoji kritikų karta (daugiausia Balio Sruogos seminaro dalyviai). Teatro, kaip literatūros kūrinio „aptarnautojo“, traktuotės galumas lietuvių teatro kritikoje sietinas su išsišaknijusia ikireformine<sup>1</sup> teatro samprata: kritikai tradicionalistai (taip vaidinsime šią teatro temomis rašiusių grupę) teatre tikėjosi literatūros kūrinių populiarinimo, žiūrovų apšvietos, kurie buvo įvardinami svarbiausiais teatro tikslais, kaip ir iš oficialios to meto meno sampratos kildintinas uždavinys puoselėti tautinę savimonę. Taip apibrėžus teatro tikslus, kritikų dėmesio lauke scenoje ištartas žodis išlaikė savo prioritetines pozicijas, todėl šio straipsnio tikslas – panagrinėti tarpukario lietuvių teatro kritiką „pagarbumo“ ir „nepagarbumo“ dramaturgo tekstui aspektais.

## Kritikai tradicionalistai

Kritikų tradicionalistų recenzijos liudija, kad tarp spektaklio ir dramaturgo kūrinio dėtas lygybės ženklas. Spektaklis funkcionavo perteikdamas objektyviai tekste glūdinčias reikšmes, todėl režisieriaus darbas buvo suvokiamas dramaturgo intencijų (autorius „originalas“ ir jo interpretacija lyginti ypač atidžiai) bei išankstinių paties kritiko nuostatų ribose (kritikams rūpėjo interpretacijos kanoniškumas, pastatymų tradicijos ir pan.). Specifinės teatro raiškos priemonės (vaidyba, scenovaizdis, muzika ir t. t.) taip pat buvo vertinamos dra-

---

<sup>1</sup> XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje Europoje vykęs teatrinis sąjūdis, siekęs atnaujinti teatrą, išvaduoti sceną iš kitų menų dominavimo (ypač literatūros ir tapybos) bei suteikti teatrui autonomiško meno statusą, vadinamas Didžiąja teatro reforma.

maturgijos reprezentavimo požiūriu, tačiau neretai aptariamo laikotarpio straipsniuose jos akivaizdžiai ignoruotos. Pavyzdžiui, kai kuriuose S. Povilavičiaus, L. Giros, A. Budrio, J. Kardoelio recenzijose spektaklis apžvelgiamas analizuojant dramą ir aplenkiant jos sceninės realizacijos aspektą. Tokio tipo rašinių priklausymą teatro, o ne dramaturgijos kritikai nurodo tik antraštėje pateikta informacija apie spektaklio pastatymo faktą ar kūrybinės grupės (dažniausiai režisieriaus ir aktorių) sudėtį (ši „detalė“ kartais taip pat būdavo praleidžiama). Dauguma tokių recenzijų publikuotos dienraščiuose, tačiau jos taip pat aptinkamos ir kultūriniuose leidiniuose (pavyzdžiui, A. Budrio tekstai „Naujojoje Romuvoje“).

Konservatyvių pažiūrų kritikų recenzijose literatūros kūriniai skiriama nuo pusės iki dviejų trečdalių ar net daugiau viso straipsnio. Paprastai glaustai pristatomas dramos (ne spektaklio) siužetas, vengta asmeninės interpretacijos, nors ir pasitaikydavo retų kūrybingo dramaturginio teksto „perskaitymo“ pavyzdžių. Likusioje straipsnio dalyje lakoniškai apibūdinamas pastatymas: atkreipiamas dėmesys ar tiksliai spektaklyje atskleistas dramos turinys, be gilesnės analizės konstatuojama, kad aktoriai tinkamai pavaizdavo jos veikėjus arba kad jiems nepavyko to padaryti, itin retai atkreipiamas dėmesys į scenovaizdį, o apie tai užsiminė, recenzantai pažymi, ar dekoracijos „atitiko veikalo dvasią“. Režisūros aptarimas taip pat fragmentiškas — pasitenkinama konstatavimu, kad spektaklis, pavyzdžiui, „išėjo nusisėkusiai apmestas. <...> tempas ir ritmas neleidžia užmigti“ (8, 136).

Kritikai tradicionalistai vienareikšmiškai teigia, kad didelę estetinę vertę turinčių dramų pasirinkimas gali, bet nebūtinai garantuoja spektaklio meninę kokybę. Kritikai pripažįsta, kad vien dramaturgija negali nulemti spektaklio vertės, svarbu pastatyme išlaikyti literatūros kūrinio privalumus, nes „ir didelį dramaturgą galima supaškundinti“ (12, 728). Teigta, kad „teatro turinys, esmė pareina nuo dramaturgijos tobulumo, kokybinio jos aukštumo.“ (33, 3), todėl, statant „nevertingas“

dramas, teatras „skursta“. Dramos kūrinio vertybių išlaikymas siejamas su adekvačia kūrinio reprezentacija. Kritikai pageidauja, kad spektaklyje būtų išlaikyta stilistinė vienovė: pastatymas turi atitikti dramos estetinius principus („dramaturgas, nors jo vardas ir visais pasaulio varpais skamba, negali duoti didelio spektaklio su neatitinkamos nuotaikos aktoriais, su ne tuo keliu einančiais režisieriais.“) (12, 726).

Vieningai teigta, kad silpnas dramaturgijos kūrinys nesuteikia vertingo teksto (pastatymo pagrindo), todėl negali garantuoti gero spektaklio. „Naujosios Romuvos“ recenzentas A. Budrys, nagrinėdamas Kazio Inčiūros dramą „Vincas Kudirka“ Valstybės teatre, rašo: nepaisant to, kad Antano Sutkaus režisūra, vaidmenys ir dekoracijos buvo „pavyzdingai realūs ir tikri – tačiau viskas dingo veikalo kiaurymėj.“ (11, 846). A. Budrio manymu, režisierių ištiko nesėkmė, nes dramaturgui nepavyko perteikti svarbios asmenybės – Vinco Kudirkos fenomeno. Recenzentas ironizuoja: „Autorius nejaučia, kas yra dramatinė kūryba. Mes žinome, ir be gyvo manekeno ir be veikale „rody-mo“, kad Vincas ir visi kiti ten žmonės mokėjo vaikščioti, buvo savo mados rūbais apsirėdę, mokėjo lūpas judinti, mokėjo kar-tais ir gražų žodį pasakyti.“ (11, 846). D. Pumputis itin kritiškai atsiliepė apie Igno Šeiniaus komediją „Diplomatai“: „tokios komedijos į rimto, tikrai meniško teatro sceną neįsileidžiamos, nes, pagal tikrąją jų vertę, laikomos „nerimtomis“ (13, 529). S. Povilavičius pripažįsta lietuvių dramaturgų trūkumus, tačiau, nepaisant to, pasisako už nacionalinę dramaturgiją Valstybės teatro repertuare – verstinės dramos, recenzento įsitikinimu, vertingos tik tiek, kiek leidžia „įscenizuotojams ir naujosioms teatro jėgoms pasireikšti“ (33, 3).

Tradicionalistų recenzijose išskiriami ir atvejai, kai pasitelkus teatrinės priemonės pavyko sustiprinti, jų požiūriu, nevertingą dramos kūrinį. Viena tokių pavyzdžių pristato P. Lubickas: P. Franko komedija „Grand Hotel“, anot recenzento, „niekniekis. <...> Be pretenzijų į pranašus, be aukštųjų mate-rijų“ (15, 103), tačiau režisierius Borisas Dauguvietis spektaklį

„pastatė — švarios meninės koncepcijos souse“ (15, 103) ir taip išvengė dramos pasirinkimo determinuotos nesėkmės.

Žvelgiant iš konservatyvių, tekstą pagrindine spektaklio vertybe skelbiančių pozicijų, bet kokia režisūrinė intervencija savaime nėra pageidautina, tačiau kritikai tradicionalistai viena režisieriaus prerogatyvų įvardija teisę kai ką dramos kūrinys pakeisti. Recenzijose pažymimi teksto kupiūravimo atvejai arba kai originalus tekstas papildomas nauju, ignoruojant dramaturgo remarkas.

Tokie pakeitimai vertinami palankiai, jei režisieriaus intervencijos originalų tekstą sustiprina. Kone dažniausiai laisvas teksto naudojimas pastebimas B. Dauguviečio spektakliuose, pavyzdžiui, apie pakeitimus Jaques'o Tudouso pjesėje „Vilkai“ L. Gira atsiliepė palankiai: trečiojo veiksmo pabaigą „perdirbo ir parašė“ B. Dauguvietis. <...> Režisierius <...> susigalvojo autorių „pataisyti“ ir gerai padarė — tikrai jį pataisė, būtent, gerai pataisė.“ (18, 2). O A. Budrys apgailestauja, kad statydamas Vaičiūno pjesę „Tikruoju keliu“, režisierius neiškupiūravo kūrinio: „Ir kažin kodėl pastabūs Dauguvietis pamiršo šį kartą pasidrošti raudoną paišėlį <...> Negailestingas nubraukimas būtų tik veikalą pakėlęs.“ (9, 118) S. Povilavičiaus nuomone, Pedro Calderóno komedija „Nematomoji“ tėra „senas iš teatro muziejaus ištrauktas dalykas“ (32, 8), stokojantis aktualumo ir abejotinos meninės vertės, tačiau recenzentas neneigia visos P. Calderóno kūrybos, kurioje, jo manymu, yra ir vertingesnių kūrinių, statytinų Valstybės teatro scenoje. S. Povilavičiaus manymu, pasirinkus „nevertingą“ ir šiandienai neaktualią dramaturgiją, režisierius privalo aktualizuoti kūrinį. Priešingu atveju, spektaklio įtraukimas į teatro repertuarą nėra tikslingas.

Neigiamus kupiūravimo vertinimus recenzentai motyvuoja teksto sumenkinimu. P. Lubicko manymu, V. Krėvės teksto pakeitimai nevykę, nes „kūrinys, dėl kažkieno nesuprantamo noro, buvo negailestingai nuterliotas kupiūromis, dėl kurio jis neteko daugiau kaip trečdalio savo teksto, kad dėl visų tų ap-

karpančių manipuliacijų, „Skirgaila“ virto epizodinių vaizdų gabalais“ (41, 5).

Kritikos pasipiktinimą sukėlė Michailo Čechovo režisūras Williamo Shakespeare'o „Hamletas“: P. Lubickas, vienas griežčiausių teksto „saugotojų“, teigė, kad nevalia pernelyg laisvai naudoti vieno geriausių pasaulinės literatūros kūrinių, nes „kiekvienas „Hamleto“ statytojas pirmų pirmiausia turi pasirūpinti, kad nežūtų tekstas. Dar daugiau – kad nepranyktų nė vienas žodis; kad taurioji amžinatvei skirta veikalo išmintis netaptų eksperimentolinių efektų auka. <...> Bet ekspresionizuotis ten, kur kiekviena teksto frazė – žmonijos taurumai skausmas, žmonijos problema, – mūsų manymu nevalia. Taip, kaip nevalia, sakykime, feljetonuoti Sokrato.“ (37, 212). A. Budrio manymu, dėl pernelyg gausių kupiūrų nukentėjo Hamleto ir Ofelijos scenos, todėl nebuvo išvystyti šių personažų santykiai (10, 934). P. Lubickas žymiai atlaidesnis „Dvyliktosios nakties“ teksto pakeitimams: „Jei iš M. Čechovo „Hamleto“ buvo pareikalauta paties V. Šekspyro, jo genialaus teksto, – tai, „Dvyliktojoj naktį“ panašiams reikavimas neatsirastų vietos. Čia kiekvienas žiūrovas gali rasti tai, „kas jam patinka“ (36, 489).

Režisūrinės interpretacijos problema taip pat buvo aktuali: kritikai tradicionalistai ypač neigiamai vertina savarankiškas klasikos traktuotes, tačiau į menkesnės literatūrinės vertės kūrinių pastatymuose atliktus pakeitimus žvelgia ne taip kritiškai. Neginčytina vertybė vadinta „ištikimybė“ autoriaus tekstui spektaklyje, o šį principą pažeidę režisieriai – kritikuoti. Pavyzdžiui, P. Lubickas itin vertina Henriko Ibseno dramaturgiją ir teigia, kad šio autoriaus kūriniai „reikalingi rimčiausios režisūros analizės ir vaisiausios interpretacijos“, kad spektaklyje skleistųsi dramaturgo mintims tapachios idėjos (1926 metais recenzentas peikia „Helgolando kovotojų“ pastatymą, nes B. Dauguviečio „Gelgolando kovotojai“ visiškai nutolo nuo savojo kūrėjo [dramaturgo – A. A.]“ (39, 11).

P. Lubickas itin nepalankiai vertina Ernsto Theodoro

Amadeuso Hoffmanno „Nuotaką“. Režisierių A. Sutkų, kritiko įsitikinimu, statyti šį kūrinį paskatino tai, kad „čia (teksto menkystės dėka) visiškai nevaržoma režisieriaus kūrybiškoji iniciatyva ir aktorių laisvoji improvizacija.“ (15, 103). J. Kardeelis teigia, kad E. T. A. Hoffmanno veikalas „turinio atžvilgiu, mūsų laikams perdaug jau atgyventas. Vad. [vadinamoji – A. A.] jo „velniava“ – kerėjimai – psichologiškai nepamatuoti, pernelyg primityvūs. <...> sudaro išpūdį, kad tai lyg ir nereikalingas balastas, be kurio, komediškai veikalą traktuojant, lengvai galima buvo ir apeiti.“ (19, 4).

Visi aptariamo periodo kritikai tradicionalistai pageidauja stilistinės pastatymo vienovės – ši nuostata juos priartina prie kritikų novatorių. Stilistinės vienovės samprata aiškintina kaip vienoje estetinėje plotmėje tarpstantis spektaklis, kurio visi elementai harmoningai jungiasi ir sudaro vienį. 1928 metais „Lietuvos aidą“ recenzentas teigia, kad spektaklis pagal Molière'o „Tariamą ligonį“ buvo vientisas: B. Dauguvietis „įvedė į komediją p. Karnavičiaus specialiai parašytą muziką ir šokius, net artistų dainavimą. Šie elementai turėjo būti sujungti ir suderinti, kad išeitų vieningas, stilingas interpretuotas kūrinys. Čia p. Dauguvietis neapvylė, – visi jo parinkti ir drąsiai sugalvoti būdai vienas kito nestelbė, bet ėjo į vieną tikslą. Kaune, ir daug kur kitur, toks pastatymas lig šiol nebuvo įprastas.“ (35, 3). S. Povilavičiaus manymu, pavyzdinga vienove pasižymėjo Vlado Fedoto-Sipavičiaus spektaklis pagal B. Sruogos dramą „Baisioji naktis“, kuriame „scenovaizdis, muzika, šviesos efektai – viskas stengtasi palenkti pjesės dvasiai, nuotakai, dramizmo niuansavimui. Vaidybos judesiai derinta ir su muzikos ir su teksto ritmika.“ (31, 4). Friedricho von Schillerio „Don Karlo“ pastatymą P. Lubickas vertina palankiai, nes „režisieriui puikiai pasisekė visa sceniškoji veikalo atvaizdavimo struktūra. Pasisekė ir mise-en-scene'os, ir ansambliai, ir paskirų tipų charakteristika“ (14, 247), o veiksmo įtampa, lydėjusi visą spektaklį, nesusilpnėjo. Mstislavo Dobužinskio dekoracijos ir kostiumai, recenzento manymu,

harmoningai įsiliejo į pastatymo visumą.

Tenka pažymėti, kad išsamių režisieriaus darbų vertinimų, pagrįstų analize, šios kritikų grupės straipsniuose pasitaiko itin retai. Pavyzdžiu pateikiame šabloniškus režisūros apibūdinimus, taikytus B. Dauguviečio darbui: „Režisūra pripuolama, akimirksnių nutvėrimas.“ (7, 1006), „mūsų prisiekusysis režisierius didelis mėgėjas šaržo. Žiūrėk, reikia nereikia, beveik kiekviename jo pastatyme ims ir išlys kokia kreatūra nei dievui nei žmogui“ (13, 529), išsamiau teiginiai neaiškinami. Panašūs apibūdinimai dominuoja, tačiau kartais pasitaiko ir kiek išsamesnis režisieriaus darbo aptarimas. Tai sietina su naujus darbo metodus taikiusių režisierių – Andriaus Olekos-Žilinsko ir M. Čechovo – atvykimu į Valstybinį teatrą.

A. Oleką-Žilinską P. Lubickas sutinka entuziazingai: „K. Stanislavskis ir Vl. I. Nemirovič-Dančenko įsteigė sau Lietuvoj filiją. Tam, kad pagilintų savo ekspansiją „lux ex oriente“ ir iš jos saulės spinduliuose žvelgianti aukštojo meno produkcija“ (45, 2). V. Krėvės „Šarūną“ – pirmąją režisieriaus pastatymą Valstybinio teatro scenoje – kritikas vertina itin palankiai, įvardindamas tris šio „nepaprasto laimėjimo priežastis“ (43, 17): teksto, pastatymo, scenografijos ir kostiumų, muzikos bei vaidybos dėka buvo sukurtas tikras meno kūrinys. Recenzento palankumą įtakojo, jo manymu, svarbiausias faktorius – tinkamai atlikta V. Krėvės kūrinio interpretacija: „jeigu pats veikalas – klasika, tai jo pastatymas – klasikos vainikavimas, – klasikos puota.“ (40, 6). Režisierius – „pulsuojantis spektaklio centras“ – anot P. Lubicko, pritaikė „konstruktyvinio ekspresionizmo principus“ – naują Lietuvos teatre (43, 17). Kitas svarbus aspektas – stilistinės vienovės išlaikymas spektaklyje. Autorius teigia, kad buvo juntamas darnus kolektyvas, sujungęs spektaklyje „žmonių ir priemonių ansamblį“ (44, 13); „A. Oleka-Žilinskas – sceniškos dinamikos meisteris. <...> Scenoje pas jį viskas šneka, viskas glamonėjasi. Ir žodžiai, ir kūnas.“ (40, 6). Tačiau recenzentas pataria sušvelninti keletą scenų, kurios neatitinka veikalo ideologinės

koncepcijos: girtavimo sceną, šiukščius ir storžieviškus Šarūno pokalbius su motina, nes jos „slopina puikią visumą“ (44, 13). Kitą režisieriaus darbą pagal Charleso Dickenso dramą „Varpai“ P. Lubickas taip pat vertina palankiai: „A. Olekos-Žilinsko ypatingai gražų pastatymą galėtume rodyti net ten, iš kur jis atsirado – Maskvoje“ (38, 4).

M. Čechovo režisuoti spektakliai vertinti kritiškai. W. Shakespeare'o „Hamlete“ A. Budrys pateisina atliktą tragedijos interpretaciją, kuria buvo siekiama aktualizuoti, priartinti kūrinį prie gyvenamo laikmečio ir teigia, kad „Pasyvūs Hamletas jei šiandien būtų ėmęs kaip Šekspyro „Globuse“ deklamuoti, atrodytų tiesiog juokingas“ (10, 934), tačiau šis teiginys taikytas vaidybinėms priemonėms, o ne spektaklio formos pasirinkimui ar kūrinio interpretacijai; kaip jau minėta, pastaruosius aspektus kritikai tradicionalistai vertino itin nepalankiai. Manytina, kad kritiškumą generavo režisieriaus ir recenzentų puoselėjamų estetinių nuostatų skirtumai: recenzentai spektaklį vertino iš literatūrinių pozicijų, todėl realistinio Lietuvos teatro kontekste išsiskiriantis „Hamleto“ teatrališkumas prilygintas paviršutiniškumui – „pastatymo fonas – tai išorinių efektų, intrigų, išorinių (ir vadinasi, visiškai nereikšmingų!) (37, 212)“ tapo puota akims, o ne dvasiniu penu žiūrovui (42, 2). P. Lubickas teigia, kad spektaklyje naudojama „Ne daugiau ar mažiau tobula forma, bet tos formos grimasos“ (42, 2). Recenzento įsitikinimu, vienintelė tinkama „Hamleto“ statymo forma – realistinė. Kontroversijas sukėlė režisūrinė tragedijos interpretacija. Kritikai tradicionalistai itin nepalankiai vertino savarankišką klasikos kūrinių interpretavimą, todėl spektaklis (palaikytas kokybiškai nevertu tragedijos reprezentantu) jiems nepatiko: „Neigti ar niveliuoti tekstą lai bus leista tuomet, kai tas tekstas neiššoks iš kasdieniškumo ribų. Lai jis būna vada laisvajai režisieriaus (ir statytojo) bei aktorių kūrybai.“ (37, 212). P. Lubicko manymu, ir kitame spektaklyje pagal W. Shakespeare'o „Dvyliktąją naktį“ režisierius „deja, nepajėgė įžiebti savo pastatymui pa-

kankamai gyvybinės ugnies.“ (36, 489). M. Čechovo kūrybos kritikai neigiamai atsiliepė apie tuos režisieriaus spektakliams būdingus elementus, kurie neigė literatūros primatą: laisva dramos kūrinio interpretacija bei ryškus teatrališkumas jiems atrodė nepriimtinas ir neleistinas.

## Kritikai novatoriai

Teatro deliteratūrizacijos užuomazgas galima įžvelgti tekstuose, parašytuose mažiau dramaturgijos noliečiamybę „gerbusių“ kritikų. Šios novatorių grupės atstovai — Faustas Kirša (1891—1964), Vytautas Bičiūnas (1893—1942), Balys Sruoga (1896—1947), Kastas Meškauskas (1905—1932), Pulgis Andriušis (1907—1970) — kritikavo teatro priklausomybę nuo literatūros, kai pagrindiniu scenos uždaviniu tampa objektyviai tekste egzistuojančių reiškinių vizualizacija. Novatoriai teksto reikšmės suvokė kaip reliatyvias ir priklausančias nuo kūrėjo interpretacijos. Kritikai tarsi atkartotojė Didžiosios Teatro reformos sintetinės pakraipos idėjas, neigiančias dramocentrinėmis kategorijomis paremto teatro meniškumą. B. Sruoga ir jo bendraminčiai literatūros suvaržyto teatro spektaklius vadina „teksto iliustracija“. 1923 metais B. Sruoga samprotauja: „Bet jeigu teatras tėra tik iliustracija, tai jis juk tuomet reikalingas tiktai dvasios tinginiams, kurie patys tingi veiklą vaizduotis, kurie reikalauja tarpininko tarp veikalo ir skaitytojo. Teatras tampa tokiu tarpininku, tampa aklu vergu literatūros ir rašytojo.“ (26, 37—38). Vadindamas teatrą „literatūros vergu“, 1931 metais B. Sruoga tebekėlė „literatūros manijos“ problemą, siedamas jį su ikireforminio teatro tradicija. (1, 648).

Kritikai novatoriai, sukritikavę teksto primatą teatre, kai aplink dramaturgiją telkiasi likusieji spektaklio elementai, pateikė šiam požiūriui oponuojančią teatro koncepciją. Jie neigė vieną populiariausių kritikų tradicionalistų idėjų, kviečiančių spektaklyje sceninėmis priemonėmis perteikti objektyviai dramos tekste glūdintį reikšmę. Anot B. Sruogos, pagrįn-

dinis konservatyvios kritikos „griekas“ — tai įsitikinimas, kad „teatras yra tikrai literatūros baudžiauninkas, kad jo visa pareiga yra tikrai literatūrai tarnauti <...> Jie, neigdami teatro meno savaimingumą, jaučiasi esą pašaukti literatūros, kaip skriaudžiamosios mergužėlės, kaip advokatai.“ (1, 648). Kritikai novatoriai iš spektaklio kūrėjų pareikalavo savarankiškų, naujų reikšmių pateikimo, o recenzentų interpretacijas pažymi platesnio prasminio lauko paieškos: teksto „paviršiuje“ esančių reikšmių atskleidimas spektaklyje nelaikomas vertybe — siekiama išryškinti naujai sukurtąsias.

Pristatydamas dvilypę dramos prigimtį — tekstinę ir sceninę — B. Sruoga remiasi vieno svarbiausių Teatro reformos kūrėjų — Gordonio Craigo — požiūriu: „Teko net XX-ojo amžiaus palaukti, kol Gordonas Craigh įtikinamai pareiškė: teatralinė pjesa nėra baigta, kai ji atspausta ir balsiai paskaityta. Ji gali būti išbaigta tikrai teatro estradoje. Visai teisingai Craigh pastebi, kad teatralinė pjesa neišvengiamai bus nepatenkinama, viduje nesurišta, jeigu ji tikrai skaitoma, ar jos klausoma; ji nėra baigta be jai priklausomo veiksmo, varų, linijų, ritmo, judesių, — be įscenizavimo.“ (28, 221). Lietuvių dramos teatro kritikoje tai buvo naujas požiūris — XX a. trečiame dešimtmetyje, be B. Sruogos, jam atstovavo V. Bičiūnas ir F. Kirša, ketvirtame dešimtmetyje šią koncepciją perėmė ir jaunosios kritikų novatorių kartos atstovai — P. Andriušis, K. Meškauskas. Recenzentai ryžtingai teigė, kad teatras nebegali tenkintis antraeilėmis pozicijomis dramos atžvilgiu, o jų dėmesio centre atsidūrė režisūrinė kūrinio interpretacija — spektaklis pradėtas vertinti kaip savarankiškas ir unikalus meno kūrinys.

Literatūros, kaip dominuojančio teatrinio elemento, kritikoje atsiskleidžia kritikų novatorių teatro koncepcija, kurios centrinė ašis persistumia originalaus dramaturgijos interpretavimo teatre link. Recenzentai kritikavo literatūros iliustravimu pasitenkinančių režisierių darbus, kuriuose, užuot spektakliu praplečiant dramos prasmį lauką, pasilieka jos „paviršiu-

je". 1926 metais V. Bičiūnas, apibūdindamas tuometinio teatro situaciją, teigia, kad „Nūdienis teatras (su labai mažomis išimtimis) tebevelka literatūros jam nukaldytus grandinius. Jis tikrai nėra savistovus, jis iš tikro mielai imasi atlikinėti „literatūros iliustratorių“ funkcijas, o ne tarnauti savistoviam meno kūrybos židiniui. Jis tikrai (tas teatras) mielai pasigauna vaizduoti išorinių gyvenimiškumo simptomus vieton to, kad pergyventų, vaidintų ir kurtų!" (6, 163). Kritiko manymu, išimtį sudarė A. Sutkaus Tautos teatras – V. Bičiūnas, lygindamas Valstybės teatro ir Tautos teatro V. Krėvės veiklą („Skirgaišlos" ir „Šarūno") pastatymus, teigė, kad A. Sutkui pavyko sukurti savarankišką meno kūrinį, nes „Statydamas „Šarūną" „Tautos Teatras" nė nemanė sceniškai gyvendinti autoriaus kartą jau pergyventą ir sukurtą veiklą. Buvo tatai savas – „Tautos Teatro" kūrinys, sekant Vincu Krėve." (5, 202).

1932 metais K. Meškauskas tebekelia teksto iliustravimo Valstybės teatre problemas ir konstatuoja: „Pats veikalas ryškiai parodo savo pagrindinę idėją, ir rež. Dauguvietis, matyt, nerado reikalo savaip jį nušviesti" (22, 215). Recenzentas kaltina režisierių nekūrybiškai realizavus dramos kūrinį: „veikalo statysena ir vidinė interpretacija yra tiesioginė, grynaširdiška, su saviškais lėkštumo pažymiais ir pigaus originalumo priemaišomis." (22, 216). V. Bičiūnas taip pat atkreipia dėmesį, kad „B. Dauguvietis paėmęs tą veiklą [„Naujieji žmonės" – A. A.] inscenizuoti, nesistengė teikti daugiau, negu paties autoriaus pasakyta." (34, 5). Recenzentai kritikuoja spektaklius, kuriuose režisieriai, nuosekliai sekdami dramaturgo nurodymais, nekėlė sau uždavinio tapti savarankiškais kūrinio interpretatoriais. K. Meškauskas apibendrina – „Mes tai vadiname objektyvine iliustracija, bet gal tai ne iliustracija, bet kopija autoriaus žodžių ir remarkių? Tada kiek turi meniškų pažymių tokia kopija, kada artistas išeina į sceną ir, kartodamas autoriaus <...> [tekstą – A. A.], kalba pagal iškaltas intonacijas tam tikro veikėjo žodžius?" (25, 384). F. Kirša apibūdina tokį darbo metodą lakoniškai – „V. Fedoto-Sipavi-

čiaus režisūra pasižymi dideliu noru režisuoti." (16, 6), kuri daugiau nei abejotini „norai“ negali nieko duoti. Spektaklius, kuriuose nepateikiama originali interpretacija ir nesukuriamas savaimingas meno kūrinys, K. Meškauskas vadina plagiatu: „Režisieriaus Stanulio darbas panašus į tų mokinių, kurie, padėję po piešinėliu kalkę, o po jos švarų popierių, stengiasi „sukurti“ atskirą meninę vertybę. Šitokioje paviršutinėje iliustracijoje dingsta visas teatrinio darbo meniškumas.“ (23, 237), o toks režisieriaus darbas „panašus į darbą amatininko, kuris blogai atlieka net tai, kas jam brėžiniu, modeliu ar matu pagal šabloną yra duota.“ (23, 237).

B. Sruogos autoritetas neabejotinai generavo teatro kritikos idėjų lauką; XX a. trečiojo dešimtmečio pabaigoje galima pastebėti suaktyvėjusios jos raidos tendencijas — tai sietina ne tik su teatro recenzentų įgyta patirtimi ir branda, bet ir su praktikos naujovėmis, kurios neretai tampa svarbiu impulsu kritikos vystimuisi: A. Olekos-Žilinsko darbo Valstybės teatre metu įvykęs sceninės raiškos priemonių pasikeitimas, naujos stilistikos bei metodų naudojimas pakoregavo kritikų interesų ratą bei skatino atkreipti dėmesį į teatrinės naujoves. Plėtrai įtakos turėjo ir bendras teatrinės minties kontekstas: XX a. trečiojo dešimtmečio B. Sruogos, A. Sutkaus, V. Bičiūno straipsniuose akcentuotos literatūros — teatro santykio, režisieriaus funkcijų, aktorinių darbų, scenografijos bei kt. problemos plėtė teatro kritikų akiratį. Ne mažiau svarbi aplinkybė — B. Sruogos Teatro seminare išugdyta jaunoji kritikų karta.

Kaip manifestas nuskambėjo 1925 metais B. Sruogos išsakytos mintys straipsnyje „Apie teatrą ir kukalius“: „Iš teatro mes reikalaujame, kad jis mums duotų teatro meną, o ne literatūrą.“ (20, 88), „mes reikalaujame pirmoj eilėj teatro meno, teatro kūrybos.“ (20, 89). Kritiko nuostatos siejasi su Didžiosios teatro reformos kūrėjų keltomis idėjomis suteikti teatrui meno statusą. Ne tik B. Sruoga kėlė menkos estetinės vertės (autorius ir aktorius teatro) problemą — tai atsispindi ir kritikų tradicionalistų straipsniuose, kurie paprastai palankiau

vertino Valstybės teatro veiklos rezultatus. Kontroversijos dėl režisierių, aktorių kūrybos meniškumo nerimo per visą aptariamąjį laikotarpį.

Deklaruodamas savo požiūrį į teatro veiklos uždavinius, B. Sruoga teigė, kad literatūra teatrui turėtų tapti inspiracijos šaltiniu, teikiančiu „medžiagos sukurti scenoje teatrališkas formas, teatro meną.“, o „vaidinamoji medžiaga iš esmės turi būti vertinama ne literatūros, bet grynai teatro žvilgsiu.“ (20, 88). Kritikai novatoriai, literatūros kūrinių traktuodami kaip tam tikrą atspirties tašką režisieriaus koncepcijos realizavimui, aktualizuoja teksto daugiareikšmiškumą ir pripažįsta savitos kūrinio interpretacijos teatrinėmis priemonėmis būtinybę, nes, K. Meškausko teigimu, „režisieriai turi būti individualūs ir savaimingi menininkai, kuriems autoriaus sintezuoti duomenys yra tik papėdė jų kūrybos derinimams.“ (25, 384). Kritikai tradicionalistai panašių reikalavimų netaiko spektaklio kūrėjui, jiems tarsi ir pakanka dramos „paviršiuje“ objektyviai egzistuojančių reikšmių „pertransliavimo“ teatrinėmis priemonėmis. Kritikai novatoriai kūrybišką režisieriaus darbą laiko lygiaverčiu dramaturgo kūrybai, o pastarojo teksto teisėtas interpretatorius suvokiamas kaip menininkas, kūrėjas. Kritikai novatoriai reikalavo kokybiškai naujų teksto ir teatro sąveikos ryšių ir, anot B. Sruogos, atsisakyti „archainės minties, kad teatras yra literatūros tarnaitė“ (30, 111).

Originalios režisieriaus B. Dauguviečio pastatymo koncepcijos paskatintas, B. Sruoga, vėliau tapęs nuolatinio šio režisieriaus kritiku, entuziastingai vertina 1928 metų spektaklį pagal Luigi Pirandello komediją „Šiaip arba taip“, kuris Valskybės teatre, kritiko manymu, galbūt nužymės naujos epochos pradžią: „Tarytum būtų įvykusi kažkokia, nelyginant naminė teatralinė revoliucija, lyg mūsų teatralinius papročius būtų sukrovusi į parako bačką ir ją degtuko prikišimu susprogdinusi...“ (29, 5). Kritiko entuziazmą sukėlė netipiškas pjesės pastatymas, tačiau lūkesčiai, kad pagaliau ir Kaune įvyks „teatralinė revoliucija“ nebuvo pateisinti ir vėliau B. Sruogos

palankumas šiam režisieriui išblėso. B. Dauguvietis, kritikų novatorių požiūriu, nesiekė įgyvendinti jų keliamų reikalavimų, nes „kiekvienas meniškas pastatymas reikalauja, kad režisierius suprastų statomo veikalo tikslą; tai ir yra pastatymo bazė, kur jo (režisieriaus) požiūris į statomą veikalą sudaro tam tikrą išreikšsenos atspalvį. Statomo veikalo tikslo supratimas <...> privalo sutelktų autoriaus kolizijos analizės, o analizės duomenų sintezė bei režisieriaus požiūris duoda spektakliui įprasminimą.“ (25, 383), o kadangi kritikai novatoriai paprastai pasigedavo literatūros kūrinio „įprasminimo“ B. Dauguviečio spektakliuose, dažniausiai jo kūryba sulaukdavo aštrios kritikos.

Aptariamuoju laikotarpiu retos recenzijos, kuriose autorius, analizuodamas dramaturginę medžiagą ir jos įprasminimą spektaklyje, pateikia spektaklio dramaturgijos (t. y. toks dramaturginės medžiagos panaudojimas spektaklyje, kuris išryškina pasirinktą teksto interpretaciją spektaklyje ir nurodo prasminius jos elementus (27, 109)) analizę. Tokie straipsniai ypač vertingi – juose atsiskleidžia ne tik recenzento erudicija bei kūrybiškumas, bet ir, Lietuvos kontekste, modernūs spektaklio vertinimo kriterijai. Nuodugni dramos ir spektaklio teksto arba režisūrinės interpretacijos sankirtos analizė XX a. trečiame – ketvirtame dešimtmėčiuose lietuvių teatro kritikoje aptinkama tik kai kuriuose B. Sruogos, V. Bičiūno, F. Kiršos ir K. Meškausko straipsniuose. Tačiau vertingiausios B. Sruogos recenzijos, kurių geriausiu pavyzdžiu laikytina studija, skirta A. Oleko-Žilinsko režisuotam „Šarūnui“. Joks kitas teatro recenzentas neišspausdino panašios apimties ir turinio straipsnio.



Kritikai novatoriai, kaip ir tradicionalistai, kėlė stilistinės vienovės klausimą teatre. Šiuo aspektu ir novatorių, ir tradicionalistų požiūriai nesiskiria, tačiau novatoriai kartais stilistinės vienovės aspektą analizuoja režisūrinės interpretacijos kontekste bei interpretuoja spektaklio koncepciją. K. Meš-

kauskas teigia, kad kūrybinio proceso metu režisieriui itin svarbus „ieškojimas ryšių, meninių, materialinių priemonių, kurios geriausiai atitiktų viso parengiamojo darbo rezultatą. Jau visai aiškus dalykas, kad tam tikra mintis, menininko požiūris ir forma, kuria visa tai jau išreiškiama, yra glaudžiai susiję visų meno rūšių grandinėje.“ (25, 383). Tačiau, recenzento manymu, stilistinė vienovė nebuvo pasiekta A. Olekos-Žilinsko spektaklyje pagal Juhano Henningo Bergerio pjesę „Tvanas“: „Nors ideologinė linija laikyta tiesi ir tiksliai vesta, nors artistų kolektyvas parodė ir nemaža meistriškumo, bet, vis dėlto, nebuvo veikalo idėja visiškai įkūnyta, ir štai dėl ko spektaklis išėjo lyg ir nepabaigtas, nesušildytas viduje šiluma“ (24, 90), tačiau koncertinė Gordono George'o Byrono misterijos „Manfredas“ versija, K. Meškausko manymu, buvo darni „tiek intonacijos, tiek ir interpretacijos atžvilgiais“. (17, 77). Kiti kritikai novatoriai taip pat spektaklyje siekia išvengti stilistinę vienovę: V. Bičiūnas deklaruoja teatre neretai pasigendantis „vaidybinio nuoseklumo ir vidaus ansamblio.“ (4, 6), P. Andriušis stilistinę vienovę išvengia A. Olekos-Žilinsko pastatyme „Dėdės Tomo lūšnėlė“, kuriame spektaklio kūrėjai „sąžiningai ir šiltai vienas kitą pildė ir papildydami padarė pilnatį, kuri vadinasi spektaklio vieningumu.“ (2, 6), M. Čechovas, statydamas „Revizorių“, „paniekinęs tekstą, visą sielą ir prityrimą šovė į spektaklio formą“ (3, 2), kuri, P. Andriušio manymu, „logiškai sklandi ir nesugriūva per visą spektaklį.“ (3, 2). Recenzentai vieningai teigia, kad stilistinė vienovė yra būtinas kiekvieno spektaklio bruožas; autoriai „sintezų“ ieško vaidmenų kūrimo, režisūrinės koncepcijos, scenovaizdžio ir dramos elementų vieningume.

## Išvados

1920–1940 metų lietuvių teatro kritiką pagal „pagarbą“ ar „nepagarbą“ dramaturginiam spektaklio pagrindui galima grupuoti į dvi dalis. Kritikai tradicionalistai režisūros funk-

cijas subordinavo literatūrai. Vienas pagrindinių spektaklio režisieriui keliamų reikalavimų – rekonstruoti dramaturgo intencijas, ištikimai sekant nurodymus pagrindiniame tekste ir remarkose. Režisūrinė literatūros kūrinio interpretacija kritikų tradicionalistų požiūriu turėjo atitikti (neretai konkrečiai neapibrėžtas) konvencijas bei pastatymo tradicijas, kurioms nusižengęs režisierius laikomas „barbaru“, niokojančiu meno kūrinį. Nuosaikesni recenzentai nėra tokie kategoriški ir, sukritikavę nepatikusią jiems teksto interpretaciją, nors ir retai, bet vis dėlto ieško jos logiško paaiškinimo. Tačiau režisūrinė interpretacija, kritikų teigimu, neturėtų nutolti ir atsiriboti nuo dramos kūrinyje esančių pagrindinių linijų.

Pagarba dramaturgo žodžiui kritikų tradicionalistų straipsniuose apėmė visus spektaklio elementus ir sąlygojo jų vertinimą iš literatūrinių pozicijų. Svarbiu atskaitos tašku čia buvo režisūrinio spektaklio sprendimo pavaldumas dramai. Aptardami režisieriaus koncepciją jie paprastai apsiriboja teksto sceninės realizacijos atitikimo originaliam kūriniiui įvertinimu, o spektaklis suvokiamas kaip antrinė dramos kūrinio reprezentacija (šalia objektyviai egzistuojančio rašytinio pavidalo), todėl „pagrindiniam“ pastatymo elementui – dramai – skiriama daugiausia dėmesio. Tenka konstatuoti, kad ir šio – svarbiausiojo spektaklio komponento analizė dažniausiai tapdavo paviršutinišku kūrinio temų ir siužeto pristatymu.

Iš literatūrinių pozicijų į spektaklį žvelgiantys recenzentai svarbiausiuoju dramaturgo atstovu laikė aktorį. Paradoksalu, tačiau ir jam straipsniuose buvo skiriama kukli vieta. Kritikai aktoriams rekomendavo išorinėmis išraiškos priemonėmis ir vidinėmis pastangomis siekti kuriamo personažo įtaigumo bei jo atitikimo draminiam personažui. Išsamesnės scenovaizdžio sąveikos su drama ir aktoriumi analizės šios kritikų grupės straipsniuose retos. Svarbiausiomis scenovaizdžio, apšvietimo ir muzikos funkcijomis, recenzentų manymu, yra spektaklio atmosferos kūrimas bei įtaka stilistiniam pastatymo visumos išbaigtumui.

Mažiau dramaturgo tekstą „gerbiantys“ kritikai novatoriai palankiausiai vertina pastatymus, kuriuose literatūros tekstas režisūrinės interpretacijos dėka praranda savo dominuojančias pozicijas ir tampa vienu iš lygiaverčių spektaklio komponentų; dramaturgija tokiame spektaklyje analizuojama atsižvelgiant į kitų struktūrinių dalių kontekstą. Lietuvos teatre dominuojančių teksto pozicijų praradimas yra sąlyginis, nes aptariamuoju laikotarpiu nei teatro praktikai, nei kritikai nekėlė visiško literatūros atsisakymo scenoje idėjos. Tačiau kritikai novatoriai vienareikšmiškai teigė literatūros pozicijų apribojimą, kuris, jų nuomone, turėtų atsiskleisti originalioje ir kūrybiškoje režisūrinėje interpretacijoje. Šis požiūris kritikų novatorius labiausiai skiria nuo kritikų tradicionalistų siūlymų režisieriui atlikti „bent kiek originalesnę“ teksto interpretaciją, kuri neneigtų nei dramaturgo koncepcijos, nei dramos kanonų.

Kritikai novatoriai svarbiausiuoju teatro kūrėju laikė režisierių, kurio kūrybinio potencialo dėka sukuriamas originalus meno kūrinys. Jų požiūriu, „Režisieriaus minimalus darbas, rodos, turėtų būti analizė autoriaus fantazijos sutelktų kolizijų santykiuose ir išgyvenimuose atskirų, kaip ir iš gyvenimo patimtų, individų ir d e r i n i m a s artistų kolektyvo kuriamų bruožų ir vaizdų, formuojant scenoje analizės duomenis.“ (23, 237), o „maksimalus“ režisieriaus darbas, daugumos manymu, turėtų lygiuotis į A. Oleko-Žilinsko „Šarūno“ pastatymą.

Kritikai modernistai puoselėjo režisūrinio teatro modelio sampratą – režisierių suvoktas kaip vienintelis spektaklio kūrėjas, atsakingas už visus pastatyme funkcionuojančius elementus. Režisieriaus prerogatyvoje, novatorių manymu, yra savarankiškas operavimas literatūriniu medžiaga, scenovaizdžio bei kitų komponentų pasirinkimas. Kritikai režisieriui priskiria ir vaidmenų koncepcijos sprendimą – jie teigia, kad režisierių „suplanuoja“ vaidmens liniją, o ją išpildo aktoriai. Todėl vaidmens atlikimo profesionalumui pastabos skiriamos aktoriams, o vaidmens sceninei interpretacijai – režisieriui.

## Literatūra

1. A. Ronkus. Teatro recenzentai ir jų uždaviniai // Naujoji Romuva. 1931. Nr. 27, p. 648.
2. Andriušis P. Dédès Tomo lūšnelė // Lietuvos aidas. 1933 m. lapkričio 16 d., p. 6.
3. Andriušis P. Revizorius // Lietuvos Aidas. 1933 m. lapkričio 28 d., p. 2.
4. Bičiūnas V. „Vilhelmas Tellis“ v. dramoje // Lietuvos aidas. 1935 m. balandžio 16 d., p. 6.
5. Bičiūnas V. Du V. Krėvės veikalų pastatymu // Pradai ir žygiai. 1926. Nr. 8, p. 202.
6. Bičiūnas V. Vinco Krėvės dramaturgija // Pradai ir žygiai. 1926. Nr. 7, p. 163.
7. Budrys A. „Auklėtojai“ // Naujoji Romuva. 1933. Nr. 154, p. 1006.
8. Budrys A. „Dvi našlaitės“ // Naujoji Romuva. 1932. Nr. 6, p. 136.
9. Budrys A. „Tikruoju keliu“. Naujoji Romuva. 1934. Nr. 161, p. 118.
10. Budrys A. Hamletas // Naujoji Romuva. 1932. Nr. 43, p. 934.
11. Budrys A. Vincas Kudirka V. Teatre // Naujoji Romuva. 1934. Nr. 202, p. 846.
12. D. Padegimas. Dvi dramos premjeros // Kultūra. 1937. Nr. 12, p. 726–728.
13. D. Padegimas. Skandalas dramos teatre // Kultūra. 1937. Nr. 9, p. 529.
14. Ego. Valstybės teatro padangėse // Vairas. 1930. Nr. 2, p. 247.
15. Ego. Valstybės Teatro padangėse // Vairas. 1931. Nr. 1, p. 103.
16. F. K. „Pasiutusi veidmainystė“ // Lietuvos aidas. 1932 m. gegužės 11 d., p. 6.
17. Gerimantas. „Manfredo“ muzika // Vairas. 1932. Nr. 5, p. 77.
18. Gira L. „Vilkų“ premjera valst. Teatre XII. I // Lietuvos aidas. 1928 m. gruodžio 4 d., p. 2.
19. J. K. „Nuotaka“ // Lietuvos žinios. 1930, gruodžio 11, p. 4.
20. Jurgis Zablockas. Apie teatrą ir kukalius // Lietuvos žinios. 1925 m. gruodžio 20 d. Cituota pagal: Sruoga B. Apie tiesą ir sceną, ten pat, p. 88–89.
21. Musų vaidinimai // Lietuvos žinios. 1912. Nr. 17, p. 1.
22. Neirantas. „Garbės spekuliantai“ // Vairas. 1932. Nr. 2, p. 215–216.
23. Neirantas. „Izaokas“ // Vairas. 1932. Nr. 6, p. 237.
24. Neirantas. „Tvanas“ // Vairas. 1932. Nr. 1, p. 90.
25. Neirantas. Dramos sezonui pasibaigus // Vairas. 1932. Nr. 7-8, p. 383–384.
26. Padegėlis Kasmantė. Teatro revoliucija // Naujienos. 1923 m. rugpjūčio 2–4 d. Cituota pagal: Sruoga B. Apie tiesą ir sceną / Sud. A. Samulionis. Vilnius: Scena, 1994, p. 37–38.
27. Pavis P. Słownik terminów teatralnych. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 2002, s. 109.
28. Sruoga B. Naujos idėjos teatro moksle // Židinys. 1926. Nr. 11, p. 221.
29. Sruoga B. Nepaprasta premjera // Lietuvos aidas. 1928 m. gegužės 31 d., p. 5.
30. Sruoga B. Valstybės teatro reikalu // Lietuvos žinios. 1926 m. balandžio 23 d. Cituota pagal: Sruoga B. Apie tiesą ir sceną, p. 111.
31. Step. Vykintas. „Baisioji naktis“ // Lietuvos aidas. 1936 m. balandžio 5 d., p. 4.

32. Stp. Vykintas. „Nematomoji“ // Lietuvos aidas. 1935 m. spalio 8 d., p. 8.
33. Stp. Vykintas. Dramaturgija ir teatras // Lietuvos aidas. 1935 m. kovo 18 d., p. 3.
34. V. B-nas. „Naujieji žmonės“ // Lietuvos aidas. 1933 m. balandžio 8 d., p. 5.
35. V. G. „Tariamasis ligonis“ mūsų valstybės teatre // Lietuvos aidas. 1928 m. spalio 1 d., p. 3.
36. Vikt. Meirūnas. „Dvyliktoji naktis“ // Vairas. 1933. Nr. 4, p. 489.
37. Vikt. Meirūnas. Hamletas (M. Čechovo pastatymas) // Vairas. 1932. Nr. 11, p. 212.
38. Vikt. Pr. Charles Dickens'o „Varpai“ // Lietuvos aidas. 1930 m. balandžio 12 d., p. 4.
39. Vikt. Pr. Einamojo sezono atbalsiai // Lietuvis. 1926 m. vasario 19 d., p. 11.
40. Vikt. Pr. Ir dramos sezonas prasidėjo // Lietuvos aidas. 1938 m. rugsėjo 24 d., p. 6.
41. Vikt. Pr. Įspūdžiai po „Skirgailos“ vaidinimo // Rytas. 1928 m. gruodžio 24 d., p. 5.
42. Vikt. Pr. Ketvirtas „Hamleto“ vaidinimas // Lietuvos aidas. 1932 m. lapkričio 11 d., p. 2.
43. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Meno kultūra. 1930 m. sausio 17 d. Nr. 1, p. 17.
44. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Meno kultūra. 1930 m. sausio 23 d. Nr. 2, p. 13.
45. Vikt. Pr. V.Krėvės-Mickevičiaus „Šarūnas“ // Lietuvos aidas. 1929 m. gruodžio 19 d., p. 2.

### Summary

In this paper author tries to detect the traces of ideas similar to The Great Theatre Reform (1887–1939) in the texts by Lithuanian theatre critics in the year 1920–1940. Theoreticians and practitioners of The Reform generated a conception of the theatre as an autonomous art form, deliberated from the other arts influence. This notion of the theatre in the reception of Lithuanian theatre critics appears to be controversial and on this basis becomes possible to separate them into two main groups: traditionalists (their ideals were referring to the XIX century theatre tradition with its emphasis on importance of the word on stage) and innovators (who claimed a legitimacy for the idea of a director's theatre menacing the dominant position of a dramaturgy in a performance).

# Mirties metaforiškumas bei jo raiška Eimunto Nekrošiaus spektakliuose pagal Williamo Shakespeare'o dramaturgiją

## Įvadas

Sąvoka metaforinis teatras plačiai naudojama Lietuvos teatro kritikoje. Šiuo terminu apibūdinami tiek atskiri spektakliai, tiek ir konkrečių režisierių kūryba. Metaforų teatras įvardijamas kaip vien Lietuvai būdingas kultūrinis fenomenas. Sceninės metaforos kūrimas paprastai tapatinamas su sceniniu vizualumu, konkrečios konceptualios režisūrinės vizijos scenine realizacija, o terminas „metaforinis teatras“ neatsiejamas nuo sąvokos autorinė režisūra, apibrėžiančios konkrečios režisūrinės vizijos virsmą (dažniausiai naudojant scenines metaforas) scenine tikrove.<sup>1</sup>

Vienu ryškiausių autorinės režisūros atstovų Lietuvoje teatro kritika vienbalsiai pripažįsta Eimuntą Nekrošių, kurio darbai vertinami kaip autonomiškas kultūros fenomenas. Itin akcentuojama E. Nekrošiaus spektaklių įtaiga, jų metaforiškas daugiaprasmiškumas ir vizualumas. Taip pat pabrėžiamas režisieriaus dėmesys detalėms, jas sujungiant į vieningą visumą. Kaip viena esminių pažymima mirties tematika E. Ne-

---

<sup>1</sup> Kritikė R. Marcinkevičiūtė autorinės režisūros terminą tapatina su kita teatrologijoje vartojama sąvoka theatrewriting, apibūdinančia režisūrinio rašymo scenoje fenomeną.

krošiaus kūryboje. Pavyzdžiui, kritikas Vladislavas Ivanovas teigia, jog E. Nekrošiaus režisūrinių kompozicijų centre visada stovi žmonės, jau paženklinti mirties. Jie dar ne Ten, bet jau ir ne čia. Sau nebeprisilausantys. Jų žvilgsnis romus it būtybių, dirstelėjusių anapus. Veidus iš vidaus nutvieskia slapta žinojimas. Jie tarsi praranda konkrečius bruožus ir įgauna su aplinkybėmis nesusijusio tragizmo. Režisierius iš aktorių išgauna ne „vaidybą“, o tą dvasinę ekspresiją, kuri apima bežiūstančius. [...] Nuo pat J. Vachtangovo laikų mirties tema turbūt neskambėjo taip be kompromisų aiškiai ir galingai. (28; 147).



Mirties temos raiška šio režisieriaus spektakliuose laikoma itin reikšminga, akcentuotina ir tai, kad, kaip ir kitos režisūrinių E. Nekrošiaus temos, ji yra sprendžiama metaforiškai. Tad šio darbo tikslas yra, atsižvelgiant tiek į pagrindinį E. Nekrošiaus spektaklių elementą – jų metaforiškumą, tiek į kritikų akcentuojamą mirties temos svarbą E. Nekrošiaus režisūroje apskritai, panagrinėti mirties metaforiškumą šio režisieriaus kūryboje, didžiausią dėmesį skiriant spektakliams, kuriuose, kritikų nuomone, ši tema yra ryškiausia ir dominuojanti, t. y. pagal Williamo Shakespeare'o tragedijas „Hamletas“, „Makbetas“ bei „Otelas“ pastatytus E. Nekrošiaus spektaklius. Nagrinėjant siekiama nužymėti tam tikrus bendrus mirties metaforų kūrimo ypatumus šiuose spektakliuose, taip pat išskirti unikaliąsias jų meniniame audinyje sukuriamas mirties metaforas.

## **Teorinės metaforos sampratos bei raiška teatre**

Pereinant prie teorinio metaforos sąvokos nagrinėjimo, pravartu pradėti nuo klasikinės retorikos principų, su kuriais šis terminas ilgą laiką buvo siejamas. Terminu metafora čia naudotasi norint apibrėžti trūkstamo ar praleisto tiesioginės

prasmės žodžio pakeitimą, taip pat tam tikro daikto įvardijimą kitu pavadinimu; tai tampa įmanoma dėl subjektyvaus santykio tarp tų daiktų panašumo ar tiesiog objektyvaus dviejų gretinamų daiktų panašumo. (Tokį požiūrį į metaforą JAV filosofas, Maxas Blackas vadina substituciniu.) Priešingai klasiškai retorikai, šiuolaikinis mokslas metaforą bei kitus tropus laiko nebe paviršiniu dekoratyviniu lingvistiniu elementu, siekdamas juos su pačia kūrybinio žmogaus mąstymo prigimtimi. Aptariant pagrindines moderniąsias teorines metaforos sampratas, galima remtis N. Arutiunovos sudarytu straipsnių rinkiniu „Metaforos teorija“ bei teatrologo E. Klivio publikacija „Metafora ir Mise-en-Scene“, kurioje išsakomas ir vadinamasis interakcinis požiūris į metaforą. Šią sąvoką suformulavo M. Blackas straipsnyje „Metafora“ 1955 m. E. Klivis pažymi, jog tai buvo vienas pirmųjų straipsnių, kritikuojančių tradicinės metaforos sampratą bei pateikiančių šiuolaikinių metaforos suvokimą.<sup>2</sup> Tradicinį metaforos aiškinimą M. Blackas papildė kognityviniu aspektu, teigdamas, jog metaforiniame procese gretinami objektai sąveikauja persmelkdami vienas kitą taip, kad iš šios sąveikos susiformuoja nauja prasmė. Kitaip tariant, pasak E. Klivio, „atsidūręs konkrečiame rėmelyje fokusinis žodis (arba objektas) įgyja naują reikšmę, kuri visiškai nesutampa nei su tiesioginės reikšmės žodžiu (tradiciniu, realistinę reprezentaciją atitinkančiu objektu), nei su jokių kitų žodžių, kuris galėtų atsidurti šiame kontekste.“ (38, 159). Naujam kontekstui praplėtus žodžio reikšmę, be semantinių nuostolių „dešifruoti“ metaforą, grąžinant žodžiams pirmines reikšmes, nebeįmanoma. Tokių objektus gretinant įvykstantį naujos prasmės susikūrimą M. Blackas vadina metaforine interakcija. Ji aiškinama metaforoje gretinamus objektus suvokiant kaip sistemas ir teigiant, jog kiekvienas žodis, gestas ar objektas sąmonėje sukelia įprastinių asociacijų sistemą, bendrą vienos

---

<sup>2</sup> Pavyzdžiui, P. Ricoeuras pažymi, jog taip pat reikšmingi yra ir I. A. Richardso, M. Beardsley, C. Turbayne'o bei P. Wheelwrighto semantinei metaforos sampratos teorijai atstovaujantys darbai.

kultūros ar kalbos žmonių bendrijai. Tad tokiu būdu „metaforinės interakcijos metu šios asociacinės sistemos, nusakančios skirtingus objektus, persmelkia viena kitą atverdamos netikėtą prasmę, organizuodamos mūsų požiūrį į tuos objektus ir pasaulį.“ (38, 159). Tačiau minėtu būdu, anot M. Blacko, galima aiškinti tik paprasčiausius metaforinės interakcijos pavyzdžius. Meno kūrinų metaforose paprastai remiamasi jau ne tik bendrakultūriniu žinojimu, bet dažnai sukuriami specifika atskirų objektų asociacinė sistema, kuri daro įmanomas ypatingas metaforų kombinacijas, atsiskleidžiančias tik konkrečiame kūrinyje ar jo dalyse bei kūrinio kontekstuose. Tokio tipo metaforoms, kritikų nuomone, priklauso ir E. Nekrošiaus spektaklių metaforos. Pavyzdžiui, rusų teatrologas Vadimas Ščerbakovas išskiria daugiareikšmės šio režisieriaus metaforas, pažymėdamas, jog „tuos pačius simbolius, sąvokas, ženklus režisierius nuolat rodo žiūrovams iš skirtingų, kartais visiškai priešingų pusių.“ (48, 19). Akcentuotina tai, kad, nepaisant minėto meninių metaforų individualumo, jas suvokti įmanoma tik dėl jau egzistuojančios reikšmių struktūros. Ši teorija siūlo kiekvieną individualią meninę metaforą traktuoti kaip bendrakultūrinio, metaforų tinklo bei hierarchinių simbolių struktūrų elementą. Metaforų tinklo teoriją savo darbuose plėtojo ir kiti garsūs metaforos teoretikai, pavyzdžiui, Philippe'as Wheelwrightas ir E. McCormacas, kurių darbuose išsakytos mintys apie metaforos ir archetipo sąsajas, turėjo įtakos ir hermeneutinėms metaforos semantikos teorijoms.

Aptariant hermeneutinę metaforos sampratą pavyzdžiu galėtų pasitarnauti P. Ricoeuro interpretacijos teorija, pristanti metaforos galimybes išskverbti į giliuosius, paprastai nepasiekiamus realybės sluoksnius; tai tampa įmanoma dėl poetiniam diskursui (ar panašiais principais besiremiančiam vizualiam sceniniam vyksmui) būdingos vadinamosios antrinės referencijos. Mokslininkas teigia, jog antrinės (netiesioginės) referencijos galimybę nulemia poetinio diskurso savarankiškumas ir daugiaprasmiškumas. P. Ricoeuro nuomone,

„nudilus“ pirminei referencijai, „referencinė galia išlaisvinama tokiems mūsų būties pasaulyje aspektams, kurių neįmanoma išsakyti tiesioginiu aprašymu: apie tai užsiminti leidžia tik metaforos — ar apskritai visos simbolinės raiškos referentinės galimybės.“ (11, 48). Tad hermeneutiniu požiūriu, metafora reprezentuoja „giliąsias“ metafizines pasaulio struktūras, kurių neįmanoma atskleisti realistinės reprezentacijos formomis. Metaforos susiformavimą P. Ricoeuras aiškina esant nulemtą įtampos tarp dviejų metaforinio pasakymo narių, pabrėždamas, jog „metafora iš esmės yra sąmoninga klaida, kai sujungiami du tarpusavyje nederantys dalykai ir tariamas apsirikimas užmezga tarp narių naują, iki tol nežvelgtą reikšminę sąsają, kuri ankstesnėse klasifikacijos sistemose buvo nežinoma ar neleistina.“ (11, 65). O kadangi metafora labiau susijusi ne su atskirais žodžiais, bet su viso sakinio semantikos kaita, minėtą įtampą sukelia dvi priešingos (tiesioginė ir metaforinė) metaforinio pasakymo interpretacijos, kurių konfliktu remiasi ir pati metafora. Suvokiant tiesiogiai, metaforinis pasakymas tampa beprasmiu dėl įprastos loginės kategorizacijos suardymo. Pasak E. Klivio, „metafora veikia ištrindama logines ar kaip kitaip nustatytas ribas: dėl šio ištrynimo randami nauji panašumai, kurie buvo nematomi pagal ankstesnę klasifikaciją“ (38, 162), o tokia pati loginė metaforų suvokimo sistema bei kategorizacija veikia ne tik verbalinėje, bet ir konkrečiose reprezentacinėse (taip pat ir teatrinėje) sistemose. Tačiau verbalinėje sistemoje metaforos efektą lemiančią semantinę prieštarą teatre keičia prieštaravimas įprastai realistinei reprezentacijai.

Galima teigti, jog ir hermeneutinėje teorijoje atskiros metaforos suvokiamos kaip tam tikros hierarchinės, šakninėmis metaforomis (archetipais) paremtos, metaforų sistemos dalis. Kaip teigia P. Ricoeuras, visos metaforos pasižymi daugybe prasminių tarpusavio sąsajų, taip sudarydamos tam tikrą reikšmių tinklą, kuris „gimdo metaforas, kurias galėtume pavadinti šakninėmis — viena vertus, jos pajėgios sutelkti į vi-

sumą dalines, iš įvairiausių mūsų patirties klodų pasiskolintas metaforas ir taip suteikti joms stabilumo. Antra vertus, jos sugeba atverti kelią sąvokų įvairovei – turiu galvoje neribotą sąvokų lygmenyje galimų interpretacijų skaičių.“ (11, 77).

Kartu minėtas mokslininkas, remdamasis metaforų hierarchijos teorijomis, akcentuoja hierarchinę metaforų tinklo visumos sąrangą, jos sąsajas su archetipais ir teigia, jog elementariausią metaforikos lygmenį valdo tiesioginė simbolika, sukurta pamatinių žmonijos patirčių. Šiuo atveju vėlgi akcentuojama metaforos suvokimą lemiančio kultūrinio konteksto reikšmė, kurią pabrėžia ir struktūralistinės teorijos.

Svarbu, jog aptartos teorijos nagrinėja metaforos semantiką, tuo tarpu, pasak teatrologo E. Klivio, „siekiant apskritai artikuliuoti spektaklio naratyvines ir vizualines plotmes, apibrėžti ir įvertinti režisūrinio veikimo būdus“ (38, 157), naudojamas struktūralistinis lingvisto Romano Jakobsono pasiūlytas, binarinė opozicija tarp metaforos ir metonimijos paremtas modelis. R. Jakobsonas skiria du visose kalbinėse struktūrose egzistuojančius elementus, kuriuos įvardija kaip atranką (kalbėjimo metu vykstantį kalbinių vienetų atrinkimą) ir kombinavimą (kai atrinkti kalbiniai vienetai įvairiai jungiami į sudėtingesnius darinius). Pirmosios grupės elementų santykiai grindžiami panašumu, o antrosios grupės – gretimumu. Pasak R. Jakobsono, kalbinis įvykis taip pat gali plėtotis dviem prasminėmis linijomis, t. y. vienai temai pereinant į kitą pagal gretimumo arba panašumo principus. Panašumo principą, lingvisto nuomone, labiausiai koncentruotai išreiškia metafora, o gretimumo – metonimija, tad šiuos kalbinius procesus siūloma įvardyti terminais metonimijos ašis ir metaforos ašis. Šiuos du pagrindinius tropų tipus R. Jakobsonas sieja su pagrindinėmis kalbos struktūros ašimis: sintagmine (metonimija) ir paradigmine (metafora). E. Klivio teigimu, „metafora derina dvi skirtingos reikšmės plotmes ir reikalinga vaizduotė, kad būtų atrastas panašumas, o metonimija [...] gretina tos pačios plotmės reikšmes ir reikalinga vaizduotė, kad dalis būtų su-

vokiama kaip visuma." (38, 189). R. Jakobsonas terminus „metafora“ bei „metonimija“ taiko ne tik lingvistikoje, bet ir nagrinėjant kiną, dailę ar net psichoanalizę. Tad nors bendruoju požiūriu R. Jakobsono modelis yra lingvistinis, jis identifikuojamas ir analizuojant konkrečius režisūrinius, vaidybinius ar sceninės dailės principus. Todėl akivaizdu, jog „metoniminio principo dominavimas bus būdingas teatrui, siekiančiam tikslesnės realistinės reprezentacijos, o metaforinio – teatrui, siekiančiam konceptualesnių poetinių, vizualinių ir plastinių sprendimų." (38, 189). Toks skirstymas naudojamas ir istorinei teatro sampratos kaitai analizuoti: pavyzdžiui, teatrologo D. Judelevičiaus minimas septintojo ir aštuntojo dešimtmečių sandūroje atsirandančias režisūrines tendencijas, kai režisūra iš aktoriaus pareikalauja „visko iš karto – buities tikrumo ir lakiausios vaizduotės, mąstymo ir žaismės, plastikos, judesio kultūros, muzikalumo. Ieškoma tokio vaidybos stiliaus, kuris būtų sąlygiškas ir sykiu organiškas, psichologiškai tikras" (34, 14), galima traktuoti kaip nuoseklų metoniminio teatro virsmą metaforiniu.

Prieš pateikiant realistinio psichologinio ir metaforinio teatro skirtumų analizę pagal struktūralistinį R. Jakobsono modelį, reikėtų pabrėžti, jog vis dėlto toks skirstymas išreiškia tik konkrečiame spektaklyje dominuojantį kūrybinį principą – metaforiniuose spektakliuose neišvengiamos metoniminės detalės, o metoniminiuose spektakliuose visuomet atsiranda metaforiškumo elementų. Beje, ir pats mokslininkas pastebėjo, kad kiekvienas kalbinis įvykis neišvengiamai juda abiem (t. y. metaforos ir metonimijos) ašimis. Giluminius metaforos ir metonimijos ryšius akcentavo ir R. Jakobsono teoriją plėtojęs mokslininkas semiotikas, esė „Metaforos semantika“ autorius Umberto Eco, pasak kurio, „kiekvienoje metaforoje galima rasti metoniminių jungčių grandinę, kuri sudaro kodo rėmus ir pagrindžia kiekvieną semantinę lauką, dalinį, ar (teoriškai) globalų." (4, 295). Toliau akcentuojant realistinio ir metaforinio teatro skirtumus remiantis R. Jakobsono modeliu, tokių

skirtumų pavyzdžiu galima pateikti skirtingus šiose teatrinėse sistemose vaidmens kūrimo principus (minėtas modelis tinka ir režisūros, scenografijos bei kitų spektaklio audinio sandų analizei). Vaidmenį, sukurtą remiantis realistiniais psichologiniais principais, šiuo atveju galima įvardyti kaip metoniminių detalių, atstovaujančių žmogaus būčiai (visumai), darinį, t. y. tiek aktoriaus mimika, tiek kūno plastika reiškiamos emocijos, aktoriaus kalba bei veiksmai parodo scenoje vaizduojamą personažą kaip realų žmogų. Kita vertus, kuriant vaidmenį pagal metaforinio teatro principus, į panašią metoniminių detalių seką įterpiama pagal psichologinę logiką toje sekoje visiškai nederanti detalė, sukurianti metaforinį asociacinį ryšį. E. Klivis akcentuoja ir tai, jog metafora tiek aktoriaus vaidyboje, tiek sceninėje dailėje yra neatsiejama nuo režisūros ir kitų spektaklio sandų, o metaforiniai sprendimai prasmingi tampa tik visiškai integravus juos į meninę spektaklio visumą. Būtent per metaforą, kaip asociaciniais ryšiais gretinamus elementus, režisūra sujungia skirtingas teatrinų sistemų raiškos sferas. Atskirų elementų integralumą bendrame meniniame spektaklio audinyje laikant svarbiu metaforinio teatro bruožu, būtina išskirti dar vieną, tik metaforų teatrui būdingą savybę, kuri, E. Klivio manymu, laikytina esminiu metaforinio teatro elementu ir įvardijama kaip nuolatinis metaforinės ir metonimines formas skiriančios ribos kvestionavimas, metonimijoms virstant metaforomis ir kartu išlaikant savo pirminę reikšmę.

Apibendrinant metaforinio teatro fenomeno Lietuvoje bei šio teatro tyrinėjimo metodikų aptarimą, dera išskirti keletą pagrindinių stilistinių metaforų teatro bruožų. Tai autorinis teatras, siūlantis savitą sceninę statomo veikalo interpretaciją, reikalaujantis glaudaus kūrybinio visų spektaklio kūrėjų bendradarbiavimo realizuojant konceptualią ir vizualiai įsimintą sceninę viziją. Metaforiniame teatre aktyviai naudojamosi ne-verbaline kalba, dažnai ją pasitelkiant perkeltinėms prasmėms išreikšti. Kadangi atskiros metodologijos teatro metaforoms tirti nėra, analizuojant jas pasitelktinos jau egzistuojančios

bendrosios mokslinės metaforos teorijos. Kaip pagrindinės (kuriomis remiamasi šiame darbe) išskiriamos metaforos semantiką nagrinėjančios interakcinė ir hermeneutinė teorijos bei metaforos sandarai ir jos elementų tarpusavio ryšiams nustatyti naudingas struktūralistinis modelis.

## **Mirties metaforos E. Nekrošiaus spektakliuose pagal W. Shakespeare'o dramaturgiją**

### **Mirtis ir metafora „Hamlete“**

E. Nekrošiaus „Hamletas“ traktuotinas kaip etapinis spektaklis kūrybinėje režisieriaus biografijoje. Kritikai vertina šį E. Nekrošiaus darbą kaip tematinę ir stilistinę taip vadinamojo LIFE periodo<sup>3</sup> spektaklių kvintesenciją. Pavyzdžiui, teatrologas Audronis Liuga, analizuodamas „Hamletą“, pažymi, jog jo ir kitų LIFE spektaklių pasaulėvaizdis žymiai skiriasi nuo ankstyvųjų E. Nekrošiaus darbų. Pasak A. Liugos, ankstyvųjų Nekrošiaus spektaklių pasaulėvaizdis, nors ir išreiškė dramatišką žmogaus laikinumą, jo bejėgiškumą nenumaldomų gamtos dėsnių akivaizdoje, vis dėlto atrodė harmoningas, nes buvo grindžiamas tikėjimu meile, kuri yra naujos gyvybės pradžia ir mirties baimę įveikti padedanti jėga. [...] Naujaučiuose E. Nekrošiaus spektakliuose vaizduojamo pasaulio cikliškumas persmelktas fatališkos, nenugalimos mirties nuojautos. Meilė atsiranda tarsi tam, kad būtų sunaikinta, kūrybinis

---

<sup>3</sup> Kūrybinė E. Nekrošiaus biografija chronologiškai paprastai skirstoma į tris etapus:

1. 1977–1991 m. Šiam etapui priklauso spektakliai, režisieriaus pastatyti Kauno Valstybiniame akademiniame dramos ir Vilniaus Jaunimo teatruose.

2. 1994–1997 m. Šio etapo spektakliai kurti bendradarbiaujant su tarptautiniu teatro festivaliu LIFE.

3. 1999–2004 m. Trečiojo etapo spektakliams priklauso E. Nekrošiaus režisūriniai darbai, sukurti Meno forte.

įkvėpimas neteikia džiaugsmo, tik kančią, nes iš pat pradžių yra pasmerktas. Žinojimas, jog pradžioje glūdi pabaiga – tragiškiausia naujausių E. Nekrošiaus spektaklių tema, iš čia išplaukia jų gilus beviltiškumas ir žiaurumas (41, 1).

Tad LIFE periodo spektakliuose akcentuojamos beviltiškumo ir mirties temos ypač svarbios tampa „Hamlete“ ir natūraliai pereina į visą „šekspyriškąją“ E. Nekrošiaus trilogiją, pasižyminčią meniniame spektaklio audinyje dominuojančiais metaforiniais mirties temos sprendimais. Analizuojant „Hamletą“ kritikoje pažymimas ir jame ryškėjantis „nekrošiškosios“ režisūros mirties sampratos lūžis. Pavyzdžiui, kritikė R. Marcinkevičiūtė, nagrinėdama „Hamletą“, aptaria šiame spektaklyje pakitusią mirties traktuotę, kartu akcentuodama mirties tematikos svarbą E. Nekrošiaus režisūroje. Savo analizėje minėta teatrologė lygina svarbiausiojo spektaklio personažo princo Hamleto mirtį su ankstesniųjų E. Nekrošiaus spektaklių pagrindinių personažų režisūriniais mirties sprendimais, pažymėdama, jog „prisiminę, kaip mirė Nekrošiaus Pirosmenis ar Jedigėjus, kaip jų finalinį išėjimą lydėjo skaidri balta spalva (baltų miltų ir baltų marškinių įvaizdis), galėtume pamatyti, kaip kinta chrestomatinė Nekrošiaus metafora. Stulbinanti, galinga ir, regis, neišsenkama režisieriaus vaizduotė šį kartą visa panirusi į žmogžudystės tyrinėjimus. Mirtis Nekrošiaus teatre jau nebegraži. Be paslapties, be pašventinimo, be pakylėto sceninės metaforos įkvėpimo.“ (43, 15).

Grįžtant prie „Hamleto“ ir dominuojančios metaforiškai interpretuojamos mirties temos, galima teigti, jog slogi, mirtį pranašaujanti atmosfera čia kuriama jau spektaklio scenovaizdžiu: sceninę erdvę E. Nekrošiaus „Hamlete“ užpildo juoda spalva. O pats spektaklis pradedamas pokalbiu apie mirtį, sąlytį su anapusiniu pasauliu – sargybiniai pasakoja vienas kitam apie karaliaus Hamleto šmėklą, besirodančią Elsinore. Lyginant metaforiškus režisūrinius spektaklio mirties įvykių sprendimus „Hamlete“ su vėlesniųjų trilogijos dalių „Makbeto“ ir „Otelo“ mirties metaforomis, galima teigti, jog mirties

samprata šiame spektaklyje maksimaliai priartėja prie išreikšiamos archajiškuose tikėjimuose, tačiau labiausiai šis archetipiskumas koncentruojamas ne pačią mirtį, o pasirengimą jai ir pomirtinį žmogaus būvį žyminčiose metaforose (minėtos metaforos į šio darbo tyrimų lauką nepatenka, tad plačiau analizuojamos nebus). Apibendrintai vertinant mirties sampratą ir metaforinę jos raišką E. Nekrošiaus „Hamlete“, galima išskirti keletą pagrindinių mirties vaizdavimo ypatumų. Nė vienos spektaklio mirtis žyminčių įvykių sekos negalima visapusiškai suvokti remiantis vien realistine logika, tačiau metaforinė jų interpretacija atskleidžia mirties vaizdavimo daugiaprasmiškumą. Tai įrodo faktą, kad mirties įvykiai šiame spektaklyje parodomi pasitelkiant režisūrines metaforas. Mirties metaforos E. Nekrošiaus „Hamlete“ kuriamos remiantis ankstesnių režisieriaus spektaklių šio tipo metaforomis (išimtis – Ofelijos mirties įvaizdinimas) bei archetipinių metaforinių reiškinių tinklu. Vaizduojant mirtis šiame spektaklyje metaforiškai suvokiamų įvykių sekoje įterpiamos metoniminės detalės (išimtis – Polonijaus mirtis. Čia į tiesiogiai interpretuojamų įvykių seką įtraukiamos metaforiškos detalės). Didžioji dalis mirties įvykius vaizduojančių metaforų sutelkta trečiojoje spektaklio dalyje, o daugiausia dėmesio skiriama princo Hamleto mirčiai pavaizduoti. Metaforiškai suvokiama mirtis dominuoja ir bendrame spektaklio temų lauke. Jos samprata „Hamlete“ išskirtinai archetipizuota (tai itin reiškia pasirodymo mirčiai bei pomirtinį būvį nurodančiose metaforose).

### **Mirties metaforiškumas E. Nekrošiaus spektaklyje „Makbetas“**

E. Nekrošiaus spektaklis „Makbetas“ sudaro antrąją šio režisieriaus trilogijos pagal W. Shakespeare'o dramaturgiją, dalį ir, lyginant su anksčiau pastatytu „Hamletu“, kritikų yra vertinamas gana prieštaringai. Tačiau sutariama dėl panašios abiejų spektaklių estetikos bei išskirtinio abiejų pastatymų metaforiškumo, laikomo režisieriaus kūrimo stiliumi, kurį E.

Jansonas apibūdina taip: „Nekrošius kiekvieną savo spektaklį stato lyg paskutinį. Todėl viską, ką turi savyje, išlieja į sceną. [...] Kai metafora krinta po metaforos, spektaklis tampa panašus į labirintą, iš kurio išeiti sunku tiek režisieriui, tiek artistams, o juo labiau žiūrovams.“ (47, 27). Kritikai taip pat akcentuoja, jog abiejuose spektakliuose nagrinėjama ta pati – mirties tema. Pavyzdžiui, V. Jauniškis pažymi, kad tiek „Hamlete“, tiek „Makbete“ nagrinėjama mirtis bei jos fiziologija, tik pastarajame į mirtį leidžiamasi dar giliau. Kritiko nuomone, „Hamletas“ – jaunų žmonių tragedija ir pralaimėjimas, o „Makbetas“ – senyvų žmonių mirtis, jaučiama bemaž nuo pirmos scenos.“ (47, 27).

Vertinant metaforinę mirties raišką E. Nekrošiaus spektaklyje „Makbetas“, dera atsižvelgti į tai, jog mirties metaforos čia itin svarbios – visas spektaklis yra paskirtas mirties temai. Pavyzdžiui, lenkų teatrologo Lukaszio Drewniako nuomone, „visas spektaklis yra apie mirtį, mirusį, pūvantį kūną.“ (32, 18). Tokių teiginių teisingumą patvirtina ir nuolatos spektaklyje aptinkami vizualūs mirties simboliai – archetipai. Nors režisieriui kupiūravus dramos tekstą mirčių spektaklyje lieka mažiau, galima tvirtinti, jog E. Nekrošius susikoncentruoja ties kuriama spektaklio struktūrai svarbiausiais mirties įvykiais, t. y. pabrėžtinai metaforiškai interpretuodamas karaliaus Dunkano (Ramūnas Rudokas), Banko (Vidas Petkevičius), ledi Makbet (Dalia Storyk) ir Makbeto (Kostas Smoriginas) mirtis. Reikėtų atskirai paminėti spektaklio finalą, interpretuotiną kaip visuotinės mirties bei pasaulio žlugimo išraišką. Pažymėtina, jog režisieriaus naudota dramaturginė medžiaga (W. Shakespeare'o pjesė „Makbetas“) siūlo visiškai priešingą, t. y. viltinę finalo traktuotę. Visuotinį žlugimą teigiantį apokaliptinį finalą kaip svarbų spektaklio elementą apskritai atsisakydamas teksto sukuria pats režisierius, taip tik paskatindamas nuomonę apie išskirtinę mirties tematikos svarbą šiame spektaklyje.

Akcentuotina, jog pirmoji mirtis-žmogžudystė (nužudomas karalius Dunkanas) įvykdoma tik antrajame spektaklio

veiksme, tuo tarpu pirmoji dalis skiriama moraliniam žudiko pasiruošimui. Reikėtų pabrėžti, kad ir pati Škotijos karaliaus Dunkano mirtis ir pasiruošimas žmogžudystei, taip pat vėlesni įvykiai yra traktuojami metaforiškai, kaip, kritikų nuomone, ir būdinga E. Nekrošiaus teatrui.

Galima pažymėti, jog nagrinėjant išskirtąsias spektaklio mirčių metaforas, akivaizdu, jog labiausiai metaforinis dėmuo dominuoja vaizduojant ledi Makbet mirtį — čia visi veiksmai įgauna prasmę tik aiškinant juos metaforiškai. O, pavyzdžiui, Makbeto mirties atveju gana daug teatrinų metaforų elementų yra derinama su teatrinėmis metonimijomis, tai iš dalies leidžia ir tiesioginę mirtį nurodančių veiksmų interpretaciją, nors plačiausiai ir šis režisūrinis sprendimas yra suvokiamas tik pasitelkus metaforinės interpretaciją. Vaizduojant Dunkano mirtį taip pat akivaizdu, jog tiesioginė jos režisūrinio sprendimo interpretacija negalima. Banko mirties atveju derinami metoniminiai ir metaforiniai teatro elementai, tačiau aiškiai matyti, jog logiška yra tik metaforinė interpretacija. Finalinėje mirčių scenoje taip pat dominuoja metaforinis lygmuo. Apibendrinant galima teigti, jog jos yra glaudžiai susijusios tiek su bendru šio spektaklio metaforų kontekstu, tiek ir su bendrakultūriniu archetipinių metaforų tinklu. Reikėtų paminėti ir tai, kad, nepaisant dominuojančio spektaklyje metaforiškumo principo, kai kurios mirties metaforos (Banko, Makbeto mirtys) čia yra kuriamos derinant metaforinio teatro elementus su teatrinėmis metonimijomis. Be metonimiškų elementų neapsieinama ir metaforiškai vaizduojant kitas spektaklio mirtis, tačiau pasitelkiant tiesioginę interpretaciją ir šie dariniai yra nesuvokiami, tad juos taip pat dera interpretuoti remiantis metaforine logika.

### **Metaforinė mirties raiška ir jos ypatumai E. Nekrošiaus „Otele“**

E. Nekrošiaus režisuotas W. Shakespeare'o „Otelas“ sudaro trečiąją režisieriaus trilogijos pagal jau minėto dramaturgo

tragedijas dalį. Vizualiai iš pirmo žvilgsnio savo stilistika šis spektaklis kiek skiriasi nuo pirmųjų dviejų, tačiau nagrinėjant temų ir problemų požiūriu spektaklis neginčijamai traktuojamas kaip „Hamleto“ ir „Makbeto“ tęsinys. Pasak V. Vasiliausko, „visas E. Nekrošiaus W. Shakespeare'o ciklas – tai bandymas pažvelgti Anapus.“ (53, 1).

Pradedant nagrinėti mirties metaforas ir jų sprendimą šiame E. Nekrošiaus spektaklyje, verta pabrėžti, jog visos mirtys čia nėra natūralios – tai žmogžudystės (Rodrigo, Dezdemonos, Emilijos) arba savižudybė (Otelas). Šie mirties įvykiai režisieriaus centruojami trečiojoje spektaklio dalyje ir seka vienas paskui kitą. Režisierius į sceną perkelia bemaž visas dramoje minimas mirtis (išskyrus Dezdemonos tėvo Brabancijaus), tačiau pagrindinį dėmesį skiria Dezdemonos bei Otelo mirtims, Emilijos nužudymą traktuojant tik kaip Dezdemonos šermenų dalį (atskleidusią Otelui tiesą Emiliją nuduria Jagas ir ši miršta prie Dezdemonos kūno ir su jos vardu lūpose).

Lyginant „Otelo“ bei kitų trilogijos spektaklių mirčių sprendimus, aiškėja, jog galima nužymėti tam tikrą mirties sampratos spektakliuose raidą. Minėtą mirties traktuotės kaitą pabrėžia ir teatro kritika. Pavyzdžiui, R. Marcinkevičiūtė „Hamleto“ ir „Otelo“ mirties sampratos skirtumus ryškina nagrinėdama visų trilogijos spektaklių finalus. Šios kritikės manymu, spektakliuose „Hamletas“ ir „Makbetas“ mirtis atliko taško funkciją, nes toliau tyla, žemė be žmogaus, scena nuklota kapais. „Otele“ – spengianti tyla, kaip pauzė papasakotoje istorijoje (tarsi laikas, skirtas apsispręsti, ar buvo tapta kitokiu žmogumi). Ir sykiu tai pauzė, kuri neišvengiamai reikalinga prieš pradedant vėl pasakoti istoriją. Juk ant scenos krašto sėdi Jagas, kuriam sutrupino kaulus. Jis turėtų tapti nauju naratoriumi, vėl pradėsiančiu pasakojimą. (44, 30).

Beviltiškos ir neišvengiamos mirties tema metaforiškai perteikiama ir dominuoja pirmojoje trilogijos dalyje. Svarbiausia ir visa persmelkianti ši tema tampa „Makbete“. Pasakutiniajame trilogijos spektaklyje („Otele“) mirties tema taip

pat itin svarbi, tačiau suvokiama jau kiek kitaip – tai nulemia šio spektaklio pasaulėvaizdžio cikliškumas. Mirtis „Otele“ jau nebe absoliuti pabaiga, o tam tikras baigties taškas prieš galimą naują istorijos etapą.



Metaforos terminas teatre naudojamas režisūriniams, vaidybiniams bei teatro dailės principams apibūdinti.

Išskiriamos kelios metaforos sampratos teorijos, apibūdinančios jos susidarymą bei reikšmę meniniame spektaklio audinyje, pavyzdžiui, substitucijos (klasikinė) ir semantinės (interakcinio požiūrio ir hermeneutinė) teorijos, taip pat metaforos sandarą nagrinėjanti struktūralistinė teorija.

E. Nekrošiaus režisūra pripažįstama metaforiška metaforinio Lietuvos teatro kontekste ir, atsižvelgiant į kritikų akcentuojamą šio režisieriaus metaforų daugiaprasmiškumą, analizuotina pagal metaforos semantiką nagrinėjančias teorijas bei struktūralistinių modelių.

Metaforos šio režisieriaus kūryboje pabrėžtinai daiktiškos bei vizualios. Scenoje jos dažnai realizuojamos per aktorinį veiksmą, kartu naudojantis scenoje esančiais objektais. Jos nėra savitikslių, o pajungiamos bendrai spektaklio istorijai pasakoti.

Itin svarbi ir perteikiama metaforiškai E. Nekrošiaus teatre – mirties tema. Mirties metaforos dominuoja kitų spektaklio metaforų kontekste, režisieriaus trilogijoje pagal W. Shakespeare'o dramaturgiją.

E. Nekrošiaus spektaklyje „Hamletas“ dominuoja metaforiškai perteikiama mirties tema. Asociatyvinis šio spektaklio mirties metaforų laukas apima ankstesniųjų režisieriaus spektaklių mirties metaforų bruožus bei archetipinio metaforinių asociacijų tinklo pateikiamas reikšmes. Spektaklio metaforos yra vizualios, daiktiškos ir pasižymi archetipiškumu. Jas kuriant derinti realistinio bei metaforinio teatrų principai.

E. Nekrošiaus „Makbete“ taip pat dominuoja mirties tema,

o pagrindinis režisieriaus dėmesys skiriamas mirties metaforų kūrimui. Šio tipo metaforose jungiami ir realistinio teatro principai – į metaforiškai interpretuotinių mirtį žyminčių įvykių grandinę įtraukiamos ir tiesiogiai suvokiamos teatrinės metonimijos.

Kai kurios mirtys spektaklyje metaforiškai vaizduojamos savitai reflektuojant dramos tekstą bei remiantis archetipiniais mirties vaizdiniais. Siekiant pavaizduoti kitas, paties spektaklio meniniame audinyje kuriamas konkrečių metaforinių asociacijų tinklas.

E. Nekrošiaus „Otelas“ išreiškia ciklišką pasaulio sampratą. Mirtis čia traktuojama ne kaip absoliuti baigtis, o nužymis tam tikro etapo pabaigą. Bendra mirties tematika spektaklyje dominuoja, kaip ir ankstesnėse trilogijos dalyse.

Metaforiniuose „Otelo“ mirčių įvykių sprendimuose taip pat naudojamos ankstesniųjų E. Nekrošiaus mirties metaforų prasminiais elementais bei archetipinio metaforinių asociacijų tinklo siūlomomis reikšmėmis. Kuriamos ir unikalios, vien šiam spektakliui būdingos mirties metaforos. Spektaklio meniniame audinyje visų tipų metaforos jungiamos į vientisą sistemą.

E. Nekrošiaus spektaklius pagal W. Shakespeare'o dramaturgiją vienija juose dominuojanti mirties tematika, panašus stilistinis ir prasminis metaforiškas mirties įvaizdinimas.

## Literatūra

1. Aristotelis. Rinktiniai raštai. Vilnius: Mintis, 1990.
2. Beresnevičius G. Dausos. Vilnius: Gimtinė/Taura, 1990.
3. Fiske J. Įvadas į komunikacijos studijas. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
4. Hawthorn J. Moderniosios literatūros teorijos žinyas. Vilnius: Tyto Alba, 1998.
5. Jansonas E. Etiudai apie teatrą. Vilnius: Vaga, 1988.
6. Lotman J. Kultūros semiotika. Vilnius: Baltos lankos, 2004.
7. Marcinkevičiūtė R. Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.
8. Naujasis simbolių žodynas / Sud. H. Biedermann. Vilnius: Mintis, 2002.

9. Pagrindinės moderniosios literatūros sąvokos / Sud. D. Borchmeyer, V. Žmegač. Vilnius: Tyto Alba, 2000.
10. Ricoeur P. Egzistencija ir hermeneutika. Vilnius: Baltos lankos, 2001.
11. Ricoeur P. Interpretacijos teorija. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
12. Ricoeur P. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling // On metaphor / Ed. Sh. Sacks. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1979, p. 141 – 156 .
13. Simbolių žodynas / Sud. U. Becker. Vilnius: Vaga, 1995.
14. Šekspyras. Raštai. T. 2. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1961.
15. Šekspyras V. Dramos. Sonetai. Vilnius: Vaga, 1986.
16. Vasiliauskas A. Teatras be iliuzijų. Vilnius: Vaga, 1989.
17. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Сос. Н. Д. Арутюновой. Москва: Прогресс, 1990, с. 5–32.
18. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. Сос. Н. Д. Арутюновой. Москва: Прогресс, 1990, с. 153–172.
19. Макормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. Сос. Н. Д. Арутюновой. Москва: Прогресс, 1990, с. 358–386.
20. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991.
21. Рикер П. Живая метафора // Теория метафоры. Сос. Н. Д. Арутюновой. Москва: Прогресс, 1990, с. 435–455.
22. Сигнеева Р. В. Принцип метафоричности и его реализация в искусстве // Эстетика и жизнь. Выпуск 6, Москва: Искусство, 1979, с. 188–208.
23. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. Сос. Н. Д. Арутюновой. Москва: Прогресс, 1990, с. 110 – 132.

## Straipsniai

24. „Aš pasirinkau Tamsą...“, – prisipažįsta Eimuntas Nekrošius / Šermukšnio S. interviu su E. Nekrošiumi // Lietuvos aidas. 1997 m. gegužės 10 d., p. 27.
25. Čiupaila R. Eimunto Nekrošiaus pasaulis // Švyturys. 1983. Nr. 12, p. 12–17.
26. Drewniak L. Eimuntas Nekrošius: kančia, sanktuariumas // Kultūros barai. 1998. Nr. 12, p. 20 – 25.
27. Gedgaudas V. Režisieriaus, pasigailėk mūsų // Veidas. 1999 m. sausio 28 d., p. 54 – 55.
28. Ivanovas V. Magiškasis Eimunto Nekrošiaus teatras // Pergalė. 1987. Nr. 11, p. 147 – 153.
29. Jablonskienė A. Po likimo kirviais // Respublika. 1999 m. sausio 27 d., p. 22.
30. Jauniškis V. Ar praaugs Makbetas medį // Kultūros barai. 1999. Nr. 3, p. 29 – 32.
31. Jauniškis V. Hamleto knyga // Literatūra ir menas. 1997 m. gegužės 17 d., p. 10.
32. Jauniškis V. Žmogus, kuriam pasivaideno likimas // Kauno diena. 1999 m. sausio 30 d., p. 16 – 18.
33. Judelevičius D. Fair is foul and foul is fair... Arba kas suvedžiojo Makbetą //

- Kultūros barai. 1999. Nr. 3, p. 23–29.
34. Judelevičius D. Kelyje į metaforišką teatrą // Kultūros barai. 1979. Nr. 7, p. 12–15.
  35. Judelevičius D. Ketvirtoji banga // Teatras. 1997. Nr. 2, p. 20–25.
  36. Judelevičius D. Režisieriaus dramaturgija // Teatras. Vilnius: Mintis. 1986, p. 36–43
  37. Klivis E. Metafora ir Mise-En-Scene // Logos. Nr. 35. 2003 m. spalio/gruodis, p. 187–194.
  38. Klivis E. Metafora ir Mise-En-Scene // Logos. Nr. 36. 2004 m. sausio/kovas, p. 157–165.
  39. Krikštopaitis J. A. „Miserere“ – peržengusiems išbandymų ribą // Literatūra ir menas. 1999 m. vasario 20 d., p. 9.
  40. Krikštopaitis J. A. Ugnies ir ledo žiedas, įkalinęs prinčą // Literatūra ir menas. 1997 m. lapkričio 8 d., p. 10.
  41. Liuga A. Ne - būti // 7 meno dienos. 1997 m. gegužės 16 d., p. 1; 6.
  42. Lozoraitis J. E. Nekrošius į sceną atveda Makbetą // Lietuvos rytas / Savaitgalis. 1999 m. sausio 22 d., p. 1; 2.
  43. Marcinkevičiūtė R. Tik neprofesionalas gali būti Hamletu // Teatras. 1997. Nr. 2, p. 15.
  44. Marcinkevičiūtė R. Kodėl „Otelo“ negalima vaidinti Nacionalinio teatro scenoje // Kultūros barai. 2001. Nr. 12, p. 20–30.
  45. Meno paslapties didi trauka (Maskvos teatralai – apie Lietuvos TSR Valstybinio jaunimo teatro režisieriaus Eimunto Nekrošiaus kūrybą) // Tiesa. 1987 m. lapkričio 25 d.
  46. Petuchauskas M. Gyvenimo metaforos link // Literatūra ir menas. 1983 m. vasario 12 d., p. 12.
  47. Po „Makbeto“ premjeros // Teatras. 1999. Nr. 1, p. 26–29.
  48. Teisė būti savimi (Maskvos teatrologai apie Jaunimo teatrą) // Kultūros barai. 1988. Nr. 2, p. 16–19.
  49. ...Ten kur daug beprasmybės, ir įvyksta tragedijos / R. Marcinkevičiūtės interviu su V. Bagdonu // Kultūros barai. 2000. Nr. 12, p. 37–40.
  50. Valentini V. Nekrošiaus teatras: išlaikyta tradicija // Teatras. 2000. Nr. 2, p. 52–55.
  51. Vasiliauskas V. Hamletas be knygos // Kultūros barai. 1997. Nr. 7, p. 19–22
  52. Vasiliauskas V. Iš kur esi? Kurlink eini? // Gimtasis kraštas. 1987 m. lapkričio 5–11 d., p. 6; 7.
  53. Vasiliauskas V. Naujasis „Otelas“ – žvilgsnis anapus horizonto // Lietuvos rytas / Mūsų malūnas. 2000 m. lapkričio 28 d., p. 1.
  54. Vasiliauskas V. Sodininkas tradicijų sode // Teatras. 1999. Nr. 1, p. 22–25.
  55. Vasinauskaitė R. Dvi gulinčios figūros // 7 meno dienos. 2000 m. gruodžio 1 d., p. 1–4.
  56. Vasinauskaitė R. Tam pavadint nėra žodžio // 7 meno dienos. 1999 m. sausio 29 d., p. 1–2.

## Summary

Eimuntas Nekrošius is one of the most famous stage directors of metaphorical Lithuanian theatre. The object of this study is to investigate the character and structure of metaphors meaning death in his performances and it is based on the fact that the theme of death is very important in Nekrošius creative work. The performances according to dramaturgy of William Shakespeare („Hamlet“, „Macbeth“ and „Othello“) were used for this work because there the mentioned theme becomes dominating. Study proves that all the events which have the meaning of death in mentioned works by Nekrošius are very important in general artistic reality of each Nekrošius performance and it is inconceivable to understand them properly if metaphorical interpretation is not used. The author of this study tries to find the connections between nature of death metaphors in „Hamlet“, „Macbeth“ and „Othello“ and the nature of death meaning metaphors in earlier stage directions by Nekrošius. Also it is endeavour in this study to look into the principles which are being used in creation of metaphorical death meaning of some concrete action in performances which were chosen to analyse. This research reveals the complicated system of visual death metaphors created by Nekrošius theatrical language and determined by original interpretation of drama, reflexion by non-artistic reality. The death metaphors in these works are created by connecting the elements of death metaphors in earlier his performances and new origin components created in concrete artistic reality of each performance. Another aim of this work is to show how the network of archetypal metaphorical associations influences the creation of meaning in visual death metaphors created by Nekrošius.



# **Spektaklis ir jo dialoginės implikacijos H. G. Gadamerio hermeneutinėje perspektyvoje**

## **Įvadas**

Šiame straipsnyje kalbėsiu apie tas spektaklio dialogines implikacijas, kurios susijusios su hermeneutine meno kūrinio samprata bei kūrinio ir suvokėjo santykiu. Istorijos eigoje, įtvirtinant santykius tarp meno kūrinio ir jo suvokėjo, Vakarų filosofijoje susiformavo dvi pagrindinės viena kitai prieštaraujančios meno filosofijos kryptys: objektyvistinės ir reliacionistinės (kitaip dar vadinamos subjektyvistinės) teorijos. Pirmosios į estetiškumą žvelgė kaip į paties objekto savybę, kuri egzistuoja objektyviai, t. y. nepriklausomai nuo suvokėjo sąmonės. Tokiu būdu šios teorijos suponavo objekto – subjekto priešpriešą. Reliacionistinės teorijose, kurioms pradžią davė E. Kanto filosofija, į estetiškumą žvelgiama kaip į objekto – subjekto santykio išraišką, patį estetiškumą suvokiant kaip reliacinę objekto savybę suvokėjo atžvilgiu, išlaikant tiek subjekto, tiek objekto autonomiškumą. Pastarosiose teorijose išryškėjo objekto poveikio, subjekto skonio, vertinimo, išgyvenimo bei kitos problemos, kurios į pirmąjį planą iškėlė meno patirties subjektyvumą, bet nepanaikino objekto – subjekto susvetimėjimo (žr.: 7, 18 – 45).

Nuo XX amžiaus antrosios pusės paplitusios antiesencialistinės teorijos ėmė griauti nusistovėjusius šių teorijų pagrindus, tarp jų ir objekto – subjekto ryšius. Kūrinys nebesupran-

tamas kaip sau pakankamas objektas, transliuojantis suvokėjui išskirtines, apibrėžtas, nekintančias savybes ar reikšmes, kurių pagrindu būtų galima jį laikyti tikru meno kūrinium. Teigiama, kad kūriniai vartojami labai įvairiai, priklausomai nuo konkrečios kultūros ar epochos visuomenės skonio tendencijų, todėl nėra ir negali būti vienijančio principo, apibrėžiančio meno ar konkretaus kūrinio esmę bei nurodančio, kaip tą kūrinį vartoti. Suvokėjas paliekamas be jokių meną apibrėžiančių konvencijų ar imperatyvų. Keičiantis objekto – subjekto santykiams radikaliausia kryptimi pasuko dekonstruktyvistai, išskaidę objektą į daugybę reikšminių darinių, kurie galutinį pavidalą įgyja suvokėjo sąmonėje. Suvokėjas savo ruožtu sąveikauja su nebaigtiniu objektu, neturinčiu galutinės prasmės, o tik signifikantų žaismę, atveriančią kelią nesibaigiančioms interpretacijoms.

Hermeneutikos pagrindėjas H. G. Gadameris, sekdamas fenomenologiniu požiūriu ir jo pagrindu kurdamas savitą meno filosofiją, siekė įveikti subjektyvistinių teorijų estetišės patirties susvetimėjimą ir pasuko į ontologijos sritį. Meno kūrinį jis suprato kaip turintį savo būti-tiesą, kuri aptinkama suprantant. Supratimo aktą filosofas aiškino dialogiškumo ir žaidimo kategorijomis. Būtent šie konceptai meno kūrinio suvokime panaikino tradicinį subjekto – objekto santykį ir atvėrė dialoginį kalbėjimo ir susikalbėjimo lauką, esmiškai būdingą teatro menui. Siekiant aprėpti platesnes komunikacijos galimybes, teatrinis dialogas šiame straipsnyje bus suprantamas ne kaip veikiančių dramoje asmenų – kalbančiojo ir jam atsakančio – tarpusavio sąveika, bet kaip dialoginis kalbėjimas su tekstu ir suvokėju/žiūrovu, apimantis spektaklio-diskurso prasmės, turinio ir metafizinę tiesos problemą, pripažįstant, kad yra pašnekovus jungiantis pokalbio dalykas (prasmė/tiesa), vedantis į prasmingą tarpusavio susikalbėjimą, pasibaigiantį savirefleksijos aktu. Tokią dialogo poziciją leidžia suponuoti hermeneutinis metodas.

## Spektaklis kaip žaidimas

Subjektyvistinių teorijų estetiniam nuotoliui bei subjekto – objekto perskyrai įveikti H. G. Gadameris pasitelkia dialogiškumo sąvoką ir į savo apmąstymų lauką įveda žaidimo sampratą, kuri labiausiai atskleidžia performatyvių/praeiginių menų, tarp jų ir teatro, prigimtį. Minėtų sąvokų kontekste galime išvelgti spektaklio tapatumo ir jo funkcionavimo apibrėžtis.

Remdamiesi H. G. Gadamerio svarstymais galime teigti, kad pagrindiniu performatyvių vaidinimų bruožu šiais laikais vis dažniau tampa siekis įveikti atstumą tarp scenos ir žiūrovo. Ardant spektaklio vienumą, griaunami bet kokie išankstiniai žiūrovo lūkesčiai jo atžvilgiu, o „santūrus stebėtojas paverčiamas apstulbusiu dalyviu“ (3, 35). Tačiau tai nereiškia, kad vaidinimas praranda savo vientisumą ar tapatumą, nes spektaklio vienovė nereiškia jo uždarumo ar angažuotumo to, kuris jį žiūri, atžvilgiu. Hermeneutinį spektaklio tapatumą sudaro tai, kas jame „suprastina“, ką jis „sako“ ir nori pasakyti. Anot H. G. Gadamerio, „Kaip suprantantis aš turiu identifikuoti. Juk tai buvo kažkas, ką aš įvertinau, kad „supratau“ (3, 36). Todėl net ir trumpalaikio poveikio siekiantis spektaklis-performansas hermeneutinio tapatumo prasme yra meno kūrinys, kuris „kažką turi omenyje“, kažką, kas sudaro vaidinimo prasmę, net jei jis neatitinka tradicinio teatro reikalavimų.

H. G. Gadamerio pavyzdžiu galime iliustruoti teatro tradicijoje susidariusią perskyrą tarp supratimo ir išgyvenimo sampratų. Kadangi H. G. Gadamerio hermeneutikos pagrindą sudaro praeities ir dabarties vienalaikiškumo idėja, savo meno filosofijoje jis ieško praeities ir dabarties meną vienijančio principo. Šiuo principu tampa supratimas, apibrėžiantis bet kokio meno kūrinio tapatybę, nes pati meno kūrinio sąvoka nurodo į „bendravimą suprantant“ (3, 19). Teatro istorijoje susiformavo tokia tradicinio teatro samprata, kurioje santykis su suvokėju nusakomas subjektyvistinių estetikos teorijų iš-

plėtotu užjaučiamu išgyvenimu į žiūros objektą, apie kuri savo veikaluose kalbėjo jau Aristotelis. Tuo tarpu šiolaikinis modernus ir postmodernus teatras griauja išgyvenimo ir įsijautimo iliuziją ir gali būti nusakomas ne kuo kitu, kaip tik supratimu. Tačiau postmodernus teatras supratimą vis dažniau pakeičia modifikuota E. Kanto nesuinteresuoto stebėjimo prielaida, kurios išdava – estetiškas pasigėrėjimas ir savitas malonumas. Pastarąjį savaip interpretavo R. Barthes'as. Anot jo, tekstas/spektaklis yra „jutumų reiškimosi prasmė“, sugaunama interpretacijos. Interpretaciją R. Barthes'as suprato kaip „valdingos valios formą“, į kurią centruodamasis tiek autorius, tiek suvokėjas valdo „prieštarinę malonumo (kultūringo) ir mėgavimosi (nekultūringo) žaislą“ (1, 312). Akivaizdu, kad tokia interpretacija nekreipia suvokėjo spektaklio supratimo link, o veikia dviem kryptim: per trumpalaikius išorinių efektų jautimus ir supratimo nereikalaujančią kontempliaciją.

Išeinant iš H. G. Gadamerio pozicijų, spektaklio patyrimą traktuojant kaip savitą malonumą, jo suvokimas lieka nesusijęs su suvokėjo savirefleksija ir nepaliečia žiūrovo egzistencijos branduolio. Taip patirtas spektaklis sudaro galimybę atsirasti subjekto – objekto susvetimėjimui, nes spektaklis pats savaime tampa nesvarbus asmeniui ir yra tik estetiškas žiūros bei jausmų išgyvenimų objektas. H. G. Gadameris savo dėmesį kreipia į tai, kad supratimui esmiškai būdingas dialogiškumas. Pastaroji kategorija leidžia į diskurso/spektaklio supratimą įžvelgti kaip į susikalbėjimą, vykstantį klausimo ir atsakymo dialektikoje. Šioje dialektikoje svarbu yra ne tiek autorius (dramaturgas, režisierius) ar suvokėjas (žiūrovas), bet pats svarstomas dalykas. Tai jis užklausia žiūrovą ir įtraukia jį į pokalbį. Savo ruožtu žiūrovas, norėdamas suprasti svarstomą dalyką, kelia klausimus, o spektaklis jam atsako tiek, kiek žiūrovas pajėgia jį suprasti (5, 434 – 444). Spektaklis žiūrovui „kažką sako“ ir, atskleidždamas savo nuosavą pasaulį, kreipiasi į jį vienašališka kalba, kuri veikia suvokėjo savipratą. Kitaip

tariant, įformindamas šiuolaikinę ar klasikinę dramą, spektaklis, susidūręs su suvokėju, neišvengiamai atsiduria jo situacijoje ir per savo parodymo vyksmą yra absoliučiai dabartiškas. Būtent spektaklio dabartiškumas paverčia jį tokia dialogine kalba, kuri, priklausomai nuo pasiekto meninio lygio, į jo supratimo lauką įtraukia ir kiekvieno suvokėjo savipratą.

Tačiau suprasti spektaklį gali tik tas, kuris „žaidžia kartu“, t. y. deda aktyvias pastangas. Žaidimas neišvengtų, jeigu nebūtų aktyviai dalyvaujančio žaidėjo. Žaidėjo aktyvumą H. G. Gadameris apibrėžia intelektualine jo pastanga. Nors žaidimas savyje yra betikslis, nesuinteresuotas judėjimas, reikalaujantis laisvos erdvės, žmogiškoje plotmėje jis apima sąmoningą siekį būti išreikštam. „Žmogiškojo žaidimo ypatybė ta, kad jis gali įtraukti ir intelektą — išskirtinę žmogaus savybę numatyti tikslus bei sąmoningai jų siekti“ (3, 33). Šis praktinės naudos nesiekiantis „žmogaus žaidimo protingumas“ sudaro meninių žaidimų, taigi ir teatro, pagrindą.

Teatras kaip žaidimas verčia mąstyti ir jungia praeities bei dabarties vienalaikiškumą. Spektaklis-žaidimas yra praeities—dabarties sintezė. Jis ne tik aktualizuoja praeities tekstus šiuolaikiniame kontekste, bet kaip žaidimas įkūnija nuolatinį interpretacinį kartinimąsi bei archainių (šokis, ritualas) ir šiuolaikinių formų žaidybines jungtis. Teatras, kaip ir bet kuris kitas menas, naujų formų kūrimu įveikia įtampą tarp tradicijos reikalavimų bei naujumo poreikio ir yra ta dvasios veikla, kuria išreikštas praeities ir dabarties vienalaikiškumas jungia tiek spektaklio kūrėjus, tiek žiūrovus. Kaip ir žaidimas, teatras yra komunikatyvus vyksmas, kuriame žiūrovas nėra paprastas stebėtojas, o įsijungia į žaidimą kaip jo dalis, be kurios žaidimo nebūtų. Žaidimas visuomet reikalauja žaisti kartu, todėl net tas, kuris tik žiūri žaidimą, negali likti abejingu stebėtoju, o ypatingu būdu į jį įsitraukia ir tampa jo dalimi. Taip, kaip žaidimas nėra objektas, prieš kurį žaidėjas stovi kaip subjektas, taip ir teatro vaidinimą stebinčio žiūrovo pozicija nesuponuoja jo priešstatos scenos atžvilgiu. Žiūrovo,

stebinčio vaidinimą, būtis yra „būtis-šalia“ (Dabeisen), kurią H. G. Gadameris nusako graikišku žodžiu *theoria*, reiškiančiu ne paprastą stebėjimą, o dalyvavimą, susitelkimą, išėjimą iš savęs ir išitraukimą į šventinį vyksmą (5, 170). Tik šitaip dalyvaudamas žiūrovas gali suprasti, kad tai, kas spektaklyje vaizduojama, atsiskleidžia kaip „kažkas reikšminga“. Tačiau tai nereiškia, kad nėra atstumo tarp žiūrovo ir scenos vyksmo. Atstumą laiduoja *participatio* – vidinis dalyvavimas ir taisyklės, pagal kurias žiūrovas sutinka būti „atsietu“ žiūrovu, nes teatras yra „atsietas vaizdavimas“, skirtas parodymui ir įsivaizdavimui.

## **Spektaklis-žaidimas kaip savireprezentacija**

Antropologinėse teorijose žaidimas paprastai traktuojamas kaip laisvas subjekto veiksmas, paremtas pasirinkimu, o pats subjektas suprantamas kaip laisvai žaidžiantis žaidėjas. Kvestionuodamas tokią antropologinių teorijų sampratą, H. G. Gadameris desubjektyvizuoja žaidimą ir į pirmąjį planą iškelia ne žaidimo subjektą, bet patį žaidimą. Taip, kaip žaidėjas, pasirinkęs žaidimą, yra priverstas paklusti vidinėms žaidimo taisyklėms, taip ir žiūrovas, pasirinkęs spektaklį, yra priverstas paklusti jo taisyklėms, todėl netenka dalies savo laisvės. Spektaklio-žaidimo taisyklės konstituoja patį spektaklį, todėl tikrasis jo subjektas yra ne žaidėjas (žiūrovas ar spektaklio kūrime dalyvaujantys asmenys), o pats spektaklis/metatekstas, pasirodantis žiūrovui kaip uždara struktūra, žaidimo taisyklių nulemtas vyksmas, kuris įtraukia žiūrovą ir jį laiko. Spektaklis kaip žaidimas egzistuoja tiek, kiek jame dalyvaujama: jis užduoda tam tikrą uždavinį žaidžiančiajam, kurį įvykdyti pastarasis turi remdamasis paties spektaklio logika, vidinėmis jo nuorodomis. Taip, kaip uždavinio išsprendimas reprezentuoja patį uždavinį, nes uždavinys neturi už jo ribų išeinančių tikslų, taip ir spektaklio supratimas reprezentuoja patį spektaklį, nes jis taip pat neturi už jo ribų išeinan-

čių tikslų. Spektaklio tikslas apsiriboja uždara jo struktūra ir tvarka, vidinių taisyklių nulemtu žaidybinio judėjimu, todėl spektaklis-žaidimas visuomet yra savireprezentacija (5, 148–154). Spektaklio vaizdavimo funkcija – parodyti ne bet ką, o savo paties žaidybinį judėjimą, todėl spektaklis-žaidimas „yra save vaizduojantis judėjimas“ (3, 34). Spektaklio-žaidimo uždarumas čia nereiškia žiūrovo priešstatos jo atžvilgiu. Būtent šis žaidžiamo pasaulio uždarumas sukuria jo atvertumą dalyvaujantiems žiūrovams, nes tik juose teatro vaidinimas įgyja tikrąją savo prasmę. Spektaklio-žaidimo atvertumas žiūrovui suponuoja naująją reflektyvumą – žaidimo pretenziją į tai, „esą visa, kas regima, yra čia ir betarpiškai kreipiasi į mus, tarsi tai būtume mes patys“ (3, 17). Todėl savireprezentacija teatre visuomet yra nukreipta parodymui, t. y. žiūrovui, kuris atsiduria žaidžiančiojo pozicijoje. Spektaklio savireprezentacija veikia tokiu būdu, kad žiūrovas, dalyvaudamas teatrinėje reprezentacijoje ir atstovaudamas pačiam teatriniam žaidimui, kartu pasiekia ir savireprezentaciją. H. G. Gadamerio teigimu, spektaklis – tai žaidybinis procesas, išreiškiantis žaidime vaizduojantį ir nuo žaidėjų sąmonės nepriklausantį pasaulį, kuris ne tik įtraukia žaidimo dalyvius/žiūrovus, bet ir suteikia galimybes gilesnei jų pačių savireprezentacijai; išeidami iš savęs, žiūrovai suvokia, kad tai, kas čia yra žaidžiama, t.y. reprezentuojama, savyje talpina tam tikrą prasminį turinį, prieinamą supratimui (5, 154–155).

Apibendrintai galime sakyti, kad spektaklis (Schauspiel) yra žaidimas (Spiel) ta prasme, kad jis atitinka žaidimo keliamus struktūros reikalavimus ir yra savo paties dėsniams paklustantis bei save reprezentuojantis pasaulis. Teatro vaidinimas žaidžia į save įtraukto pasaulio transformaciją, kuri vyksta per spektaklio komponentų (draminis tekstas, aktoriaus kūnas, scenografija, muzika) transformaciją. Taisyklės įgalina spektaklio elementų kombinacijų variacijas ir įveda galimo žaismo kodus/paslėptis, kuriuos žiūrovas, žaisdamas kartu, dekoduoja/atranda savaip. Abipusis žaidimas paverčia

empirinių pasaulių įsivaizduotina scena, kurioje neišvengiamas dubliavimas vyksta per savireprezentaciją.

Reikia pažymėti, kad traktuojant spektaklį kaip žaidimą, postruktūralistinėse teorijose išskiriami estetiniai jo elementai, pasireiškiantys per taisyklių laužymą ir savarankiškų formų žaisimą, arba procesinis/performatyvusis žaidimo aspektas. Tačiau H. G. Gadameriui žaidimo sąvoka tarnauja supratimo, t. y. interpretaciniame lygmenyje. Tarp spektaklio ir jo suvokėjo vykstantis žaidimas yra prasmės/tiesos ieškojimo žaidimas, kuris pasibaigia supratęs prasmę. Spektaklio prasmė/tiesa yra laimima žaidybiniame, interpretaciniame vyksme. Suprantant spektaklį kaip žaidimą, jame sutampa esminiai suvokimo procesai: atpažinimas, supratimas ir pasikeitimas. Spektaklis atpažįstamas kaip „kažką“ sakantis, suprantamas vidinių dėsnių, taisyklių, struktūros sąlygojamas prasminis turinys, o pasikeitimas išplaukia iš savirefleksijos, nes, suvokęs spektaklį, žiūrovas jaučia pasikeitimą. Aukščiausias suvokimo laipsnis – sukrėtimas, kuriame „kažkas“ virsta egzistenciniame patyrimo apsireiškiančia tiesa.

## Spektaklis tiesos perspektyvoje

Siekdamas įveikti estetišės patirties susvetimėjimą, H. G. Gadameris į meno kūrinį žvelgia ne kaip į išgyvenimo produktą, bet apmąsto patį kūrinio buvimo būdą, nes būdas, kuriuo žmogus išgyvena meną, negali paaiškinti kūrinio esmės ir jo supratimo. Pasitelkdamas M. Heideggerį, Gadameris daro išvadą, kad meno kūrinys yra ne objektas, ne tai, kas „stovi priešais“, o tai, kas stovi „pats savyje“ ir, būdamas pasaulyje, pats yra pasaulis (6, 109). Remdamiesi šia pamatine nuostata galime suformuluoti fenomenologinį spektaklio supratimą.

Pasitelkiant hermeneutines H. G. Gadamerio implikacijas, spektaklis visų pirma pasirodo kaip tai, kas atskleidžia savo nuosavą pasaulį, įformintą prasminį turinį – tam tikrą tiesą, nepriklausančią nei nuo kūrėjo, nei nuo suvokėjo subjektyvu-

mo, nes visa, iš ko jis padarytas — visa buvimo išsipildymo laukianti medžiaga (tekstas, aktorius, scenografija ir kt.), „štai čia“ situacijoje tik jame ir įgyja savo tikrąjį buvimą; ir įgyja tokiu būdu, kad priverčia žiūrovą užsibūti. Tai, ką suvokėjas aptinka spektaklyje, yra ne tik ženklas/paviršius — suobjektinimo būdu išgautas tobulas vaizdinys, bet heidegeriškas „savyje-stovėjimas“, pasireiškiantis kaip savaimingumo gelmė, implikuojanti tiesą (6, 115). Čia išryškėja spektaklio universalumo momentas. Spektaklio buvimas, jo prasmė yra ne tik tai, kas parodyta, pasakyta ar pamąstyta, t.y. ne tik subjektyvi spektaklio kūrėjų išraiška, o tai, kad savuoju „štai-buvimu“ spektaklis yra įvykis, kuris įgyvendina patį tiesos vyksmą. Tiesa yra atradimas, kažko paslėpto atsiskleidimas, todėl tai, kas spektaklyje pasirodo formos ir medžiagos pavidalu — tai paslėptis, kuri ir yra tikrasis jo pavidalas. Galime sakyti, kad tikrasis spektaklio buvimas yra ne kas kita, kaip įtampa tarp to, kas iškyla, ir to, kas pasislepia. Kitaip tariant, spektaklis yra atvirumo sritis, įeinanti į ypatingą santykį su tuo, kas jame pasirodo kaip buvinys ir kas tą buvinį atveria, nes pastarasis pasirodo tik tam, kas į jį žiūri (6, 109–114). Kad tiesa spektaklyje įvyktų, jis turi būti ne estetiškai išgyventas, o suprastas.

Čia išryškėja žiūrovo spektaklio prasmės atvertumas. Galime daryti prielaidą, kad būtent žiūrovas, kaip tiesą atveriantis matmuo, laiduoja spektaklio universalumą, nes tiesa pasirodo kaip įvykis ir yra ne kas kita, kaip reikšmės atvertumo tapsmas. Kitaip tariant, spektaklis nėra savaiminė tiesos manifestacija, o savo buvimu įgyvendina tiesos įvykiškumą. Tai, ką regi suvokiantysis, yra jau kažkieno pamąstytas tiesos įvykiškumas, t. y. sąvokomis ir ženklais įtarpintas ir formoje atbaigtas tiesos įvykiškumas, naujai atrandamas suvokėjo. Pati tiesos įvykiškumo sąvoka suponuoja tai, jog tiesa atsiskleidžia tik procese. Spektaklio tiesos įvykiškumas konsoliduojasi grandinėje: subjektyvi autoriaus (dramaturgo, režisieriaus) nuostata herojaus ar svarstomo dalyko atžvilgiu objektyvizuojasi paklūstant tam

tikriems meno dėsniams, taisyklėms, o pastarųjų nulemtas spektaklio metatekstas subjektyvizuojasi suvokėjo sąmonėje ir, pasirodžius architektoninei visumai, vėl įgyja universalumo matmenį, paliečiantį suvokiančiojo vidujybę tokiu būdu, kad jis atpažįsta „kažką tikrą“. Kitaip tariant, spektaklis egzistuoja veikdamas ir tik santykyje su kitu: dramaturgas interpretuoja dramos herojų, draminių tekstą interpretuoja režisierius, o režisieriaus metatekstą/spektaklį – žiūrovas, kuris savo ruožtu reflektuoja save.

Galime sakyti, kad hermeneutinė perspektyva nedaug nutolsta nuo struktūralistų naudojamos ženklo sąvokos, nes tai, kas spektaklyje pasirodo kaip paslėptis, yra ne kas kita, kaip ženklo pavidalu užkoduota reikšmė, kurią žiūrovas privalo dekoduoti. Turbūt neatsitiktinai R. Barthes'as hermeneutiką vadino supratimo analize, paremta išskirtiniu signifikato tyrinėjimu (1, 296). Tačiau savo svarstymais H. G. Gadameris nueina toliau nei šiuolaikinės poststruktūralistinės teorijos, teigiančios ženklo neapibrėžtumo idėją bei atveriančios kelią besikertančių ir nesibaigiančių interpretacijų gausai. J. Derida, išskyręs dvi interpretacijų galimybes – vieną jų jis tapatino su galutinės, pirmapradės tiesos ieškojimu, atsisakant žaidimo ir ženklo plotmės, o kitą siejo su laisvo ir nevaržomo interpretavimo žaismu – H. G. Gadamerio hermeneutikai priskyrė pirmąją galimybę ir taip manydamas buvo ne visiškai tikslus (2, 292). Jau vien žaidimo sąvokos įvedimas, apmąstant kūrinio buvimo būdą, H. G. Gadamerio hermeneutikoje parodo vienintelės ir galutinės tiesos negalimumą. Būtent žaidimas įkūnija interpretacinį kartojimąsi ir neleidžia suponuoti galutinės reikšmės. Kiekvieną kartą interpretuodamas draminių kūrinių ar spektaklių, t. y. žvelgdamas į jį iš savosios dabarties, suvokėjas įdeda į jį naujas prasmes. Prasmių žaismė, kaip ir poetiniame diskurse, spektaklyje atskleidžia sąvokų, ženklų perteklių ir nepakankamumą pažinti realią tikrovę, todėl teatrinis diskursas iš tikrųjų yra neišsakomas, daugiaprasmis ir atviras įvairioms interpretacijoms. Kita vertus, tiesa herme-

neutinėje perspektyvoje nėra pastovi, nekintama struktūra ar daiktas savyje. Ji įgyvendinama tik per suvokimo aktą, kuriame tiesa skleidžiasi kaip įvykis. Tiesos kaip įvykio definicija suponuoja tai, kad tiesa kiekvieno subjekto sąmonėje „nusi-stovi“ individualiai ir skirtingu būdu. Ji nėra absoliuti, nekin-tama duotybė, apreiškta iš aukščiau kaip galutinis sprendinys. Tiesa yra individualiai suprasto dalyko momentas, pasireiš-kiantis egzistencinės patirties bendrumu. H. G. Gadameris teigė, kad meno kūrinys atsiverianti „tiesa yra ne lėkštas prasmės atvertumas“ (6, 114). Prasmė nėra kažkokia daiktų ar įvykių savybė, o jau suprasto dalyko išraiškos struktūra, per kurią reiškiasi buvimo pasaulyje suprantamumas. Galime sakyti, kad tiesa hermeneutinėje perspektyvoje suvokiama ne kaip vienareikšmiška tikrovės deklaracija, žmogiškai egzis-tencijai siūlanti tam tikrą kodeksą, bet kai kažkas suvokiama kaip „sau atpažįstama“, „tikra“ ir „būtiškai esmiška“, t. y. kai tas „kažkas“ paliečia žmogaus vidujybę tokiu būdu, kad pri-verčia jį reflektuoti save ir įeiti į dialoginį santykį su kūrinio prasmėmis. Todėl tiesa spektaklyje gali būti sukurta ieškant ne tik realistinių raiškos būdų, kaip tradiciniame teatre, bet ir emociškai paveikio estetinėmis priemonėmis, kaip mo-derniame ar postmoderniame teatre. Spektaklio tiesą galima suprasti tik tuomet, kai į sceninio vyksmo pasaulį žiūrovas įsitraukia suinteresuotai. Savo suinteresuotumu jis panaikina svetimumą objekto atžvilgiu ir įsitraukia į pokalbį. Taip, anot H. G. Gadamerio, įgyvendintas prasmės/tiesos bendrumas – įsijungiant į dialogą, klausantis ir išiklausant į pašnekovo žodžius bei leidžiantis vedamam dialoge išryškėjančio dalyko. Šia prasme dialogiškumas suponuoja egzistencinės patirties bendrumą bei vieningo požiūrio su pašnekovu buvimą: „Dia-lektika kaip menas vesti pokalbį kartu yra ir menas išvelgti požiūrio su pašnekovu vieningumą“ (5, 433).

Galima sakyti, kad minėta savaimingumo gelmė spektaklyje yra ne kas kita, kaip pati pokalbio tema, tiksliau, įformin-tas prasminis turinys – tai, ką spektaklis apskritai pajėgia

pasakyti šiuolaikiniam žiūrovui (spektaklio prasminis turinys neapsiriboja vien draminio teksto turiniu, bet yra išreiškiamas metatekstu, įjungiant ir audiovizualinius ženklus). Būtent prasminis turinys, atveriantis tam tikrą tiesą, yra universalusis pokalbio momentas, įgalinantis į praeities kūrinį – draminių tekstą žvelgti kaip į artimą dabarčiai. Prasminis turinys visuomet yra dabartiškas, jis panaikina nuotolį tarp dramaturgo konteksto, intencijų ir suvokėjo situacijos, nes pastarasis kūrinį visuomet perskaito/suvokia kitaip. Galime sakyti, kad tiek autoriaus sukurtas draminis tekstas ar spektaklis, tiek jų interpretatoriai (režisierius ar žiūrovas) yra vedami dalyko/prasminio turinio/tiesos, apie kurią kalba tekstas. Tai, kas juos jungia, yra egzistencinės patirties bendrumas, pasireiškiantis per prasminį turinį. Tokiu būdu panaikinama subjekto – objekto perskyra, kuriai priešpriešinamas dialogas ir žaidimas su tekstu. Tekstui ir suvokėjui – režisieriui ar žiūrovui įsijungus į žaidimą, draminio kūrinio ar spektaklio tema inspiruoja pokalbį, kuriame kūrinio prasmė papildoma naujomis, adresatų dėka besiplečiančiomis prasmėmis.

## **Tikrovės perkeitimas: virtimas dariniu**

Žaidimo kaip uždaro vieneto steigtis sudaro galimybę atsirasti tikrovės perkeitimui, kurį H. G. Gadameris vadina virtimu dariniu. (Vienuose tekstuose ši sąvoka verčiama „virtimas dariniu“, kituose – „virtimas struktūra“. Skirtinguose kontekstuose aš sąmoningai naudosis skirtingus vertimo variantus: kalbėdama apie tikrovės perkeitimą naudosis „virtimo dariniu“ definicija, o turėdama omenyje atliktinį spektaklio reiškimosi specifiškumą, kalbėsiu apie „virtimą struktūra“). Virtimas dariniu yra žaidimo atbaigimas tam tikrame idealumo lygmenyje, kuriame žaidimas tampa meno kūrinio – spektakliu. Kitaip tariant, virsmas dariniu įgalina esamą, mažąją tikrovę perkeisti menine tikrove, kuri būtų atpažįstama ne kitaip, kaip tik žaidimas – fikcinis vaizdavimas: „kada

tikrovė yra suprantama kaip žaidimas, į pirmą planą iškyla žaidimo tikrovė, kurią mes įvardiname kaip meno žaidimą" (5, 159). Virsmas dariniu numato, kad kažkas virsta kuo kitu ir kad tas kitas yra tikroji jo būtis, net tikresnė už ankstesnę. Kitaip tariant, virsmas dariniu numato tai, kad buvusi tikrovė nebeegzistuoja ir kad šis perkeistas dabar, pasirodantis meno žaidime, yra ne tik fikcinis vaizdavimas, bet kad šis vaizdavimas įtarpina tam tikrą tiesą.

Čia į pirmąjį planą iškyla mimezės sąvoka. H. G. Gadameris mano, kad menas visuomet yra mimezė, nes visuomet kažką vaizduoja. Tačiau mimezė nėra tiesmukiškas natūralizmo rodymas ar antrinis atvaizdavimas, o reiškia tai, kad kažkas pavaizduojama taip, jog „jusliškai yra čia“. Tai tokia „savotiška regimybės žiūra“, kuri „iš tikrųjų nėra tai, ką vaizduoja“, o tik imituoja tai, iš ko kyla įvairiausių filosofinių apibendrinimų (3, 19). Kitaip tariant, mimezė moko matyti bendrybę ir turi pažinimo funkciją. Pažinimas yra kažko atpažinimas, tačiau tai, kas mimezės akte atpažįstama, visuomet yra daugiau, negu kad buvo žinoma, todėl mimezė talpina savyje būties perteklių ir pačios esmės pažinimą (5, 160 – 161). Turint omenyje santykį su suvokėju, H. G. Gadamerio mimezės samprata siejasi su P. Ricoeuro svarstymais apie šį konceptą. Anot P. Ricoeuro, mimezės referencija yra jos percepcija. Pastaroji, susieta su žaidimo sąvoka, tampa procesuali ir žaidybiškai reguliuojama suvokėjo. Šia prasme mimezė peržengia kūrinio referencijos, prasmės ar vienintelės galimos tiesos ribas. Ji skatina poreikį galvoti daugiau ir veda į polisemijos atradimą (8, 29 – 31).

Mimezės kontekste išryškėja atvaizdo ir to, kas jame atvaizduojama problema. Fenomenologiniu požiūriu, mimezė, sukurianti savo referenciją, tampa transcendentali bet kokiai duotybei. Kadangi H. G. Gadameriui svarbus tiesos momentas kūrinyje, virsmo dariniu samprata jis siekia įveikti šiuolaikinėse lingvistinėse teorijose paplitusią referentinę ženklo funkciją. H. G. Gadameris daro išvadą, kad „meno kūrinys ne

tik kažką nurodo, o kad tai, kas nurodoma, jame ir yra" (3, 50). Kvestionuodamas ženklo referentą, filosofas aptinka, kad ženkle nėra ženklinamojo būties, o tik nuoroda į šią būtį. Kitaip tariant, ženklas yra ne pats savaime, o kažką reiškia, t. y. nurodo į ką kitą negu jis pats. Tačiau, kaip pažymi hermeneutikos tyrinėtojas A. Sverdiolas, H. G. Gadameris čia praleidžia svarbią mintį: kalboje ženklas/žodis turi reikšmę ir tuomet, kai nėra to, apie ką jis kalba. Būtent kalboje ženklas nurodo į tai, kas ženklinama, ir į tai, kas yra (11, 113). Tai ypač tiktų paaiškinti teatro menui, kuriame tiesa dažniausiai skleidžiasi kalbiniu būdu per diskursyvų pranešimą, įgalinantį žiūrovą iš teksto konstruoti pranešimo objektą, kurio realiai nėra, bet kuris per kalbą ir įsivaizdavimą tampa čia esančiu.

Tačiau šiuo atveju mums rūpi spektaklio reprezentacija — atvaizdas, kuriame, pasak H. G. Gadamerio, simboliškai yra tai, kas jame vaizduojama. Vengdamas ženklo sąvokos, H. G. Gadameris atsigręžia į simbolio bei reprezentacijos definicijas ir teigia, kad klasicistinė simbolio, nurodančio kažką kitą, samprata yra nepakankama, nes „simbolis ne tik nurodo reikšmę, bet ir aktualizuoja ją — jis ją reprezentuoja" (3, 49). Būdamas dalimi, simbolis reprezentuoja visuotinybę. Reprezentacija savo ruožtu reiškia, jog tai, kas reprezentuojama, čia yra tiesiogiai, t. y. akistatoje su tuo, kam yra skirta reprezentacija. Kitaip tariant, spektaklio reprezentacija yra vienkartinis įvykis, kuriame kūrinys/spektaklis skleidžiasi kaip vienkartinė interpretacija. Ir visai nesvarbu, kas ir kaip vaizduojama, svarbu pats susitikimas su spektakliu, kuriame simbolio prasmė ir jo paradoksali nuoroda pati įkūnija savo nurodomą reikšmę. Šia prasme simbolio esmė nėra reikšmės ženklinimas, jo reikšmė išlieka jame pačiame. Todėl spektaklis visuomet reikalauja jį suvokiančiųjų kuriamosios pastangos (3, 52–53).

Tokia simboliškumo samprata paaiškina spektaklio savireprezentaciją. Simbolinė spektaklio prigimtis atskleidžia faktą, jog tai, kas jame iškyla simboliinių vaizdinių pavidalu,

nevaizduoja nieko, kas nebūtų jis pats. Kitaip tariant, tai, ką spektaklio simboliai ar ženklai sako mums, yra tik juose pačiuose ir reikalauja kuriamosios suvokėjo pastangos. Tačiau tikrasis menas, H. G. Gadamerio supratimu, visuomet lieka paslėptas. Šia prasme patirti spektaklį kaip sukrėtimą reiškia ne tik iškelti paslėptą simbolių prasmę, bet ir palikti ją nežinomą. Tokiu atveju beprasmiška klausti režisieriaus, ką jis turėjo omenyje ar ką suprato suvokėjas, nes tai peržengia tiek pirmojo, tiek antrojo subjektyviąją sąmonę: „Abiem atvejais tai reiškia, jog „tai“ atsiskleidė“ (4, 242). H. G. Gadameris tai vadina nuorodos neapibrėžtimi ir ja grindžia simbolinę meno funkciją, kurios pamatas — nepalaujamas nuorodos ir paslėpties žaismas. Šiuo atžvilgiu spektaklio esmė nėra būti tik prasmės nešėju, jo esmė ta, kad jis yra ir leidžiasi „kažkam“ atsiskleisti.

## Spektaklio virsmas struktūra

Spektaklio-žaidimo kaip uždaro vieneto ir perkeistos, simbolinės tikrovės virsmas struktūra pasireiškia per kartotinį vyksmą, t. y. per atlikimą. Spektaklis-žaidimas visų pirma yra „reikšminė visuma, kuri, būdama tokia, gali būti atlikta pakartotinai, o jos prasmė vėl gali tapti prieinama supratimui“ (5, 163). Žaidimas yra tik tada, kada jis yra žaidžiamas, t. y. atliekamas, lygiai taip ir spektaklis yra tik tada, kada jis vaidinamas. Vaidinimo pagrindas — draminis tekstas, kuris yra skirtas būti atliktas, t. y. įkūnytas scenoje. Čia pasireiškia teatro išskirtinumas: tiktai pastatyme/atlikime įvyksta susitikimas su dramos kūrinio. Kitaip tariant, spektaklio būtis yra neatsiejama nuo atlikimo ir tik per šį atlikimą pasireiškia jo tapatybė. Čia išryškėja ir spektaklio formos pobūdis: spektaklio, kaip ir žaidimo, struktūra turi įvykio formą, kuri savo ruožtu pilnutinę prasmę įgyja tik tada, kada yra atliekama. Įvykinė spektaklio forma sudaro savitą, uždarą pasaulį. Forma nėra atsitiktinė, ją atrankos būdu kuria tiek režisierius, tiek

žiūrovas, kuris, atlikdamas sintezės aktą, savaip rekonstruoja įformintą kūrinio prasmę. Tačiau H. G. Gadameris redukuoja šiuos subjektyvius dėmenis ir formą nusako kaip dalyvaujančią prasmės/tiesos perdavimo vyksme. Reikšminė spektaklio visuma, pasireiškianti per formą, verbalinius ir audiovizualinius ženklus, įtarpina tam tikrą prasminį turinį. Šia prasme spektaklio autonomija yra ne jo formos, kaip teigia struktūralistinės teorijos, o prasmės autonomija. H. G. Gadameris teigia, kad meno kūrinys visuomet įtarpina tam tikrą tiesą ir šis įtarpinimas yra totalus. Paaikškinti šiam totalumui filosofas pasitelkia estetinės neskirties principą, kuriam priešpriešina estetinę skirtį.

Remiantis H. G. Gadameriu, bet koks mimetinis vaizdavimas, įskaitant ir teatrinę reprezentaciją, reiškiasi per tai, kas turima omenyje, kas sudaro spektaklio esmę, todėl jo įforminimo ar atlikimo variacijos neatskiria spektaklio nuo jo esmės. Tačiau jei skyrimas vykdomas, tai skiriama medžiaga ir jos įforminimas, draminis tekstas ir jo režisūrinės koncepcijos. Tai, ką vaidina aktorius, ir tai, ką išgirsta ar mato žiūrovas, yra vaizdiniai, kuriuos sugalvoja autorius (dramaturgas). Čia pasireiškia dviguba mimezė: kažką vaizduoja autorius ir kažką vaizduoja atlikėjas (aktorius). Tokia dviguba mimezė supponuoja tapatumą to, kas pasirodo vieningo buvimo/tiesos pavidalu. Čia reikia nepamiršti, kad spektaklio autorius yra režisierius, kuris interpretuoja dramatinį tekstą, todėl mimezė yra triguba, nes ir režisierius dalyvauja bendrame vaizdavimo ir tiesos perdavimo vyksme. Tačiau koks bebūtų mimetinis vaizdavimas, atlikime jis įkūnija tai, kas potencialiai užkodota reikšminėje kūrinio medžiagoje – draminiame tekste ar spektaklyje, t. y. įkūnija tai, ką kūrinys sako jį suprantančiajam. Taigi „Dvigubą [trigubą] kūrinio ir jo medžiagos bei kūrinio ir jo atlikimo skirtį atitinka meno žaidime pažystama dviguba [triguba] tiesos bendrumo neskirtis“ (5, 164).

Galime sakyti, kad estetinė skirtis implikuoja spektaklio režisūrinės koncepcijos, stilistinių raiškos priemonių, vaidybi-

nių technikų ir t. t. atranką, t. y. tai, ką atlieka kritinė sąmonė ir kuo naudojasi režisierius bei aktoriai, kurdami vieningą spektaklio vaizdą. Tuo tarpu bendrai pažinimo patirčiai (tiek spektaklio kūrėjų, tiek žiūrovų) tokia refleksija neturi prasmės. Tai, ką H. G. Gadameris vadino virtimu dariniu/struktūra, suvokėjo sąmonėje (režisieriaus/aktoriaus, kurie suvokia dramatinį tekstą, bei žiūrovo, kuris suvokia spektaklio metatekstą) iškyla kaip įformintas prasminis vienis, atsiveriantis kaip kažkas esmiškai reikšminga ir „tikra“. Kitaip tariant, estetinė skirtis pasireiškia dramatinio kūrinio atliktyje, t. y. skirtingose aktorių ir režisierių interpretacijose, skirtinguose reikšmės kūrimo būduose, o estetinė neskirtis reiškiasi kaip tiesos įtarpinimas bendroje egzistencinėje patirtyje. Galime sakyti, kad estetiškas neskirtis yra „būdo, kuriuo kūrinys reprodukuojamas, ir už jo slypinčio kūrinio tapatybės [tai, ką kūrinys sako] neskirtis“ (3, 41).

Teatro kaip reprodukcinių meno atveju tiek dramatis veiklas, tiek spektaklis turi savo tapatumą ir savas variacijas. Kad ir kalbėdamas vis skirtingomis režisierių interpretacijomis, dramatis veiklas išlieka tas pats, kaip ir spektaklis, suvokiamas daugybės žiūrovų, visuomet yra tas pats kūrinys. Turint omenyje skirtingus pjesės pastatymus, estetinė neskirtis čia veikia kaip interpretuojančiojo (tiek režisieriaus, tiek žiūrovo) patirties savareikšmiškumas, pasireiškiantis per laisvą vaizduotės ir intelekto žaisimą. Spektaklio tapatybė čia realizuojama taip, kaip režisierius, interpretuodamas dramatinį tekstą, ar žiūrovas, suvokdamas režisieriaus mise-en-scene, prisiima sau kaip uždavinį kūrinio rekonstrukciją, kurioje patirtis atsiskleidžia ne pragmatinių gyvenimo santykių šviesoje, o pasirodo savo paties reikšme tokiu būdu, kad tai, kas juntama jauslėmis, yra pamatoma ir priimama kaip kažkas, ką galima laikyti „tikru“ (3, 40–41). Taigi atlikimas skleidžiasi kaip dramos kūrinio bei paties spektaklio tiesos raiška, įgyvendinama per įvykį – režisieriaus interpretaciją, kurią savo ruožtu interpretuoja žiūrovas. Subjekto – objekto santykis čia

sukasi ratu ir yra žaidimas su tekstu, kuriame nė vienas sąveikos dėmuo nėra tapatus sau, nes tik atlikime ir interpretacijoje atbaigiama tai, kas jau yra pačiame dramos veikale ar režisieriaus metatekste.

## Interpretacijų įvairovė ir ribos

Tos pačios pjesės pastatymai skirtingų režisierių koncepcijose neišvengiamai skiriasi, bet H. G. Gadameris išvelgia tai, jog visos interpretacijos stengiasi būti teisingos. Tačiau tai nereiškia, kad siekiama paprasto draminio veikalo atkartojimo. „Interpretaciją tam tikra prasme galima laikyti postkūryba, kuri, tačiau, neseka ikandin kūrybos akto, bet yra siejama su tam tikru kūrinio ir turi tikslą jį ikūnyti, remiantis individualiais apmąstymais“ (5, 166). Mintis, kad galimas vienintelis teisingas atlikimas, H. G. Gadameriui yra absurdiška. Spektaklio tikslas nėra jo atitikimas autoriaus/dramaturgo sumanymui, o perdavimas prasminio turinio, kurį konkretizacijos būdu, pasitelkdamas savo patirtį ir laikmetį, įtarpina režisierius. Autoriaus/dramaturgo ketinimai negali tapti dramos veikalo reikšmės norma, nes, kūrinio patenkant į skirtingą kultūrinį kontekstą, jame neišvengiamai išvelgiamos naujos reikšmės.

Atsisakius spektaklį traktuoti kaip objekto – subjekto santykį, išvis negalima jokia objektyvi ar kanoninė interpretacija. Suvokiant spektaklį kaip žaidimą, vienintelės ir galutinės prasmės teorija nebetenka prasmės, nes spektaklio esmė tampa atlikimo momentas, esmiškai neatsiejamas nuo skirtingų interpretacijų. Tokiu būdu interpretacija tampa dramos kūrinio tiesos raiškos sąlyga. Kitaip tariant, be interpretacijos negalima jokia dramos kūrinio prasmė, be jos nėra ir paties spektaklio. Tačiau tai nereiškia, kad dramos kūrinio nėra universalumo momento. Dramos kūrinio kalba yra kaskart dabartiška tiek, kiek prabyla į kiekvieno žmogaus savipratą. Šia atžvilgiu universalusis dramos matmuo reiškiasi per tai, ką ji

sako ir pajėgia pasakyti konkrečiai sàmonei (dramos tekstas – režisieriui, spektaklio metatekstas – žiūrovui).

Čia vėl iškyla žaidimo ir pokalbio sąvokos. Pamatinė žaidimo sąranga – prisipildyti savo dvasia ir ją pripildyti žaidžiančiuosius. Tai struktūriškai gimininga pokalbiui, kurio metu kalbantieji yra pripildyti ir vedami dalyko, apie kurį kalbasi. Tačiau „viso, kas pasakoma, tiesa glūdi ne tiesiog pačiame pasakyme, bet nurodo atgal ir pirmyn į tai, kas dar nepasakyta“ (4, 86). Tai suponuoja dramos kūrinio prasmės tęstinumą laike per jų atlikimą. Remiantis H. G. Gadameriu, skirtingos interpretacijos tiesiog būtiškai priklauso dramos kūrinio ar spektakliui, tačiau taip sakydamas jis turi omenyje ne subjektyvių interpretacijų įvairovę, o paties kūrinio buvimo galimybes, nuo kurių priklauso polivalentinė jų reikšmės sklaida bei draminio teksto variacijų ir koncepcijų įvairovė. Dramos veikalo interpretacijos įvairuoja priklausomai nuo kintančių vietos, laiko, žmogiškosios egzistencijos sąlygų ir atveria vis naujas prasmės transformavimo ir varijavimo galimybes, kurios, atsiremamos į jau buvusias interpretacijas, vėl naujai permąstomos. Tokiu būdu susidaro „interpretacijų vėduoklė“, per kurią ir reiškiasi tikroji dramos kūrinio ir spektaklio būtis, nusakoma žaidimo ir jam esmiškai būdingo atlikimo/kartojimo aspektu. Šiuo atžvilgiu atlikimas yra laisvas, tačiau jis neturi griauti pačios dramos kūrinio tapatybės, peržengdamas visas įmanomas variacijų ribas, kaip kad dažnai nutinka šiuolaikiniame postmoderniame teatre. Kita vertus, bet koks suvokimo aktas neįvyksta be kuriamosios suvokėjo pastangos. To, kas jau pasakyta draminiam tekste, t. y. kito kalbos režisierius negali paversti savo kalba, pats netapdamas sakančiu. Tam jis turi susikurti tam tikrą sakymo erdvę, kuri atitiktų kito kalba pasakyto erdvę. Režisieriaus uždavinys turi būti ne atvaizduoti tai, kas pasakyta, o susiorientuoti to, kas pasakyta, kryptimi, kad tai, kas sakytina, būtų galima perteikti savojo sakymo kryptimi. Kitaip tariant, režisierius turi „perteikti ne pasakyto autentišką raidišką prasmę, o tai, ką kitas norėjo

pasakyti ir pasakė, daug ką palikdamas nepasakytą" (4, 86). Tokiu būdu tiesa įgyvendinama pokalbyje, įsiklausant į kito pasakymą.

Čia pasireiškia hermeneutinio supratimo savitumas – jis yra intersubjektyvus, t. y. vyksta dialoginiame santykiyje su kitų supratimais. Tai reiškia, kad hermeneutinis supratimas įgyvendinamas ne perdėm dekonstruojant dramos kūrinio reikšmes ir ne be kritinio žvilgsnio paraidžiui jį atgaminant, bet interpretuojant tekstą savo pačių sąvokomis, savo laikmetį atitinkančiomis meninės išraiškos priemonėmis, iš savojo konteksto perspektyvos, papildant dramatinį tekstą naujomis prasmėmis ir įtraukiant pastarąsias į savojo pasaulio supratimo lauką. Apibendrintai galime sakyti, kad hermeneutinis supratimas yra dramatinio kūrinio ir suvokėjo santykiyje apsirėiškianti tiesa, kuri atsiskleidžia pokalbyje, klausimo ir atsakymo dialektikoje. Suvokėjui patiriant ir interpretuojant tekstą ar spektaklio metatekstą iš savosios dabarties, jame neišvengiamai išvelgiamos naujos reikšmės, atitinkančios suvokėjo situaciją/kontekstą.



1. Hermeneutinėje perspektyvoje teatrinis dialogas visu pirma suprantamas kaip reikšmė kitam, o ne pati savaime, kaip teigė struktūralistinės ir poststruktūralistinės teorijos. Todėl hermeneutika dialogą iškelia į kito supratimo lygmenį. Spektaklis išryškėja kaip tas, kuris kalbasi su žiūrovu ir apie jį, kuris veikia žiūrovo savirefleksiją ir sukuria su juo dialoginį santykį. Hermeneutinis metodas suponuoja teatro kaip dialoginio meno definiciją: spektaklis atpažįstamas kaip „kažką“ sakantis prasminis turinys, kuris ir atveria dialoginį kalbėjimosi ir susikalbėjimo lauką.

2. Hermeneutinis metodas teatre dėmesį kreipia į draminių tekstų supratimą ir jų aktualizavimą dabartyje, todėl pagrindinė hermeneutinio dialogo funkcija: sukurti tokią erdvę

tekstui suprasti, kad su suvokėjo patirtimi jis įgautų naują, aktualų santykį.

3. Hermeneutinė pozicija leidžia į spektaklį pažvelgti iš ontologinės perspektyvos. Spektaklis, implikuojantis prasminį turinį, pasirodo kaip atskleidžiantis tam tikrą tiesą. Tačiau tiesa nėra pastovi, nekintama duotybė, nuleista iš viršaus kaip galutinis sprendinys. Ji įgyvendinama tik per suvokimo aktą, kuriame tiesa skleidžiasi kaip įvykis.

4. Spektaklis kaip žaidimas neleidžia suformuoti galutinės prasmės, o ikūnija nuolatinę interpretacinę kartinimąsi. Spektaklis-žaidimas atsiskleidžia kaip save reprezentuojantis pasaulis, skatinantis mąstyti. Žaidimo sąvoka čia tarnauja supratimo, t. y. interpretaciniame lygmenyje. Tarp scenos ir suvokėjo vykstantis žaidimas yra prasmės/tiesos ieškojimo žaidimas. Spektaklio prasmė/tiesa laimima žaidybiniame, interpretaciniame vyksme.

## Literatūra

1. Bartas R. Teksto malonumas. Vilnius: Vaga, 1991.
2. Derrida J. Writing and Difference. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
3. Gadamer H. G. Grožio aktualumas: menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė. Baltos lankos, 1997.
4. Gadamer H. G. Istorija, menas, kalba. Baltos lankos, 1999.
5. Гадамер Х. Г. Истина и метод. Москва: Прогрес, 1988.
6. Heidegger/ Gadamer. Meno kūrinio ištaka. Vilnius: Aidai, 2003.
7. Katalynas A. Estetinis suvokimas. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003.
8. Ricoeur P. Mimesis and Representation // Annals of Scholarship. Metastudies of Humanities and Social Sciences, 2 (1981).
9. Rubavičius V. Postmodernusis diskursas: filosofinė hermeneutika, dekonstrukcija, menas. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003.
10. Sverdiolas A. Būti ir klausti. Hermeneutinės filosofijos studijos — 1. Vilnius: Strofa, 2002.
11. Sverdiolas A. Aiškinimo ratas. Hermeneutinės filosofijos studijos — 2. Vilnius: Strofa, 2003.

## Summary

This article deals with the dialogical implications of performance, which are related with the hermeneutical conception of an art work and with relation between an art work and a perceptor. The hermeneutical approach supposes the definition of the theatre as a dialogue art in the sense that it enables to speak about a performance as an implication applied to the other person and not per se as stated by the theories of structuralism and poststructuralism. The hermeneutical approach involves the ontological perspective of a performance and enables to treat it as revealing a certain truth, which is not ultimate but implemented in the process of interpretation and a game. When interpreting a dramatic text, truth is revealed through existential experience affinity thus supposing understanding and self-reflection. Reading a dramatic text in another way new meanings could be obtained and then actualized through new expression means.

# **Neinstitucinės strategijos instituciniame Lietuvos teatre: Kauno valstybinio dramos teatro patirtis**

## **Įvadas**

Nepriklausomybės laikotarpiu pastebima itin intensyvi Lietuvos teatrinių procesų kaita, kurią akivaizdžiai spartina naujomis teatrinių įvykių organizavimo formomis grindžiama teatralų veikla. Viena tokios veiklos kryptis – neinstitucinis teatras, turintis savitą teatrinės raidos sampratą, savitus kūrybinius tikslus ir naują požiūrį į savo vaidmenį visuomenėje. Naujo teatro identiteto apibrėžimo stoka šio proceso pradžioje sąlygojo teatralų ir kritikos nesusikalbėjimą, neadekvačiais tapo šio teatro vertinimo kriterijai, sunkiai atpažįstami arba išvis neatpažįstami, neįvardijami nauji teatriniai reiškiniai.

Šio darbo tikslas yra nustatyti esminius neinstitucinio teatro kaip meninio ir kultūrinio reiškinio formantus ir ištirti, kaip neinstitucinio teatro veikimo būdai veikia institucinio teatro veiklą.

Šiame darbe pirmiausia siekiama apibrėžti neinstitucinio teatro sąvoką, nustatyti neinstitucinio teatro formavimosi priežastis ir išsiaiškinti kategorijas, kurių reikėtų laikytis analizuojant neinstitucinį teatrą. Aptarus neinstitucinio teatro strategijų formavimosi Lietuvoje aplinkybes ir jo tyrinėjimą

mo menotyriniu požiūriu perspektyvas, toliau darbe tiriamas, kaip neinstitucinio teatro strategijos veikia instituciniame teatre. Naudojant skirtingo pobūdžio apžvalginę analizę, remiantis įvairių šaltinių duomenimis ir pasitelkiant H. van Maaneno sudaryta teatro funkcionavimo matrica, šiame tyrime aiškinamasi neinstitucinių strategijų reikšmė teatriniams procesams.

Neinstitucinis teatras daugiausia minimas apžvalginiuose teatro situaciją Vidurio ir Pietryčių Europos šalyse nusakančiuose straipsniuose. Išsamiausiai Europos neinstitucinio teatro situacija periodiškai apžvelgiama įvairių nepriklausomo teatro tinklų susitikimų medžiagoje – IETM (Informal European Theatre Meeting), European Off-Theatre Meeting ir pan. Esmingiausiai neinstitucinis teatras tiriamas šiuolaikinio kultūros politikos mokslo ir kultūros vadybos srityse. Tai neinstitucinių scenos menų kongresų, konferencijų, seminarų, mokslinių programų medžiaga, aptarianti praktines neinstitucinės meninės veiklos problemas. Metodiniam požiūriui į neinstitucinį teatrą suformuoti naudojamos teatro ir kultūros vadybos specifika analizuojančiais darbais, taip pat teatrinės veiklos ir funkcionavimo sritis bei aspektus tyrinėjanti literatūra. Tai lietuvių A. Bukšnaitytės ir J. Kvedaravičiaus, vokiečio L. Beutlingo ir airio H. van Maaneno metodologiniai darbai.

## **Neinstitucinis teatras ir jo tyrinėjimo specifika**

### **Neinstitucinio teatro sąvoka**

Aptariamo teatro neinstitutiškumas sietinas su dabartinėje Europos kultūroje vykstančiu multipoliarizacijos procesu ir šiame procese dominuojančiais konceptais – decentralizacija, deinstitutionalizacija, privatizacija ir pan. Terminas „neinstitucinis“ visų pirma reiškia procesinį, prieš stabilias,

kaitą stabdančias institucines formas nukreiptą teatrinės veiklos organizavimo pobūdį. Neinstitucinis teatras – tai teatro kryptis, kuri savo egzistenciją sieja su lanksčiomis, laikinomis, šiuolaikiniam meniniam procesui priimtinomis organizacinėmis formomis – festivaliais, akcijomis, projektiniu darbo organizavimu ir pan.

Neinstitucinis teatras dažnai siejamas su nepriklausomu arba nevyriausybinio ir alternatyviuoju teatru. Nepriklausomu teatru vadinamas tiek ideologiškai, tiek finansiškai nuo valstybės nepriklausantis teatras, t. y. teatras, kuris neatskaitingas valstybei. Tačiau savoką „nepriklausomas teatras“ įprasta vartoti kalbant apie konkrečią trupę, kuri turi ilgalaikio bendro darbo tikslus ir tam įkuria teatro įstaigą. „Nevyriausybiniškais“, be nepriklausomų teatro trupių, vadinamos nevyriausybinės organizacijos, sukurtos inicijuoti ir vykdyti teatrinės programas ir projektus.

Kitas – alternatyvumo – aspektas dažniausiai siejamas su politine, ideologine opozicija, todėl taip pat iš dalies atspindi neinstitucinio teatro prigimtį, tačiau neinstitucinio teatro alternatyvumas labiau nukreiptas ne į ideologiją, o į darbo organizavimo principus.

Tai, ką įprasta vadinti neinstituciniu teatru, visų pirma siejama su projektine darbo organizavimo forma, kurią naudojantis teatras vadinamas *projektiniu teatru*. Idealiu atveju – tai nepriklausomo projekto (*free project*) modelis: kūrėjai realizuoja savo kūrybinį projektą tokiu pavidalu, kokio reikalauja kūrybiniai tikslai, o administruojančios institucijos tik sudaro sąlygas kūrėjams dirbti.

Sociologija instituciją apibrėžia kaip habitualizuotų veiksmų tipizaciją, kurią kartu (abipusiai) atlieka įvairaus tipo veikėjai (2, 75). Neinstitucinis teatras priklausytų netipizuotos (nors gali būti ir įprastos) veiklos laukui. Juridiškai projektas – tai institucija, bet jei turėsime omenyje, jog tai galimybė vystyti netipišką veiklą, galėsime teigti, kad neinstitucinis teatras naudojasi projektine darbo organizavimo forma kaip

institucijos simuliakru<sup>1</sup>, suteikiančiu tokias pat socialines galimybes, kaip ir institucinis teatras, bet negalinčiu suvaržyti *istoriškumu* ir *kontrole*.

Gryniausia neinstitucinio teatro forma laikytinas *neformalus teatras*. Tai neinstitucionalizuotas net projektų forma teatras, kuris gali būti apibūdinamas kaip trumpalaikius tikslus turintis savirealizacijos ar komunikacijos būdas.

Taigi iš esmės neinstitucinis teatras — tai kūrybinis projektas, skirtas teatrinių tikslų įgyvendinimui. Kadangi teatras, plačiausia šio žodžio prasme, randasi tik tuo atveju, kai vyksta gyva žiūrovo komunikacija su meniniu produktu, t. y. sukuriama tokios komunikacijos įvykis, neinstitucinio teatro tapatybę apibrėžia *teatrinio įvykio* sąvoka.

### Istorinės neinstitucinio teatro atsiradimo prielaidos ir tyrinėjimo kontekstas

Teatrą priimta nagrinėti kaip **meno formą**, kaip **kultūrinį fenomeną** ir kaip komunikacinę sistemą. A. Bukšnaitytė, tyrinėdama meninės idėjos ir organizacinės teatro sistemos santykius, organizacinio modelio pasirinkimą tiesiogiai sieja su teatro vizija (4, 110). Kuriant organizacinę sistemą, aktualizuojami du teatro vizijos aspektai: erdvinis įvaizdis — vizija ir veiklinis įvaizdis — misija (4, 122). Erdvinis teatro organizacinės formos įvaizdis — tai kūrybinių ryšių hierarchija, kurios reikalauja kūrybinių tikslų specifiška. Teatro misija — tai sociokultūrinio teatro vaidmens samprata, sąlygojanti specifinių kūrybinių tikslų formulavimą. Norint atsekti, kaip susiformavo neinstitucinės organizacijos forma teatre, būtina išskirti šiuolaikinės **visuomeninio teatro vaidmens sampratos** formavimosi ypatybes ir nustatyti jos sąlygojamus **kūrybinius tikslus** kiekvienu teatro ana-

---

<sup>1</sup> Šiame darbe simuliakro ir simuliacijos sąvokos, remiantis J. Baudrillardu, naudojamos tokia reikšme: simuliavimas — tai sąmoningas daikto ar reiškinių kopijavimas, reikalingas antriniam (ne paties kopijavimo) tikslui pasiekti; simuliakras — tokio kopijavimo produktas, neturintis autentiškumo (tiesos) potencialo.

lizės aspektu — kaip meno formos, kaip kultūrinio fenomeno ir kaip komunikacinės sistemos. Kiekviename šių aspektų teatro viziją apibrėžia teatro kūrėjų santykis su teatro menu: kultūrinio fenomeno požiūriu — santykis su kūrybinės veiklos rūšimi (teatro samprata), meno formos požiūriu — santykis su kūrybos priemonėmis (menine forma) ir komunikacinės sistemos požiūriu — santykis su kūrybos adresatu (socialine aplinka).

**Teatro sampratos (ideologiniu) požiūriu**, t. y. kaip kultūrinis fenomenas, neinstitucinis teatras vienareikšmiškai siejamas su ideologine nepriklausomybe ir tokios nepriklausomybės bei jos ideologinių nuostatų (teatro visuomeninio vaidmens sampratos) pripažinimo problema.

Teatras kaip juridinė institucija susiformavo XVI–XVII a. Tačiau XIX a. pabaigoje, išsikristalizavus režisieriaus figūrai, prasidėjo individualizacijos procesas — išsiskaidė teatro tikslo, paskirties ir t. t. samprata. Kita vertus, teatru imta pripažinti vis daugiau kitokios kultūrinės, o XX a. pabaigoje ir socialinės veiklos apraiškų — pradedant apeigomis, ritualais, šventėmis, baigiant mitingais, akcijomis, įvykiais ir pan.

Alternatyvieji ir nepriklausomi teatrai 1960–1970 m. formavosi keliomis kryptimis, nors turėjo bendrą kultūrinės opozicijos pagrindą. Nepriklausomas arba alternatyvus teatras — tai ideologinė ir meninė opozicija pripažintam (*mainstream*), konvenciniam teatrui, tapusiam komercine įstaiga arba valstybinės ideologijos įtvirtinimo priemone ir nustojusiam evoliucionuoti. Ilgainiui išryškėjo keletas tokios opozicijos krypčių, besiremiančių į skirtingas teatro visuomeninės paskirties sampratas ir suformavusių skirtingas institucines nepriklausomo teatro struktūras, kuriomis remiasi šiuolaikinis neinstitucinis teatras.

Pirmoji kryptis — institucinė alternatyva pripažintam konvenciniam teatrui (*mainstream*). Kūrybinės naujojo teatro pajėgos kilo iš oficialaus, konvencinio, akademinio teatro kaip nuo jo atskilusi pasipriešinimo banga. Šie teatrai rėmėsi nauja teatro samprata, atskirta nuo teatro pastato, o ideologiniu meno pagrindu tokiam teatrui buvo sociokultūrinės teatro atsakomy-

bės koncepcija: teatras negalys likti abejingas socialinių ir kultūrinių reiškinių raidai, turi juos atspindėti ir stengtis paveikti. Amerikoje tai buvo opozicija komerciniu tapusio Brodvėjaus teatro vienvaldiškumui. Vakarų Europoje, ypač Skandinavijoje alternatyvus teatro judėjimas suformavo ne tik nepriklausomų teatrų sluoksnį, bet ir jiems atstovaujančių nacionalinių organizacijų (asociacijų, sąjungų, centrų ir pan.) tinklą. Alternatyviuoju teatru sovietinėse šalyse laikoma politinė ir dvasinė rezistencija valstybinio teatro viduje arba pogrindyje.

Antroji ir itin stipri nepriklausomų teatrų kryptis – avangardinis arba eksperimentinis teatras, kuris rėmėsi teatro samprata, atskirta tiek nuo pastato, tiek ir nuo institucijos ir grįsta teatro kaip visuomeninės komunikacijos formos koncepcija. Pagal šią koncepciją, teatras gimsta ten, kur susiformuoja ritualinė situacija – randasi grupės žmonių suinteresuotumas dalyvauti bendrame vyksme. Eksperimentinės krypties teatras, dėl tam tikrų politinių aplinkybių rėmėsis tradicine institucine nepriklausomo teatro forma (Grotowskio „Teatr Laboratorium 13 rzedow“), išvystė ir neinstitucines organizacines sistemas – visų pirma kontraktinį teatro organizavimo principą.

Artimiausia neinstituciniam teatrui alternatyvaus ir nepriklausomo teatro kryptis 7-ajame praėjusio šimtmečio dešimtmetyje ėmė formotis neoficialioje, dažniausiai periferinėje kultūros erdvėje kaip kūrybingų, veiklių žmonių (nebūtinai profesionalių teatralų, bet ir ne mėgėjų) socializacijos forma. Tokią teatrinę „alternatyvą“ E. Barba pavadino „trečiuoju teatru“ (20, 18–19). Šis instituciškai įteisintos konvencijos nepripažįstantis teatras tapo naujų organizacinių teatro formų, pagrįstų ne profesine priklausomybe, o meninės saviraiškos poreikiu, šaltiniu.

Galiausiai, teatralizavusis, o tiksliau „performatizavusis“ ir kitoms meno rūšims, tarpdiscipliniškumui perėjus į transdiscipliniškumo lygį<sup>2</sup>, teatro menas tapo ne tik postmodernisti-

---

<sup>2</sup> Čia „tarp-“ (inter-) ir „trans-“ (trans-) naudojami ta pačia prasme, kaip terminuose „tarpkultūrinis“ ir „transkultūrinis“. Šių sąvokų atskirtį 1947 m. suformulavo kubietis etnomuzikologas Fernando Ortizas.

nio meno tapatybe, bet ir tiriamas kaip operacinių visuomenės funkcionavimo procesų atitikmuo (16, 45). Šiuolaikinių meninių strategijų bei socialinių procesų tapatumas lėmė ir organizacinių teatro egzistavimo formų fluidiškumą, laikinumą, neinstitutiškumą. Pavyzdžiui, trupė suformuojama tik konkrečiam spektakliui sukurti, spektaklis kuriamas kaip transformuojama struktūra, kurią galima būtų pritaikyti bet kokiai aikštei, meniniai eksperimentai atliekami specialių laikinų programų forma, stacionarias profesinio pasiruošimo formas keičia mobilios edukacinės programos, seminarai, pasitarimai.

Taigi į neinstitucinę teatro viziją veda nepriklausomybės, kūrybinės laisvės siekis, teatro sampratai nuo vaidinimo scenos dėžutėje išsiplėtus iki sociokultūrinės raiškos – tai *siekis įgyvendinti sociokultūrinę tapatybę teatrine forma*.

**Meninių teatro formų kaitos** požiūriu neinstitucinio teatro vystymuisi esminiais tapo XX a. Europos visuomenėje vykę šiuolaikiniai demokratiniai procesai, kai didėjanti kūrybinės laisvės galimybė sąlygojo tai, kad meninės raiškos formų spektras postmodernizmo epochoje itin išsiplėtė. Atsirado reikalas įgyvendinti tokius kūrybinius sumanymus, kuriems ne tik nereikia teatro administracijos ir viso jo kūrybinio personalo, bet pastarasis netgi trukdo, versdamas kūrėją pildyti ne savo, o kolektyvo ar institucijos užsibrėžtus kūrybinius tikslus, turinčius keletą priežasčių.

Visų pirma tai meno interdiscipliniškumas, ištirpdęs tiek ribas tarp teatro ir kitų menų, tiek ir paties teatro kaip visų menų sintezės sampratą, institucionalizuotą tradiciniame teatre. E. Čufer, nagrinėdama priežastis, kodėl šiuolaikiniai menininkai negali savo estetinių sumanymų įgyvendinti tradicinėse institucijose, teigia, kad interdisciplinarinės meno koncepcijos reikalauja nehierarchinių, horizontalesnių, decentralizuotų socialinių ir kūrybinių santykių (6). Nepaisant to, kad E. Čufer remiasi posovietiniu Slovėnijos palikimu, decentralizacija ir uždarų socialinių modelių transformavimas į atvirus aktualus ir Vakarų kultūroje.

Kita priežastis, skatinanti teatralus atsisakyti tradicinių institucijų – tai meninių formų kaitos tempų augimas, į kurį didelė ir todėl inertiška institucija reaguoti nespėja. Šią tendenciją lydi trumpalaikių, vienkartinių, fragmentiškų teatrinų formų poreikis. Galimybė užsiimti tiriamąja, studijine ir eksperimentine veikla, kaip rodo italų teatralų atliktas tyrimas (7), yra pagrindinė darbo neinstituciniame teatre motyvacija (bent jau aktoriams). Nrepertuarinės kūrybinės strategijos tikslai keičia santykį su kolegomis.

Taigi neinstitucinis teatras – partnerinių kūrybinių santykių pasirinkimo galimybė, meninėms raiškos formoms tampant transdiscipliniškomis ir vis greičiau kintančiomis – tai *optimalios kūrybinių santykių struktūros pasirinkimas kiekvieno kūrinio atveju*.

**Komunikacinių sistemų požiūriu** neinstituciniam teatrui esmingą įtaką daro socialiniai meno aspektai. Tiek eksperimentinio teatro atveju, kai teatro tikslu laikytas bendravimas su žiūrovu, tiek „trečiojo teatro“ atveju, kai iškeltas klausimas, ar kultūriniai mainai nėra teatras (E. Barba naudojo „barterio“ terminą (20, 22–30)), galiausiai dabar, kai teatru laikoma praktiškai bet kokia socialinė komunikacija, naudojanti simuliacijos metodą – neinstitucinė teatro organizacinė forma tiesiogiai priklausė nuo socialinės jo kūrėjų identifikacijos, kitaip tariant, nuo jų visuomeninio statuso.

Neinstitucinio teatro formavimąsi paskatino tarptautinės demokratinės tendencijos politikoje. Politinis aspektas šiam procesui suteikė dvejopas galimybes: tarptautinių mainų teikiamą naudą (griuvus „geležinei uždangai“) ir menininko bei kultūros apskritai statuso visuomenėje sureikšminimą (žmogaus teisių įgyvendinimo ir kultūros sąvokos išplėtimo padarinys). Ši tendencija politikoje sąlygojo tokių teatrinės veiklos apraiškų kaip „trečiasis teatras“ įteisinimą ir jo kultūrinio statuso pripažinimą.

Visuomeninės veiklos praktika rodo, kad nevyriausybinės organizacijos, kuo jos didesnės ir galingesnės, tuo jos labiau

priklausomos nuo valstybės ar kitokių interesų grupių arba tampa kultūrinio genocido objektu. Pavyzdžiui, alternatyvus kultūrinis judėjimas Metelkova (Slovėnija), kurio iniciatoriai, okupavę apleistą teritoriją ir ten sukūrę itin aktyvų ir įtakingą meninį centrą, atkreipė valdžios ir akademinio meno sluoksnių dėmesį. Neformalų judėjimą imta institucionalizuoti, t. y. legalizuoti, taip suardant kultūrinį šio judėjimo pagrindą – specifinį darbo organizavimo metodą ir ypatingą kūrybinių santykių struktūrą. Taigi nepriklausomumą ir savitumą galima išsaugoti tik organizuojantis kuo mažiau juridiskai matomais, kuo mažiau permanentiniais – neinstituciniais būdais<sup>3</sup>.

Tačiau instituciškumas teatrui reikalingas kaip būdas ne tik organizuoti savo veiklą, bet ir tikėtis finansavimo. Šis ekonominis argumentas nepriklausomų teatrų dėka iškilo jau senokai, o globaliai imtas spresti 1987 m. į pasaulinę konferenciją susirinkus meno administratoriams iš viso pasaulio. Tuo metu iškeltas nepriklausomų teatrų legitimacijos klausimas, remiantis ekonominiais kriterijais: nepriklausomi teatrai sukuria taip pat vertingą kultūrinį produktą, tačiau jų finansavimas, palyginus su valstybiniais teatrais, yra skurdus. Lietuvoje šia tema diskusijos forma nagrinėta 2000 m. Eksperimentinį to meto teatrą ir jo įtaką valstybiniam teatrui išanalizavęs J. Roose-Evansas pastebėjo, kad valstybiniai teatrai be jokio atlygio sėkmingai panaudoja eksperimentinio teatro atradimus, kurių pasiekimas šiems kainuoja itin daug sąnaudų (13, 192).

Naujos ideologijos ir kūrybinių tikslų teatras, siekdamas socialinio statuso, neinstitucine forma įkūnijo sąlyginę nepriklausomybę ir visuomeninį pripažinimą. Nepriklausomumas, naujumas, kintamumas, kiekvienu atveju kitokia forma ir t. t. – tai kategorijos, su kuriomis tapatinamas neinstitucinis teatras. Toks potencialaus žiūrovo santykis atitinkamai turi įtakos

---

<sup>3</sup> Pastaruoju metu ši tendencija peraugo į neformalių, t. y. juridiskai visiškai nematomų, organizacijų kūrimą (pvz., Neformalus Europos teatro susitikimas – Informal European Theatre Meeting).

ir kūrybai, koreguoja naudojamų komunikacijos modelių arsenalą.

Taigi neinstitucinis teatras – tai galimybė lanksčiau modeliuoti tiesioginį kontaktą su adresatu, menininko statusui visuomenėje tapus lygiaverčiu bet kokios kitos socialinės grupės nario statusui – tai abipusio ryšio su žiūrovu realizacija.

### **Pagrindinės neinstitucinio teatro strategijų kokybės**

Aptarta neinstitucinio teatro formavimosi specifika formuoja principines postmodernaus teatro strategijų kokybes ir specifines tyrinėjimo kryptis. Neinstitucinio teatro kokybė ir kalbėjimas apie ją remiasi *šiuolaikinėmis sociokultūrinėmis kategorijomis*.

Dabartinėje kultūrinėje raidoje pastebima, kad dominuojančiomis kategorijomis tapo procesiškumas, kultūrinės veiklos kryptingumas, antrinėmis vertybėmis laikant jau susiformavusius, stabilius kultūros produktus. Tą pačią tendenciją įvardijo ir meno teoretikai, analizuodami postmodernizme išsivyravusį performatyvumą, „perėjimą nuo stabilaus meno kūrinio (objekto) prie proceso, performanso, atlikimo“ (16, 56).

Sociologiniu požiūriu neinstitucinio teatro savitumą apibrėžia jo organizavimo pobūdis, kuris remiasi *partnerystės* arba *kooperacijos* principu. Pastarasis, anot R. Weberio, dabartinėje kultūros raidoje ėmė dominuoti prieš ne taip seniai reikšmingiausiu laikytą mainų principą. Mainus vadindamas barteriu, Eugenio Barba akcentavo kultūrine patirtimi besimainančių pusių skirtingumą, kitoniškumą (otherness) (20, 23). Tuo tarpu pastarojo meto kultūrinėse tendencijose akcentuoja *bendrystės*, o ne išskirtinumo pojūtį.

Komunikacinėms postmodernizmo sistemoms būdingas komunikacijos *abipusiškumas/decentralizacija*. Kalbėdamas apie kultūros funkcionavimo ir darbo metodų kaitą multipolarizacijos procese, R. Weberis supriešina tokias komunikacines kategorijas: *bendrystė* (connectedness), anot jo, keičia

išskirtinumą (exclusivity), o *konfrontacija* ir *dialogas* — švelnų/malonų sutarimą (soft consensus). Taigi bendravimo poreikis keičia atsiribojimo arba susitarimo poreikį.

Neinstitucinis teatras kiekvienu atveju yra individualus, kadangi jis formuojasi transkultūrinių ir lokalinių meninių konvencijų sandūroje, iš naujo susiformuojančioje kiekvieno kūrybinio akto metu. Vertinant neinstitucinį teatrą, turėtų būti akcentuojama tai, kad teatrinis vyksmas — kūrėjų ir spektaklio *kintamumas*, santykio su žiūrovais ir visuomene apskritai *raida* tampa svarbesnė už teatrinės veiklos rezultatus — premjeroje matytą spektaklį, teatro kūrėjų ideologinį manifestą, žiūrovo pozicijos konkrečių teatro kūrėjų atžvilgiu susiformavimą ir pan.

## **Neinstitucinio teatro raida Lietuvoje ir jo tyrinėjimo problemos**

### **Lietuvos neinstitucinio teatro bruožai**

Lietuvos teatro praktikoje naujas teatro organizavimo formas kurti, įgyvendinti ir vystyti ėmėsi festivalis „Life“ (imdamasis prodiusavimo), agentūra „Kitas krantas“, įsikūrę nepriklausomi teatrai — „Keistuolių teatras“, „Miraklis“, šokio teatras „Aura“, Oskaro Koršunovo teatras, „Meno fortas“ ir kt., įkurti Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centras, Lietuvos šokio informacijos centras ir Menų spaustuvė, organizuojami įvairūs festivaliniai projektai — Tarptautinis modernaus šokio festivalis, Naujosios dramos akcija, tarptautinis teatro forumas „Kaitos taškas“, šiuolaikinio šokio festivalis „Naujasis Baltijos šokis“, tarptautinis teatro festivalis „Sirenos“.

Pagrindiniu neinstituciniu įrankiu Lietuvos teatre yra projektinė organizavimo forma, kuri Lietuvoje yra įteisinta siekiant liberalizuoti teatro finansavimo sistemą. Kadangi šis įrankis Lietuvoje turi dažniausiai tik finansavimo sistemos instrumen-

to reikšmę, jo naudojimas ne visuomet siejasi su neinstitucinių procesų skatinimu, nors sudaro sąlygas tokiems rastis.

Neinstitucinių strategijų svarbą teatro vystymuisi rodo **projektinio teatro, festivalių ir teatrinų programų bei akcijų** įtaka teatriniams procesams. Vien Naujosios dramos akcijos dėka Lietuvoje pastatyta daugiau kaip keliolika šiuolaikinių pjesių, kurių badą teatrai pajuto netrukus po Nepriklausomybės atgavimo. Didelė šių pastatymų dalis – „Shopping and fucking“, „Ugnies veidas“, „Tolima šalis“, „Nusiaubta šalis“ ir kiti iki šiol užima svarbią vietą teatrų repertuaruose. Maža to, šie pastatymai tapo etapiniais daugelio geriausių dabartinių mūsų aktorių darbais, suteikusiai galimybę susipažinti su naujausiais teatriniais procesais Vakaruose, vystyti savo profesionalumą ir svarbiausia – realizuoti kūrybinę tapatybę.

**Nepriklausomi teatrai** iš esmės dirba pusiau instituciniu principu. „Meno fortas“, Oskaro Koršunovo teatras ir kiti nepriklausomieji naudojami teatralų kūrybinius santykius bent iš dalies atitinkančiais instituciniais įrankiais – ne visada patogia, bet kūrybinę laisvę suteikiančia viešosios įstaigos forma ir projektiniu finansavimu. Tačiau norėdami išsilaikyti ir kurti nekomercinį teatrą, jie negali apsiriboti vien savo įkurta ne-subsidijuojama institucija ir pasikliauti vien Kultūros ir sporto rėmimo fondu (pagrindiniu meninių projektų finansavimo šaltiniu Lietuvoje). Savo teatrui jie ieško kitų prodiuserių ir koproduuserių – tik atskirdami teatrą nuo institucijos nepriklausomieji gali įtvirtinti savo kaip specifinių, originalių, laisvų teatro kūrėjų identitetą.

Valstybiniam teatrui, norinčiam išlaikyti ryšį su šiuolaikine teatro publika, taip pat reikalingos neinstitucinės strategijos. Pastaruoju metu itin suaktyvėjęs Kauno valstybinis dramos teatras imasi koprodusavimo, taip sudarydamas kuo palankesnes sąlygas kūrybinei pastatymo grupei, festivaliniais projektais tyrinėdamas teatrinę situaciją skatina repertuaro atsinaujinimą, propaguoja nuo institucijos nepriklausomą trupės sampratą (trupė – ne etatiniai aktoriai, o tie, kurie vaidina

teatro spektakliuose). Pastaroji nuostata implikuoja ir kitokią teatro tapatybę – teatro tapatinimą ne su įstaiga, o su repertuaru: teatras yra ne juridinis vienetas, o tai, kokią ilgalaikę teatrinę komunikaciją su publika šios institucijos padedami kuria menininkai.

Šiuo metu visas Lietuvos teatras formaliai dirba projektine darbo organizavimo forma, tačiau skiriasi *projekto naudojimo formalumo lygis*. **Instituciniam teatrui** neinstitucinės strategijos – tai būdas apeiti sustabarėjusią institucinę sistemą, kuri trukdo kūrybiniam procesui, taip pat papildomas efektyvus būdas įgyvendinti antraeilus tikslus – palaikyti trupės profesinį lygį, formuoti ir ugdyti savo publiką ir t. t. **Ne-priklausomam teatrui** projektinė organizavimo forma – tai vienintelis būdas sukurti meninį produktą, taip realizuojant savo kūrybinę potencialą, be to, kaip ir instituciniam teatrui, – papildomas efektyvus būdas įgyvendinti antraeilus tikslus. **Nevyriausybinei organizacijai**, atliekančiai fundavimo ar prodiusavimo funkciją, projektinė darbo organizavimo forma ir kitos neinstitucinės strategijos – tai būtina sąlyga pateisinti ir vienintelis būdas įgyvendinti savo misiją. **Vienam pastatymui** ar **renginiui susibūrusiai menininkų komandai** projektinė organizavimo forma – tai būdas įgyvendinti vienkartinę ar etapinę kūrybinę idėją ar programą, o tai reiškia – išlaikyti ir/ar vystyti savo profesionalumą ir kūrybiškumą, išlikti teatrinės bendruomenės dalimi.

### Metodinės neinstitucinio teatro tyrinėjimo problemos

Menotyrinis požiūris į teatrą negali apsieiti be sociokultūrinių kategorijų, o kartu ir be sociologinius bei kultūrologinius duomenis atspindinčių teatro tyrimų. Šio konteksto kontūrus savo straipsniuose mėgina apibrėžti vos keli Lietuvos teatro kritikai. Pastarąjį dešimtmetį išryškėjo ir pačių teatralų susidomėjimas tomis teatro funkcionavimo sritimis ir aspektais, kurie anksčiau lietuviškoje teatrologijos tradicijoje buvo

apeinami. Tai teatro vadybai priskiriamas organizacinis aspektas – tiek teatro produkavimo (turint omenyje ir institucinių teatralų santykių organizavimo), tiek vartojimo, tiek sklaidos srityse, taip pat žiūrovų reakcija ir dalyvavimas teatro procesuose, sociokultūrinis teatro veikimo laukas ir t. t. Teatro funkcionavimo sričiai šiuolaikinėje teatrologijoje priskiriamus teatro aspektus ir sritis bei jų tarpusavio ryšius skirtinguose lygmenyse detalčiai aptaria Hansas van Maanenas (10, 721 – 758). Naudojantis jo siūlomomis schemomis galima tiksliau apibrėžti menotyriniam požiūriui svarbius teatro funkcionavimo aspektus, todėl H. van Maaneno schemas šiame darbe pasitelkiamos apibrėžiant neinstitucinių strategijų veikimo lauką Kauno valstybinio dramos teatro atveju.

Pagrindinės metodinės neinstitucinio teatro strategijų tyrinėjimo instituciniame teatre problemos yra duomenų apie (ne)institucinių strategijų ir distribucinės teatro politikos trūkumas. Institucinių teatrų nuostatuose teatrams formuluojami tikslai atspindi siekį įtvirtinti akademinį požiūrį į meną, teatrui keliami reprezentacijos, lygio palaikymo uždaviniai. Neinstitucinių strategijų poreikį formuojančius tikslus instituciniame teatre apsprendžia teatro steigėjo formuluojami uždaviniai ir strategines laikotarpio programas nustatantys teatro vadovai. Steigėjas, paskirdamas instituciniam teatrui finansų administravimo funkciją, įgalioja teatrą kontroliuoti ir viešųjų lėšų panaudojimo rentabilumą. Todėl institucinis teatras paprastai formuoja komercinį ar reprezentacinį repertuarą, nes nėra skatinamas investuoti į novacijas, nekomercinius projektus (17, 8).

Kontrolės mechanizmų ir būdų deinstitucionalizuoti patį teatrinį procesą suderinamumą įgalina naujos teatro vadybos metodikos. Viena tokių – L. Beutling siūlomas bazinio teatro vadybos modelio įmonės ekonomikos požiūriu, pasitelkiant kontrolę, schema (3, 334), kuri apima tiek institucinę organizacijos veiklos kontrolę, tiek finansinę ekonominę konkretaus projekto efektyvumo kontrolę, tiek jo meninės vertės ir kultūrinės reikšmės (L. Beutling naudoja „meninės sėkmės“ są-

voką) įvertinimą. L. Beutling teatro vadybos modelio schema yra metodinis įrankis, kurį derinant su H. van Maaneno matrica galima sukurti efektyvią ne tik teatro institucijos veiklos kontrolės schemą, bet ir išsamią bei gana tikslią neinstitucinio teatro proceso, t. y. bet kokios teatrinės veiklos kontrolės ir tyrimo – teatrologinio monitoringo – sistemą.

Institucinis repertuarinis teatras formuluoja ilgalaikius tikslus, yra linkęs kurti tradicijas, kurių ilgisi tiek teatro trupė, tiek nuolatinė teatro publika. Todėl analizuojant neinstitucinių strategijų naudojimą tokiame teatre pagrindiniu atskaitos tašku laikytina repertuaro politika ir jos įgyvendinimo būdai.

### **Neinstitucinės KVDT veiklos 2001–2005 m. strategijos**

Repertuaro politikai KVDT įtaką daro trys faktoriai: teatro steigėjo (Lietuvos kultūros ministerijos) patvirtinti teatro veiklos nuostatai, kolektyvinės sutarties nuostatos ir teatro vadovybės formuluojami strateginiai tikslai. Galutinio sprendimo teisę repertuaro politikos klausimais turi teatro vadovybė, kuri nustato repertuaro formavimo kryptis ir organizuoja repertuaro vykdymą. 1999–2003 m. teatrui vadovavo kompozitorius Vidmantas Bartulis, kurio veikla davė pradžią teatrinis procesus skatinančių šiuolaikiškų neinstitucinių strategijų įgyvendinimui KVDT: 2001 m. įgyvendintas pirmasis koproduserinis teatro projektas – kartu su Teatro ir kino informacijos ir edukacijos centru pastatytas spektaklis „Tolima šalis“. Nuo 2003 m. teatrui vadovauja teatrologė Ina Pukelytė, kuri 2004 m. teatro meno vadovo pareigoms pakvietė režisierių Gintarą Varną ir jam perleido dalį repertuaro politikos ir įgyvendinimo funkcijų. I. Pukelytė vienu pagrindinių strateginių teatro tikslų iškelė nuolatinių teatro partnerių tinklo sukūrimą; tai įgalino teatrą nuosekliai įgyvendinti repertuaro politiką. G. Varnui tapus KVDT meno vadovu, teatre prasidėjo naujas

neinstitucinių strategijų įgyvendinimo etapas – svarbiausiu teatro strateginiu tikslu tapo kokybiško ir institucinės sistemos neveikiamo repertuaro formavimas, suformuluota atviros trupės koncepcija, atskirianti trupės sąvoką nuo institucijos, imtasi perspektyvių festivalinių projektų, skirtų repertuaro politikai įgyvendinti.

Dabartinių KVDT vadovų užduodama teatro veiklos kryptis apima tiek tradiciniam, instituciniam ir repertuariniam teatrui keliamus reikalavimus, tiek siekį plėsti, ugdyti, vienyti teatrinę bendruomenę traukos epicentrą nuo institucijos perkelti į repertuarą. Šiems tikslams pasiekti pasitelkiamos įvairios organizacinės strategijos, apimančios tiek personalinį, tiek institucinį, tiek visuomeninį teatro funkcionavimo lygmenį.

Repertuaro kokybės kontrolė – sudėtingas procesas, apimantis visas teatro funkcionavimo sritis: projekto koncepcijos kokybę, patogios institucinės struktūros sukūrimą, tinkamiausios kūrybinės grupės sudėties suformavimą, gamybos kontrolę, meninio rezultato patikrą, palankios vartojimo aplinkos organizavimą, tikslią teatrinės produkcijos sklaidos koncepciją. Organizaciniame institucinio lygmenyje repertuaro kokybės kontrolės programas atitinka tokios neinstitucinės strategijos:

- koproduserinio tinklo vystymas, padedantis išspręsti institucinių struktūrų, finansavimo, koncepcijos kokybės kontrolės ar netgi dalį gamybos kontrolės problemų;

- teatro politiką ir kūrybinius menininkų tikslus atitinkančios kūrybinių darbuotojų bazės formavimas, mažinantis institucinės sistemos įtaką kūrybiniams procesams, palengvinantis šių kūrybinių procesų (projekto koncepcijos kokybės, kūrybinių santykių balanso, gamybos) kontrolę;

- papildomos teatrinės veiklos organizavimas siekiant iširti teatrinę rinką – joje esamą pasiūlą ir paklausos pobūdį, o tai žymiai palengvina kūrybinių projektų atranką (atlieka projektų koncepcijos kokybę), meninio rezultato patikrą, suteikia informacijos apie vartojimo aplinkos organizavimo ypatumus, patikslina sklaidos koncepcijas.

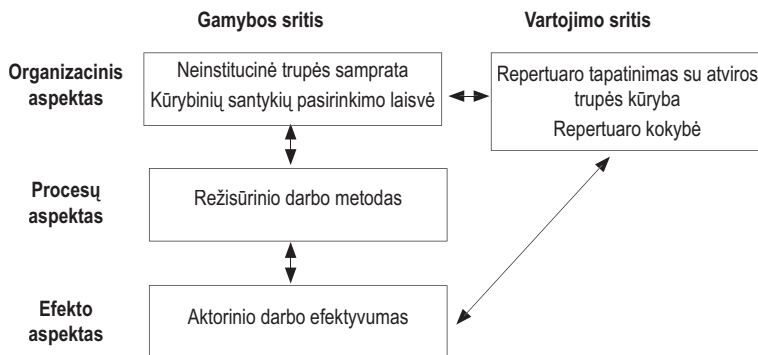
## Svarbiausios KVDT naudojamos neinstitucinio teatro strategijos

Ryškiausios ir artimiausios neinstitucinio teatro sampratai strategijos, kurias savo veikloje naudoja KVDT, yra *atviros trupės koncepcija*, kurios tikslas – subalansuoti trupę pagal formuojamą repertuarinę politiką, ir *festivaliniai projektai*, kurių tikslas – tyrinėti specifines teatro rinkos sritis (repertuarinei politikai vystyti), palaikyti žiūrovų susidomėjimą teatro procesais.

**Atviros trupės koncepcijos** pagrindą sudaro nuo institucijos atskirta trupės samprata, kurią nuo pat savo atėjimo į teatro meno vadovus KVDT siekia įdiegti Gintaras Varnas. KVDT trupe iki šiol buvo įprasta laikyti etatinius teatro aktorius, nepriklausomai nuo to, ar jie vaidina teatro spektakliuose, ar ne. G. Varno propaguojamos teatro trupės samprata apima visus teatro spektakliuose vaidinančius aktorius, nepriklausomai nuo jų juridinių (institucinių) santykių su teatru.

Tokia teatro samprata išlaisvina režisierių nuo riboto aktorių pasirinkimo. Taip iš dalies kompensuojamas dehierarchizacijos trūkumas organizaciniame lygmenyje – išlaikant režisieriaus hegemoniją kūrybinių santykių plotmėje, tačiau sukuriant didesnę kūrybinės sėkmės garantiją. Tai sukuria didesnę aktorių konkurenciją, kuri skatina palaikyti profesinę kvalifikaciją, sukurti aukštesnio lygio vaidmenų, imtis perspektyvių kūrybinių projektų. Neigiamas atviros trupės koncepcijos poveikis – mažėjanti galimybė gauti vaidmenį uždaros (etatinės) trupės viduje, t. y. nuolat kurti ir taip palaikyti kūrybinį potencialą. Šiame darbe koncentruojamasi į instituciniame teatro funkcionavimo lygmenyje veikiančius atviros trupės koncepcijos ir bendro kūrybinio proceso faktorius (žr. schemą nr. 1).

Lyginant etatinių ir neetatinių aktorių sėkmės rodiklius (profesinio pripažinimo ženklus, t. y. teatrinis apdovanojimus) tiek Lietuvos, tiek Kauno mastu, matyti, kad etatinė trupė yra



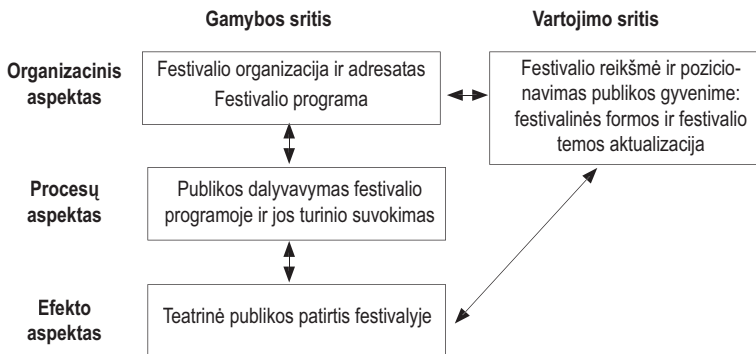
1 schema. Atviros trupės koncepcijos įtaka teatro pocesams

Šaltinis: pagal H. van Maaneno schemą

inertiška, jai būdingas nuoseklumas, didesnė priklausomybė nuo režisūrinių metodų ir ilgalaikio darbo su neetatine trupės dalimi. Sėkmingiausias etatinei trupei režisūrinis metodas – režisūros ir aktorystės partnerystė, o trupės ilgalaikiam vystymuisi naudingiausias režisūrinis teatras. Tuo tarpu neetatinių aktorių sėkmė, vidutiniškai prilygstanti etatinių sėkmei, nėra stabili. Ji itin reikšminga Lietuvos mastu, tačiau sumažėjus bendram trupės pripažinimui Kauno mastu, regioninis neetatinių aktorių reikšmingumas išvis išnyko. Taigi neetatinių aktorių sėkmė iš esmės nepriklauso nuo darbo su etatiniais aktorais ir daug ryškiau pasireiškia režisūriniame teatre.

Atviros trupės koncepcijos įgyvendinimas kelia bendrą visos trupės lygį, mažina kūrybinės sėkmės skirtumą tarp etatinių ir neetatinių aktorių, sudaro prielaidas Lietuvos mastu įsitvirtinti etatiniais aktoriams ir taip stabilizuoti bendrą visos (atviros) trupės kūrybinę sėkmę, t. y. subalansuoti ir sustiprinti trupę.

**Festivaliniai projektai** kaip papildoma teatrinio proceso skatinimo priemonė repertuariniame teatre yra svarbi KVDT veiklos sritis pastaruosius du sezonus, ypač 2005 – 2006 m. sezone. Aptariamam laikotarpiu (2001 – 2006 m.) KVDT organiza-



2 schema. **Festivalio funkcionavimo sistema**

Šaltinis: pagal H. van Maaneno schemą

vo 4 festivalinius renginius: Naujosios vokiečių dramos akcija (2004), Festivalį „H. Ch. Anderseno metai teatre“ (2005), Neverbalinio teatro festivalį (2005) ir Šiuolaikinės lietuvių dramos panoramą (2006).

Festivaliniai KVDT projektai instituciniame lygmenyje pagal H. van Maaneno schemą daugiausia funkcionuoja vartojimo srityje ir turi įtakos instituciniam sklaidos aspektui (žr. schemą nr. 2). Vertinant KVDT festivalinių projektų reikšmę, svarbiausiais faktoriais laikytinos teatrinio efekto, formuojamo festivalių programos turinio bei aktualizacijos, kokybė ir šio efekto sąlygojama įtaka teatro repertuarui.

**Naujosios vokiečių dramos** akcija buvo skirta tam tikrai edukacinei programai įgyvendinti – supažindinti Kauno publiką su įdomiausiais šiuolaikinių vokiečių dramaturgų pjesių pastatymais Lietuvoje. Akcija kaip pirmasis pastarojo meto KVDT veiklos suaktyvėjimą žymintis festivalinis projektas, be pirminių užsibrėžtų tikslų įgyvendinimo, padėjo išsiaiškinti kai kuriuos svarbius Kauno teatro publikos santykio su KVDT aspektus: galimą publikos susiskaidymą į šiuolaikinį ir tradicinį teatrą palaikančius polius, poreikį aktualizuoti ir aiškiau

pozicionuoti teatro veiklą visuomeniniame kultūriniame publikos gyvenime, būtinybę atkreipti dėmesį į publikos pasiskirstymo priklausomybę nuo vaidybos aikštelės.

**Festivalis „H. Ch. Anderseno metai teatre“** organizuotas kaip proginis-probleminis renginys, skirtas H. Ch. Anderseno 200 metų jubiliejui ir pasakos žanro problemai šiuolaikiniame Lietuvos teatre. Festivalio programa buvo formuojama siekiant kuo išsamiau ištirti H. Ch. Anderseno pasakų pastatymų kokybę profesionaliuose teatruose, rasti naujų sceninės raiškos idėjų statant pasaką (tam buvo pakviesti Lietuvos muzikos ir teatro akademijos studentai) ir išsiaiškinti publikos – dabartinės vaikų kartos – santykį su teatru bei pasakos žanru jame (pakviestos dalyvauti moksleivių teatro studijos).

Intensyvi ir išsami programa, išdėliota per du savaitgalius, suteikė galimybę glaustai ir išsamiai susipažinti su pasakos žanro ir vaikų teatro situacija Lietuvoje, o suformuotos dvi žiuri – teatro kritikų ir vaikų – padėjo tiksliau nustatyti, kaip skiriasi suaugusiųjų ir vaikų požiūris į užduotą problemą. Festivalio metu surengtos dvi diskusijos, kuriose tiksliau nei iki tol įvardinta vaikų teatro Lietuvoje situacija, bandyta suformuluoti vaikų teatro problematiką ir nusakyti galimus problemų sprendimo būdus. Žiūrovams buvo parengta anкета, kuri padėjo išsiaiškinti festivalio publikos nuomonę apie matytus spektaklius. Taigi šiame festivalyje koncentruotasi į teatrinio efekto – teatrinės patirties – refleksiją, kurioje pakviesta aktyviai dalyvauti festivalio publika – tiek kviestinė (komisijos, festivalio dalyviai), tiek atsitiktinė.

Pasinaudojant teatrinio festivalio efektu ir jo refleksija, iš esmės atnaujinta vaikams skirta KVDT repertuaro dalis, kurioje po festivalio atsirado 3 nauji spektakliai – „Kiauliagnys“, „Anderseno gatvė“ ir „Coliukė“ – iš esmės pakeitę ankstesnius vaikams skirtus pastatymus).

Teatrinio festivalio efekto refleksija festivalio diskusijose ir spaudoje, kurią sudarė kviestinių teatro kritikų (daugiausia komisijos narių) straipsniai, gana aiškiai ir tiksliai atskleidė

festivalio pozicijas jo dalyvių ir publikos gyvenime. Spauldoje aptartos ryškiausios tiek profesionalaus, tiek pusiau profesionalaus (studentų), tiek moksleiviško teatro problemos, įvardijant galimas jų priežastis ir veikiančius faktorius, pagal H. van Maaneno schemą, iš esmės visuose trijuose lygmenyse – personaliniame (kūrėjų), instituciniame (teatro organizacijų) ir visuomeniniame (požiūris į vaikus ir kūrybą jiems Lietuvoje).

H. Ch. Anderseno festivalis dėl savo kryptingumo ir sukelto publikos refleksiją buvo itin efektingas teatrinis įvykis, reikšmingai pakeitęs KVDT vaikišką repertuarą, paskatinęs vaikų teatro refleksiją spauldoje ir prisidėjęs prie KVDT, kaip aktyvaus teatrinio proceso dalyvio, įvaizdžio formavimo (pozicionavimo publikos gyvenime).

**Neverbalinio teatro festivalis** buvo organizuotas siekiant atkreipti teatralų ir publikos dėmesį į neverbalinę teatro raišką, tikintis paskatinti tokios raiškos galimybių tyrinėjimus. Neverbalinio teatro festivalio programą sudarė KVDT publikai neįprasti spektakliai ir projektai, atkreipę daugiau šokio teatru besidominčios Kauno publikos dėmesį, o į Sriubos teatro salę atvedę netradicinio, novatoriško meno gerbėjus.

Skelbta festivalio koncepcija, kurioje buvo projektuojamas laboratorinis festivalio pobūdis, buvo įgyvendinta tik nedidele dalimi. Publikos diskusijos su kūrėjais atskleidė opiausias šokio teatro problemas – „lietuviškos šokio mokyklos nebuvimą, profesionalių kritikų trūkumą, masinio žiūrovo nekompetenciją, didžiosios žiniasklaidos poziciją neišsileisti ne tik šokio, bet ir kitų menų į savo erdvę“. Festivalio koncepciją geriausiai atitinkančiais projektais spauldoje pripažinti netradiciniai Sriubos teatro salėje rodyti projektai. Festivalio koncepcija, pasitikėjimą kuria sustiprino šių projektų įtraukimas į programą ir diskusijų turinys, pripažinta vertinga teatrologiniu ir edukaciniu požiūriu: „Neverbalinis teatras Lietuvoje egzistuoja ir yra įdomus reiškiny. Tiksliau pasakius, – kol kas tai tik embrioninis, beveik neregimas ir oficialiai savęs

neįvardijantis reiškiny". Taigi specifinei, labiau teatrologiškai išprususiai publikai aktualus Neverbalinio teatro festivalio projektas konkrečių reikšmingų rezultatų teatrui neturėjo, tačiau festivaliu buvo suprojektuota potenciali ir perspektyvi erdvė šio projekto plėtrai.

Pagrindiniais **Šiuolaikinės lietuvių dramos panoramos** (toliau – Panorama) tikslais buvo įvardyti siekiai įvertinti dabartinę lietuviškos dramaturgijos situaciją ir papildyti KVDT repertuarą naujausių ir įdomiausių lietuviškų pjesių pastatytais. Šiuo tikslu 2006 m. sausį buvo paskelbta pjesių atranka. Panoramos programa buvo sudaryta dviem atrankos etapais: rekomendacinio pobūdžio komisijos atranka ir kviestinių režisierių pasirinkimais.

Metodiškas daugiapakopis Panoramos pobūdis sąlygojo šio projekto išsamumą ir teatrologinę vertę, kurią dar prieš Panoramą išsamiai apibūdino pjesių atrankos komisijos narės. Panoramos, kurioje pavyko organizuoti gyvą teatrinę komunikaciją, dėka ši vertė pasitarnavo teatrinės patirties efektyvumui, o per jį – ir efektyviai, specializuotai (tiek tarp teatro profesionalų, tiek tarp drąsesnių, ieškojimams atviresnių žiūrovų) sklaidai. Panoraminė programos kokybė – žanrų, autorių ir pjesių kokybės spektro platumas – įgalino publiką pakankamai išsamiai susipažinti su pjesių skaitymo formos ypatybėmis, naujausios lietuviškos dramaturgijos galimybėmis ir patirti teatro procesiškumą. Panoramos metu prasidėjo trečiasis pjesių atrankos KVDT repertuarui etapas, kuriame dalyvauti pakviesti ir žiūrovai – publikos anketose jie vertino kiekvienos pjesės aktualumą ir tinkamumą KVDT repertuarui. Publikos pareikšta nuomonė beveik sutapo su KVDT vadybės pasirinkimu (4 iš 6 geriausiai publikos įvertintų pjesių įtrauktos į 2006–2007 m. sezono repertuarinių projektų planus). Kadangi remiantis Vilniuje vykstančių pjesių skaitymų patirtimi šioje Panoramoje tikėtasi didesnio atsitiktinės publikos kiekio, projektas atskleidė ir kai kurias Kauno teatro publikos charakteristikas: dalyvavimo pjesių skaitymuose pa-

tirties stoką, rezervuotumą, teatro profesionalų rato siaurumą ir kai kurių jo grupių pasyvumą.

Visapusiška teatrinė patirtis, jos efektyvumas šio projekto atveju sąlygojo ir kokybišką, išsamumą bei vertingais apibendrinimais pasižyminčią kritinės minties reakciją. Spauldoje pasirodžiusiuose straipsniuose ne tik aptartos ir įvertintos visos Panoramoje skaitytos pjesės, įvertintas organizacinis panoramos aspektas, bet ir gana išsamiai apibrėžtos ryškėjančios šiuolaikinės lietuvių dramaturgijos tendencijos, jos raidos problematika.

Taigi iš esmės tiek pirmasis Panoramai keltas uždavinys – ištirti dabartinę lietuvių dramaturgijos situaciją, tiek antrasis – rasti KVDT repertuarui tinkamos lietuviškos dramaturgijos – buvo įvykdyti. Panorama įgyvendino savo programą ir tapo vienu reikšmingiausių projektų ne tik KVDT ir Kauno kontekste, bet ir Lietuvos mastu.

Turint omenyje tai, kad pagrindinė repertuarinio teatro funkcija – statyti spektaklius ir formuoti repertuarą, festivaliniai projektai apkrauna teatrą papildoma organizacine veikla ir finansine atsakomybe, todėl jiems ieškoma partnerių. Tačiau jie taip pat padeda įgyvendinti repertuarinę politiką ir patiria didžiausią sėkmę tada, kai nukreipiami repertuaro vystymo linkme.



Neinstitucinis teatras – tai labiau vertybinė kategorija nei konkreti teatro apraiška. Visuomeniniame lygmenyje neinstitucinis teatras – tai *teatrinis procesas*, kurio kūrėjai, naudodamiesi minimalizuotomis institucinėmis priemonėmis, skatina meninius kultūrinius procesus. Kūrybiniame lygmenyje neinstitucinis teatras – tai kūrybinis projektas, skirtas teatriniams tikslams įgyvendinti, o jo tapatybę apibrėžia *teatrinio įvykio* sąvoka.

**Kauno valstybinis dramos** teatras naudoja skirtingas neinstitucines strategijas, kurių ryškiausios yra nukreiptos į re-

pertuaro kokybės kontrolę ir teatrinį procesų skatinimą.

**Atviros trupės koncepcijos** įgyvendinimas sudaro prielaidas subalansuoti ir sustiprinti trupę. Nors etatinės trupės dalies vystymuisi didesnę reikšmę turi režisūriniai metodai, sėkmingai įgyvendinama atviros trupės koncepcija Kauno valstybiniame dramos teatre sumažina kūrybinio proceso rizikos faktorius.

**Festivaliniais projektais** tyrinédamas teatrinę situaciją, Kauno valstybinis dramos teatras skatina repertuaro atsinaujinimą, ugdo publiką, sau reikiama linkme pozicionuoja teatro veiklą jos gyvenime. Festivaliniai projektai suteikia patiems teatralams galimybę stebėti procesus, juos analizuoti, vertinti ir ieškoti naujų organizacinių sprendimų. Į kultūrinės rinkos tyrimus orientuoti šio teatro festivaliai yra geriau organizuoti, todėl sukuria papildomą produktą – teatrologinę vertę.

**Institucinio ir neinstitucinio** teatro savokų atskirtis padeda išsiaiškinti teatrologijos problematiką ir išplėsti metodinius teatrologijos instrumentus. Neinstitucinių strategijų reikšmės instituciniam teatrui tyrimas parodo, kad neinstitucinės strategijos gali būti naudingos tiek skatinant neinstitucinius teatro procesus, t. y. jų atskyrimą nuo institucijos, tiek išplečiant institucines teatro galias repertuaro kokybės kontrolės srityje.

## Literatūra

1. Baltijos teatro politikos apžvalga II // <http://www.theatre.lt/puslapiai.php?n=21>.
2. Berger P. L., Luckmann T. Socialinis tikrovės konstravimas. Vilnius: Pradai, Atviros Lietuvos fondas, 1999, p. 75.
3. Beutling L. Teatro vadyba // Rauhe, Hermann & Demmer Christine. Kultūros vadyba: Profesionalaus meno teorija ir praktika. Vilnius: Tyto Alba, 2004, p. 334.
4. Bukšnaitytė A, Kvedaravičius J. Teatro raida, organizavimas ir valdymas sisteminės minties veiklos metodologijos požiūriu // Organizacijų vadyba: sisteminiai tyrimai. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 1998. Nr. 6, p. 105–129.
5. Cioffi M. K. Alternative Theatre in Poland 1954–1989. Harwood Academic Publishers, Australia, Canada, China, France, Germany, India, Japan, Luxem-

- burg, Malaysia, The Netherlands, Russia, Singapore, Switzerland, Thailand, United Kingdom, 1996.
6. Čufer E. Between the grave and the garden of paradise: [Esė, skaityta diskusijoje „Apie municipalinės ir valstybinės valdžios elgesį neinstitucinės kultūros atžvilgiu“, 1996 m. vasario 15 d., santrauka] // <http://www.ljudmila.org/scca/urbanaria/avtor/e/metelko1.htm>.
  7. Employment chances outside state-funded theatre. Project leader Emilia Romagna Teatro, Modena, Italia. Partners: Amitie S.r.l. (Bologna, Italia), Talle de Investigation de la Imagen Teatrale (Madrid, Spagna), Teatro delle Briciole (Parma, Italia), Teatro Festival (Parma, Italia), Thomas Consulting Group (Bologna, Italia) // [www.amitie.it/incompagnia/disp\\_oc.doc](http://www.amitie.it/incompagnia/disp_oc.doc).
  8. Klusaitė L. Neverbalinis teatras Lietuvoje? / Literatūra ir menas, 2005 m. lapkričio 25 d. // [http://www.culture.lt/lmenas/?leid\\_id=3072&kas=straipsnis&st\\_id=7806](http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3072&kas=straipsnis&st_id=7806).
  9. Liuga A. Idėjų badas sočioje teatro rinkoje // Kultūros barai, 2006. Nr. 2, p. 34–40.
  10. Maanen van H. How to Describe the Functioning of Theatre? // Theatre Worlds in Motion. Edited by Hans van Maanen and Steve E. Wilmer. Amsterdam-Atlanta, GA, 1998, p. 721–758.
  11. Naujų lietuviškų pjesių skaitymas žada intrigą: [Jurgos Knyvienės pokalbis su Panoramos atrankos komisijos narėmis Aušra Martišiūte, Nomedą Šatkauskienę ir Ingridą Daunoravičiūtę] // Literatūra ir menas, 2006 m. balandžio 7 d., p. 11.
  12. Osinski Z. Grotowski wytycza trasy: studia i szkice. Warszawa: Wydawnictwo Pusty Oblok, 1993.
  13. Roose-Evans J. Experimental Theatre: from Stanislavsky to Peter Brook. London: Routledge, 1989.
  14. Savin J. Kokia permainų galimybė? // Krantai. 1989 m. liepa, p. 24–25.
  15. Sjogren H. Stage and Society in Sweden: Aspects of Swedish Theatre Since 1945. The Swedish Institute, 1979.
  16. Staniškytė J. Postmodernizmo estetikos sklaida šiuolaikiniame Lietuvos teatre; [Daktaro disertacija]. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, 2002.
  17. Starkevičiūtė M. Teatrų ir koncertinių įstaigų veiklos pertvarkymo pažangos įvertinimas / Atviros Lietuvos fondas, Kultūros programos, Vilnius, 2003 // [http://politika.osf.lt/kultura/dokumentai/Starkeviciute\\_Teatrai\\_ir\\_koncertines\\_organizacijos\\_tesinys.pdf](http://politika.osf.lt/kultura/dokumentai/Starkeviciute_Teatrai_ir_koncertines_organizacijos_tesinys.pdf).
  18. Šiuolaikinės lietuvių dramos panorama. 2006 m. balandžio 21–23 d.: [Programėlė]. Kauno valstybinis dramos teatras, 2006 // KVDT archyvas.
  19. Viskauskas R. Teatro skerspjūvis Anderseno „peiliuku“ // Literatūra ir menas. 2005 m. spalio 21 ir 28 d.
  20. Watson I. Towards the third theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret. London and New York: Routledge, 1995.
  21. Weber R. An overview of cultural policies in Europe. [22 Magazine, Bucharest, 2001 July]; SEE Research Initiative 2002/2003 / Articles published in 22 Magazine, Romania // <http://www.policiesforculture.org/22articlesenglish.pdf>.
  22. Whitehead J. Art will out // American theatre. 2002 October, vol. 19, issue 8,

- p. 30 – 40. <http://search.epnet.com/direct.asp?an=7463033&db=aph>.
23. Žukauskaitė E. Neverbalinio teatro festivalis // *Nemunas*. 2005 m. lapkričio 24 d. // [http://test.svs.lt/?Nemunas;Number\(93\);Article\(1817\);](http://test.svs.lt/?Nemunas;Number(93);Article(1817);).

### **Summary**

Research of non-institutional strategies for theatre aims to clarify non-institutional theatre processes and practices in Lithuania, concentrating on non-institutional strategies' impact on institutional theatre. Non-institutional theatre is defined in terms of dominant socio-cultural categories substantial for postmodern theatre processes – temporality of artistic strategies, transcultural context of creativity and decentralisation in theatrical communicative systems. An overview of Lithuanian non-institutional theatre development and experience of Lithuanian theatrological practices in non-institutional and institutional theatre interaction field forms context for analysis of Kaunas State Drama Theatre methods of work.

Kaunas State Drama Theatre last five years used to integrate non-institutional practices into theatre management. Director Gintaras Varnas, who was envited to develop repertuare politics as an artistic director of the theatre, declared some signal statements for this politics, which forms non-institutional direction of theatre headship. This research analyses the basic components and dynamics of theatre processes in the field of the main non-institutional strategies, used in Kaunas State Drama Theatre – open company conception and festival projects.

## **Teorinis performatyvumo apibrėžimas ir praktinės analizės kontekstai**

Performatyvumo sampratos susiformavimui įtaką darė XX a. šeštojo ir septintojo dešimtmečių antropologijos ir sociologijos teorijos, performanso meno praktikos ir postmoderni kultūrinė situacija. Tai lėmė tarpdisciplinišką jos pobūdį, leidžiantį performatyvumo sąvoką taikyti įvairių kultūrinių ir meninių reiškinių analizei. Nors atsižvelgiant į konkretų, istoriškai susiklosčiusį sociokultūrinį kontekstą, galima apibrėžti, kas yra performansas, tačiau neįmanoma nustatyti ribų reiškiniams, kurie gali būti analizuojami kaip performansas. Tai reiškia, kad bet kas gali būti nagrinėjama pasirenkant tam tikrą teorinio požiūrio perspektyvą, paremtą performatyvumo teorija, kuri leidžia atskleisti analizuojamo objekto performatyviąsias savybes ir įvardyti jas šioje teorijoje susiformavusiais terminais (13, 30 – 35).

Performatyvumo sąvokos sklaidos skirtinguose kontekstuose šaltiniu reikėtų laikyti teatrologijos mokslą. Tai patvirtina ir viena iš angliškam veiksmažodžiui „to perform“ suteikiamų reikšmių – „vaidinti“. Šiuolaikinės metodologinės strategijos (postmodernizmas, poststruktūralizmas, dekonstrukcija, kultūros studijos) leido apibrėžti naujus humanitarinių mokslų tyrimų objektus ir paskatino jų tyrimuose naudoti

teatrinės sąvokas (14, 53). Kita vertus, naujuose kontekstuose performatyvumo samprata įgijo ypač plačią prasmę, o teatrologija tapo tik viena iš performatyvumo studijų sričių. Taigi performatyvumo tyrimai ir teatrologija glaudžiai tarpusavyje susiję.

Tačiau performatyvumo sąvokos populiarumas bei naudojimas skirtinguose kontekstuose lemia ir jai suteikiamos prasmės neapibrėžtumą. Dėl to atsiranda poreikis konkretizuoti performatyvumo sampratą, išskiriant ir apibūdinant svarbiausius jos aspektus — kaip tik tai ir bus daroma šiame tekste. Be to, bus siekiama parodyti, kad performatyvumo sąvokos platumas leidžia nuolat ieškoti naujų jos taikymo galimybių.

Pasak teatrologo Marvinio Carlsono, kiekvienoje kultūroje galima rasti veiklos rūšį, kuri iš kitų išsiskiria atlikimo vietos, laiko ar suvokimo požiūriu ir todėl gali būti analizuojama kaip performansas (5, 15). Tokį veiksmo ar objekto išskyrimą iš įprasto konteksto ir šio išskirtinumo sąlygotus suvokimo pokyčius M. Carlsonas sieja su performatyvumo teorijoje ypač svarbia „įrėminimo“ sąvoka.

Ją detaliai analizavo sociologas Ervingas Goffmanas savo 1974 m. veikale „Frame Analysis“. Veiksmo „rėmais“ E. Goffmanas vadina jo organizavimo taisykles, kurios lemia veiksmo suvokimą ir kartu daro įtaką pačiam veiksmo atlikimui. Taigi „rėmai“ yra tiek mentalinis, tiek realiai egzistuojantis reiškinyss. Pasak E. Goffmano, būtent įrėminimas suteikia veiksmui tam tikrą prasmę, kurios už „rėmų“ ribų jis netektų. Kaip svarbų teatro „rėmų“ organizacinį principą E. Goffmanas mini aiškią ribą tarp scenos erdvės bei joje vykstančio veiksmo ir jį stebinčių žiūrovų. Be to, jis pabrėžia, kad scenos erdvė yra sutartinai, tačiau griežtai atskirta ne tik nuo žiūrovų auditorijos, bet ir nuo viso išorinio pasaulio. E. Goffmanas taip pat pažymi, kad teatrinė iliuzija trunka tik tam tikrą laiko tarpą (nuo uždangos pakilimo iki aplodismentų, pasigirstančių po spektaklio). Taigi veiksmo apribojimas, ar kitaip tariant, „įrėminimas“, vietos ir laiko atžvilgiu sąlygoja jo performatyvumą

– tam tikrą laiką tarpą jis yra stebimas žiūrovų, kurie patys tame veiksmė nedalyvauja. Tokių „rėmų“ ribose galioja kitos nei kasdienėje tikrovėje veiksmo atlikimo ir suvokimo konvencijos. E. Goffmano teigimu, nuo įprastoje realybėje atliekamų veiksmų šiuo atžvilgiu aiškiai skiriasi ne tik teatras, bet ir sporto varžybos, žaidimai, ritualai ar net tam tikri kasdieniniai veiksmai. Dėl savo išskirtinumo jie yra suvokiami kaip performatyvūs ir gali būti analizuojami pasitelkiant teatro sąvokas.

Umberto Eco vietoj žodžio „įrėminimas“ pasiūlė vartoti prasmės požiūriu jam artimą terminą „demonstravimas“ (5, 39), kuris tapo ypač populiarius semiotinėje performanso analizėje. Nors įprasta manyti, kad ženklai yra sąmoningai kuriami pranešimui perduoti, tačiau U. Eco pateikia tokios performatyvios situacijos pavyzdį, kurioje atlikėjo vaidmenyje esantis asmuo nesupranta savo padėties ir sąmoningai neatlieka jokių performatyvių veiksmų. Jis teigia, kad svarbu ne ženklo kūrėjo intencijos, o jo suvokėjo interpretacijos. Šiuo požiūriu tam, kad objektas ar veiksmas virstu ženklu, pakanka to, kad kažkas jį interpretuotų kaip ženklą. Taigi terminas „demonstravimas“ nurodo veiksmą, kurio metu pasirenkamas ir rodomas kažkuris iš jau egzistuojančių objektų. M. Carlsonas, savo knygoje aptardamas „įrėminimo“ ir „demonstravimo“ sąvokas, jas laiko skirtingomis, teigdamas, kad pirmoji pabrėžia ypatingas performatyvaus reiškinių konteksto savybes, o antroji – paties reiškinių ypatumus. Sąvokas, nežymiai besiskiriančias nuo „įrėminimo“ ir „demonstravimo“ sampratų, naudojo ir kiti performatyvumo teoretikai, akcentavę performatyvaus veiksmo atlikimo konteksto svarbą. Tačiau svarbu, kad visais atvejais nurodoma įprasto veiksmo ar objekto virtimo performatyviu galimybė, priklausomai nuo pakitusių sąvokimų.

Keletas svarbių sąvokų, paaiškinančių, kodėl veiksmas tampa suvokiamas kaip performatyvus, buvo suformuluota remiantis Gregory'o Batesono 1954 m. esė „A theory of play and

fantasy" (1), kurioje jis aiškino, kaip gyvi organizmai skiria žaidimą nuo rimtų veiksmų. Pasak G. Batesono, žaidimo metu gyvūnai vienas kitam perduoda trijų tipų pranešimus: tikrus jų nuotaikos ženklus, pranešimus, kurie simuliuoja šiuos nuotaikos ženklus, ir pranešimus, padedančius pranešimo gavėjui atskirti tikruosius ir simuliuojamus nuotaikos ženklus. Trečiojo tipo pranešimais vyksta metakomunikacija, sukurianti psichologinius rėmus, kurių ribose suvokiami veiksmai laikomi žaidimu, o tais veiksmiais perduodami signalai nurodo tai, kas realiai neegzistuoja. Apibendrinant galima sakyti, kad psichologiniai rėmai apriboja tam tikrą pranešimų (arba prasmingų veiksmų) rūšį ar grupę ir nurodo, koku būdu jie turėtų būti suprantami. Pasak G. Batesono, psichologiniai rėmai yra svarbūs ne tik gyvūnų žaidimuose, bet ir žmonėms bendraujant bei suvokiant aplinkinę tikrovę.

Toks žaidimo prielaidų aiškinimas G. Batesono teoriją sieja su lingvistine performatyvo samprata. Pagal J. L. Austiną, šnekos aktą, kurį nuo kitų kalbos formų skiria tai, kad juo ne perteikiama informacija, o atliekamas veiksmas (pvz. prašoma, draudžiama, žadama, lažinamasi ir t. t.), sudaro trys atskiri aktai: lokucinis (ištartimo arba užrašymo), ilokucinis (komunikacinio tikslo išreiškimo) ir perlokucinis (poveikio klausytojui). Viena svarbiausių sąlygų, leidžianti sėkmingai atlikti šnekos aktą, yra adresato (suvokėjo) sugebėjimas atpažinti adresanto (atlikėjo) komunikacinius ketinimus, kurie kitaip dar vadinami šnekos akto ilokuciniu vaidmeniu. Jam nurodyti esama įvairių kalbinių priemonių, tačiau, formuluodamas performatyvo sampratą, J. L. Austinas pabrėžė, kad šnekos aktai gali būti laikomi performatyvais, kai „jų ilokucinius vaidmenis“ rodo tam tikra gramatinė forma pavartoti vadinamieji ilokuciniai veiksmažodžiai“ (16, 149). Tampa aišku, kad G. Batesono metakomunikacija žaidime jos atliekamų funkcijų požiūriu iš esmės gali būti prilyginta J. L. Austino ilokucinių veiksmažodžių veikimui kalboje. Ir metakomunikacija, ir ilokuciniai veiksmažodžiai nurodo, kaip suvokėjas turėtų interpretuoti

tam tikrus veiksmus ar kalbą. Ilokuciniai veiksmožodžiai kalboje sukuria tai, ką analizuodamas žaidimą G. Batesonas pavadino „psichologiniais rėmais“, tik šiuo atveju jie nurodo ne veiksmus, kurie turėtų būti suprantami kaip žaidimas, o kalbą, kuri jų ribose įgyja performatyvių savybių. Tačiau svarbiausia pabrėžti, kad abiem atvejais performatyvaus veiksmo išskirtinumą sąlygoja ne jų atlikimo laikas ir vieta, o „psichologiniai rėmai“. Nors veiksmo atlikimo vietos ir laiko ribų nustatymas taip pat gali būti ne fizinis, o mentalinis veiksmas, tačiau aptartose J. L. Austino performatyvo ir G. Batesono žaidimo teorijose „įrėminimas“ vyksta nemanipuliuojant laiko ir erdvės sąvokomis net ir mentaliniame lygmenyje. Taigi konkrečių veiksmo atlikimo vietos ir laiko ribų nustatymas nėra vienintelis „įrėminimo“ ir „demonstravimo“ būdas. Tuo pačiu galima teigti, kad išskirtinumas laike ir erdvėje yra svarbi, tačiau ne vienintelė pakitusio suvokimo priežastis, leidžianti tam tikrą veiksmą ar objektą suprasti kaip performatyvų reiškinį.



Ne mažiau reikšmingas už „įrėminimą“ ir „demonstravimą“ yra atlikėjo sąmoningas indėlis į performatyvios situacijos kūrimą. Kodėl tam tikri veiksmai įgyja ypatingos svarbos, nepriklausomai nuo „įrėminimo“ ir „demonstravimo“, iš dalies galima paaiškinti remiantis sociologijos teorijomis.

Asmens socializacijos procesas, kurio metu jis prisitaiko prie socialinės struktūros ir mokosi joje efektyviai veikti, remiasi kultūrinių schemų išmokimu. Kultūrine schema vadinama „dažnai pasitaikanti, išimintina, mažai besikeičianti kokių nors reiškinų interpretacija, kuriai įvykti pakanka minimalių nuorodų. Kultūrinė schema palengvina hipotezių apie objektų, įvykių, situacijų, veiksmų savybes ir asmens tapatybę atsiradimą ir tuo interpretuojant leidžia peržengti informacijos, kurią suteikė jusliškas suvokimas, ribas.“ (8, 831–860). Panašiu visumos atkūrimo ar sukūrimo iš dalių principu pagrįsta ir teatrologo Richardo Schechnerio „atkurto elgesio“ samprata,

plačiai naudojama performanso teorijoje. „Atkurto elgesio“ sąvoka akcentuoja kartojimą, nurodo nuolatinį „originalaus“ veiksmo prisiminimą, kurio pagrindu rekonstruojamas dabartyje atliekamas veiksmas. Pasak R. Schechnerio, veiksmas, kuris yra suprantamas kaip apibrėžtą informaciją perteikiantis ženklas, susideda iš atskirų dalelių, kurios yra mažiausi sąmoningai kontroliuojamo „atkurto elgesio“ vienetai. Atskirtos nuo didesnių elgesio schemų šios dalelės gali būti pertvarkomos panašiai kaip kino filmo kadrai montažo metu — iš jų gali būti sukuriami nauji veiksmas. Tačiau šis pertvarkymas nėra mechaniškas, jis yra savirefleksyvus ir priklauso nuo konkretaus kultūrinio konteksto. Be to, mažiausi sąmoningo „atkurto elgesio“ vienetai, kurie išskirti iš vieno konteksto ir iš naujo atlikti kitame įgyja naują prasmę, visada išlaiko ir dalį ankstesniosios, suformuotos konkrečios sociokultūrinės terpės. Todėl galima sakyti, kad iš jų sudaryti veiksmas yra interpretuojami pagal kultūrinės schemas.

Taigi socialinę žmogaus elgseną, kuri laikoma būdinga ir tinkama žmonėms, užimantiems tam tikrą socialinę padėtį, galima prilyginti „atkurtam elgesiui“. Ją apibrėžia įvairių įtakų sąveika — socialiniai vaidmenys išmokstami socializacijos proceso metu, yra formuojami socialinių aparatų, institucinių struktūrų ir žmonių, priklausančių svarbioms visuomenės kategorijoms.

Šiuo teiginiu remiasi ir Ervingas Goffmanas, kuris analizuoja socialinę žmogaus elgseną, lygindamas ją su teatriniais vaidybos ir iliuzijos kūrimo būdais. Tam tikrą ekspresinių priemonių visumos panaudojimą, kuriuo kuriama stereotipinė konkretaus socialinio vaidmens išraiška, jis vadina „kolektyvine reprezentacija“. E. Goffmano teigimu, socialinio vaidmens išraiška yra ne atlikėjo sukurta, o atliekama įkūnijant visuomenėje įsitvirtinusią to vaidmens „kolektyvinę reprezentaciją“, kuri yra „savarankiškai egzistuojantis faktas“. Pasitelkus „kolektyvinę reprezentaciją“, anot E. Goffmano, galima sukurti „ne tokią sudėtingą identifikacijų ir atsakomųjų reakcijų

sistemą" (11, 39), padedančią individui orientuotis sudėtingoje visuomenės socialinėje struktūroje. Tokia galimybė atsiranda todėl, kad „kolektyvinė reprezentacija“, panašiai kaip ir „atkurtas elgesys“, yra interpretuojama pagal išmoktas kultūrinės schemas.

Svarbu išvelgti tai, kad „atkurtą elgesį“ ir socialinio vaidmens „kolektyvinę reprezentaciją“ sieja vienas bendras bruožas — jie reikalauja „dvigubo suvokimo“, nes yra lyginami su „galimu, idealiu ar atsimenamu originaliu atliekamo veiksmo modeliu“ (5, 5).

Tokį dvigubą suvokimą R. Schechneris laiko svarbia „atkurto elgesio“ savybe, kuri jam leidžia šiuo terminu apibūdinti ne tik tam tikrą socialinį žmogaus elgesį, tačiau ir kitus, atrodytų skirtingus, jo veiksmus. „Atkurtu elgesiu“ jis vadina vaidmenų atlikimą teatre ar kitomis aplinkybėmis, šamanų veiksmus, ritualus ir net transo būseną. Svarbiausia, kad visais išvardytais atvejais žiūrovai ir pats atlikėjas sąmoningai suvokia atliekamo veiksmo atskirumą nuo jį atliekančio asmens „tikrojo“ identiteto. Ši skirtis gali būti prilyginta vaidmens ir aktoriaus santykiui teatre. Identiški aktoriaus veiksmai scenoje ir už jos ribų bus suprantami skirtingai: pirmuoju atveju jie bus atliekami (performed), antruoju — paprasčiausiai daromi. Tačiau tokį skirtumą sąlygoja ne teatro erdvės rėmai, kuriuose atliekamas veiksmas, o žiūrovo ir atlikėjo požiūris į jį — kai apie veiksmą negalvojama, galima sakyti, kad jis yra „daromas“, kai jis atliekamas apie jį galvojant, sąmoningai, jis įgyja performatyvių savybių. Šis sąmoningumas ne tik skatina žiūrovus veiksmą suvokti kaip performatyvų, tačiau taip pat leidžia atsirasti atlikėjo savistabai. Todėl svarbu pabrėžti, kad šiuo požiūriu veiksmas gali virsti performatyviu nepriklausomai nuo to, ar jį stebi reali auditorija. Pavyzdžiui, atletas gali pats vertinti savo pasirodymą (performansą), lygindamas jį su siekiamu ar geriausiu ankstesniu rezultatu, t. y. su tam tikru sąlyginiu, įsivaizduojamu etalonu. Taigi tam, kad veiksmas taptų suvokiamas kaip performatyvus, išorinis stebėtojas nėra

būtinai, pakanka tam tikros paties atlikėjo savirefleksijos. Kaip tik ją A. Boalis ir laiko svarbiausia teatro atsiradimo prieda. Jo teigimu, „teatras gimsta, kai žmogus atranda, kad gali save stebėti; kai jis atranda, kad šiame matymo akte jis gali save matyti — matyti save in situ: matyti save matantį“. Todėl, anot A. Boalio, „teatras neturi nieko bendro su pastatais ar kitomis fizinėmis konstrukcijomis, [...] jo esmė glūdi žmoguje, kuris stebi save“. Be to, A. Boalis mano, kad sugebėjimas stebėti save leidžia žmogui įsivaizduoti galimas jo atliekamo veiksmo variacijas, suprasti jo konkretaus poelgio alternatyvas. Taigi teatro suvokimas čia iš esmės prilyginamas „atkurto elgesio“ dvigubam suvokimui, jo lyginimui su galimu veiksmo modeliu. Svarbu, kad, A. Boalio nuomone, žmogaus sugebėjimas save stebėti viename asmenyje leidžia derėti ne tik atlikėjui ir žiūrovui — pasak jo, žmogus yra „trimatis: stebintysis aš, aš-in-situ ir ne-aš“ (2, 14). A. Boalio „ne-aš“ tradicinėse teatro formose atitinka dramos veiksmo dalyvaujantis personažas. Jį įkūnijančio aktoriaus savivoka, pasak R. Schechnerio, taip pat skaidosi į tris dalis: viena jų neleidžia aktoriui pamiršti, kad jis vaidina, kita tampa pačiu personažu, o trečioji — stebi ir kontroliuoja pirmąsias dvi. Pirmąją vaidinančio aktoriaus dalį R. Schechneris sieja su jo gebėjimu racionaliai suvokti atliekamą vaidmenį, antrąją — su emociniu įsijautimu, o trečiąją jis vadina tikruoju atlikėju „Aš“. Tokiu būdu aktorius vaidinimo metu atsiduria „triguboje būsenoje“. Taigi ir to, ką A. Boalis vadina „ne-aš“, ir teatre aktoriaus įkūnijamo personažo suvokimas yra lydimas atlikėjo savirefleksijos, sąmoningo savo veiksmų, kaip „atkurto elgesio“ supratimo, kitaip tariant, jų suvokimas yra „dvigubas“.

„Dvigubas“ veiksmo suvokimas, leidžiantis aktoriui pasitelkus vaizduotę stebėti pačiam save, panašiai funkcionuoja ir abstraktesnėse performatyvumo apraiškose. Antropologas Miltonas Singeris, suformulavęs „kultūrinio performanso“ sąvoką, teigė, kad kultūra paprastai suprantama kaip tam tikrų ypatingų, proginių įvykių visuma. Taip yra todėl, kad šie

įvykiai, vadinami „kultūriniais performansais“, kaip labiausiai koncentruoti ir lengvai stebimi kultūrinės struktūros vienetai gali būti demonstruojami ne tik kitos, bet ir „kultūrinio performanso“ reprezentuojamos kultūros atstovams. Taigi „kultūrinis performansas“ leidžia konkretizuoti abstrakčią kultūros sampratą ir sukurti materialią jos išraišką tam tikrais performatyviais veiksmais, o jų atlikėjams – stebėti savo pačių kultūrą, panašiai kaip socialinio vaidmens atlikėjas ar teatro aktorius stebi savo asmeninius veiksmus. Tokio požiūrio į performatyvias kultūros formas laikėsi ir antropologas Cliffordas Geertzas bei pateikė konkretų jo pavyzdį. Rašydamas apie Bali salose rengiamas gaidžių kautynes, C. Geertzas teigė, kad jos pirmiausia yra svarbios kaip konkrečioje visuomenėje egzistuojančių įtampų ir tos visuomenės kultūros ypatumų išraiškos priemonė. Gaidžių kautynių „dramatinė forma, metaforinis turinys ir socialinis kontekstas“ leidžia Bali salų gyventojams performatyviu reginiu patiems sau parodyti savo kultūros ryškiausius bruožus: kova byloja apie konfliktus, kurių išraiška yra perdėm slopinama kasdieniniuose tarpusavio santykiuose, o trumpa kovos trukmė atitinka vietinių žmonių gyvenimo ritmą, padalintą į neilgus, vienas kitą keičiančius neveiklumo ir ypač intensyvios veiklos laikotarpius. Tokiu būdu gaidžių kovos, pasak C. Geertzo, atlieka „metasocialinio komentaro“ vaidmenį ir patiems „kultūrinio performanso“ kūrėjams atveria savotiškos sociokultūrinės savistabos galimybę (9, 224). „Atkurto elgesio“, kartu ir „dvigubo suvokimo“ reikšmę „kultūriniame performanse“ akcentavo kultūros istorikas Johanas Huizinga, aptardamas žaidimo ir kultūros santykį. Su žaidimo „ribotumu laike tiesiogiai susijusi kita nuostabi jo savybė. Žaidimas iš karto fiksuojamas kaip kultūrinė forma. Vieną kartą sužaistas jis atmintyje išlieka kaip dvasinis kūrinyss ar vertybė, perduodama kaip tradicija ir gali būti pakartotas bet kuriuo metu [...]“ (17, 20). Žaidimas kultūrine forma, kitaip tariant, „kultūriniu performansu“, tampa tuomet, kai yra pakartojamas prisimenant jo originalų variantą. Performatyvų

veiksmą nuo paprasto žaidimo skiria jo pakartojimo ir palyginimo su priminiu atlikimu galimybė. Vadinasi, „kultūriniame performanse“ naudojamas „atkurtas elgesys“, o jo suvokimas yra „dvigubas“.

Taigi matome, kad visų aptartų performatyvių veiksmų („atkurto elgesio“, socialinio vaidmens „kolektyvinės reprezentacijos“ įkūnijimo, aktoriaus vaidybos teatre ir „kultūrinio performanso“) suvokimas yra „dvigubas“ – viena vertus, jie stebimi kaip realūs fiziniai veiksmai, atliekami čia ir dabar, kita vertus, jie yra nuolatos lyginami su menamu jų atlikimo modeliu.

„Atkurtas elgesys“ nėra vienintelė „dvigubo“ performatyvaus veiksmo suvokimo priežastis. Panašų žiūrovų ar paties atlikėjo požiūrį į atliekamus veiksmus provokuoja ir jau aptarti „įrėminimas“ ir „demonstravimas“. Jų sąlygoti suvokimo pakitimai nėra vien perėjimas nuo objekto ar veiksmo, kaip kasdieninės tikrovės dalies, suvokimo prie jo, kaip ženklo, supratimo. Nors „įrėminimas“ ir „demonstravimas“ suteikia objektams ir veiksams tam tikro ženkliškumo, tačiau niekada visiškai nepanaikina jų realumo. Todėl jie nėra nei visai „tikri“, nei visai „iliuziniai“. Ši performatyvumo savybė tiek iš žiūrovų, tiek ir iš pačių atlikėjų reikalauja „dvigubo suvokimo“. Žiūrovai yra įtraukiami ne į iliuziją, bet į tam tikrą realybės rūšį, kuri kuria nuolatinę žaismę ir kartu įtampą tarp tikrovės ir iliuzijos. Aiškėja, kad „įrėminimo“ ir „demonstravimo“ nulemtas performatyvaus veiksmo „dvigubas suvokimas“ išryškina šiek tiek kitą jo aspektą nei „atkurtas elgesys“. Pastarasis žiūrovo suvokimą skaido tarp dabartyje atliekamo veiksmo ir jo lyginimo su menamu etalonu, kuris nuo realaus veiksmo gali būti nutolęs laike ar apskritai egzistuoti už šio matavimo ribų, idealiame lygmenyje, o „įrėminimas“ ir „demonstravimas“ jų nustatytose ribose atliekamų veiksmų suvokimą dalina į fizinės tikrovės ir iliuzijos sampratą, kurios abi yra dabarties reiškiniai.

Vis dėlto bet kuriuo atveju „dvigubas suvokimas“ lemia paprasto veiksmo virtimą performatyviu, turinčiu apibrėžtą

socialinę ir kultūrinę prasmę. Tai supratęs atsiranda galimybė ne tik atskirus žmogaus veiksmus, tačiau ir kone visą jo elgesį vertinti kaip tam tikrų sociokultūrinių ženklų visumą, kuri yra svarbus asmens identiteto raiškos būdas. Su tokia pozicija siejasi materialistinio feminizmo kryptis, kuri grindžiama teiginiu, kad lytiškumas yra kultūriškai konstruojamas, o moterų diskriminacija yra istoriškas, nuo konkrečių sociokultūrinių aplinkybių priklausantis reiškiny. Materialistinio feminizmo požiūriu svarbu ne paprasčiausiai pakeisti jėgos balansą moterų naudai, tačiau atskleisti reprezentacijos ir jos suvokimo konvencijas, kuriomis kuriamos tradicinės lyčių vaidmenų sampratos. Feminizmo teoretikės Elin Diamond nuomone, pasiekti šį tikslą galima naudojantis Bertoldo Brechto „atsišalinimo efektu“, kurį jis pats apibrėžia kaip „techniką parodyti įvykius, žmonių tarpusavio santykius kaip neįprastą, kaip reikalingą paaiškinimo, ne savaime suprantamą, ne tiesiog natūralų dalyką“ (3, 195). E. Diamond teigia, kad lytinis identitetas yra kultūrinių ženklų visuma, kuri dėl konkrečioje kultūroje veikiančios ideologijos yra suprantama kaip „natūralus“ reiškiny, tiesiogiai lemiamas biologinės žmogaus lyties. Feminizmo keliamas tikslas demaskuoti tokį ideologijos poveikį, galima sakyti, yra B. Brechto siekis parodyti socialinę santvarką „kaip reikalingą paaiškinimo, ne savaime suprantamą, ne tiesiog natūralų dalyką“ pritaikymas konkrečiai problemai, o „atsišalinimo efektas“ tampa ypač tinkama priemone šiam tikslui įgyvendinti. Jis leidžia lytinį identitetą parodyti kaip kultūrinių ženklų visumą, nesiekiant jų atmetimo. Panašiai kaip B. Brechto straipsnyje „Gatvės scena“ aprašytas eismo įvykio liudininkas jį parodo, o ne suvaidina, kaip epinio teatro aktorius atlieka savo vaidmenį į jį neįsijausdamas, taip ir lyčių vaidmenys gali būti parodomi, o ne vaidinami, sukuriant kritinio požiūrio į juos galimybę. E. Diamond feminizmo teorijoje naudojo ir kitą, su atsišalinimo efektu glaudžiai susijusį B. Brechto suformuluotą terminą – „istorizacija“. Jei atsišalinimo efektas leidžia lytinį identitetą suvokti ne kaip natūralų

biologinės lyties atitikmenį, o kaip kultūrinį konstrukta, tai „istorizacijos“ terminu akcentuojamas kitas jo aspektas – neišvengiama konkretaus laikotarpio sociokultūrinio konteksto įtaka tiek lytiškumo išraiškai, tiek ir jos interpretacijai. E. Diamond buvo svarbus ir dar vienas B. Brechto epinio teatro principas – jo aktorui siūlomas „ne, bet“ vaidybos būdas, kuris atliekant konkretų veiksmą tuo pat metu leidžia parodyti ir kitokio jo atlikimo galimybes. Pasak E. Diamond, kiekvieno „ne, bet“ principu atlikto veiksmo, kaip ir poststruktūralistiškai interpretuojamo ženklo, reikšmė remiasi skirtumu. Todėl net ir kultūriškai sąlygotų lyčių vaidmenų atlikimas netiesiogiai gali nurodyti kitus galimus lytinio identiteto reprezentacijos variantus. Tokiu būdu tampa įmanoma tradicinės lyčių opozicijos, kuria remiasi lyčių identiteto samprata, poststruktūralistinė dekonstrukcija (filosofo Jacques'o Derrida terminas „dekonstruoti“ bendriausia prasme reiškia „išardyti, atskleisti teksto tekstualumą“ (7, xlix). Tačiau pats J. Derrida pateikia ir šiek tiek sudėtingesnę šios sąvokos aiškinimą, nurodantį ne tik „išardymą“, bet ir naujo sukūrimą: „skaitymas visada turi taikytis į paties autoriaus nepastebėtus santykius tarp to, ką jis savo naudojamos kalbos modelyje valdo ir ką – ne. Šie ryšiai nėra tam tikras kiekybinis šešėlio ir šviesos, silpnumo ir jėgos pasiskirstymas, bet signifikuojanči struktūra, kurią kritinis skaitymas turi sukurti“) (7, 158). Taigi pasitelkusi minėtus B. Brechto epinio teatro elementus, feministinė kritika gali siekti realaus socialinio poveikio: „atsišalinimo efektas“ leidžia paneigti lytinio identiteto „natūralumą“, „istorizacija“ atskleidžia sociokultūrinio konteksto įtaką jo sampratai, o „ne, bet“ principu atliekami lyčių vaidmenys nurodo kitokio jų atlikimo alternatyvą. Visa tai leidžia vykdyti lyčių opozicijos dekonstrukcijai, kuri savo ruožtu implikuoja kokybiškai naujos sociokultūrinių ženklų sistemos sukūrimo galimybę.

Lytiškumo, kaip kultūriškai lemiama identiteto, sampratą analizavo ir kita įtakinga feminizmo teoretikė Judith Butler, kurios mintys turėjo įtakos tiek konkrečiai postmoderniam

performanso menui, tiek bendrai performatyvumo sampratai. Tačiau pasipriešinimo egzistuojančiai lyčių skirtumo sampratai galimybę, skirtingai nei E. Diamond, ji grindė ne teatro technikomis, o sociokultūrinėms performatyvumo formoms būdingu „atkurto elgesio“ principu. J. Butler teigimu, žmogaus elgesys sukuria materialios lytiškumo esmės išpūdį, tačiau jis remiasi vien išorine kūno raiška, kuri sugestijuoja ją lemiančių identiteto konstravimo principų veikimą, tačiau niekada jų neatskleidžia. Lytinį identitetą nurodantys „veiksmai, gestai, vaidinimai, bendrai aiškinant, yra performatyvūs ta prasme, kad esmė ar identitetas, kurį jie esą išreiškia, yra klastotės, sufabrikuotos ir palaikomos kūniškų ženklų ir kitų diskursyvių priemonių pagalba“ (4, 73). Todėl lytiškumas, pasak J. Butler, nėra pastovi duotybė, o nuolat atliekamas, performatyvus žmogaus identitetas. Kitaip tariant, lytinis identitetas ir yra performansas, kuris vyksta nuolat kartojant tam tikrus veiksmus, kurie konkrečioje kultūroje yra suprantami kaip lytinio identiteto ženklai ir yra tos kultūros kontroliuojami. Taigi galima sakyti, kad lyčių, kaip ir socialiniai, vaidmenys yra atliekami pasitelkiant „atkurto elgesio“ principą, kuris kartojamus veiksmus leidžia suprasti kaip prasmingus sociokultūrinius ženklus. Tačiau J. Butler taip pat pabrėžia tai, kad performatyvių veiksmų kartojimo procese slypi ir jų kaitos tendencija, nes pakartotas veiksmas niekada negali būti visiškai tapatus ankstesniam jo atlikimui. Būtent tai, jos nuomone, leidžia kritikuoti tradicinę lytiškumo ir lyčių vaidmenų sampratą, nesiekiant poststruktūralistiniu požiūriu neįmanomo neigiamo diskurso vertinimo, suformuluoto už jo ribų. Nors kartojami lytinį identitetą nurodantys veiksmai ir yra kultūriškai sąlygoti, tačiau konkrečių jų atlikimų neatitikimas dominuojančios tvarkos kontrolei nepaklūsta.



Feministinės teorijos ir praktinis jų taikymas postmodername performanso mene, galima sakyti, išryškino bene svar-

biausią performatyvumo sampratos aspektą, kuris pasireiškia įvairiose jo formose – brikoliažo principa.

Istorikas ir etnologas Michelis de Certeau žmogaus elgesį skirsto į „strategiją“ ir „taktiką“ (6, 34). „Strategija“ jis vadina manipuliaciją jėgos santykiais, kuri tampa įmanoma, kai su-siformuoja konkretus subjektas, turintis valią ir galią (verslas, kariuomenė, miestas, mokslinė institucija). Būtent „strategi-ja“ formuoja ir įteisina konkrečioje sociokultūrinėje aplinkoje priimtinus bendrus elgesio modelius. Tuo tarpu „taktika“ nu-rodo atskirus veiksmus, sąlygotus konkrečių aplinkybių. Ji leidžia pasinaudojant tam tikru momentu atsiveriančiomis ap-linkybėmis varžančios tvarkos ribose sukurti įvairovės ir kū-rybiškumo galimybę. Nors „taktika“ niekada nėra priešinga „strategijai“, tačiau jos dėka atsirandantys nauji „strategijos“ elementų deriniai sąlygoja pokyčius – naujos „strategijos“ atsiranda taktinės improvizacijos dėka. Panašiai R. Schechne-ris apibūdina jau aptarto „atkurto elgesio“ reikšmę įvairioms performatyvumo formoms – išskirtas iš įprasto konteksto jis tampa pirmine medžiaga naujam kūrybiniam procesui, nau-jam sociokultūriniam performansui.

Kultūrinis performansas taip pat gali būti ne tik kultūros išraiškos forma, tačiau tapti ir egzistuojančios tvarkos kaitos priežastimi. Victoras Turneris tokias šiuolaikines laisvalaikio praleidimo formas kaip teatrą, baletą, filmus, sportą, koncer-tus ir meną vadina „simboliniais žanrais“ ir lygina jas su se-novės kultūrose vykusiomis apeigomis. Panašiai kaip gentinės kultūros atstovai jose derindavo skirtingus ritualinius simbo-lius, taip šiandieninių „simbolinių žanrų“ kūrėjai „žaidžia su kultūros faktais, kartais juos surinkdami į atsitiktinius, gro-teskiškus, netikėtus, stebinančius, šokiruojančius, paprastai eksperimentinius derinius“ (15, 205). Tačiau V. Turneris šalia kitų dabarties „simbolinių žanrų“ savybių, skiriančių juos nuo praeities ritualų, mini tai, kad juos pasitelkus yra siekiama griauti egzistuojančią sociokultūrinę tvarką.

Taigi visos minėtos performatyvios veiklos formos leidžia

keisti sociokultūrinę tvarką ar skatina kritišką jos vertinimą. Skirtingose performatyvios veiklos srityse to pasiekama panašiais būdais: neįprastai derinant sociokultūrinius ženklus arba akcentuojant neatitikimą tarp skirtingų to paties kultūriškai suformuoto ir įteisinto veiksmo atlikimų. Visos šios performatyvios veiklos ypatybės primena Claude'o Levi-Strausso apibūdintus mitinio mąstymo bruožus, kuriuos jis apibendrina brikoliažo (meistravimo) terminu. Brikoliažas, pasak jo, tai „nesibaigianti, tas pačias medžiagas naudojanti rekonstrukcija, kurioje priemonių vaidmenį visada atlieka ankstesniais veiksmais pasiekti rezultatai: signifikatai pavirsta signifikantais ir atvirkščiai“. Tokios veiklos, ar ji būtų praktinė, ar mentalinė, rezultatas visada yra „kompromisas tarp instrumentų arsenalo ir atliekamo projekto struktūrų. Taigi materializuotas projektas neišvengiamai bus nutolęs nuo pradinio sumanymo (kuris, be to, buvo tiesiog schema)“. Negana to, C. Levi-Straussas pabrėžia, kad meistrautojas, „pasirenka vieną ar kitą galimybę iš riboto jų skaičiaus“, taip „atskleisdamas savo charakterį ir gyvenimą“. „Meistrautojas niekada nebaigia savo projekto, bet visada įdeda į jį dalelę savęs“ (12, 34). Taigi „brikoliažo“ terminu galima įvardinti ne tik bendrus performatyvumo bruožus – neįprastą sociokultūrinių ženklų derinimą ir atskirų performanso atlikimų tarpusavio skirtumus. Jis gana tiksliai apibrėžia ir konkrečiai postmodernią performatyvumo sampratą: neišvengiamą performatyvių veiksmų diskursyvumą bei galimybę formuoti asmeninį atlikėjo identitetą naudojantis ribotomis, kultūriškai apibrėžtomis galimybėmis. Pats C. Levi-Straussas taip pat nurodo brikoliažo principo taikymo meno kūrinys svarbą. Jo manymu, pakeitus kurio nors ženklo vietą diskurse, jo vietą užima kitas ir t. t. – taigi keičiasi bendra diskurso tvarka. „Kadangi pasirinkus vieną kurį sprendimą modifikuojamas kito kurio nors sprendimo galimas rezultatas, tai žiūrovui sykiu su pateikiamu sprendimu atsiveria ir bendras visų galimų pokyčių vaizdas“. Tokiu būdu „atskleidžiant konstravimo metodą objektas įgauna papildomą aspek-

ta" – suvokėjas, išvelgdamas kūrinys tuos jo modalumus, kuriuos pats autorius atmetė, „atveria daugybę papildomų jau realizuoto kūrinio perspektyvų“ (12, 37–38). Brikoliažas šiuo požiūriu primena dekonstrukcijos principą, kurį pasitelkus įmanoma atskleisti išsigalėjusius mąstymo būdus kaip socio-kultūrinį konstrukta ir parodyti galimas jų alternatyvas.



Taigi galima sakyti, kad visos performatyvumo formos remiasi brikoliažo principu – objektų pertvarkymu ir re-kontekstualizacija bendroje reikšmių sistemoje, kuri apima ir ankstesnes, nusistovėjusias reikšmes, priskiriamas naudojamiems objektams. Objektai ir jų reikšmės sudaro ženklus, kurie kiekvienoje kultūroje yra organizuojami į diskursus. Kai keičiasi ženklų vieta diskurse arba jis yra naudojamas naujoje ženklų sistemoje, sukuriamas naujas diskursas, kuris perteikia naują prasmę. Suvokus šį principą, performatyvumo samprata tampa ypač patogi teoriniu pagrindu įvairių socialinių, kultūrinių ir, be abejo, meninių reiškinių analizei. Viena vertus, ji atveria plačias interpretacines galimybes, kita vertus, performatyvumo teorija ir aptartasis brikoliažo principas vėl leidžia įvairius reiškinius vertinti remiantis originalumo, naujumo kriterijumi, kurį neigia šiuolaikinis kultūrinis kontekstas, formuojamas įvairių asmens identiteto ir pasaulėvaizdžio reprodukovimo būdų – tarp jų ir citatomis grįstos meninės kūrybos.

## Literatūra

1. Bateson G. Steps to an ecology of mind. New York: Ballantine Books, 1974.
2. Boal A. The rainbow of desire: the boal method of theatre and therapy. London and New York: Routledge, 1995.
3. Brecht B. Gatvės scena // Teatrinės minties pėdsakais / Red. A. Vengris. Vilnius: Mintis, 1969, p. 191–198.
4. Butler J. The drag act // Performance analysis. London and New York: Rout-

- ledge, 2001, p. 72–77.
5. Carlson M. *Performance: a critical introduction*. London and New York: Routledge, 1996.
  6. De Certeau M. *The practice of everyday life*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California press, 1984.
  7. Derrida J. *Of grammatology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins university press, 1976.
  8. Fitz John Porter Poole. Socialization, enculturation and the development of personal identity // *Companion encyclopedia of anthropology*. London and New York: Routledge, 1995, p. 831–860.
  9. Geertz C. *Deep play: notes on the Balinese cockfight* // *Performance analysis*. London and New York: Routledge, 2001, p. 222–228.
  10. Goffman E. *Frame analysis. An essay on the organization of experience*. Cambridge and Massachusetts: Harvard university press, 1974.
  11. Goffman E. *Savęs pateikimas kasdieniame gyvenime*. Vilnius: Vaga, 2000.
  12. Levi-Strauss C. *Laukinis mąstymas*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
  13. Schechner R. *Performance studies. An introduction*. London and New York: Routledge, 2002.
  14. Staniškytė J. Gyvenimo teatrai: disciplinos būvis // *Kultūros barai*. 2002. Nr. 6, p. 53–56.
  15. Turner V. *Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: an essay in comparative symbology* // *Performance analysis*. London and New York: Routledge, 2001, p. 202–209.
  16. Zaikauskas E. *Performatyvo teorijos ištakos ir paralelės* // *Darbai ir dienos*. 2001. Nr. 27, p. 149–161.
  17. Хейзинга Й. *Номо ludens. В тени завтрашнего дня*. Москва: Прогресс, 1992.

### Summary

The article is dedicated to the theoretical analysis of the concept of performativity. It provides a broad overview of different social, culture logical, linguistic and psychological as well as theatre theories, which contributed to the understanding of performativity and distinguishes the most important aspects of this concept. Such theoretical research lays foundations for the practical analysis of the different social, cultural and art phenomena. When applied to art analysis, performativity theory enables us to search for originality and innovation in the cultural context, which is influenced by reproduction of various images of reality and personal identity.



## Pranas Lubickas – dramos teatro recenzentas

Dramos ir muzikos scenų recenzentas Pranas Lubickas (1886 m. rugpjūčio 10 d. Vaidulonių k. – 1940 lapkričio 3 d. Kaune) Lietuvos teatro atmintyje pasiliko kaip prieštaringai vertinta ir neretai teatrinės minties marginalijoms priskiriama figūra. Jo veiklos traktuotės amžininkų bei vėlesnių tyrinėjimų požiūriu įvairavo nuo „tyliai pasitraukusios taurios asmenybės“ (Stasys Santvaras (16, 3)) iki „politinių partijų interesus ir rietenas atspindinčių straipsnių“ autoriaus (18, 512–522), taip pat nuo „vieno pagrindinių teatro recenzentų“ (Vytautas Maknys (7, 162) iki „rimtu veidu nesąmonės rašančio“ (Gintaras Aleknonis (2, 9)). Šis straipsnis skirtas P. Lubicko, kaip dramos teatro recenzento, karjerai apžvelgti.

Vikt. Pr., Vikt. Pravdino, Vikt. Meirūno, Ego, Vepe slapyvardžiais pasirašyti P. Lubicko tekstai Lietuvos spaudoje pasirodė 1922 metais ir išnyko anksčiausiai 1933 metais. Palyginti neilgas – vienuolikos metų laikotarpis buvo vaisingas: lietuvių ir rusų kalbomis P. Lubickas paskelbė per 150 teatrui skirtų straipsnių, o jo bibliografijos sąrašas dar gali papildyti šiuo metu nežinomomis publikacijomis. P. Lubicko interesų laukas buvo išskirtinai platus: rašė apie dramos ir operos pastatymus, vertino simfoninės muzikos koncertus, 1928 ir 1930 m. leido meno kritikos žurnalą „Meno kultūra“ ir visa tai derino su savo pagrindinėmis pareigomis Lietuvos kariuomenės intendantūroje (pažymėtina, kad jo 1938 m. atestacijos lape parašyta: „meno kritikas; kariška literatūra mažai tesiūdomauja“ (5, 7–18)).

Tikėtina, kad įvairiopą recenzento teiginių ir veiklos vertinimą galėjo paskatinti būtent šis kontrastingas laisvamane kūrybos ir valdžiai lojalios sferų suderinimas (1932 m. P. Lubickui suteiktas pulkininko leitenanto laipsnis, taip pat jam buvo įteiktas Lietuvos Didžiojo Kunigaikščio Gedimino 3 laipsnio ordinas ir Lietuvos nepriklausomybės 10 metų jubiliejaus medalis (5, 7–18)). Kitas prieštaringas ir nuolat pasitaikantis recenzento veiklos vertinimų aspektas – tai jo išsilavinimo ir teatrinės nuovokos kokybė.

Tikėtina, kad teatru P. Lubickas susidomėjo Rusijoje, kur apsigyveno 1904 metais po lavinimosi Šiaulių gimnazijoje (~1895–1901) ir nebaigtų studijų Kauno kunigų seminarijoje (~1901–1904). Lietuvos kariuomenės atestacijos lapuose teigiama, kad P. Lubickas išklausė 8 Maskvos Šaniavskio universiteto humanitarinio fakulteto semestrus (universitetas veikė 1908–1912 metais). Kita vertus, pats recenzentas jau Lietuvoje rašė, kad teatro paslapčių sėmėsi iš garsaus rusų teatro kritiko Aleksandro Rafailovičiaus Kugelio (32, 23). Taip pat Stasys Santvaras rašo, kad P. Lubickas savo teatro recenzento karjerą pradėjo 1905 m. rusų spaudoje, o pripažinimą įgijo Sankt Peterburge, kur, kaip žinoma, gyveno ir veikė A. R. Kugelis (16, 3). Šiek tiek konkretesnius kontūrus ankstyvajam P. Lubicko veikos periodui suteikia Vinco Rastenio atsiminimai. V. Rastenis teigia, kad P. Lubickas, gyvendamas Maskvoje, pateko į garsiojo Vladimiro Nemirovičiaus-Dančenkos leidžiamo žurnalo „Rampa i žiznij“ redakciją, kurioje iš pareigų leidinio administracijoje ir ekspedicijoje pakilo į bendradarbius (čia P. Lubickas susikūrė ir vėliau vartojo slapyvardį Viktoras Pravdinas) (14, 220). Tikėtina, kad, baigęs studijuoti universitete ir teatro recenzentu tapęs Maskvoje, P. Lubickas išvyko į Peterburgą, kur, anot jo paties, bendradarbiavo su „savo mokytoju“ A. R. Kugeliu ir rašė jo redaguojamajame žurnale „Teatr i iskustvo“ (32, 23). Recenzento publikacijų Rusijos spaudoje kol kas nepavyko rasti.

1914 metais prasidėjus Pirmajam pasauliniam karui, P. Lu-

bickas buvo mobilizuotas į rusų kariuomenę; sužeistas fronte ir pasiūstas į užnugarį Irkutske baigė Karo mokyklą, o prasiėjęs revoliucijai, pasak S. Santvaro, dalyvavo kovose prieš bolševikus, todėl buvo suimtas ir nuteistas myriop. S. Santvaras teigia, kad Sovietinei Rusijai ir Lietuvai užmezgus diplomatinčius santykius Jurgio Baltrušaičio rūpesčiu 1922 m. kaip diplomatinis kurjeris P. Lubickas su šeima grįžo į Lietuvą (16, 3). Tais pačiais metais tapo Lietuvos kariuomenės intendantūros karininku, daugumą savo publikacijų paskelbė tautininkų sąjungos leidžiamoje periodikoje. 1940 m. iškilus okupacijos grėsmei, recenzentas nusižudė.

Akivaizdu, kad pradėjęs bendradarbiauti Lietuvos spaudoje, P. Lubickas jau buvo sukaupęs tam tikrus recenzavimo įgūdžius ir patyręs gana konkrečias įtakas, formavusias jo teatrinę skonį. Pirmuosius profesionalaus lietuvių teatro žingsnius, kaip ir vėlesnius jo pasiekimus, recenzentas galėjo matuoti Rusijoje stebėtų spektaklių kontekste: rusų teatro praktikos tendencijos, konservatoriškos A. R. Kugelio<sup>1</sup> bei novatoriškos V. Nemirovičiaus-Dančenkos („realizmas, nušlifluotas iki simbolio“) idėjos, vėliau kiek paspalvintos Vakaruose stebėtų teatrinų eksperimentų (pavyzdžiui, Berlyno Tribuene ar Parýžiaus Théâtre du Vieux-Colombier spektaklių (27, 2)) atgaršiais, sudarė pamatą estetinėms P. Lubicko pažiūroms (V. Ras-tenis jas vėliau įvardins atkakliu senstelėjusių „gerų tradicijų

---

<sup>1</sup> „Maskvos dailės teatras atstovauja ryžtingam bandymui mūsų akyse „vagnerizuoti“ dramos teatrą. Buvusiam scenos šeimininkui – aktoriui – skiriama kukliausia vieta. Jo individualybė pripažįstama tiek, kiek ji nekliudo „chorinėms“ p. Stanislavskio gudrybėms. <...> Ši srovė scenos menui – ypač pavojinga. Galbūt ir tai – teatras, tačiau tikrai ne tas, apie kurį mes kalbame, todėl, kad buvusysis šeimininkas čia verčiamas net ne kooperacijos nariu, o – stačiai – vergu. Teatras negali priklausyti tik aktoriui <...>, tačiau, manau, būtina visokeriopai kovoti su individualios sceninės kūrybos poeziją ir grožį žudančiu judėjimu, kuris siekia apjungti a la Wagneris nesusungiamas meno šakas ir teatrą laiko tik savotiška įvairios literatūrinės ir meninės propagandos katedra, o ne savaimingu, aukštu bei nuostabiausiu iš visų plastinių menų.“ (A. К-ель (Александр Кугель). Театральные заметки // Театр и искусство. 1902. Но. 42, с. 766.).

ir skonio" gynimu), o ištikimybė valstybei ir jos ideologijai – recenzento nuostatomis teatro funkcijų atžvilgiu. Pastarosios jo teiginiuose kartais suskambėdavo nesunkiai apčiuopiama tendencijos gaida: teatras kaip meno kūrimo įstaiga, P. Lubicko ištikimimu, turėjo atliepti valstybinėms, podraug – patriotinėms, reikmėms.

Viena ankstyvųjų P. Lubicko recenzijų Lietuvoje, parašyta dar rusų kalba ir skirta lietuvių operai, pasirodė po dviejų savaitių nuo recenzento sugrįžimo iš Maskvos („tos teatro Mekos, kur meno „etalonas“ visam pasauliui tebespinduliuoja ne tik akinančią šviesą, bet ir siekiamybės kriterijų“ (50, 3)), demonstravo P. Lubicko požiūrį „iš šalies“. 1922 metais išvystas „Traviatos“ pastatymas ir choro koncertas jam buvo pirmoji pažintis su lietuvių opera arba tai, į ką dar reikia „išsižiūrėti“. Panašiai recenzentas atsiliepė ir apie dramos spektaklius. Profesionalaus lietuvių teatro kūrimosi procesai, kaip ir mėgėjiška teatrinė veikla Lietuvoje ar didžiuosiuose Rusijos miestuose, P. Lubickui, regis, nebuvo gerai žinomi. Susipažinimo su šiais (daugeliui tarpukario Kauno teatralų itin reikšmingais) įvykiais vietoje recenzentas turėjo tvirtą nuomonę apie XX amžiaus pradžios rusų teatro situaciją. Čia P. Lubickas išvelgė aiškią skirtį „iki“ ir „po“ 1917 m. revoliucijos, kurios „socialinė-politinė duobkasyba“ „nepagailėjo netgi meno“: „naujas būties formas“ jam nustatė „hotentotas darbiniais rūbais“ – Vsevolodas Mejerholdas. Recenzento manymu, utilitarizmas rusų teatre jau „prarijo Verharno „Aušras“: kerinčią tragiško heroizmo dainą pakeitė „Tambovo stiliumi“ (49, 4). P. Lubickas tikriausiai kalbėjo apie 1920 m. belgų poeto simbolisto Emile'io Verhaereno (1855–1916) pjesės utopijos „Aušros“ (1898 m.) pastatymą, kuris turėjo praktiškai įgyvendinti V. Mejerholdo „Teatrinio Spalio“ programoje numatytus uždavinius teatrui (tarnauti revoliucijos tikslams ir iš pagrindų atnaujinti scenos meną). Pažymėtina, kad senųjų akademinių teatrų, tokių kaip Maskvos Mažasis, taip pat Dailės teatras, estetika, V. Mejerholdo nuomone, negalėjo užmegzti dialogo

su naująja realybe, tuo tarpu P. Lubickui, pavyzdžiui, Sankt Peterburgo Aleksandros teatro stilius buvo etalonu, kuris porevoliucinių eksperimentų fone „žaižaruoja dar ryškiau ir išpūdingiau“ (49, 4). Tokiomis nuostatomis recenzentas prisi-statė Lietuvos skaitytojams 1922 m. Aleksandros teatro gas-trolių Kaune metu (Tilmanso salėje „nekarūnuoti realizmo ir sceninio paprastumo karaliai“ suvaidino keturis spektaklius: Aleksandro Suchovo-Kobylyno „Tarelkino mirtį“ (rugpjūčio 30 d.) ir „Kreščinskio vedybas“ (rugsėjo 2 d.), Tomayo-y-Bua-zo „Vargšą Joriką“ (rugpjūčio 31 d.) ir „Žmonijos dorybes“ (rugsėjo 1 d.).

Plačiau Lietuvos skaitytojams P. Lubicko asmuo ir veikla buvo pristatyti kiek vėliau – 1928 m. (tais metais pasirodė pirmasis „Meno kultūros“ numeris): „7 meno dienos“ paskel-bė P. S-o slapyvardžiu pasirašytą straipsnį, kurio autorius at-virai žavėjosi Vikt. Pr. – Prano Lubicko teatro kritiko kvalifi-kacijomis (P. S-o rašinį perspausdino „Naujas žodis“), o rusų kalbaėjusiam „Baltiskij almanach“ pasirodė atskira žinutė, nušviečianti pagrindinius P. Lubicko biografijos faktus. Šiuose tekstuose teigiama, kad išsyk, sugrįžęs į Lietuvą, P. Lubickas tapo pagrindiniu Kauneėjusio rusų dienraščio „Echo“ recen-zentu, vėliau bendradarbiavo „Ryte“, „Lietuvoje“, o nuolat – žurnale „Lietuvis“. Pažymėtina, kad nuo 1928 m. Lubickas aktyviausiai rašė „Lietuvos aidui“ ir „Vairui“. Šiuose leidi-niuose pasirodė paskutiniai žinomi jo rašiniai.

1928 metų P. S-o entuziazmas („Pr. Lubicko nuopelnas mūsų scenos meno srity – tai visų pirma tas, kad jis pirmas mūsų spaudoje ėmė profesionališkai rimtai kalbėti apie mūsų teatro darbus.“ (10, 9)) kontrastavo su prieš dvejus metus (1926) išiplieskusia aštria polemika, įtraukusia žinomus tarpu-kario Kauno kultūros veikėjus.

„Lietuvyje“ paskelbti P. Lubicko Vepe slapyvardžiu pasi-rašyti „Teatro anekdotai“ buvo suvokti kaip bjaurus „Glinskio koja paspyrimas“ (Vaclovas Biržiška) ir teatro nesėkmių susie-jimas su personalijomis, reikalaujantis „senesnių ir rimčiausių

visuomenės veikėjų" protesto prieš neetišką recenzento polemikos būdą (4, 3). Iš tiesų „Lietuvoje“ pasirodė Petro Leono, Mykolo Biržiškos, Jono Jablonskio, Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės, Juozo Tumo-Vaižganto, Antano Kriščiukaičio, Augustino Janulaičio, Petro Juodakio „Protesto žodis“, kuriame pabrėžiant aktoriaus ir režisieriaus Kastanto Glinskio nuopelnus lietuvių teatrui buvo pasisakoma prieš „netikusį kritikų rašymo būdą“ ir reikalaujama pagarbos „lietuvių visuomenės darbininkui, kuris yra ne tiek smarkus, kiek patvarus“ (12, 3). Pažymėtina, kad „Lietuvos žinios“, perspausdindamos „Protesto žodį“, pridėjo redakcijos priedą, kuriame buvo teigiama: „Protestuoti prieš spaudos toną obalsiu „gerbk žmogų“, – geras, pagirtinas dalykas. Tikrai patys protestantai – tai turėtų atminti, kad protesto žygis yra kilnus daiktas, kad jo nevalia vartoti asmeniško biznio interesais.“ (11, 4). „Lietuvos žinių“ manymu, išsiplieskęs ginčas demonstravo „asmeniškus [„protestantų“ – M. P.] santykius su p. Glinskiu“ ir tapo gera tema feljetonams. Pabrėždama savo nuostatą leidinio redakcija paskelbė ir atvirą dailininko Vlodo Didžioko laišką „Apie teatrą, p. Glinskį ir protestantus“. Dar kurį laiką užtrukusį susirašinėjimą užbaigė Onos Pleirytės-Puidienės rašinys „Daugiau padorumo polemikoje“, kuris buvo palydėtas priedu: „Redakcija, pasinaudodama autorės patarimu, konstatuoja, kad šis raštas taipgi nėra bešališkas ir taipgi nevengia greta protesto prieš nekultūringumą vartoti taipgi nekultūringus žodžius.“ (9, 4).

1926 metų polemikoje abiejų pusių išsakyti teiginiai, kaip ir tai, kad O. Pleirytė-Puidienė, anot jos pačios, savo pozicijai šio reikalo atžvilgiu gavo būsimo prezidento A. Smetonos pritarimą (9, 4), verčia peržvelgti situacijos priešistorę, P. Lubicko vaidmenį joje ir kai kuriuos recenzento minčių ir sprendimų dėsningumus.

P. Lubickas domėjosi visų 1922–1933 metais Valstybės teatre dirbusių režisierių veikla: stebėjo K. Glinskio, Boriso Dauguviečio, Antano Sutkaus, Andriaus Olekos-Žilinsko, Michailo Čechovo kūrybą, tačiau ypač daug dėmesio skyrė K.

Glinskio ir B. Dauguviečio spektakliams, kuriuos vertino labai skirtingai. Recenzento nuomone, nepaisant nemenkų B. Dauguviečio režisūros trūkumų, K. Glinskio kūryba jai neprilygo, todėl straipsnių serijose kritikavo pastarojo vaidybos ir režisūros metodą, dramaturgijos pasirinkimą, sceninės išraiškos priemonės ir kita — recenzento ir režisieriaus antagonizmas aiškiai augo.

Pirmasis P. Lubicko atsiliepimas apie K. Glinskio kūrybą palydėjo 1923 metų Valstybės dramos sezono atidarymui pasirinktą S. Čiurlionienės-Kymantaitės „Aušros sūnų“ pastatymą. Recenzentas buvo palankus — minėjo puikų ansamblistikumą, gyrė K. Glinskį ir Antaniną Vainiūnaiteį, sukūrusius ryškius vaidmenis (51, 3). Kitas P. Lubicko dėmesį patraukęs K. Glinskio spektaklis — 1925 metais pastatytas Aleksandro Ostrovskio „Miškas“. Pažymėtina, kad jo recenzijoje apie režisūrą nutylėta: recenzentas nepaminėjo K. Glinskio pavardės, tačiau pažymėjo, kad „pagrindiniai ir rimtai padirbėjus „Miškas“ galėtų eiti pas mus visai darniai“ (26, 2). Tais pačiais metais P. Lubickas nagrinėjo „Ledi Vindermer vėduoklę“ — K. Glinskio režisuotą spektaklį, pastatytą pagal Oscarą Wilde'ą. Šis pastatymas recenzentui tapo vidiniu turiniu nepraturtinto pjesės iliustravimo pavyzdžiu („K. Glinskis davė tik kūną, bet nedavė kraujo“). Recenzentas pabrėžė perdėtą režisūros dėmesį spektaklio išorei („vietoj puikių Oscaro Wilde'o tiradų, mes matėme tik lordo kambarių prabangą ir gražių moterų tualetus“), pompastišką ir perdėm teatrališką vaidybą („dalyvavusių pjesėj sceniškoji kalba ir plastika pasireiškė dirbtiniu efektingumu, išpūstu kilnumu“ (31, 3)).

1926 metais „Lietuvio“ skiltyse P. Lubickas pradėjo skelbti didelės apimties straipsnius, skirtus Valstybės dramos režisierių veiklos 1925 metais apžvalgai. Pirmuoju apžvalgos objektu tapo B. Dauguvietis, antruoju — K. Glinskis. Rašinių seriją pradedančiame straipsnyje recenzentas buvo griežtas ir kandus. Visų pirma pakartotos 1925 metų pastabos apie „Ledi Vindermer vėduoklės“ pastatymą: P. Lubickas taip palengvino „sau

uždavinį įrodyti, jog pats K. Glinskis bevilčiai raiploja tuščio išorinio efektingumo verguvėje, o jo visi pastatymai yra vien tik kūrybinės negalios, blyškumo ir prasimanymo išdava, — kad tie jo pastatymai yra ne kas kita, kaip natūralistinis šiupinys.“ (34, 11 — 14). Šį teiginį P. Lubickas parėmė nuomone, kad tais pačiais metais K. Glinskis, statydamas Gerhardo Hauptmanno „Paskendusį varpą“, nesugebėjo perprasti dramaturginės medžiagos: simbolistinei pjesei pasirinko natūralistines išraiškos priemonės — „keistą fantasmagoriją iš natūralistinio jovalo“ arba pasenusią formulę „teatras — gyvenimo veidrodis“, kurią režisierius vis dar taiko savo pastatymuose (34, 11 — 14). Šia proga P. Lubickas pakartojo keletą jo recenzijose dažnai išsakytų minčių apie teatro paskirtį. Teatrą recenzentas siejo su šviečiamąja funkcija: žiūrovas spektaklyje turi patirti stiprių, nekasdieniškų emocijų, kurios praplėstų suvokimo, mąstymo ribas. P. Lubicko nuomone, natūralistinis reginys šiam tikslui visiškai netinkamas — jis sumenkina emocinį scenos poveikį.

Atkreiptinas dėmesys į tai, kad P. Lubickas dar straipsnio pradžioje pabrėžė, kad stengsis įrodyti abejotiną K. Glinskio kūrybos vertę. Esminiu jo argumentu tapo poveikio žiūrovui požiūriu pasenusi ir nebeefektyvi K. Glinskio režisūros maniera. Antruojų trūkumu recenzentas įvardino dramaturginės medžiagos pasirinkimą. Maurice'o Hennequino ir B. Cooliero („Mon bébé“), D. Aizmano („Konsulas Granatas“) bei kitų K. Glinskio statomų autorių veikalai, P. Lubicko nuomone, buvo menkaverčiai ir kaip šviečiamoji medžiaga, ir kaip erdvė aktoriniam meistriškumui skleistis. Pažymėtinas ir trečiasis recenzento argumentas — solidus K. Glinskio atlyginimas Valstybės teatre. Atvirai paskelbtas P. Lubicko tikslas nuodugniai atskleisti K. Glinskio veiklos ydas kontrastavo su kiek anksčiau „Lietuvyje“ paskelbta 1925 m. B. Dauguviečio kūrybos traktuote.

1926 metais „Lietuvyje“ skelbtų straipsnių cikle apie Valsybės teatro režisierių veiklą B. Dauguviečio kūrybos įvertinimą P. Lubickas pradėjo dviejų 1925–1926 metų sezono pradžioje pasirodžiusių spektaklių — Jerome'o K. Jerome'o

„Mis Gobs“ bei Juozo Tarvydo „Per audrą“ – recenzija. „Mis Gobs“ recenzentas neižvelgė „jokio „emansipatiško“ žvitrumo“, o „Per audrą“ pavadino „archi-analfabetišku“ (36, 10). Daugiausia dėmesio buvo skirta Henriko Ibseno „Helgolando kovotojų“ pastatymui. Visų pirma P. Lubickas pabrėžė, kad režisierius neperprato idėjinės pjesės prasmės, nepagalvojo, kad H. Ibseno veikalai „reikalingi rimčiausios režisūros analizės ir vaikiausios interpretacijos“ (36, 11). Recenzentas kritikavo atsainų režisieriaus darbą, kuris, jo manymu, buvo pagrindinė spektaklio nesėkmės priežastis, nepaisant geros aktorių vaidybos ir puikaus Petro Vaičiūno vertimo: scenoje „rodomas ne nuostabiausia žmonių sielos tragedija, o kažkokių laukinių driskių tarpusavios peštynės, protarpiais paįvairintos „aukštosios materijos“ rykavimais“ (36, 11).

Mintis apie B. Dauguviečio režisūros smukimą P. Lubickas pratęsė antroje rašinio dalyje, aptardamas Stasio Santvaro „Žvejų“ pastatymą. Pasak recenzento, B. Dauguviečiui nepavyko sukurti „konstruktyvistinės“ estetikos spektaklio, kurios „praktiškieji dėsniai pritaikinti šios pjesės pastatyme“ (45, 9). Stiliumas pasirinkimas buvo teisingas, tačiau P. Lubickas peikė spektaklio scenografiją, apšvietimą, kritikavo buitinę aktorių vaidybos manierą, netinkamą simbolistinės S. Santvaro pjesės pastatymui.

Pažymėtina, kad sumuodamas neigiamas pastabas, P. Lubickas vis dėlto išlaikė pozityvų požiūrį į B. Dauguviečio režisūrą: kaip galimą akivaizdaus jo kūrybos nuosmukio priežastį P. Lubickas nurodė Valstybės teatro vadovybės darbo principus, kuriuos aštriai kritikavo opoziciniame „Lietuvyje“. 1926 metais jau minėtą polemiką iplieskusiuose „Teatro anekdotuose“ teatro vadovus (1925 m. Švietimo ministerijos sudarytą direkiją – Liudą Girą (pirmininką), Antaną Rucevičių ir Alfonsą Kernių-Kernauską) P. Lubickas pavadino „teatro likvidatoriais“ (35, 10): tais metais buvo priimtas sprendimas dėl prasto teatro administracijos darbo atsiradusį lėšų trūkumą padengti mažinant teatro darbuotojų etatus. Iš dviejų Valsty-

bės dramoje dirbusių režisierių — K. Glinskio ir B. Dauguviečio reikėjo pasirinkti vieną, ir antrajam buvo įteiktas „atleidimo išpėjimas“. P. Lubickas „Teatro anekdotuose“ paskelbė, kad atsižvelgiant vien tik į teatro kasos pajamų rodiklius B. Dauguviečio kūryba buvo kone 100 000 litų „pelningesnė“ už K. Glinskio, be to, pastarasis, anot recenzento, statė tik tokius veikalus, kuriuose vaidino pats, o iš visų jo spektaklių „tautiškiausiais“ ir labiausiai tinkančiais mūsų „nacionaliai kultūrai ir patriotizmui“ kelti“ reikėtų laikyti saloninius „Konsulą Granatą“ ir „Taifūną“ (20, 11). Ironišką P. Lubicko patosą, kaip ir ne mažiau aštrų „senesnių ir rimčiausių“ kultūros veikėjų atsaką, generavo ne tik dramatiškos pasirinkimo vieno iš dviejų aplinkybės — platesniame kontekste visa tai laikytina politinė potekstę turinčia reakcija į tuomet išgalėjusią „meno neigimo politiką“ (Balys Sruoga) ir „dabartinį momentą“, kuriame teatras liko „paskutinė jau sėkmingai likviduotos viešosios kultūros liekana“ (Vaclovas Biržiška (4, 3)). Istorikas Dangiras Mačiulis teigia, kad 1926 metai ir aptartas etatų mažinimo projektas Valstybės teatre žymi nekompetentingo ir atsainaus valstybės požiūrio į kultūros reikalus apogėjų (kultūros reikalus, kuriais rūpinosi Švietimo ministerija, užgoždavo švietimo problemos), skatinusio pačius menininkus imtis iniciatyvos meno interesų atžvilgiu (6, 14).

Kyla klausimas, kodėl P. Lubicko simpatijos teko būtent B. Dauguviečiui, kurio puoselėjama teatro kryptis iš esmės buvo artima K. Glinskio teatriniams principams ir atstovavo tai pačiai „ikireforminio“ Rusijos teatro mokyklai. Akivaizdu, kad P. Lubickui nebuvo aktualūs K. Glinskio nuopelnai „visuomenei“ ir lietuvių teatrui Peterburge, kuriuos akcentavo „protestantai“ — recenzentas rinkosi B. Dauguvietį atsižvelgdamas į jo spektaklius „darbuotės Valstybės teatre pradžioje“ bei nuo debiuto „bene visą dešimtį“ pastatytų lietuviškų kūrinių (P. Lubickas nebuvo matęs K. Glinskio 1919–1922 m. pastatytų S. Kyman-taitės-Čiurlionienės, Keturakio, Vinco Mykolaičio pjesių) (20, 11). Ir K. Glinskis, ir B. Dauguvietis statė klasiką, dalį abiejų

repertuaro sudarė „saloninės“ pjesės, todėl tikėtina, kad B. Dauguviečio produktyvumas originaliosios dramaturgijos srityje ir skatino teigiamą P. Lubicko požiūrį. Pažymėtina, kad su B. Dauguviečio vardu siejamo Petro Vaičiūno kūrybos atveju recenzentas sugebėjo suderinti, regis, nesuderinamas savo paties nuostatas. Teigdamas, kad „utilitarizmas teatre pačioje savo esmėje yra kenksmingas dalykas“, P. Vaičiūno „Patriotuose“ jis išvelgė „labai gražią misiją“ – auklėjamąjį tendencingumą perpynus kūrybingumu klibinti „apsnūdusios tautos sąžinę“, stumti ją „iš pasyvaus inertingumo“ ir versti susimąstyti bei nusikratyti „nuo visų valstybės „tituluotų“ atmatų“ (38, 15). Reikšminga tai, kad „Patriotų“ premjera buvo parodyta 1926 metų rudenį, t. y. jau išrinkus III Nepriklausomos Lietuvos seimą (1926 m. gegužės 8–10 d.), o P. Lubicko recenzija pasirodė tų pačių metų gruodžio pradžioje, likus mažiau nei dviems savaitėms iki gruodžio 17 d. perversmo.

Simpatija B. Dauguviečio režisūrai, kaip ir P. Vaičiūno dramaturgijai, išsilaikė visos P. Lubicko recenzento karjeros laikotarpiu – ir valdančiosios partijos organu tapusiame „Lietuvyje“ ir perėjus į oficiozą „Lietuvos aidas“. D. Mačiulis pažymi, kad Dauguviečio-Vaičiūno tandemas buvo parankus teatrą itin dosniai rėmusio autoritarinio režimo interesams: dramaturgas nesudėtingomis priemonėmis, bet karštai ir paveikiai kovojo už „tauresnę ir gražesnę tautinę Lietuvą“, o režisierius mėgo „lengvą ir greitą sėkmę“ ir „gebėjo įtikti visoms valdžioms“ (Jurgis Blekaitis) (6, 70–71).

Valstybės teatro valdymo problema ir režisieriaus pasirinkimas išsisprendė 1926 m. vasarą, kai, atleidusi L. Girą, naujoji Švietimo ministerija teatro direktoriumi ir dramos trupės vadovu paskyrė A. Sutką. Režisuoti pasiliko ir B. Dauguvietis, tačiau, nesutikdamas su pasiūlyta teise vaidinti ir režisuoti atskirus spektaklius, iš teatro pasitraukė K. Glinskis. Vėliau sekė vadinamoji teatro krizė, kai, protestuodami prieš naujų aktorių (A. Sutkaus auklėtinių) įvedimą senųjų sąskaita, iš dramos trupės pasitraukė Ona Rymaitė, Zuzana Arlauskaitė,

Potencija Pinkauskaitė, Aleksandras Kupstas, Vincas Steponavičius ir kiti. Gresiantį trupės skilimą rezonavo spauda: šiuo atžvilgiu įdomi P. Lubicko pozicija tiek A. Sutkaus veiklos Valstybės teatre, tiek aktorių „krizės“ atžvilgiu.

P. Lubicko manymu, tik A. Sutkui atėjus į teatrą, „pajūto me ir intuicijos plasnojimus, ir kūrybinį lakumą, ir planingą kultūros darbą“. Skirtingai nei „trijų pirštų kombinacijos“ (L. Giros, A. Kernauskio, A. Rucevičiaus) laikais, recenzentas teigė įžvelgęs „tikrojo teatro užuomazgą“ (40, 2). Pabrėžtina, kad šiuos P. Lubicko teiginius galėjo inspiruoti tik vienas tuo 1926–1927 m. pr. periodu pasireiškęs A. Sutkaus meninės veiklos rezultatas (Charleso Dickenso „Kalėdų giesmės“ inscenizacija 1927 m. sausio 5 d.), todėl recenzento palankumo priežasčių dera ieškoti išankstinėse nuostatose.

Tikėtina, kad teigiamas P. Lubicko nuostatas lėmė dvi priežastys: Tautos teatre pasireiškęs A. Sutkaus dėmesys nacionalinei dramaturgijai ir tuo metu išskirtinis režisieriaus stilius. Dar 1926 metų pavasarį P. Lubickas apgailestavo, kad Tautos teatro „protas ir siela“ ne lietuviams, o žydams kurs „gražų teatrą“ (20, 11). A. Sutkaus sutikimą vadovauti žydų teatro studijai recenzentas aiškino menininko nesugebėjimu gyventi be kūrybos ir kaltino valdžią neišsaugojus Tautos teatro, kurį matė kaip Vinco Krėvės, Vydūno, V. Mykolaičio bei P. Vaičiūno kūrinių sklaidos prielaidą, nors dviejų paskutinių autorių kūrinių nei Tautos, nei Vilkolakio teatruose nestatyta. A. Sutkaus sukurtas Vilkolakis P. Lubickui taip pat buvo įdomus reiškiny, tačiau pirmiausia – visuomeniniu aspektu. Satyrinius vilkolakininkų spektaklius jis vadino impulsu „sąmoningam valstybiniam ir visuomeniniam darbui“, koreguojančiu pradmenimi, „būtinai reikalingu žmonių bendruomenei, – tai „kuprotų“ taisymas ir nepastovių masių auklėjimas“ ir pabrėžė, kad Vilkolakio pastatymų medžiaga visada „apsiausta aiškiai menišku šydu“ (33, 2), t. y. dienos aktualijos būdavo kūrybiškai transformuojamos.

Kita priežastis, skatinusi P. Lubicką remti A. Sutkaus kū-

rybą (jiedu drauge su B. Sruoga „aktorių krizės“ laikais vadinti „dievaičiu „trijose asabose“ (Justinas Vienožinskis (21, 71)), galėjo būti susijusi su minėtu „menišku šydu“ arba išskirtiniu A. Sutkaus teatro estetikos suvokimu, kontrastavusiu su K. Glinskio ar B. Dauguviečio stiliumi. Teorinės režisieriaus nuostatos, kaip ir Maskvoje patirta simbolistų aplinkos įtaka, galėjo pasireikšti jo spektakliuose ir taip atitikti P. Lubicko aiškiai neapibrėžtą, tačiau nesunkiai apčiuopiamą polinkį sceniniams apibendrinimams. Jį recenzento žodyne atitiko simbolio sąvoka, dainos, sparnų plazdėjimo, kūrybos, dvasios skrydžio metaforos. Visa tai turėjo „nešti“ spektaklio žiūrovą į „spindulingo“ dvasinio tobulumo aukštumas. Šį savaip suvokiamą katarsį P. Lubickas siejo su dramaturgija, kurioje reiškėsi „meniškojo impresionizmo apvainikuoto apaštalo“ F. Schillerio, ar W. Shakespeare'o „galingiausi tragiškojo heroizmo“ žodžiai ir mintys. Režisūra, šiuo atveju – pagalbinė, tačiau reikšminga priemonė drauge su vaidyba, tiesinanti kelią žiūrovui į, pavyzdžiui, „tragingo, bei ir neapsakomai didingo, himno Žmogui, Žmogaus sielos nemirtingumui“ (P. Lubickas apie W. Shakespeare'o „Hamletą“) suvokimą. Nenuostabu, kad recenzentas visuomet sureaguodavo į labiau „prižemintą“ arba, anot jo paties, „natūralistinį“ toną scenoje – jam tai regėjosi kaip kliūtis dvasinėje spektaklio misterijoje, kurios vaizdai vis dėlto neturėjo labai nutolti nuo objektyviai egzistuojančių formų: „Glinskis nepasistengė net parodyti nors tikrų japonų. Išskyrus J. Stanulį, visi pjesės veikėjai – tame skaičiuje ir pats režisierius – buvo panašūs į Kačerginės piliečius ar į ką nori, – bet ne į Tekančios Saulės šalies sūnus.“ (37, 11).

Šios P. Lubicko nuostatos dalinai paaiškina jo poziciją 1927 metais išplieskusioje polemikoje, kurioje be jo paties dalyvavo tuometinės Meno tarybos prie Švietimo ministerijos pirmininkas ir meno tarėjas J. Vienožinskis ir literatūros reikalams atstovavęs Faustas Kirša. Pirmajame Tarybos posėdyje J. Vienožinskis akcentavo krizę Valstybės teatre generuojantį antagonizmą tarp dramos trupės senbuvių ir naujai A. Sut-

kaus įdarbintų aktorių iš buvusių Tautos ir Vilkolakio teatrų. J. Vienožinskio pranešimas ir F. Kiršos komentaras pasirodė spaudoje. F. Kirša teigė: „Valstybės Teatro vadovybė įnešusi daug atmainų dramos aktorių sąskaiton. <...> tenką pabrėžti, kad Valstybės Dramoje susidariusi dvi priešingi grupi, kuriedvi nesurandą bendros kalbos. Toks antagonizmas trukdąs kūrybos darbui“ (41, 2). P. Lubickas ėmėsi plačiai ir gana komplikuoti įrodinėti, kad visų pirma krizė teatre – tai „permanentinės rungtynės, tai scenos meno revoliucija“ arba tradicijos ir novatoriškumo sankirta – to, recenzento nuomone, negalima tikėtis „jaunutéliame“ lietuvių teatre. P. Lubickas taip pat pažymėjo, kad A. Sutkaus pakviesti aktoriai – kur kas vertingesnis kūrybinis personalas už iš trupės pasitraukusiuosius („išskyrus O. Rymaitę, kuri sumanios bei griežtos režisūros rankose galėtų būti naudingas V. D. žmogus“). Recenzento manymu, krizistus (taip jis pavadino J. Vienožinskį ir F. Kiršą) įsivaizduoti antagonizmą teatre skatina senosios L. Giros ir A. Sutkaus šalininkų aistros, tuo tarpu A. Sutkaus pastatyta „Kalėdų giesmė“ liudija, kad spektaklyje pavyks-ta išgauti „pavydėtiną aktorių sutartingumą ir meniškąjį ansamblį“, juo labiau visai trupei dalyvaujant (40, 2). Sudėtingą retoriką, išmoningą argumentaciją, Arthuro Schopenhauerio, Plotino, Senekos, Edgardo Degas, Konstantino Stanislavskio, Anatole'io France'o citatas recenzentas pasitelkė vien tam, kad įrodytų gana paprastą dalyką – savo nuomonės, kad A. Sutkus – „vienintelis šiuo metu Lietuvoje žmogus, kuris pasirodė esąs vertas vadovauti Valstybės teatrui“ (39, 2), pagrįstumą. Todėl į akis krenta vienas žymesnių P. Lubicko polemikos akcentų, kuris buvo nukreiptas prieš pačią Meno tarybą. Recenzentas viešai suabejojo jos narių – „smarkių“ dramos „žinovų“ F. Kiršos, Pauliaus Galaunės, Juozo Tallat-Kelpšos, Vladimiro Dubeneckio ir paties „josios įkvėpėjo“ J. Vienožinskio kompetencija. Dar daugiau: norėdamas pade-monstruoti „kokiomis „mandrybėmis“ vaišina patiklius skai-tytojus p. F. Kirša“ P. Lubickas kritiškai išanalizavo jo teatrinę

recenziją (42, 2). Visa tai neilgo faktinio Meno tarybos gyvavimo kontekste, kurios patarimų Švietimo ministerijai, kaip ir Meno tarėjo etato A. Smetonos režimui, anot D. Mačiulio, nereikėjo (6, 17), įgalina P. Lubicko teiginiuose išvelti ne tik vien su teatru susijusius interesus.

Kita vertus, specifinis P. Lubicko rašymo stilius (Vytautas Maknys pavadino jį „manieringu“ (7, 162)), kai retorinės konstrukcijos kartais užgoždavo turinį, netrukus atkreipė amžininkų dėmesį. Vieniems, pavyzdžiui, P. S-as — tai „vaizdaus lakoniškumo ir kūrybiškai rafinuotų minčių sukaupimo“ pavyzdys (10, 9), o kitiems — pašaipos objektas. 1940 metais „Lietuvos aide“ pasirodė recenzento maniera parodijuojantis rašinys. Autorius „Spektator“ ironiškai paryškino P. Lubicko gausiai vartotus tarptautinius terminus („Teatras — kolektyvinis ginekologijos aktas, kurio dėka aktorius sceninės vibracijos šėlsme sukuria kažką neapčiuopiamo“), garsenybių minčių nuotrupas, intarpus užsienio kalbomis („Kiekvieno niuanso koloritas, magiškai lazdelei pamojus, plaštakės pavidalu krito ant drobės ir savo visumoje atskleidė tokį entuziastišką *scuro-chiaro* žaismą, jog čia nublunks bet kokios sentencijos, aforizmai, nors jomis prabiltų ir pats Diogenas.“), ne visada konkrečius teiginius („Drama — liaunusis oranžerijos žiedelis, kuriam reikalinga šilta publikos dvasinė kompensacija. Be šios mutualinės paramos ir jautriausias lotosas taps anemišku.“) bei simpatiją B. Dauguviečio režisūrai („Niekada nesudvejojąs mūsų Olimpo Dzeusas — režisierius B. Dauguvietis, savo klasikinius smilkinius papuošęs laurų vainiku galingai svaidda savo magiškų kūrybos žaibus“) (15, 6).

Pažymėtina, kad recenzento publikacijose iš tiesų pasitaikydavo tam tikros painiavos terminijoje, pavyzdžiui, dažnai vartotą „ekspresionizmo“ sąvoką P. Lubickas suvokė savotiškai: ekspresionistais jis pagrįstai vadino vokiečių dramaturgus Ludwigą Rubinerį, Ernstą Tollerį ir Yvaną Gollą, tačiau šiai srovei priskyrė ir Jacques'ą Copeau, ir Aleksandro Tairovo teatrinę estetiką. Anot recenzento, „ekspresionuotis“ taip pat

nevengė ir B. Dauguvietis ar Michailas Čechovas, todėl tikėtina, kad „ekspresionizmas“ P. Lubicko žodyne funkcionavo pažodžiui, t. y. žymėjo režisūrinę išmonę bei išraišką. Šis ir kiti netikslumai liudija, kad recenzentas operavo plačiomis (tai įrodo gausiai cituojami autoriai), tikriausiai skaitant įvairiakalbę literatūrą (jo atestacijos lapuose pažymėta, kad P. Lubickas mokėjo rusų ir lenkų kalbas, galėjo susikalbėti vokiškai, prancūziškai ir itališkai) sukauptomis, tačiau nesistėmimomis žiniomis. Šiuo atžvilgiu pagrįstas atrodo V. Rastenio liudijimas P. Lubicką buvus „savamoksliau“. Nepaisant to, aktyvus domėjimasis teatro naujovėmis (recenzentas užsienio kelių metų lankė Vokietijos, Prancūzijos, Italijos teatrus), orientacija rusų teatro praktikoje, ilgametė žiūrovo patirtis bei faktas, kad P. Lubickas keliolika metų išbuvo nuolatinis teatro recenzentu įvairiuose Lietuvos leidiniuose, neleidžia jo rašinių laikyti niekiniais.

1928 m. spalio mėnesį pasirodė pirmasis P. Lubicko redaguojamo meno kritikos žurnalo „Meno kultūra“ numeris. Spauda rašė: „Tyliai numerdėjus vieninteliui literatūros ir meno kritikos žurnalui „Pradams ir žygiams“, štai pagaliau pasirodė „Meno kultūra“, savaitinis meno kritikos žurnalas. Kas jį leidžia ir redaguoja, iš 1 nr. nematyti, nes pasirašė tik atsakomoji Redaktorė ir Leidėja – Ona Pleškevičaitė-Lubickienė. <...> Žymu pasiryžimas daryti žurnalą įdomų ir gyvą.“ Kiek anksčiau „Baltiskij almanach“ skelbė: „Šiuo metu P. Lubicko nuomonė svarbi kultūros ir meno sluoksniams, o teatro pasaulyje jis – autoritetingas, todėl akivaizdu, kad jo vadovaujama, rudenį pasirodysianti, „Meno kultūra“ skelbs aukštas, ikikariniam menui būdingas, tradicijas.“ (48, 58). Neabejotina, kad meno kritiką P. Lubickas laikė kūrybai įtakos turinčiu veiksmu: pirmojo numerio įžangoje buvo rašoma: „Lepūs medžiai be ramsčių kreivai auga. Menui toks ramstis yra kritikos žurnalas. <...> Mūsų svarbiausias tikslas, obalsis – padėti menui tarptauti ir augti Lietuvoje ir populiarizuoti mūsų meną užsieniuose.“ (8, 2).

„Meno kultūros“ puslapiuose P. Lubickas siekė sutelkti įvairių meno šakų žinovus ir kritikus: nuolatiniiais žurnalo bendradarbiais tapo Paulius Galaunė, kuravęs tautodailės skyrių, L. Gira (E. Radzikauskas), rašęs literatūros temomis, Ignas Šlapelis, globojęs dailės skyrių, ir kiti. 1928 metais žurnale buvo skelbiama anketa, kurioje Lietuvos kultūros veikėjai galėjo išsakyti savo mintis apie meną, meno kritiką, jos reikšmę visuomenei ir t. t. Anketos respondentais tapo Adomas Jakštas, Jonas Šliūpas, Adomas Lastas, V. Mykolaitis, Julijonas Lindė-Dobilas, Stasys Laucius-Laucevičius. Ta proga oficiozo apžvalgininkas pažymėjo, jog „yra džiuginantis reiškinys, kad „Meno kultūros“ redakcija ryžosi įtraukti į darbą mūsų meno gyvenimo ir jo esmės žinovus, tuo užkirsdamas kelią įvairiems ultramėniskiams teoretikams klaidinti visuomenę.“ (1, 4).

Akivaizdus „Meno kultūros“ prioritetas buvo teatro problemos. P. Lubickas savo straipsniuose tęsė Valstybės teatro veiklos analizę, Petras Pilskis skelbė straipsnius konkrečiais teatro klausimais, taip pat žurnale skelbti stambūs apžvalginiai rašiniai, nagrinėję iškilų teatro istorijos arsmenybių (aktorių Jeano Mounet-Sully, Benoît-Constanto Coquelino ir kt.) kūrybą. Muzikos ir muzikinio teatro istoriją ir praktiką nagrinėjo publicistas Konstantinas Sokolskis. „Meno kultūra“ nemažai dėmesio skyrė teatrui provincijoje: skelbė žinutes apie mėgėjų trupių pastatymus, Valstybės teatro gastroles.

Provincijos teatro tema išplėtotą 1930 metais, kai po vienerių metų pertraukos buvo atnaujintas „Meno kultūros“ leidimas. Antrame žurnalo numeryje buvo išspausdintas straipsnis „Teatras ir provincija“, kuriame redakcija skelbė pradėsianti rašinių seriją teoriniais mėgėjiško teatro steigimo, organizavimo ir vystymo klausimais. „Teatro ir provincijos“ serijos straipsniai pasirodydavo kiekviename 1930 m. „Meno kultūros“ numeryje ir teikė naudingų žinių bei patarimų norėjusiems steigti mėgėjų teatro trupę. Straipsniai buvo papildomi išsamiais paaiškinimais ir brėžiniais, iliustruojančiais, pavyzdžiui, žiūrovų salės ir scenos įrengimo principus (17, 16–18).

1928 ir 1930 metais pasirodė 15 „Meno kultūros“ numerių, vėliau dėl finansinių sunkumų žurnalo leidyba sustabdyta. Pažymėtina, kad 1930 m., atnaujinus žurnalo leidybą, spaudoje nebebuvo ankstesnio entuziazmo. „Vairas“ rašė: „Baugu, ar naujagimis neserga labai sunkia anemijos liga“ — žurnalas, kuriame dominuoja teatro tema, būtų adekvatus Maskvoje ar Peterburge, tačiau Lietuvoje, kur „visoje valstybėje — tik vienas“ teatras, jis ne toks aktualus. Kitas „Meno kultūros“ turinio problemiško aspektas — žurnalo bendradarbiai: „jau per penkis numerius eina p. Radzikausko straipsnis „Dėl tariamojo mūsų literatūros krizio“. Kada tas straipsnis baigsis — nėra žinios“ (atrodo, L. Gira panašias mintis dar skelbė „Gaisuose“ ir „Sekmadienyje“). Apžvalgininkas pastebėjo, kad kitas žurnalo bendradarbis — P. Pilskis „ima labai įdomias ir svarbias temas — ir jas sudoroja labai feljetoniškai, banaliai, stačiai vėjajaikiškai“, ypač kai leidinio pavadinimas „Meno kultūra“ („jau tokia rafinerija, kad net ne visuomet patogų išvaizduoti tos sąvokos turinį“) suponuoja, kad jame negalima „kalbėti paprasta, žmoniška, o ypač populiaria kalba“. Apžvalgininkui neįtiko ir „gabaus“ Juozo Keliuočio straipsniai — „Tokia samprotavimų jaunatvė bei naivumo skaistumas, mums atrodo, geriau pritiktų kuriam nors besimokančios jaunuomenės žurnalui...“ (47, 574–575).

Paskutiniai treji P. Lubicko — šiuo metu žinomos dramos recenzento karjeros metai susiję su Lietuvoje naujais teatro meno emancipacijos procesais, kuriems atstovavo Andriaus Olekos-Žilinsko ir Michailo Čechovo kūryba, peržengusi įprastą teatro, kuris „be kultūrinių uždavinių“, turėjo „ir kitus reikšmingus tautai siekimus“ (6, 75), normas.

P. Lubicko rašinius, skirtus A. Olekos-Žilinsko veiklai, galima skirti į dvi grupes: vienoje jis vertinamas kaip Valstybės teatro direktorius, o kitoje — kaip režisierius. P. Lubickas rašė apie tris A. Olekos-Žilinsko spektaklius: V. Krėvės „Šarūną“ (1929 m.), Ch. Dickenso „Varpus“ (1929 m.) ir Roberto Planquette'o „Kornevilio varpus“ (1932 m.). Daugiausia re-

cenzeno dėmesio susilaukė „Šarūnas“, kuriuo režisierius debiutavo Valstybės Teatro scenoje. Šiam spektakliui P. Lubickas paskyrė tris recenzijas, kurių pirmoji pasirodė iškart po premjeros: recenzentas sveikino į Lietuvą atvykusį dar vieną teatro profesionalą. Didelės apimties rašinys buvo paskelbtas 1930 metų rudenį. Šiame straipsnyje recenzentas konstatavo, kad „jeigu pats veikalas – klasika, tai jo pastatymas – klasikos vainikavimas, – klasikos puota.“ (30, 6). P. Lubickas minėjo įdomias mizanscenas, masines scenas, aktorių ansamblišumą. Kaip vertingiausią spektaklio bruožą išskyrė dinamiškumą: „A. Oleka-Žilinskas – sceniškosios dinamikos meisteris. <...> Scenoje pas jį viskas šneka, viskas glamonėjasi. Ir žodžiai, ir kūnas. Net statikoje – ir čia gyvų žmonių plastiškas sustingimas.“ (30, 6). Apibendrindamas pastabas, recenzentas teigė, kad „Šarūną“ būtina suvaidinti užsienyje, nes „šis veikalas patiks ir bus suprantamas taip pat ir kitoms tautoms“ (30, 6). Ch. Dickenso „Varpų“ inscenizacijai ir „Kornevilio varpams“ P. Lubickas paskyrė po vieną recenziją. Vertindamas „Varpų“ pastatymą, jis labiausiai pabrėžė veikalo pasirinkimo aktualumą. P. Lubicko nuomone, Ch. Dickenso apysakoje slypintis idealizmas yra puiki moralinio poveikio priemonė. Režisūra buvo įvertinta palankiai: „A. Olekos-Žilinsko ypatingai gražų pastatymą galėtume rodyti net ten, iš kur jis atsirado – Maskvoje.“ (28, 4).

1930 metų sausio 25 dieną A. Oleka-Žilinskas buvo oficialiai paskirtas Valstybės teatro direktoriumi. Šias pareigas jis perėmė iš pusantrų sezono dirbusio Jurgio Savickio. P. Lubickas A. Olekos-Žilinsko paskyrimą vertino teigiamai, pažymėdamas, kad „iš daugybės kandidatų į direktorius, tik du-trys buvo daugiau ar mažiau meno žmonės, gi kiti visi niekadų nieko bendra su teatro kultūra neturėjusieji. <...> Suprantama tad, kad mums belieka tik pasidžiaugti, kad į direktorius nepateko nė vienas šių norinčių būti direktoriais piliečių.“ (43, 14). Pravartu atkreipti dėmesį į kriterijus, kuriais recenzentas grindė savo palankumą.

Pirmu rimtu naujojo direktoriaus pasiekimu P. Lubickas įvardijo pastangas „sukurti ir stabilizuoti tarprius kultūros bendradarbiavimo ryšius ir sąskambų kontaktą tarp spaudos ir teatro.“ (44, 17). Recenzento nuomone, teatro ir spaudos ryšys buvo ypač svarbus, nes spauda atlieka tarpininko tarp teatro ir visuomenės funkciją. Kita sveikintina naujove P. Lubickas vadino meno konsultantų komisijos, nustatinėsiančios kūrybinės Valstybės teatro gaires, projektą. Šis reiškinys recenzentui liudijo, kad teatro „meniškojo likimo klausimas pradėjo sprautis į bendrą valstybės reikalų orbitą“. P. Lubicko manymu, tai ypač svarbu, nes „V. Teatras — ne kieno nors tėvūnija, o *visos valstybės* kultūros židiny“, todėl jo „kūrybos žygis turi *sutapti* [visur išskirta — mano M. P.] ne tik su jo paties akceptuotais meno filosofijos abstraktiniais dėsniais, bet ir su realaus gyvenimo pulsu. <...> turi būti sandarus su gyvenimo postulatais ir visuomenės ideologinėmis aspiracijomis.“ (44, 17). Sunku nepastebėti P. Lubicko ir valstybės pageidaujamą teatro ideologinę liniją neblogai iliustruojančių Vytauto Alanto minčių sąskambio, kad teatras „padarys didelį kultūros darbą, jei sugebės prisiderinti prie gyvenamojo laikotarpio gyvųjų reikalų“; V. Alantas ten pat teigė, kad esą nieko blogo, jei lietuvių teatras ir „nenustebins pasaulio ypatingais laimėjimais“ (6, 47).

Ši autonomiškos meno kūrybos ir valstybės interesų taškosyra tapo viena A. Olekos-Žilinsko veiklos Kaune kontraversiškumo priežasčių. Irena Aleksaitė teigia, kad jau pirmojoje P. Lubicko recenzijoje, skirtoje „Šarūno“ pastatymui, glūdėjo politinės kampanijos, nukreiptos prieš A. Oleką-Žilinską užuomazga (3, 62). Neketiname neigti, kad tokios kampanijos būta ar kad P. Lubickas joje bent kiek dalyvavo, tačiau, apibendrinant P. Lubicko atsiliepimus apie A. Olekos-Žilinsko kūrybą, aiškėja, kad recenzentas entuziastingai sutiko režisieriaus pasirodymą Valstybės teatre: viena svarbių išankstinio palankumo prielaidų buvo A. Olekos-Žilinsko išsilavinimas („A. Oleka-Žilinskas yra vienas iš tų laimingųjų, kuriam teko didelė garbė išeiti stebuklingą K. Stanislavskio ir

V. Nemirovič-Dančenko mokyklą" (44, 17)). Režisieriaus darbą Valstybės teatre P. Lubickas vertino kaip geriausių rusų teatro tradicijų atėjimą į Lietuvos sceną: „K. Stanislavskis ir Vl. Nemirovič-Dančenko įsisteigė sau Lietuvoje filiją. Tam, kad pagilintų savo ekspansiją „lux ex oriente“ ir iš jo saulės spinduliuose žengianti aukštojo meno produkcija. Mums atrodo, kad šitokių „variagų“ antplūdis musuose gali sukelti tik džiaugsmo.“ (46, 2). Pasirodžius „Šarūno“ pastatymui, P. Lubicko nuomonė nesikeitė: jis tvirtino, kad režisierius „pasirodė esąs vertas savo mokytojų“. (46, 2). Pažymėtina, kad B. Sruogos nuomone, A. Olekos-Žilinsko „Šarūne“ sėkmingai pavyko suderinti ir meno kūrybą, ir valstybinius interesus (6, 74).

P. Lubicko palankumas lydėjo ir kitus A. Olekos-Žilinsko pastatymus. Recenzentas akcentavo spektakliams būdingą išgyvenimo gilumą, aktorių ansamblišumą ir stilistinę vienovę, todėl I. Aleksaitės pastaba abejotina: P. Lubickas nepriklausė A. Olekos-Žilinsko, kaip režisieriaus, oponentų grupei. Recenzentas vertino jo perimtą Rusijos teatro mokyklos patirtį, pasitikėdamas „gerų tradicijų ir skonio“ kokybe. P. Lubicko kritiškumas A. Olekos-Žilinsko kaip direktoriaus atžvilgiu sustiprėjo Kaune kurti pradėjus Michailui Čechovui. Estetinis recenzento nepasitenkinimas persipynė su tuo metu itin didelį atgarsį sukėlusia išlaidų Valstybės teatro baletu trupei problema. Visa tai galima laikyti P. Lubicko „indėliu“ į prieš A. Oleką-Žilinską nukreiptą „politinę kampaniją“, kuris tačiau visiškai neprilygo, pavyzdžiui, „Naujosios Romuvos“ bendradarbių atakoms<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> 1936 metais Rapolas Šaltenis rašė: „Šiandieną kartais N. Romuvai prikišama, kad ji Oleką-Žilinską iš mūsų teatro išėdusi, kad ji tik prieš jį ir kovojusi. Tai būtų ne visai tiesa. Oleka-Žilinskas su savo giliu teatro meno pažinimu, su savo režisieriškais gabumais buvo tik priežastis to gilesnio teatro reikalų nagrinėjimo ir kilusių, tiesa, jau kartais, ir karštųjų ginčų. Oleką kaip „labai gabų režisorių“ net ir Herbačiauskas, karščiausias tų ginčų dalyvis, pripažino (Žiūr. 1932 m. 16 nr.). Bet buvo kovojama prieš Olekos-Žilinsko pravedamą tam tikrą ideologinę kryptį, prieš protegavimą svetimtaučių ir kt.“ (Šaltenis R. Naujoji Romuva ir teatras // Naujoji Romuva. 1936. Nr. 40, p. 781.).

Michailo Čechovo statytą W. Shakespeare'o „Hamletą“ recenzentas aptarė keturiuose rašiniuose, o „Dvyliktąją naktį“ – viename. P. Lubickas kategoriškai nesutiko su režisūrine „Hamleto“ traktuote, nes „ekspresionizuotis ten, kur kiekviena teksto frazė – žmonijos taurusis skausmas, žmonijos problema, – mūsų manymu nevalia.“ (23, 212). Dideliu spektaklio trūkumu jis laikė laisvą M. Čechovo elgesį teksto atžvilgiu ir apgailestavo, kad dėl gausių kupiūrų spektaklyje liko „labai maža paties V. Šekspyro“ (25, 2). Pažymėsime, kad recenzijose P. Lubickas stengėsi išlikti objektyvus: „M. Čechovui pavyko įgyvendinti savo planą beveik išsamiai. Statytojas, matyt, yra gerai susibičiuliavęs su ekspresionistine architektonika bei konstruktyvizmu, su gyvosios masės ir pavienių žmonių kompozicija. Vaidilos – vieni geriau, kiti kiek silpniau – parodė ir iškalbingą mimiką, ir šlifotą plastiškąją gestą, ir darnų ritmišką judesį.“ (23, 212), tačiau vienoje recenzijų metodiškai atskleidė savo požiūrį į tai, kaip ši kūrinį derėtų statyti scenoje. P. Lubicko nuomone, esminė M. Čechovo klaida buvo „indukcinis“ metodas, t. y. režisierius, užuot „pagavęs“ pagrindinę W. Shakespeare'o idėją ir scenoje ją „gaivinęs bei intensifikavęs veikalo dramatinę akciją“ (tai recenzentas pavadino „dedukciniu“ metodu), „išgalvojo masėms ir paskiriems žmonėms mimiką, plastiškąją gestą, balso intonacijas, pozas ir t.t.“. Taip dirbant nepavyko scenoje sukurti adekvačių „Hamleto“ personažų, kurie „gyvybės nektaro įgauna tik iš savo vidujinio turinio <...> Ir nieku būdu – ne iš kojų“. Recenzentas kritikavo režisūrinę interpretaciją („Didvyriai pasidarė kažkokiais isteriškais juokdariais, o niekšai – pasigailėjimo vertais „skomorochais“.), kurios dėka, jo manymu, „Pranyko milžiniškų sukrėtimų šaltinis – pranyko vientisa logiškoji emocijų gama.“ Išoriniai spektaklio sprendimai, išskyrus Mstislavo Dobužinskio scenovaizdį, kostiumus, grimą ir šviesos partitūrą, P. Lubicko nesužavėjo – „statytojas prikaišiojo ir visiškai pašalinių priedų (muzika, choras, vėliau, paradai ir t.t.) <...> Pastatymas virto grynai išorinių ir veika-

lui visiškai nereikalingų charakterių intrigų ir pergyvenimų drama“, kurios žiūrėti skubės „toji publikos dalis, kuri teatre neieško ir nepajėgia surasti smarkių dvasios sukrėtimų bei heroizmo kulto“. Recenzentas konstatavo, kad „toks „Hamletas“ mums nereikalingas“ — tai esą jo paties koncepcijos klausimas, tuo tarpu publiką kvietė gausiai lankyti spektaklį, kuris pirmiausia labai brangiai kainavo, o antra, nes „tuščiom akim žiūrint“, jis vertas dėmesio (29, 4).

Vertindamas „Dvyliktosios nakties“ pastatymą, P. Lubickas buvo kur kas atlaidesnis, tačiau taip pat akcentavo spektaklio išorę: „Didis artistas, nenurimstąs kūrybiškame svaiguly tobulėsių scenos meno vertybių ieškotojas, apsvaigęs grožyje eksperimentatorius — M. Čechovas per Šekspyra sukūrė puikią vertingoms galimybėms aplinkumą.“ (22, 489). Šį kartą recenzentas pritarė režisieriaus pasirinktai sceninės išraiškos formai, nes, jo nuomone, komedijos žanras suteikia visišką laisvę kūrybiniams eksperimentams. Pažymėsime, kad P. Lubickas kaip pagrindinį spektaklio trūkumą įvardijo vidinio turinio stoką, kurį susiejo su aktorių nesugebėjimu perprasti režisūrinių M. Čechovo reikalavimų („dalyviai nesugebėjo pasiduoti M. Čechovo meistriškam hipnozui“ (22, 489)).

P. Lubicko pabrėžti akcentai: M. Čechovas — didis me nininkas, tačiau jo menas „mums nereikalingas“, daug kai nuoja, o aktoriai jo nesupranta — verčia suabejoti, ar šiuos recenzento teiginius inspiravo tik estetiškas antagonizmas „senųjų tradicijų“ griovėjui („geresniuose teatruose „Hamletą“ statydavo ir tebestato, prisilaikydami grynai klasiškojo, o kai kur — susimbolinto realizmo principų“ (25, 2)) ar čia būta ir kitokių interesų. Amžinininkai šiuo klausimu, matyt, turėjo konkrečią nuomonę ir iš P. Lubicko buvo atimtas nuolatinis leidimas eiti į teatrą (2, 203). Šį teatro administracijos (Aleknonio teigimu — paties A. Olekos-Žilinsko) sprendimą neabejotinai paspartino ir recenzento pastabos dėl didelių valstybės išlaidų baleto trupės išlaikymui („Puošnios dekoracijos ir kostiumai M. Dobužinskio. Tik vėl čia iškyla tasai opus krizės metais

klausimas: — Ar ne per daug liuksuso? Ar ne laikas, pagaliau, susispausti ir teatre taip, kaip jau seniai spaudžiamės visose kitose valstybinio gyvenimo šakose?" (22, 491)) ir 1933 metų pradžioje išsižiebusi V. Krėvės ir B. Sruogos rengtų „Skynimų“ bei „Naujosios Romuvos“ ir tautininkiškos pakraipos leidinių polemika („[Sruoga — M. P.] rašo, — kad apspjaudytų negeistiną jam nuomonę, kad suterštų gerą reputaciją nusimanančių meno reikaluose žmonių, kurie išdrįso atvirai, nesislapstydami už svetimų nugarų, pakelti balsą prieš mūsų vienintelio teatro vadovybės nei laiko sąlygomis, nei tautos aspiracijomis nepateisinamus užsimojimus, jie užsimiršo, kad V. Teatras — ne kieno nors tėvonija, o visos tautos kultūros židiny." (24, 349)).

M. Čechovo darbų Kaune įvertinimai tapo paskutiniosiomis šiuo metu žinomomis P. Lubicko publikacijomis. Vikt. Meirūno ir Ego slapyvardžiai išnyko iš „Vairo“, o Vikt. Pr. — iš „Lietuvos aidų“ puslapių. Recenzento pasitraukimo iš pastarojo leidinio aplinkybės gana išsamiai nušviečia Veros Sotnikovaitės-Radauskienės atsiminimai. V. Sotnikovaitė-Radauskienė teigia, kad B. Sruogos ir A. Olekos-Žilinsko „tandemas“, siekdamas pakelti teatrą iki „aukšto lygio“, kovojo prieš „įsisenėjusią rutiną“, visuomenėje garsą įgijusiais, bet „iš esmės nekultūringais“ žmonėmis ir valstybės požiūriu į teatrą kaip įstaigą, skirtą „vadinamos aukštuomenės pramogai“. Šiuo tikslu „savo rankose“ turėjo būti spauda, kurios „menkos nuovokos“ kritikus reikėję pakeisti „platesnio horizonto rašytojais ir kritikais, susipažinusiems su *tinkamu* [išskirta — mano M. P.] teatriniu vertinimu“. Vienas keistinių buvo P. Lubickas — „žmogus, neturėjęs bendro išsilavinimo nei skonio ar nuovokos literatūroje bei teatre“, todėl V. Sotnikovaitė-Radauskienei, tuometinei „Lietuvos aidų“ bei kitų laikraščių baleto ir šokių kritikei, buvę pavesta „nueiti pas „Lietuvos aidų“ kultūros skyriaus redaktorių ir išdėstyti reikalą.“ (13, 208–216). P. Lubickui pasitraukus,

„Lietuvos aido“ recenzentu tapo Teatro seminario auklėtinis Pulgis Andrieušis, tačiau yra požymių, kad P. Lubicko kaip recenzento veikla nenutrūko: jo 1938 m. atestacijos skyriuje „Netarnybiniai darbai ir visuomeninė veikla“ rašoma – „Dirba literatūroje, kaip meno kritikas.“ Taip pat jau minėjome „Spektator“ straipsnį, kuriame 1940 m. buvo įterpta formuluotė „Dramoje jau seniai nebuvo buvęs. <...> Gavęs iš vieno gero teatro bičiulio nemokamą kontromarkę aną vakarą nuėjau“ (15, 6). Taigi įmanoma, kad 1933–1940 metais P. Lubickas pasirašinėjo šiuo metu dar nežinomu ar slapyvardžiais, kuriuos išaiškinus gali atsiskleisti tikslesnės jo karjeros pabaigos aplinkybės.



P. Lubicko teatrinė mintis, kaip pasakytų B. Sruoga, „nėsiėkė žvaigždžių“, lietuvių teatrui tiesdama naujus kelius. Greičiau priešingai – naujoves pripažinti kliudė tikra konservatoriška mokykla (reiškinys savaime išskirtinis tarpukario Lietuvos teatro kritikoje), perpinta asmeninės patirties sąlygotos ir valstybiškai determinuotos prioritetų sistemos. P. Lubicko teatrinė veikla puikiai iliustruoja teiginį, kad kritiko raštai yra savotiškas kolektyvinės sąmonės liudijimas: kritikas, nors ir išlikdamas savaiminga asmenybe, savo nuomone ir sprendimais visada atstovauja vienokios ar kitokios visuomeninės grupės poreikiams (19, 45). Šiuo atžvilgiu P. Lubicko palikimas prideda dar vieną štrichą žinioms apie teatro recepcijos strategijų tarpukario Lietuvoje struktūrą.

## Literatūra

1. A. N. MENO KULTŪRA. Savaitinis meno kritikos žurnalas // Lietuvos aidas. 1928 m. spalio 25 d., p. 4.
2. Aleknonis G. Pakeliui. Režisierius Andrius Oleka-Žilinskas. Vilnius: Scena. 2001.
3. Aleksaitė I. Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos //

- Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935 / sud. A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervėlė, 2000.
4. Biržiška V. Teatro ir „teatralų“ reikalų // Lietuva. 1926 m. birželio 1 d., p. 3.
  5. LCVA, F. 930, Ap. 8, b. 425, l. 7–18 (Lietuvos kariuomenės intendantūros atestacija, 1938 metai.).
  6. Mačiulis D. Valstybės kultūros politika Lietuvoje 1927–1940 metais. Vilnius: Lietuvos istorijos instituto leidykla, 2005.
  7. Maknys V. Teatro dirvonuose. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 1997.
  8. Meno kultūra. 1928 m. spalio 19 d., p. 2.
  9. O. Pl.-Puidienė. Daugiau padarumo polemikoje // Lietuvos žinios. 1926 m. liepos 8 d., p. 4.
  10. P. S-as. Pranas Lubickas – Vikt. Pr. // 7 meno dienos. 1928. Nr. 17, p. 9.
  11. Protestas dėl pono Glinskio // Lietuvos žinios. 1926 m. gegužės 20 d., p. 4.
  12. Protesto žodis // Lietuva. 1926. Nr. 105, p. 3.
  13. Radauskienė V. Bendradarbiavimas su Baliu Sruoga // Balys Sruoga mūsų atsiminimuose / Sud. V. Sruogienė. Vilnius: Regnum fondas, 1996.
  14. Rastenis V. Atokios pažinties išpūdžiai // Balys Sruoga mūsų atsiminimuose / Sud. V. Sruogienė. Vilnius: Regnum fondas, 1996.
  15. Spektator [Vytautas Bičiūnas – ?]. „Vyšnių Sodo“ atnašavimas (Skiriu Vikt. Meirūnui) // Lietuvos aidas. 1940 m. sausio 16 d., p. 6.
  16. St. S. [Stasys Santvaras]. Tyliai pasitraukusi tauri asmenybė (A. a. plk. Pr. Lubickui atminti) // Ateitis. 1943 m. lapkričio 6 d., p. 3.
  17. Teatras ir provincija // Meno kultūra. 1930 m. vasario 27 d., p. 16–18.
  18. Teatrologija // Mažoji lietuviškoji tarybinė enciklopedija. T. III. Vilnius: Mintis, 1971.
  19. Udałska E. Krytyka teatralna. Rozważania i analizy. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 2000.
  20. Vepe. Teatro anekdotai // Lietuvis. 1926 m. balandžio 29 d., p. 11.
  21. Vienožinskis J. Kova dėl teatro tuščių burbulų // Pradai ir žygiai. 1927. Nr. 1, p. 71.
  22. Vikt. Meirūnas. „Dvyliktoji naktis“, „Raimonda“. Nauji V. Operos debutantai. Simfoninis koncertas. // Vairas. 1933. Nr. 4, p. 489.
  23. Vikt. Meirūnas. „Hamletas“ // Vairas. 1932. Nr. 11, p. 212.
  24. Vikt. Meirūnas. Šlykštūs refleksai apie „Skynimus“ // Vairas. 1933. Nr. 3, p. 349.
  25. Vikt. Pr. „Hamletas“. Vakarykščios premjeros proga // Lietuvos aidas. 1932 m. spalio 12 d., p. 2.
  26. Vikt. Pr. A. N. Ostrovskio – „Miškas“ // Rytas. 1925 m. kovo 11 d., p. 2.
  27. Vikt. Pr. Apie teatralinį ekspresionizmą // Rytas. 1925 m. vasario 8 d., p. 2.
  28. Vikt. Pr. Charles Dickens'o „Varpai“ // Lietuvos aidas. 1930 m. balandžio 12 d., p. 4.
  29. Vikt. Pr. Dar apie „Hamletą“ // Lietuvos aidas. 1932 m. lapkričio 14 d., p. 4.

30. Vikt. Pr. Ir dramos sezonas prasidėjo // Lietuvos aidas. 1930 m. rugsėjo 24 d., p. 6.
31. Vikt. Pr. Keli žodžiai dėl paskutiniosios V. Dramos premjeros // Rytas. 1925 m. balandžio 23 d., p. 3.
32. Vikt. Pr. Mirė A. R. Kugelis // Meno kultūra. 1928 m. spalio 19 d., p. 23.
33. Vikt. Pr. Teatro nuotrupos // Rytas. 1925 m. balandžio 19 d., p. 2.
34. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1926 m. birželio 3 d., p. 11 – 14.
35. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1926 m. kovo 12 d., p. 10.
36. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1926 m. vasario 19 d., p. 11.
37. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1926 m. birželio 21 d., p. 11.
38. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1926 m. gruodžio 2 d., p. 15.
39. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1927 m. vasario 22 d., p. 2.
40. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1927 m. lapkričio 19 d., p. 2.
41. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1927 m. lapkričio 22 d., p. 2.
42. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1927 m. lapkričio 26 d., p. 2.
43. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Meno kultūra. 1930 m. sausio 23 d., p. 14.
44. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Meno kultūra. 1930 m. sausio 30 d., p. 17.
45. Vikt. Pr. Teatro užrašai // Lietuvis. 1926 m. kovo 5 d., p. 9.
46. Vikt. Pr. V. Krėvės-Mickevičiaus „Šarūnas“ // Lietuvos aidas. 1929 m. gruodžio 19 d., p. 2.
47. Žurnalų rinkoj // Vairas. 1930. Nr. 3, p. 574–575.
48. Новый журнал „Мено kultūra“ // Балтийский альманах. 1928. Но. 1, с. 53.
49. Правдин В. „Свадьба Крешчинского“ // Эхо, 1922 m. rugsėjo 4 d., p. 4.
50. Правдин В. Литовская опера // Эхо, 1922 m. liepos 11 d., p. 3.
51. Правдин В. Открытие сезона Г. Д. // Эхо. 1923 m. lapkričio 17 d., p. 3.

### Summary

This article is devoted to a career of drama, opera and music reviewer Pranas Lubickas (1886–1940), who during eleven years (1922–1933) of active work in Lithuanian periodicals has created a considerable amount of publications. Nevertheless P. Lubickas' place in Lithuanian theatre criticism was always something controversial due to his conservative outlook on the theatre matters gained in czarist Russia and his graspable loyalty to the national state's ideology and policy.



## Aktorius ir vaidyba 1904–1914 metų teatro recenzijose

Lietuvių teatrinės minties aušroje aktoriaus problema apmąstymų hierarchijoje užėmė, regis, antraeilę vietą. Teatro entuziastams labiau rūpėjo lietuviškos dramaturgijos klausimas – joje buvo matomos teatro radimosi prielaidos – „kai rašėjai sutvers dramatą, teatras rasis pats“ – tikino Vincas Kudirka 1888 metais (15, 812). Iš tiesų svarbiausia atrodė lietuviškas žodis, skambantis scenoje, jo ištarimas buvo tapatinamas su patriotiniu aktu, o ištarėjas – tautinio reikalo puoselėtoju: „Suprantamas daiktas, kad tie visi žmonės važiuvo ne dėl pačios komedijos pamatymo, ne dėl pasigėrėjimo artistiška dovana veikiančių, bet <...> kad išgirsti ant scenos savo numylėtą kalbą.“ – 1900 metais „Ūkininke“ rašė Povilas Višinskis (2, 61). Aktoriaus, arba pagal tuometinę sąvoką – lošiko, lošėjo, vaidmuo slaptuosiuose lietuviškuose vakaruose buvo laikomas praktiškai įkūnyta lietuvybės puoselėjimo idėja. Spektaklis tokiam vakarui tapdavo patriotinių jausmų manifestacija, gaivinančiai veikusia ir žiūrovus, ir pačius vaidintojus. Tačiau ilginiui aktoriaus – svarbiausio tarpininko tarp dramaturgo ir žiūrovo ir pagrindinio teatro „instrumento“ – fenomenas vertė pripažinti, kad dramų tekstas scenoje kinta, t. y. aktoriai gali jame užkoduotą įspūdį modifikuoti ir teigiama, ir neigiama linkme. Šis faktas lėmė didėjančių teatro recenzentų dėmesį aktoriaus problemai ir vedė meninio vaidybos matmens kristalizavimosi link pirmaisiais XX amžiaus dešimtmečiais.

## Nuo teksto vaizdo link

Lietuvių teatro kritika, egzistavusi po 1904 metų, tobulino ir vystė savo pirmtakų naudotas rašytinio pasisakymo formas: lyginant nelegaliojoje spaudoje pasirodžiusius spektaklių aprašymus su vėlesniais tuo pačiu tikslu rašytais straipsniais matyti, kaip autoriai laipsniškai bandė dalinti dėmesį tarp spektaklyje išsakyto teksto ir jo sceninės išraiškos. Kitaip sakant, imta atidžiau ir nuodugniau aprašyti scenoje matytus aktorių veiksmus, spektaklio apipavidalinimą, kostiumus, grimą. Recenzijose atsirasdavo pastabų, kad aptariamame spektaklyje vaidintas veikalas yra literatūros kritikos specialiai išnagrinėtas, o straipsnyje bus domimasi tuo, kaip jis atrodė scenoje. Pavyzdžiui, Vanda Didžiulytė-Albrechtienė iš Sankt Peterburgo rašė:

Su veikalo [Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio „Blindos“ — M. P.] turiniu tečiau daugumas mūsų skaitytojų, ar tai iš scenos, ar iš rankraščio, ar bent iš kritiškų brūkšnių „Viln. Žiniose“ patalpintų yra tik pasispąžinę, kad kartoti jį būtų bereikalinga. Aš pamėgėsiu tuom tarpu tik perkratyti, kaip tas veikalas, apskritai imant, o taipgi svarbesnės ypotos atskirai — buvo suprastos ir perstatytos Peterb. lietuvių publikai. (27, 2).

Keitėsi spektaklyje skambėjusio teksto pristatymo recenzijoje forma: jei ankstesnėse recenzijose dominavo teksto atpasakojimas, tai aptariamojo periodo straipsniuose atsiranda bandymų jį interpretuoti, supinti su spektaklio vaizdais. Nedvejotina, kad besivystanti lietuvių dramaturgija, įsisavinanti sudėtingesnes vaizdavimo priemones ir platesnį problemų lauką, reikalavo aprašomojo metodo pokyčio, recenzento santykio su nagrinėjamu kūriniu raidos: turėjo aktualizuotis vertinančiojo asmenybė, unikalus suvokimo būdas ir estetinė žiūra; subtilesne turėjo tapti ir minčių, pastabų verbalizavimo forma — šios savybės laipsniškai skverbėsi į aptariamojo periodo teatrinę recenziją. Palyginimui dviejų recenzijų ištrau-

kos: pirmoji, nepasirašyta, paskelbta 1901 metais „Varpe“, joje recenzuojama Sankt Peterburgo Savitarpiečių draugijoje suvaidinta Aleksandro Fromo-Gužučio drama „Ponas ir muzikai“, antroji — 1908 metais „Vilniaus žiniuose“, joje A. Vabalas recenzavo Sankt Peterburge matytą Vydūno „Angą“.

#### „Ponas ir muzikai“

„drama, kaip tokia prigul rods prie silpniausių veikalėlių autoriaus <...> Visoj dramoj <...> nesijaučia jokio veiksmo, jokios gyvybės — lošėjai daugiausia tik kalba, šnekučiauja susėdę lietuviškoj gryčioj, privesdami kaip kada gražias sentencijas apie Dievo apveizdą.“ (13, 11).

#### „Anga“

„Dabar prie Angos charakteristikos. — Scena niūksio rūkuose, kurie visom pusėm gaubia skaruotas ažuolų šakas, paniūrusią, kesuotą plynią, tebestūksantį kelmą. Dekoracija ir spalvų nykus tamsumas pilnai užganėdina žiūrovus ir didina atsivertimo efektą. Klajojančioji ištautėjusio žmogaus vėlė, — ne degenerato dar, — kurios gilumoje beplasti jieškinių žarijėlė, įžengia pro angą. Tautvyda randas ne „amžinoj ramybės Romuvoj“ — Probočių šalyj, — apie kurią kartkartėmis prisimenąs, bet krašte, kurios gamta nebeveria akies, nebemarina visoko pertekusio žmogaus. Pasielgimas, instinkto gaminamas, įviliojo sielą pelkėsna. Deivė — tautos meilės idėjos įsikūnijimas, beria dar galūtinai nesuakmenėjusiom širdin ir omenėn tėvynės meilės grūdą“ (29, 3).

Manytina, kad stiprėjantis dėmesys dramaturgijos įkūnijimui scenoje davė pradžią naujam lietuvių teatro kritikos etapui, kurį ženklina išsiplėtęs recenzentų dėmesio laukas — vis dar neišleisdami iš akių spektaklyje skambėjusio teksto, jie ėmėsi nagrinėti specifinius teatrinės kūrybos fenomenus: radosi bandymų aprašyti aktoriaus vaidmenį, apibrėžti režisieriaus funkcijas spektaklyje, tirti scenovaizdžio reikšmę pastatymo visumai.

## Aktorius ir vaidybos apibrėžtis

Aktorius ir vaidybos apibrėžties raidą lietuvių teatrinėse recenzijose iliustruoja formaliajame recenzijos teksto lygmenyje besireiškianti recenzentų vartojamų terminų evoliucija.

Kaip jau žinoma, ankstyvosiose recenzijose aktorių veiksmams scenoje apibrėžti naudotas terminas lošti, manytina, pasiskolintas iš rusų (plg. играть) ar lenkų (plg. grać — žaisti, lošti, vaidinti) kalbų ir dabartinėje lietuvių kalboje siejamas su žaidimu, pavyzdžiui, kortomis ar loterijoje. (22, 6580). Termino kilmės prielaidą patvirtintų ir kartais recenzijose pasitaikantis tiesmukesnis skolinys grajyti. Vaidinimus taip pat linkta vadinti lošimais, nors jau 1883 metais „Aušroje“ randame terminą spektaklis su paaiškinimu, kad tai — „išrodymas ant teatro grindžių“ (24, 116). Įdomus ir terminas perstatymas, pasirodęs vėliausiai 1890 metais, recenzentų naudotas spektakliui apibrėžti (veiksmažodinė forma — vaidybai, pavyzdžiui, perstatyti (t. y. suvaidinti) scenoje mūši), manytina, sinonimiškai lošimui, nors žodžio semantika jau nurodo permontavimo ar perkūrimo veiksmą ir šiuo atveju galėjo reikšti dramos kūrinio „įkūnijimą“ scenoje. 1907 metais pasirodžiusiame Jurgio Šlapelio „Svetimų ir nesuprantamų žodžių žodynėlyje“ veiksmažodžiai vaidinti, groti, lošti teatre ir rodyti komedijas vartojami sinonimiškai (26, 8).

1890 metais „Ūkininkas“, aiškindamas žodžio artistas reikšmę, rašė, kad tai — asmuo, kuris „teatre nuduoda žmonių darbus“. Nudavimas, tikėtina — perteikimas, pavaizdavimas, taip susiejamas su aktorius menu: vėliau išpopuliarėjusio termino artistas — „nuduodantysis“ reikšmė nurodo meno ir meistrystės sritį. J. Šlapelis terminą artistas, kildindamas jį iš prancūzų kalbos, aiškino taip: „Artistas — žmogus užsiėmęs dailiuoju menu, dailininkas.“ (26, 10). Lietuvių teatro recenzentų žodyne šis terminas, manytina, taip pat atsirado dėl kaimyninių rusų (plg. артист) ar lenkų (plg. artysta) kalbų poveikio.

Vėliausiai 1905 metais teatrinėse recenzijose pasirodė lie-

tuvių kalbos sistemoje atsiradęs daiktavardis vaidintojas ir veiksmazodis vaidinti, įsitvirtinęs kaip vaizdavimo ko nors ar dėjimosi kuo nors scenoje apibrėžimas. Manytina, kad taip nusikaldintas tikslesnis atitikmuo „nudavimui“, išlaikant sąsajas su meno kūryba – aktorių vis dar linkta vadinti artistu.

Terminas *artistas-mylėtojas* (plg. rusų артист-любитель ir lenkų artysta-amator), vėliau transformavęsis į *artistą-mėgėją* teatro recenzentų žodyne pasirodė vėliausiai nuo 1899 metų, kada „Ūkininkas“ taip įvardijo Palangos spektaklio atlikėjus. Pažymėtina, kad recenzentai nepamėgo lietuviškos kilmės termino *vaidintojas* ir recenzijose kur kas dažniau aptinkame *artistą-mylėtoją* (*mėgėją*). Įmanoma, kad pastarieji terminai ir jų reikšminės sąsajos su meno kūryba buvo laikomi tinkamesniais apibrėžiant aktorių ir jo veiklą. Taip pat reikšminga, kad antrasis šio termino dėmuo, t. y. *mylėtojas* (*mėgėjas*), laipsniškai nyko, ir vėlyvosiose aptariamo periodo recenzijose susiduriame tik su *artistu*, ypač tekstuose apie miestų spektaklius. Profesionalių aktorių lietuvių iki Pirmojo pasaulinio karo buvo vienetai, todėl manytina, kad recenzentai, atsisakydami priedo *mėgėjas*, reagavo į augančią aktorių patirtį bei sąmoningai niveliavo iš sąvokų profesionalas ir *mėgėjas* priešpriešos atsirandančias asociacijas, pagal kurias *mėgėjiška* vaidyba neretai sieta su vertinimo kriterijų lengvatomis.

Reikšminga, kad kai kurios, daugiau dėmesio vaidybai skyrusios, recenzijos liudija recenzentus nuosekliai kaupus išpūdžius, kuriais vėliau lyginamuoju principu būdavo paremiamas spektaklio įvertinimas. Pavyzdžiui, Liudas Gira, tiesiogiai susijęs su Vilniaus lietuvių teatrine veikla, savo stebėjimus ir patirtį perkėlė į spektaklių recenzijas:

Barbikė (p. Skrinskiūtė) – tai jau ir visai pavykusi – malonėtume ją dažniau matyti mūsų scenoje, ir tai, man matos, geriausiai, „pirmųjų mylimųjų“ rolėse. Taip-pat Zenonas (p. Strazdas) ir buvo tipiškas. Pirmas veiksmas jam, tiesa, nekaip tepavyko, bet antrajame – geresnio meilužio nei nereikėjo. Tą *artistą* prisiėjo matyti įvairiose rolėse ir, reikia pasakyti, kad jo repertuaras – meiliškosios rolės,

jas ir teturėtų jį visi visuomet imties; kitose jam nevyksta, o čia jis pritinka, kaip tai sako, ir „iš stuomens, ir iš liemens“ (25, 2).

Didėjantį dėmesį aktoriaus kūrybai aptariamam periodu atskleidžia ir pirmieji vaidmenų aprašymai, įterpti į recenzijos tekstą. Vienu jų laikytinas 1912 metais recenzento Pr. Vs. (Prano Vailokaičio – ?) užfiksuotas Aleksandro Vitkausko Goliaus „Genovaitėje“, suvaidintoje birželio 16 (29) dieną Naumiestyje. Šioje išskirtinėje recenzijoje matyti bandymas aprašyti visą aktoriaus vaidmenį: autorius, rašydamas atsiliėpimą apie A. Vitkausko „skrajojančios“ trupės gastroles, neapsistojo ties vaidinto kūrinio siužetu – trumpai konstatavęs priežastis, kodėl spektaklio žiūrėti susirinko nedaug žiūrovų, likusių recenzijos dalį paskyrė spektakliui, kurį pristatė pavaizduodamas scenoje matytus aktorius. Autorius išskyrė pagrindinį veikėją – didžiausia recenzijos dalis tapo savotišku atpasakojimu, kuriame Goliaus veiksmai scenoje žymimi sinchroniškai pateikiant jų interpretaciją. Atkreiptinas dėmesys, kad recenzentas, imdamasis verbalizuoti scenoje matytus vaizdus, mobilizavo savo fantaziją ir kūrybiškumą, o rašytinio pasisakymo formai stengdamasis suteikti meninės kalbos bruožų:

Pačią svarbiąją vyrų rolę, Goliaus, paėmė pats režisieris, p. Vitkauskas. Tik išžiūrėkit į jį gerai, kada jis peršasi Genovaitę. Jis supranta, kad savo pasielgimu nusideda prieš dorą, bet pašėlusis geidimas tempia jį tolyn, gilyn į nusikaltimą. Jis toks bailus, jis pragariškai juokiasi – jis demonas. Vėl žiūrėkit, kaip jis, įniršęs, meta į kalėjimą, liepia nužudyti Genovaitę. Visos gyslos intemptos, rodos, širdis su dvigubu greitumu plaka, neramus, susierzinęs – sąžinė atsiliepia. Bet nepaiso jis jos ir vis brenda į nusidėjimą. O ta sąžinė budi, graužia jį, jam rodosi akyse užmuštos kunigaikštienės paveikslas. Kaip jis čia visas pasirodo su savo tvirta valia, savo ypatingu būdu: jis nori numalšinti sąžinės priekaištus žaliu vynu. O delto nejauku vienam, ir jis šaukia savo ištikimą tarną, ineina pulkas kitų tarnų, ir, kada jie savo netvirtais balsais sveikina Golių, iš lauko girdėti kiti balsai, kareivių balsai, tvirti, kaip akmeninės uolos. Tai Sigytas grįžo, inėjo į savo kambarius ir rado neblaivuosius svečius.

Dabar Golius jaučia visą savo melagingą padėjimą ir nieko nebijo. Su kalaviju puola prie Sigyto, bet šis jį atmuša; štai jis, kaip vilkas, sugautas girioj, grandiniais surakintas. Iš apmaudi lūpas kandžioja, rankas grakšto. Sigytas, susekęs tiesą, puola prie jo, norėdamas atkeršyti už tokius begėdiškus apgavimus, bet tarnas sustabdo savo poną; Golius tik įmestas į kalėjimą, į tą patį, kur kadaisiai Genovaitė karštas ašaras ant šalto akmens liejo. Jis kenčia čia, vienas bebūdamas, negirdi nė žmonių kalbos ir norėtų jau sutrupinti savo galvą į kietą kalėjimo sieną... Koks jis dabar senas, sumenkęs, kaip atsimainė per tuos septynerius metus: suaugo visas į kuprą, į barzdą ir vietoj tvirto valdovo balso girdėti dūslus senelio kreksėjimas. Sąžinė, kaip kirminas, graužia jį, ir didžiausiose kančiose miršta jis, o už durų girdėti balsai. Tai širdingoji Genovaitė jo paliuosuoti atėjo, bet jau nebegyvas nelabasis Golius, jau kūnas jo atšalo. (23, 3–4).

Vaidybos samprata, nepaisant aktoriaus apibrėžties slinkties nuo lošiko prie menininko, teatrinėse recenzijose išlaikė pastovias charakteristikas. Ir XIX amžiaus pabaigoje, ir aptariamuoju periodu, recenzentų nuomone, aktorius scenoje turėjo būti tikroviškas, nors tikroviškumo kriterijai nebuvo vienalyčiai. Manytina, kad šis recenzentų reikalavimas radosi dėl teatrui priskiriamų funkcijų ypatumų, kurių dinamika veikė ir tikroviškumo sampratos raidą.

## Vaidybos turinio beiėškant

Tikroviškumo kriterijaus, vartoto 1904–1914 metais veikusių teatro recenzentų, apibrėžtis yra problemiška ir reikalauja papildomos analizės. Anot Pierre'o Francastelio, kiekviena istorinė epocha susikuria savo individualius teatrinės iliuzijos kūrimo receptus (3, 192), todėl aktualia tampa aptariamam laikotarpiu funkcionavusios sceninės tikrovės sampratos rekonstrukcija. Nuo XVIII amžiaus pabaigos ėmusi intensyvėti teatro modelių kaita (natūralizmo estetikos teoretikas Émile'is Zola 1881 metais rašė: „tragedija suseno per du šimtmečius — [romantinei dramai — M. P.] užteko penkiasdešimties metų.“

(33, 83)) modifikavo ir sceninės tikrovės apibrėžtį: vien XIX amžiaus ribose dramaturgo tiesą spektaklyje pradėjo keisti aktoriaus tiesa. Būtina nustatyti, kurios šių skirtingų esteti-  
nių sistemų charakteristikos geriausiai atspindi aktorių lietu-  
vių recenzentų tekstuose – ar aptariamojo periodo aktorius  
suvokiamas kaip stebuklingasis Denis Diderot pajacas, kurio  
virvelės tampo dramaturgas, ar savarankiškas kūrėjas, Roman-  
tizmo teorijose įgavęs „dieviškųjų galių“.

Kaip jau minėta, spektaklio suvokimo procese aptaria-  
muoju periodu dominavo dramaturgijos kūrinio primatas. Re-  
cenzantai, „pastebėję“ aktorių, identifیکavo jį kaip dramatur-  
go ruporą ir savotišką gyvą teksto iliustratorių – nedvejotina,  
kad spektaklis buvo traktuojamas kaip dramaturgijos atkū-  
rimas scenoje – tai rodo recenzento pozicija, lygintina su  
dramaturgijos žinovo požiūriu: „Abelnas išpūdis viso veikalo  
gražus, puikiai gražus, puikiai pabrėžtos svarbiausios vietos,  
tipiškai atliktos rolės.“ – rašė recenzentas slapyvardžiu Žvir-  
blamušis (Antanas Šimulynas – ?) „Vilniaus žiniose“ apie  
1908 metais Sankt Peterburge suvaidintą „Audrą giedroje“  
(39, 20). Taigi spektaklio įvertinimas buvo grindžiamas kritiš-  
ku autoriaus „originalo“ ir jo „kopijos“ scenoje palyginimu<sup>1</sup>.  
Aktoriaus, kaip dramos kūrinio ikūnytojo, problemos aštrumą  
aptariamuoju periodu liudija ir spaudoje pasirodę dramatur-  
gų atsiliepimai apie scenoje išvystus savo veikalus – pakan-  
ka prisiminti Juozo Tumo-Vaižganto kartėlį po 1909 metais  
Vilniuje suvaidinto „Nepadėjus nér ko kasti“ („Menkutis tai

---

<sup>1</sup> Palyginimui: „Kai-kurie iš mūsų artistų-mégėjų iškreipiamo autoriaus mintį, mainydami jo sakinius, arba pridėdami jo žodžius, ir tuo išžanginame publi-  
kos teisę ir artisto lūpų išgirsti autoriaus sakinius, ne artisto kompoziciją.  
<...> Užgindamas artistams dabinti autoriaus mintį savo žodžiais, aš neiki-  
ek nestatau artisto kokio automato padėjiman. Anaiptol, artisto iniciatyva daug  
sveria kiekviename vaidinime: juk nuo jo tono dažnai pridera šioks ar kitoks  
veikalo prasmės supratimas; bet atkartuju: tiktai tonas, ne žodžiai priklauso  
artisto iniciatyvai, nes tiktai už paimtą toną jis atsako prieš kritiką.“ Žem-  
kainis [Gabrielius Landsbergis]. Referatas apie teatro reikalus, skaitytas „Dai-  
noje“ // Viltis. 1909. Nr. 66, p. 2.

dalykėlis, daugiau sodžiams tinkas, ne miestui; bet norint ir toki užmušti, reikia bent kartą taip pavaidinti, kaip šį kartą vaidinta. Daugumas vaidintojų be balsų, be jokio supratimo veikiančiųjų asmenų, be mokėjimo nors pakenčiamai susistoti." (31, 2)). Ona Pleirytė-Puidienė 1912 metais nusivylė išvydusi Rygoje pastatytą „Skirmundą“: „Kaipo autorei, man buvo nemalonu, kad buvo iškraipytas mano dramos veikiančiųjų žmonių būdas, ir kad nebuvo prisilaikoma tų pastabų-nurodymų, kuriuos labiausiai priduoja dramai riškumo." (21, 3).

Kaip aktorius turėjo siekti tinkamo, anot Gabrieliaus Landsbergio-Žemkalnio, „savo priedermių“ autoriaus veikalui išpildymo? Pirmiausia recenzentams į akis krito aktoriaus elgesys scenoje. Atsižvelgiant į XIX amžiaus pabaigoje funkcionusią lietuvių teatro paskirties sampratą – „natūrališkas“, t. y. laisvas, nesuvaržytas aktoriaus elgesys slaptojo lietuviško vakaro spektaklyje galėjo būti siejamas su efektyvesniu dramaturgo minčių „išaiškinimu“. Tikroviški, įtikinantys vaizdai scenoje didaktinės ir šviečiamosios teatro funkcijų požiūriu buvo itin reikšmingi, kaip ir aiški kalbėsena bei gerai įsimintasis tekstas. Aptariamuoju periodu jau deklaruota, kad „scena – tai gyvenimo veidrodis“, ir spektaklio tikroviškumas buvo paskelbtas estetinė siekiamybe. Reikalaudami „visiškos iliuzijos valandėlių“ recenzentai, regis, propagavo teatro kryptį, numatančią objektyvų tikrovės atkūrimą scenoje, tačiau iliuzijos pagrindu funkcionavusių teatro modelių įvairovė ir reali tuometinės lietuvių scenos situacija verčia tikslinti tikroviškumo sąvokos turinį.

Vertindami aktorių sukurtus vaidmenis recenzentai operavo tipo sąvoka ir stebėjo, kaip aktoriui pavyko įkūnyti jį scenoje. Pjesės personažas buvo suvokiamas kaip vieno ar kito žmogaus tipo savybių visuma; manytina, kad šios sąvokos atsiradimas recenzentų žodyne reiškė ir tam tikrus estetinius jų lūkesčius – tikėtasi apibendrinimo, individualizacija nebuvo būtina – žiūrovas turėjo lengvai „atpažinti“ personažą ir jo reikšminį krūvį. Pastebėtina, kad dramaturgijos kūrinio koky-

bė taip pat buvo nustatoma pagal autoriaus gebėjimą tiksliai apibrėžti veikiančiuosius asmenis<sup>2</sup>, pavyzdžiui, recenzentas Y apie Juliuszo Słowackio „Mindaugį“ rašė, kad tai – „puiki ir gili tragedija; iš pat pradžios tuoj matai, kas per žmonės aprašomi.“ (8, 3). Tokiu būdu recenzijose radosi pasikartojantis vertinimas, kiek tipiškai aktorius suvaidino savo personažą, t. y. kaip tiksliai jam pavyko scenoje pavaizduoti kūrinio veikėjo bruožus. Jau 1898 metais nežinomas „Ūkininko“ korespondentas Rygoje, aprašydamas lietuvių pašalpos draugijos pastatytą Józefo Blizińskiego komediją „Žentas iškilmė“, teigė, kad aktorius A. Dručas, sukūręs Mauškės Švindelmano vaidmenį, yra „geriausias atlikėjas žydo vaidmens“, nes parodė „ne tik kaip jis atrodo, bet ir jo lietuvišką iškalbą, būdą, užsiėmimą ir gišeftą – kaip piršlystė ir t.t.“ (14, 76–77).

Sprendžiant iš recenzentų pastabų, svarbiu faktoriumi įkū-

---

<sup>2</sup> Palyginimui pateikiame citatą iš 1913 metais paskelbtos Karolio Irzykowskio studijos „Prolegomena do charakterologii“ („Įvadas į charakterologiją“), iliustruojančią šios idėjos raidą Lenkijoje: „Atsakydamas į neseniai [žurnale – M. P.] „Świat“ paskelbtą anketą, Sienkiewiczzius rašo: „Manau, kad aukščiausiu rašymo menu ir giliausiu psichologiniu jo uždaviniu yra sukurti gyvą žmogų, kuris žmonijos atmintyje tampa tipu, todėl stengiuosi savo personažams suteikti ne tik bendrus, bet ir individualius gyvenimo ir charakterio bruožus.“ <...> Matome čia ribinę estetišės teorijos, poetinę fikciją suvokiančios kaip visumą, kurios, kaip ir tikro žmogaus, gimimą tarsi apsprendžia tie patys embriologijos dėsniai, išraišką. Nors kūrėjo ambicija ir gali autoriams pakišti tokias tiesmukas analogijas, o aklas dievinimas – jas kartoti, tačiau literatūros istorija žino tiek netikėtumų, tiek kituose pasauliuose gimusių personų, kurių plaučiai tiesiog negali kvėpuoti žemiškosios tikrovės oru, kad dabar šie klausimai reikalauja kitokio, atsargesnio požiūrio. <...> Įsivaizduokite Maeterlinco personažus apibrėžtus Šekspyro metodu – jų žavesys dingtų. <...> Poetinės fikcijos svorio centras glūdi kūrinyje – ne už jo ribų – o jos personažų radimosi ir veikimo dėsniai priklauso kitai kategorijai nei realybė: dėsniai šie dar netyrinėti, tačiau jie apsprendžia kūrinio veikėjų nuoseklumą ar jo nebuvimą (ir viena, ir kita yra nenatūralu), jie pagrindžia fantastišką ar karikatūrišką (net „šablonišką“) asmenų įmanomumą joje. Taigi kūrinys neturi atitikti tikrovės – ji priklauso ir turi priklausyti poetui, jo pastabumui (apercepcijai). Galima įsivaizduoti poetą, nuoširdžiai ir betarpiškai siurbusį tikrovę, iš sukauptos medžiagos nuaudžiant fantastiškiausią, visiškai nuo realybės nutolstančią poemą...“. Cituota pagal: Irzykowski K. Recenzje teatralne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 1965, s. 82–83.

nijant personažą scenoje laikyta vaidmens išorė, atskleidžianti pjesės veikėjo statusą ir iliustruojanti jo būdo bruožus. Recenzentai fiksavo aktorių gestus ir judesius bei vertino juos pagal įtaigumą, kurį gretino su vienu ar kitu personažo tipui priskiriamų išorinių savybių rinkiniu, pavyzdžiui, Petras Klimas nusivylė senapiliečių suvaidintos „Genovaitės“ kuni-gaikščiu Sigitu, kuris, jo nuomone, neparodė didiko-karžygio tipo, nes jam

trūko savo judėjimuose, ar prisakymuose narsumo, energijos, parodančiuose karžygio-didvyrio tvirtą dvasią. Čionai Sigitas išrodė visiškai ne didvyriu, o tik paprastu lėtu žmogeliu, tuo labiau kad balsas jo buvo silpnas ir neskambus. (30, 20).

Dramaturgijos tipus recenzentai tapatino su aktoriniais amplua<sup>3</sup> – reikšminga buvo ir aktoriaus išorė, ir dvasinis jo potencialas, pavyzdžiui, „Vilniaus kanklių“ aktoriaus Kazio Alytos sukurtas Mindaugis, recenzento J. Š. nuomone, nepri-lygo J. Słowackio kūrinio personažui savo vidaus pasauliu, tačiau atitiko jo išivaizduojamą išvaizdą: „Iš technikos pusės Mindaugis galėjo būt tikru Lietuvos karaliumi Mindaugiu – augalotas, balsą turi didelį ir tvirtai vyrišką, – mūsų Min-daugis ant scenos ištengia būti gana gyvu.“ (9, 1–2), prie-šingai nei Sankt Peterburge Vydūno „Angoje“ vaidinusi Liuda Vienožinskaitė, kuri, A. Vabalo nuomone, kaip „deivė-idėja perdaug atrodė kūnišku sutvėrimu ir permažai mystišku, be-kūniu.“ (29, 3). V. Landsbergis-Žemkalnis po ariogaliečių su-vaidintos J. Tumo-Vaižganto „Nepadėjus nér ko kasti“ stebė-josi, kad nors Jurgį vaidino „ne tos rūšies“ tipas, bet „visas vaidinimas išėjo gyvas, teisingas“ (34, 2). O L. Giros nuomone,

---

<sup>3</sup> 1911 ir 1912 metais „Švyturys“ skelbė Landsbergio-Žemkalnio sudarytą tuo-metinių lietuvių teatrinių trupių rodyklę, kurių aktorių sąrašuose buvo pažy-mimas jų sceninis amplua, pavyzdžiui, autorius save pristatė „rezonioru“ bei „komišku rezonioru“, Kymantaitė-Čiurlionienė – „gerojine“, Jadvygą Lands-bergaitę – „ingenue comique“ ir pan. Plg.: Mūsų artistai // Švyturys. 1911, p. 229-230 ir Mūsų artistai // Švyturys. 1912, p. 182-183.

Vilniaus lietuvių artistų bendrovės aktorius Jonas Strazdas, visuomet „kaž-kokis tarsi persaldus, per daug sentimentalus“, nustebino Pijaus Mačiulio dramoje „Erškėčių taku“, nes įstengė „atvaidinti visai priešingą tipą“ (tragiško likimo studentą Petrą Diegelį) (16, 4).

Ieškodami spektaklyje „visiškos iliuzijos valandėlių“ recenzentai neretai kreipė aktorių dėmesį į ansamblišumą (ensembl'is, sutartis, susilošimas), kuri suvokė kaip harmoningo sceninio paveikslo pagrindą, pasiekiamą repeticijų metu („artistai privalo per repeticijas išmokti grupotis, o ne riogsoti, lyg basliai ant scenos vidurio.“ (Tadas Daugirdas) (7, 3). Recenzentas J. Š. atkreipė dėmesį, kad Alyta (Mindaugis) ir V. Landsbergis-Žemkalnis (Heidenrichas) 1908 metų „Vilniaus kanklių“ „Mindaugio“ pastatyme „vienas į kitą per greit kalbėjo – buvo vietų, kur pauza buvo tarp vieno ir kito kalbos buvo pertrumpa <...> tat mušė savo nenatūrališkumu.“ (9, 1). Netikroviškais vaidais („jauti, kad tai ant scenos“) taip pat kartais tapdavo gausios masinės scenos didžiųjų istorinių tragedijų pastatymuose. Povilas Matulionis, stebėjęs Nagornoskio „Živilę“ Vilniuje, teigė, kad tragedija kone virto komedija dėl per didelės spūsties scenoje vaizduojant mūšį bei aktoriui, vaidinusiame Parojų, per vėlai sureagavus į mirtiną smūgį („nudurtas būdamas, taip ilgai stovėjo ir paprastu balsu kalbėjo, kad galima būvo tikėtis, jog kunigaikščiukė turės jį dar vieną kartą durti...“) (17, 30). Pastebėtina, kad šį trūkumą recenzentas priskyrė „režiserijos suklydimams“.

Tikrovišką efektą pasiekti kliudė aptariamojo periodo aktoriaus meistriškumo stoka. Kiek atlaidžiau vertinta kaimo spektakliuose („Daug kas galima dovanoti artistams-mylėtojams kaimiečiams. Ne vienas jų savo gyvenime nėra teatro matęs.“ (28, 3–4).), mieste ji susilaukdavo griežtesnių pastabų. „Nusižengimais prieš dramos daile“ galėjo tapti išpūdį gadinąs, blogai įsimintas tekstas, neretai pasitaikydavęs aktorių statiškumas, sukaustyti judesiai scenoje; Sofija Kymantaitė-Čiurlionienė negailėjo ironijos Kauno „Dainos“ aktoriams:

Pasikelia uždanga ir regime dvi stovyli: viena balta, antra mėlyna. Ta mėlynoji, kaip po valandėlės supratau, buvo gyva, nors matomai stengėsi būti medinė; apie tą baltąją tai visą laiką abejoju, ar gyva, ar taip sumaningai iš medžio padaryta. Pasidalijau tuo abejojimu su kaimynu.

— Ee, tamsta, sako kaimynas, turi-būt gyva, juk pas mus mechanika dar nėra taip išstobulinta, o čia vistik rankas pakelia, nuleidžia, akis varto, pasistumia iš vietos į vietą ir ... kalba. (4, 40).

Atkreiptinas dėmesys, kad recenzijose griežtai protestuota prieš savamokslių aktorių gaivališkumą, pasitaikydavusį ir miesto, ir kaimo spektakliuose — jau 1904 metais rygiškis recenzentas -as teigė, kad „Ypatinga nuomonė išsidirbo pas Rygos lietuvių „artistus“ apie pridėliojimus nereikalingų sakinių, nuogastavimų, kurių visai nėra komedijoj ir kurie neišpuola; „artistai“ iš savo pusės aiškina, buk tai esą juokingiau“ (1, 61—62). Gretinant recenzentų pastabas apie pernelyg ryškų personažo šaržavimą — t. y. utriruotą vaidybą, nesuderinamą su sceniniu tikroviškumu — matyti, kad dažniausiai aktoriai saiko pritrūkdavo susidūrę su herojiniais ir charakteriniais vaidmenimis („Mes — mėgėjai — tokias roles dažnai šaržuojame, todėl kartais neįtinkame publikai.“, — pažymėjo V. Landsbergis-Žemkalnis (35, 2—3).). Dramatiškose situacijose aktoriai, tikėdamiesi sustiprinti išpūdį, nemotyvuotai tirštindavo spalvas:

Kūno-kryžėivis pasirodo scėnoj ir išsykio atakas į Rūtelę (baltąją stovylą). Karštas atakas, delto, tur-būt, taip labai mojuoja rankom, atakas kelis syk kartojamas, pertraukose alsavimas (o gal tai dūsavimas, bet kodėl būtinai tris ar keturis kartus?). Yra ko, Rūtelė buvusi jo mylimoji teka už kunigo. (4, 4).

O V. Landsbergis-Žemkalnis gyrė P. Montvilą, kurio „be šaržo“ suvaidintas Vaižganto „Nepadėjus nėra ko kasti“ žydas neužgavo nei „žydų savimeilės, nei publikos estetikos jausmų“ — tai, recenzento nuomone, buvo išskirtinis įvykis

(34, 2). Tiesa, T. Daugirdas manė, kad pats V. Landsbergis-Žemkalnis, vadindamas senį Titnagį Švenko „Intelligentuose“ „kiekviename judėjime be mielaširdystės šaržavo“, o „šaržas“ būdingas ir jo režisavimo manierai. Recenzentas perspėjo, kad pigiais triukais ir publikos linksminimu užsiima cirkas, tuo tarpu dramos uždavins „yra sužadindamas prakilnesnių jausmų ir plėtojimas grožės pamėgimo.“ (7, 2).

Vidinio personažo pasaulio reprezentavimo problema iškildavo statant sudėtingesnio turinio veikalus. Manytina, kad daugumą aptariamojo periodo recenzentų jaudino personažo tiesa, kurios stoką ar – atvirkščiai – pakankamumą spektaklyje atspindėjo jų rašiniai. Štai J. Słowackio „Mindaugio“ veikėjai, sukėlę sunkumų Vilniaus aktoriams ir minėtam Alytai („karalyškos didybės Mindaugis – per dėm neišlaikė, o tas neįstengia klausytojo apiburti, kur pasijustum stovįs prieš aukštą dvasios milžiną, kurio dvasia visa įstengia pavergti.“ (9, 1)) Rygoje dirbusiam recenzentui Y taip pat atrodė sudėtingi: „Persiimti „Mindaugio“ laikų dvasia, jį atjausti, žodžiu ir atsakomu judėjimu išreikšti – tai ne menkniekis.“ (8, 3). Pastaroji pastaba iliustruoja antrąją centrinę aptariamojo laikotarpio recenzentų reikalavimą „tikrajam artizmui“ – jei ankstesnės pastabos sietinos su aktoriaus technika, tai šia aktualizuotas intelektualinis aktoriaus darbas. Pažymėtini recenzijose atsirandantys nurodymai „rolę gerai suprasti“ (O. Pleirytė-Puidienė), „aiškiai permąstyti idėją, ypatingą būdą, vietą; laiką ir orą veikimo“ (Matulionis), kreipiantys aktorių nuo išorinio personažo reprezentavimo prie jo psichologijos ar bent ją veikiančių jėgų suvokimo ir perteikimo. L. Gira skirtumus tarp aktoriaus-mėgėjo ir profesionalo kildino iš „instinktyvios“ ir „apgaltos“ vaidybos priešpriešos („Jei artistas-mėgėjas, kaip sakoma, gabus – tai pastveria instinktyviškai (išlavintoji teatro dailė instinktyviškumo nepripažįsta, tenai visa tur eiti ankščiau sugaltotu plenu) vieną-kitą charakteristišką perstatomojo asmens ruožą“ (25, 2)). Pažinimo svarbą aktoriaus darbe pabrėžė V. Landsbergis-Žemkalnis, 1911 metais rašęs:

Artistas, kurs apsiima parodyt scėnoje koki-nors tipą, turi jį gerokai *pažinti, išmokti*, – ne rolę išmokti, ją bepigu galvon įsidėti, bet išmokti-suprasti patį gyvą asmenį ir netiktai išmokti pamėgdžioti jo paviršį, suprask būdą, papročius, eiseną ir t. t., bet turi išsprausti į jo sielos, širdies gelmes ir *išgvildenti* jas iš padugnės. (36, 2) [paryškinta mano – M. P.].

V. Landsbergis-Žemkalnis manė, kad nesuprantantis vaidinamo kūrinio aktorius „dar mažiau supratimo gali inkvėpti publikai“ (38, 2). Ši pastaba įtvirtino scenos – žiūrovo ryšį, tačiau tikėtina, kad savo veiksmus suvokiantis aktorius buvo reikšmingas ir kitu aspektu: teatro – mokyklos samprata apėmė tiek stebinčius spektaklį žiūrovus, tiek ir iš jų tapusius aktorius. Pažymėtina, kad dar 1909 metais, kviesdamas prasmingai paminėti Palangos spektaklio 10 metų jubiliejų, V. Landsbergis-Žemkalnis paskelbė seriją straipsnių, kurių viename randame pastabą apie aktorinį meistriškumą: „Mums [aktoriams – M. P.] gi tuo tarpu pakanka kiek talento, įgudimo, išsiskaitymo ir ypač rimtai pažiūrėti į lietuvių sceną ir įsitikėti jos ateitimi.“ (37, 2). Entuziastingam, bet, regis, nepakankamai reikiam autoriaus požiūriui „Rygos garse“ oponavo Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis:

Mūsų daliai pakelti to per maža. Vaidintojas, greta talento, pirmiausia privalo gerai apsišviesti, gerai susipažinti su psichologija, estetika, istorija, turi pasidaruoti ant geros scenos po geru režisieriumi. (18, 236).

## Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės pažiūros į vaidybą

Prieš apibedrinant aktoriaus ir vaidybos percepcijos ypatumus aptariamo 1904 – 1914 metų laikotarpio teatro recenzentų tekstuose, būtina aptarti išskirtinę S. Kymantaitės-Čiurlionienės poziciją vaidybos atžvilgiu.

S. Kymantaitės-Čiurlionienės recenzijose ir teatro proble-

moms skirtuose straipsniuose, regis, anksčiausiai tuometinės lietuvių teatro kritikos kontekste vaidyba prilyginama sava-rankiškam kūrybiniam aktui. Jau pirmojoje savo recenzijoje, paskelbtoje 1906 metais, S. Kymantaitė-Čiurlionienė pabrėžė individualaus aktoriaus darbo indėlį rengiant vaidmenį:

Gera prirengti veikalą lošimui – tai ne mažmožis, ilgai reikia mokintis, gerai išstudijuoti tipus ir *savo karštu jausmu papenėti*, kad gyvi žmonės išeitų [paryškinta mano – M. P.] (11, 2).

Meno ištakų S. Kymantaitė-Čiurlionienė kvietė ieškoti kūrėjo širdyje, o iš „širdies klyksmo“ gimstančius kūrinius kritiškai lygino su mentalinės veiklos produktais ir racionaliais principais grindžiama kūryba. „Tikrieji“ meno kūriniai tiek literatūroje, tiek dailėje, tiek ir teatre, jos nuomone, turėjo atvesti suvokėją į „naują“ pasaulį – praturtinti jo dvasią tuo, ko „mirštančio žmogaus akys negali pamatyti savo pajėgomis“, t. y. užburti ir priversti patikėti nematomos gyvenimo dimensijos egzistavimu. Aktorius scenoje turi „iššaukti klausytojų ašaras“, liepti „jiems drebėti arba drauge svajoti“ (5, 1). Teatro meną, anot Ramučio Karmalavičiaus, S. Kymantaitė-Čiurlionienė susiejo su dvasinio tobulinimo, jausmo gilinimo aspektais (10, 154). Teatras savo estetiniu poveikiu turėjo plėsti žiūrovo dvasios horizontus, ir S. Kymantaitė-Čiurlionienė nesitenkino vien tik profesiniais aktoriaus įgūdžiais: esminiu aktoriaus kūrybos kriterijumi ji įvardijo „gilią dailininko [menininko – M. P.] intuiciją“: „Retai kas įeina į rolę, retai užmiršta save visai, retai artistas „sutveria naują žmogystą“, pagamina naują sielą, taip retai yra gyvas žmogus ant scėnos.“ (5, 1). Intuityvistinis kūrybos principas – priešprieša bet kokiam normatyvizmui tarp aptariamojo periodo lietuvių menininkų buvo populiarus diskusijų objektas: pavyzdžiui, dailininkas Adomas Varnas akcentavo menininko kūrybiškumą ir jo teisę į nevaržomą tikrovės transformaciją: net ir „vaizdininkui, portretininkui ir žanrininkui“ „visuomet rūpės ne toji tiesa, kurią jis mato kūno akimis, bet toji tiesa kurią jis

jaučia, kokios jis trokšta, kokios jis jieško dvasios jėgomis". (32, 125–130). Pabrėžtina, kad absoliuti kūrėjo-genijaus dvasios raiškos autonomija, pasak A. Varno, stokoja „tikros gyvybės“. Dailininkas, įvesdamas Arthuro Schopenhauerio tezę „dvasia tik dvasią tegali suprasti“, formulavo gyvenimo „dvasios“ ir dailės „dvasios“ sintezės koncepciją: pasirėmęs tikrove, ją perpratęs ir kūrybiškai transformavęs – išvertęs į meno kalbą, menininkas „kuria mūsų širdyje gyvenimo Ugnį“, o menas prisipildo sugestijos.

Aktoriaus ir dramos kūrinio ryšys S. Kymantaitės-Čiurlionienės programoje nebebuvo grindžiamas iliustravimu ar „atkūrimu“ – aktorius scenoje turėjo „gimdyti“ dramaturgo sukurtą „tipą“:

Matai, kaip artistas vaikščioja, juda, kaip kartoja tuos žodžius, kuriuos išmoko arba iš suflerio klausos, - juda, sukinas, tartum norėdamas pasakyti: „štai, aš darau taip ir šneku taip, kaip darė tas, apie kurį parašyta... Tai ir blogai, kad darai taip, kaip anas darė; nedaryk, kaip jis, bet pavirsk juo, išsinerk iš savo kailio, įsitikink save, kad esi karalius, arba pablūdęs, arba nelaimingas, arba šykštuolis, ir būk per tą valandą tikrai ar karaliumi, ar pablūdėliu, ar šykštuoliu, – kuomet tau atseina. (5, 1).

Išskeldama širdimi arba „gilia dailininko intuicija“ kuriančio aktorius idėją S. Kymantaitė-Čiurlionienė brėžė gaires ateities vaidybos principams<sup>4</sup>, platesnį mastą įgausiantiems

---

<sup>4</sup> Palyginimui pateikiame ištrauką iš 1905 metais paskelbtos Stanisławo Przybyszewskio knygos „O dramacie i scenie“ („Apie dramą ir sceną“): „Privatoma šiandienos aktorius savybė – intelektas, žinoma – specifinis, susijęs su ta paslaptine sąmone, kurios pagalba aktorius moka įsikūnyti į užduotą individualybę. Išorinės aktorius ypatybės mažiau reikšmingos: svarbiausia, kad jis sugebėtų perprasti kūrybinę autoriaus intenciją, kad kuriam laikui galėtų nustoti būti savimi ir tapti tuo asmeniu, į kurį įsikūnyti norėtų. Jei aktorius nori teisėtai vadintis menininku drauge su kitų sričių menininkais, jis turi pamiršti esąs aktoriumi, jam nevalia vaizduoti personažo – jis privalo juo būti. <...> Nekalbu čia apie tą, užvakarykštį realizmą, kuris kiekvieną smulkmeną siekė parodyti absoliučiai tiksliai. Aktorius neturi klajoti po lazaretus ir stebėti kaip atrodo merdintys ar kaip juokiasi bepročiai. <...> Kūrybinį aktorius-artisto darbo procesą išvaizduoju taip: aktorius, visų pirma, persiskaito

3–4 XX amžiaus dešimtmetyje. Reikėtų pažymėti, kad reikalaujama aktorius kūrybingumo, S. Kymantaitė-Čiurlionienė neneigė dramaturgijos reikšmės: scenoje parodyti „įkvėpimą“ tegalima turint „gerų veikalų“ – „sunku parodyti talentas menkame veikale“, – rašė išvydusi Jurgio Smalsčio-Smolksio komediją „Nutrūko“ Kauno „Dainoje“ (12, 3–4). Taip pat, kaip dramaturgė, S. Kymantaitė-Čiurlionienė ateityje jautriai reaguos į dramos teksto „pažeidimus“, ypač susidūrusi su kūrybiniais režisūrinio teatro dėsniais: „Bene Tamsta nežinai, kad mūsų teatre yra jau susidariusi tokia tradicija, kad režisieriai turi valios ir galios visiškai pertaisinėti tai, ką sukūrė autorius.“ – ketvirtajame XX amžiaus dešimtmetyje skūsis laiške nežinomam asmeniui (įmanoma, kad L. Girai) (19).



Apibendrinant aptartus recenzentų reikalavimus, taikytus lietuvių teatro aktoriams 1904–1914 metais, galimos kelios išvados. Visų pirma tikėtina, kad aktorius padėtis spektaklyje buvo nulemta organiško dramaturgijos ir teatro ryšio modelio, savo ištakomis siekiančio aristoteliškąją dramos ir scenos vienovės principą. Tokiu būdu vaidyba tapo reglamentuojama autoriaus intencijomis, o aktorius menas susietas su drama-

---

dramą – ne vieną, ne du kartus, o tol, kol taip persiims jos visuma, kad tai, kas tebuvo negyvo raidėmis, jam taps apčiuopiama vizija: jis mato visus dramos veikėjus ir intensyviausiai suvokia menkiausias detales – tampa visais vienu metu. Kaip vizijoje, prieš jo akis rutuliojasi scena po scenos. Tik dabar jis imasi savo vaidmens. Dabar nebus sunku: jis tampa dramos centru, užmezga santykius su partneriais, persikūnija, tampa tuo, ką reikia vaidinti, ir – pabrėžiu – be jokių anatomijos pamokų, juokiasi ar verkia, kankinasi ar merdėja taip, kaip jo personažas. Iš visų menų, aktorius menas yra par excellence vizionieriškas. Būti aktoriumi-artistu reiškia sugebėti patirti vizijas. Būti dramaturgu reiškia sugebėti aktorių-artistą joms inspiruoti, o abiejų santykis su žiūrovais grindžiamas sugebėjimu įtikinti, kad vizija – tai realus faktas. <...> Intelektas, sugebėjimas patirti vizijas, nuoširdumas ir tiesa – tai būtinos savybės, be kurių aktorius yra niekas – daugių daugiausia – beždžionė.“ Cituota pagal: Przybyszewski S. O dramacie i scenie. Warszawa. 1905, s. 10–11, 14–15.

turgijos reprezentavimo funkcija („publika pasirengusi scėnoje pamatyti iliustraciją, atspindį autoriaus minties“ (20, 4)). Dramos kūrinio „kopijos“ scenoje kokybę, recenzentų nuomone, lėmė aktorinėmis priemonėmis sustiprinama dramaturgo kūrinio įtaiga. Pagrindiniais kriterijais, kuriais aptariamuoju periodu vertintas aktoriaus darbas, laikyti meistriškumo (arba tiksliau – „įgudimo“) lygis ir intelektualinis pasirengimas: teigiamo rezultato laukta iš išsilavinusio, nuodugniai su įkūnijamu personažu ir statomo veikalo visuma susipažinusio, aktoriaus. Išraiškos priemonių instrumentarijumi buvo siūloma supanti ar istorinė tikrovė. Manytina, kad tikroviškumas, pageidautas daugelio aptariamąjo laikotarpio recenzentų, turėjo gana griežtas ribas, numatančias objektyvios tikrovės apibendrinimą ir estetinės distancijos išlaikymą. Skubotai recenzentų žodyne besikartojantį tikroviškumo kriterijų priskirti realizmo ar natūralizmo estetikoms būtų klaidinga – tikslus materialistiškai suvokiamo žmogaus pilnatvės reprezentavimas tuometinėje lietuvių scenoje nebuvo pageidaujamas nei estetiniu požiūriu („grynas naturalizmas teatro dailėje taip pat negirtinas, jis tur eiti neatskiriama su dailumu“ (25, 2)), nei derinosi su teatro – „dailės žinyčios“ funkcijomis, sulydžiusiomis švietimo, dorinio ugdymo ir už kasdienio gyvenimo ribų ieškomo meno sklaidą. Tikėtina, kad teatro poveikis buvo sutapatintas su Švietėjiška aristoteliškojo katarsio variacija – demonstruodamas idealius charakterius ar elgesio modelius, teatras tokias savybes turėjo skiepyti žiūrovui („Teatras – tai šventiklė, kuri žadina žmonėse minčių prakilnumą, kelia dvasią, auklėja grožę, parodo idealus“ (20, 4)). Žiūrovo emocijos tapo įrankiu šiam tikslui įgyvendinti – neatsitiktinai aptariamąjo periodo lietuvių teatro repertuaro dominante tapo romantinės tragedijos miestuose ir didaktinės buitinės pjesės bei komedijos kaime (atpažinimo ir susitapatinimo reiškiniai tokioje teatrinio efekto struktūroje itin svarbūs). Atsižvelgiant į tokią idealizacijos ir tipizacijos samplaiką, galima teigti, kad aktoriaus kuriama sceninė iliuzija 1904–1914 metais veikusių lietuvių

teatro recenzentų nuostatose prie objektyvios tikrovės priartėti turėjo tik tiek, kiek reikalavo įtikinantis, tačiau meniškumo normų neperžengiantis, dramaturgo idėjų reprezentavimas.

## Litertūra

1. -as. Korespondencijos // Varpas. 1904. Nr. 4, p. 61–62.
2. Cituota pagal: Korespondencijos // Ūkininkas. 1900. Nr. 4, p. 61.
3. Cituota pagal: Pavis P. Słownik terminów teatralnych. Wrocław. Warszawa. Kraków: Ossolineum, 2002, p. 192 (Terminas „Iluzja“).
4. Čiurlionienė S. Teatras. Keli patėmijimai „Kerštą“ pamačius // Viltis. 1912. Nr. 131, p. 4.
5. Čiurlionienė (Kymantaitė) S. Būtinai reikia // Viltis. 1909. Nr. 54, p. 1.
6. Daugirdas T. Jubiliejaus išpūdžiai // Lietuvos žinios. 1909. Nr. 23, p. 3.
7. Daugirdas T. Pasisekęs vakaras Pernaravoje // Lietuvos žinios. 1910. Nr. 57, p. 2.
8. Y. [Pranas Mašiotas – ?]. Teatras. Ryga. Lietuvių vakarai // Viltis. 1909. Nr. 25, p. 3.
9. J. Š. Mūsų scena. „Mindaugis“ Vilniuj ant scenos. // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 94, p. 1–2.
10. Karmalavičius R. Sofija Čiurlionienė-Kymantaitė. Vilnius: Vaga, 1992, p. 154.
11. Kymantaitė Z. Išpūdžiai iš Lietuviško vakaro // Vilniaus žinios. 1906. Nr. 291, p. 2.
12. Kymantaitė Z. Kauno „Dainos“ vakaras // Viltis. 1907. Nr. 2, p. 3–4.
13. Korespondencijos // Varpas. 1901. Nr. 1, p. 11.
14. Korespondencijos // Ūkininkas. 1898. Nr. 5, p. 76–77.
15. Kudirka V. Laiškas Jonui Basanavičiui iš Varšuvos (1888 m. gegužės 19 d.) // Raštai. T. 2. / Red. J. Lankutis. Vilnius: Vaga, 1990, p. 812.
16. L. G. [Liudas Gira]. Teatras. Vilnius // Viltis. 1913. Nr. 46, p. 4.
17. M. [Povilas Matulionis]. Teatras. Vakaras miesto salėje. Teatras // Viltis. 1909. Nr. 2, p. 3.
18. M. Š. [Marcelinas Šikšnys-Šiaulėniškis] Mūsų teatro reikalai // Rygos garsas. 1909, Nr. 9, p. 1. Cituota pagal: Šikšnys M. Sparnai. Vilnius: Vaga, 1973, p. 236.
19. Neduotas S. Čiurlionienės-Kymantaitės laiškas nežinomam asmeniui. LLTIR, L. Giros fondas. F 13-2869.
20. Pleirytė-Puidienė O. Mūsų dailė – menas. Teatras // Lietuvos žinios. 1910. Nr. 41, p. 4.
21. Pleirytė-Puidienė O. Rygos išpūdžiai. 1. Lietuvių vakaras „Skirmunda“ // Viltis. 1912. Nr. 132, p. 3.
22. Plg.: Lietuvių kalbos žodynas. T. 7. / Red. J. Kruopas. Vilnius: Mintis, 1966, p. 658.
23. Pr. Vs. [Pranas Vailokaitis – ?]. Vitkausko trupės vaidinimai // Viltis. 1912.

Nr. 74, 3–4.

24. S. R. [Stanislovas Raila]. Korespondencijos // Aušra. 1883. Nr. 4, p. 116.
25. St. Ld. [Liudas Gira]. Teatras. Vilniaus „Rūtos“ vakarėlis 19/IX š. m. // Viltis. 1909. Nr. 110, p. 2.
26. Šlapelis J. Svetimų ir nesuprantamų žodžių žodynėlis. Skaitytojams palengvinimas. Tilžė: Šviesa. 1907, p. 8.
27. Š-nė. [Vanda Didžiulytė-Albrechtienė]. Mūsų scena. Peterburgas // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 237, p. 2.
28. Ten buvęs ir matęs. Laiškai iš kitur. Peterburgas // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 19, p. 3–4.
29. Vabalas A. Lietuvių studentų vakaras. Peterburgo naujienos // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 258, p. 3.
30. Vabalėlis [Petras Klimas]. Senapilė. Mūsų scena // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 24, p. 2.
31. Vaižgantas [Juozas Tumas]. Teatras. Vilnius // Viltis. 1909. Nr. 42, p. 2.
32. Varnas A. Šis-tas apie dailę ir dailės kritiką // Draugija. 1908. Nr. 22, p. 125-130.
33. Zola E. Naturalism // Modern theories of drama / Ed. by G. W. Brandt. Oxford: Clarendon press, 1998, p. 83.
34. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Iš Lietuvos. Ariogala // Viltis. 1909. Nr. 75, p. 2.
35. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Referatas apie teatro reikalus, skaitytas „Dainoje“ // Viltis. 1909. Nr. 65, p. 2–3.
36. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Teatro reikalais // Viltis. 1911. Nr. 38, p. 2.
37. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Teatro reikalais // Viltis. 1909. Nr. 50, p. 2.
38. Žemkalnis [Gabrielius Landsbergis]. Teatro reikalai // Viltis. 1910. Nr. 61, p. 2.
39. Žvirblamušis. [Antanas Šimulynas – ?]. Mūsų scena // Vilniaus žinios. 1908. Nr. 46, p. 2.

## Summary

The article deals with the evolution of the theatre critics' outlook on the actor and acting in the earliest stage of Lithuanian theatre criticism. The texts by critics reveal the graduate shift of their attention from the almost completely literary matters connected with the issues of the dramaturgy to the problems of scenic representation. This shift has led to the formation of the concept of acting where acting was perceived as "the reflection of the idea of the author". Actor's approach to his creation gained two different conceptions during the discussed period due to the two characteristic utilitarian and more autonomous outlooks on the theatre, where actor's intellect and skills were emphasized in the first and intuition and emotion in the last.

Te-03 Teatroliginiai eskizai.

Gerda Adomaitytė, Asta Ališauskaitė, Asta Dieninytė, Lina Klusaitė, Jurga Knyvienė, Tomas Pabedinskas, Martynas Petrikas / Teatroliginiai eskizai.

Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2006.

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

Leidinį sudaro Vytauto Didžiojo universiteto Menų instituto Teatrologijos katedros magistrantų darbai ir Martyno Petriko menotyros bakalauro darbas „Pranas Lubickas – dramos teatro recenzentas“.

UDK 792 (474.5)

## TEATROLOGINIAI ESKIZAI

3

Atsakingasis redaktorius Bronius Vaškelis

Redaktorė Simona Grušaitė

Dailininkas Algirdas Jurėnas

Maketuotoja Rasa Švobaitė

Išleido Vytauto Didžiojo universiteto leidykla / S. Daukanto g. 27, LT-44249 Kaunas