

*Teatroliginiai
eskizai*

4

UDK 792 (474.5)
Te-03

Atsakingasis redaktorius
Dr. Martynas Petrikas

Redakcinė kolegija

Pirmininkas

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

Nariai

Prof. dr. Knut Ove Arntzen (Bergeno universitetas, Norvegija)

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

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

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

Doc. dr. Edgaras Klivis (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Doc. dr. Rūta Mažeikienė (Vytauto Didžiojo universitetas, Lietuva)

Doc. dr. Anneli Saro (Tartu universitetas, Estija)

Dr. Guna Zeltina (Literatūros, folkloro ir meno institutas, Latvijos universitetas, Latvija)

Recenzentai

Prof. PhD Bronius Vaškelis

Prof. dr. Jurgita Staniškytė

Doc. dr. Edgaras Klivis

Doc. dr. Rūta Mažeikienė

Žurnalo leidybą rėmė prof. PhD Bronius Vaškelis.

Turinys

Deimantė DEMENTAVIČIŪTĖ	
Siaubingosios Motinos archetipas A. Strindbergo pjesėje „Sapnas“ ir pagal ją pastatytame J. Vaitkaus spektaklyje	5
Justinas KALINAUSKAS	
M. Čechovo aktoriaus kūrybos metodui būdingos aktoriaus ir personažo sąveikos analizė	25
Greta KLIMAVIČIŪTĖ-MINKŠTIMIENĖ	
Visuomenės ir teatro meno sąveika.....	59
Gintarė KAZAKEVIČIENĖ	
Autobiografijos teorija ir praktika teatre	85
Lina ALIŠAUSKIENĖ	
Smurto kultūros elementų naudojimas posovietiniame Lietuvos teatre	107

Siaubingosios Motinos archetipas A. Strindbergo pjesėje „Sapnas“ ir pagal ją pastatytame J. Vaitkaus spektaklyje

Augustas Strindbergas (1849–1912) – švedų dramaturgas, modernaus teatro pradininkas, savo kūrybos kelią užbaigęs siurrealistinėmis sąlygiškosiomis dramomis. Šiose pjesėse atsiskleidžia rašytoją visą gyvenimą dominę esminiai klausimai apie žmogaus būties prasmę ir pasaulio kilmę. A. Strindbergas sąlygiškųjų pjesių trilogijoje „Kelias į Damaską“ (1898–1904), „Sapnas“ (1902) ir „Šmėklų sonata“ (1907) atveria archetipinius įvaizdžius, remdamasis Biblija, kabala, Rytų, skandinavų, gnosticizmo mitologija, Platono, E. Swedenborgo, E. Levi, A. Schopenhauerio, F. Nietzsche'ės, E. Hartmanno, J. J. Bachofeno filosofinėmis idėjomis. Dėl šių archetipinių atverčių A. Strindbergo dramaturgija yra itin mėgstama viso pasaulio teatro kūrėjų. Ją stato ir Lietuvos teatro režisieriai, tačiau iki šiol lietuvių mokslininkai dar nebuvo išsamiai išanalizavę šių pjesių, taip pat spektaklių archetipinių įvaizdžių aspektu.

Dramaturgas trilogijos antroje pjesėje „Sapnas“ atskleidžia Siaubingosios Motinos archetipinį įvaizdį, kurį pabrėžia ir režisierius Jonas Vaitkus 1995 metais Lietuvos valstybiniame akademiniam teatre pastatytame spektaklyje „Sapnas“. Šiame straipsnyje hermeneutiniu metodu analizuojama, kaip

šis archetipas perteikiamas A. Strindbergo dramoje ir pagal ją pastatytame J. Vaitkaus spektaklyje; pirmiausiai glaustai aptariama Siaubingosios Motinos archetipo teorinė samprata.

Siaubingosios Motinos archetipo teorinė samprata

Pirmasis motinos archetipą apibrėžė C. G. Jungas. Anot šio psichoanalitiko, motinos archetipas turi ne vieną reikšminį aspektą – tai gali būti motinos, močiutės, prosenelės, pamotės įvaizdžiai. Perkeltine prasme kaip motinas galima suvokti ir deives, ypač Dievo Motiną, Mergelę Mariją ir Sofiją (11, 14). Motinos simboliu gali būti rojus, šventas miestas, žemė, jūra, mėnulis ar požemio karalystė. C. G. Jungas išskiria du svarbius motinos archetipo aspektus – gerąjį ir blogąjį. Motina kuria gyvybę, tačiau dovanoja mirtį, ji yra kurianti ir destruktivi, apsauganti ir žudanti, sukelianti mirtinas ligas ir išvaduojanti. Ji yra dvilypė, tad motinos archetipas gali turėti ir teigiamą, ir neigiamą reikšmes. Mitologijoje tokį dvilypumą simbolizuoja deivės, mylinčios arba praryjančios savo vaikus. Teigiamos motinos archetipo savybės – motiniškas rūpestis, švelnumas, išmintis, dvasinis pakilimas. Archetipinis motinos įvaizdis gali reikšti slaptumą, tamsą, bedugnę, chaosą, mirties pasaulį, „magiška transformacijos ir atgimimo erdvė, požemio karalystė ir jos gyventojai taip pat yra motinos valdžioje“ (11, 15).

C. G. Jungo tyrimus vėliau papildė jo studentas ir draugas E. Neumannas. Jis tamsiąją Žemės Motiną įvardijo kaip Siaubingąją Motiną, kuri yra pasąmonės – tamsios ir begalinės žmogaus psichikos dalies – simbolis. Ji apsieiškia sapnuojamuose košmaruose, kelia nežinomybės baimę, įvairių tautų mitologijoje yra vaizduojama kaip alkana žemė, ryjanti savo pačios vaikų kūnus. Ji gali įgyti pabaisų, raganų, vampyrų, šmėklų formas, išreiškia tamsią bedugnę, požemių pasaulį, mirtį ir destrukciją, pavojų ir kančią (15, 149). Tačiau Siaubingoji Motina suteikia ir atgimimą, kai žmogaus dvasia, perėjusi

požemių pasaulį, atgimsta aukštesnėje egzistencijoje. Siaubingajai Motinai priskiriamos laiko, erdvės ir lemties kategorijos. Kitaip tariant, šis archetipinis motinos įvaizdis yra simbolis materialaus būvio, kuriame įkalinta žmogaus dvasia turi perėti įvairius išbandymus, kančias bei nušvitimus ir, mirštant žmogui, iš šios Siaubingosios Motinos karalystės išsivaduoja.

Gyvenimo-sapno iliuzija

A. Strindbergo dramoje „Sapnas“

Pjesėje „Sapnas“ A. Strindbergas išryškina pasaulėkūros, dvasios įsikūnijimo fiziniame kūne tematiką. D. Čiočytė pažymi, kad „būties kūrimą dramos autorius interpretuoja kaip sapnavimą – išryškindamas semantinę giminybę tarp sąvokų sapnai – vizijos – svajonės – vaizduotė – meninė kūryba“ (4, 54). Pjesės pradžioje dramaturgas aprašo esminius sapno bruožus: „autorius mėgina imituoti padriką, bet pažiūrėti logišką sapno formą; viskas gali įvykti, viskas yra įmanoma ir įtikima; blankiame tikrovės fone vaizduotė piešia ir audžia vis naujus raštus, – tai prisiminimų, išgyvenimų, laisvos išmonės, beprasmybių ir improvizacijų kratinys“ (6, 22). Anot G. Baužytės, „drama – sapnas liudija Nyčės dramos teorijos įtaką Strindbergui. Nyčė veikale „Tragedijos gimimas“ iškelia du pagrindinius graikų dramos pradus – apoloniškąjį ir dioniziškąjį. Pirmasis – sapno, iliuzijos, antrasis – apsvaigimo, girtumo simbolis. Pjesę galima laikyti apoloniškojo prado išraiška“ (1, 100). Šią sapno karalystę valdo Žemės Motina: ji kuria dualizmo iliuziją, „yra laiko ir erdvės karalienė, lemties dievybė, vyniojanti žmonių likimų siūlus“ (15, 226).

Pagrindinė dramos veikėja – induizmo karo dievo Indros dukra (Duktė). Kiti veikėjai išreiškia tam tikrus gyvenimiškus aspektus, o ne konkrečią asmenybę: „personažai kartais pasirodo atpažįstami, tačiau dažnai jie atrodo kaip šmėklos be veidų, kaip būtybės, kurių išvaizdą galima suprasti, tačiau jų negalima tiksliai užfiksuoti“ (5, 180). Įdomią interpretaciją

pateikia H. G. Carlsonas: jis teigė, jog vieno sapnuotojo sapnuojamame sapne persipina ir kitų sapnuotojų sapnai, kai žemėje Duktė, taip pat vadinama Agne, tampa susieta su trimis vyrais – Karininku, Advokatu ir Poetu. Taigi yra trys sapnuotojai vienu metu: Duktė – Karininkas, Duktė – Advokatas, Duktė – Poetas (3, 138 – 139). Tad į šias tris prasmines dalis – sapnus ir būtų galima suskirstyti dramą.

Dramos prologe dramaturgas vaizduoja, kaip Agnė nusileidžia į žemę. A. Strindbergas remarkose pažymi, jog dievas Indra ir Duktė yra kosmose, kur matomas žvaigždynas, ryškiai šviečianti Jupiterio planeta. Indra Agnei pasakoja, kas yra Žemė – tvanki, pati tankiausia sfera, graži, bet kupina dualizmo, ir jos skiriamasis ženklas yra svarstyklės. Agnė sutinka keliauti į Žemę ir pranešti Indrai, kaip ten yra iš tikrųjų. Ji nusileidžia žemyn ir atsiduria šalia pilies, ją lydi Stiklius, jiedu įeina į pilį, kurioje susitinka Karininką, ieškantį, kaip iš jos išeiti. Stiklius pasišalina, Agnės palydovu tampa Karininkas, ir toliau dramoje plėtojamas jūdviejų sapnas.

Agnė siekia patirti ir išvysti žemiškąjį gyvenimą, norėdama įsitikinti, jog materialiosios būties pagrindas yra žmonių kančios ir sielvertas. Tai liudija pjesėje dažnai jos kartojami žodžiai: „kaip gaila žmonių“, „nelengva būti žmogumi“. Mitologijoje Dievas Indra neturėjo dukters, tai – rašytojo išmonė. Šią pjesę tyrinėję literatūrologai Agnę yra prilyginę indų dievui Agni, gnostikų eonui Sofijai, Šventajai Agnei, Dievo avinėliui (*Agnus Dei*), tačiau labiausiai Agnė siejasi su Agni ir Sofija. Agni – ugnies dievas, „pirmasis iš nemirtingųjų“, dievų ir žmonių tarpininkas; jis yra kviečiamas nunešti dievams auką, dalyvauja kiekvienoje aukoje, todėl dažnai suartėja su dievais, o aukojimo metu žmonių ir dievų sferos susiliečia per Agni. Jis yra ir grobio bei šėlstančios jėgos viešpats (2, 141 – 142). Sofija yra vienas iš Dievo sukurtų eonų: ji nepakluso dieviškajai tvarkai ir buvo išstumta iš dieviškosios pilnatvės į chaosą. Pagimdžiusi netobulą sūnų Demiurgą, Sofija labai susižavėjo jo sukurtu materialiuoju pasauliu, nusileido į jį, bet pasiklydo

ir pasiliko čia visam laikui. Vienintelis būdas jai sugrįžti į dieviškąją pilnatvę – budinti žmonių dvasias, suteikiant gnosį (žinių). Ji yra kompanionė kiekvienai dvasiai, įgaunančiai išminties, tačiau pasižymi ir neigiama ypatybe – yra tamsioji Žemės Motina (13, 18). Kaip matyti, tiek Agni, tiek Sofijos dievybės yra dualistinės prigimties, – tai atspindi ir pjesėje vaizduojamos Agnės elgesys: pjesės pradžioje ji geraširdė, o pabaigoje, nors ir atskleidžia pasaulėkūros paslaptį, tampa šiurkštesnė ir ne tokia gailestinga žmonėms.

Pirmajame Dukters ir Karininko sapne Agnė kalbasi su kitais veikėjais apie laimę. A. Strindbergas ironiškai apčiuopia tuometinę socialinę aplinką, socialinius sluoksnius, išsilavinimo, pinigų reikšmę. Siekdama labiau pažinti šį pasaulį, Duktė susikeičia vietomis su mezgančia Durininke: „moters mezgimo procesas atspindi pirminį kūrybos ar destruktijos ritmą“ (3, 142). Durininkė yra durų, vedančių į žinojimą, saugotoja – Žemės Motinos, kuriančios iliuziją, materiją, įvaizdis. Tai rodo ir jos mezgama žvaigždėta skara – erdvės ir laiko simbolis. Agnė, susikeitusi su ja vietomis, taip pat tampa iliuzijos kūrėja.

Karininko personažas pjesės pradžioje vaizduojamas išimylėjęs, optimistiškas, nors net septynerius metus laukia ir niekaip nesulaukia savo sužadėtinės Viktorijos, išeinančios iš darbo – teatro. Karininkas pernelyg garbina moterį (Mają), ir jam nepavyksta išsilaisvinti iš Didžiosios Motinos archetipinio vaidmens (3, 159). Ūmai peršokamas ilgas laikotarpis – Karininkas scenoje pasirodo pražilęs, suplyšusiais drabužiais, iš rožių puokštės belikę tik stagarai. Karininkas tebelaukia savo sužadėtinės, tačiau jam labiau parūpsta paslaptingosios duryš – jis ieško būdo joms atidaryti. Šis staigus laiko šuolis, kaip ir Karininko praeities atsiminimai, išreiškia Žemės Motinos jėgą, galinčią valdyti laiką ir jame egzistuojančio žmogaus likimą. Taip pat pažymima, jog Karininkas subrendo fiziškai, bet ne dvasiškai. Karininkas iškviečia kalvį, kad atidarytų duris, tačiau šios neatidaromos, – tai padaryti draudžia Policininkas,

„Karininko pasąmonėje esanti figūra, kuri saugo paslėptos paslapties atskleidimą“ (3, 164). Anot I. Holmo, dramoje teatras traktuojamas kaip pasaulio scena, veikėjai – teatro žmonės, it gero vaidmens negavę aktoriai, tad durų atidarymas yra lyg maišto išraiška tų, kurie kenčia socialinę diskriminaciją, todėl natūralu, kad policija saugo, jog jos būtų neatidarytos (9, 256). Remiantis H. G. Carlsono mintimis, Karininko sapną galima būtų apibendrinti taip: padedant Agnei, jis turėjo keletą galimybių išsivaduoti iš gyvenimo kaip sapno iliuzijos – išvaduoti panelę Viktoriją kaip riteris gelbėtojas savo laisva valia (ne laukti, o drąsiai įeiti į teatrą, kuriame dirba jo sužadėtinė), tada išsilaisvinti iš Didžiosios Motinos galios (nepasiduoti laikui ir atidaryti duris). Bet jam tai nepavyko (3, 163).

Antrame Agnės ir Advokato sapne atveriamas kitas žmogaus būties dualumo aspektas – vyro ir moters meilė. Duktė, iki šiol veiksma stebėjusi labiau iš šono, dabar aktyviai į ją įsitraukia – kalbasi su Advokatu. Karininkas įkūnija neišpareigojusį žmogų, Advokatas – atsakingą, jaučiantį ir nuolat Agnei primenantį apie žemiškas pareigas, tačiau dėl to ir kenčiantį (3, 166). Kitoje scenoje neseniai pasikeitusi advokato kontoros erdvė tampa bažnyčios interjeru, kuriame matyti dideli vargonai su veidrodžiu. Duktė, pažvelgusi į veidrodį, bando žadinti Advokato dvasią sakydama, jog šis pasaulis yra iškreiptas ir atvirkščias, o toks pasidarė kopijuojant. Šios mintys verčia prisiminti Platono idėjas apie šį pasaulį kaip vien tikrosios būties kopiją: „šis kosmosas neišvengiamai privalo būti kažkieno kito atvaizdas; jis turėjo būti kurtas pagal sau tapatų ir nekintantį Provaizdį, suvokiamą svarstymu ir mąstymu“ (16, 28a–29b). Arba, anot R. Lyndo, veidrodis, kurį A. Strindbergas vaizduoja kaip gamtos pavyzdį, yra suskilęs ir atspindi iškreiptus pasaulio vaizdus, kurie atrodo kaip chaosas košmariškame sapne (12, 123).

Kitoje scenoje Advokatas ir Duktė atsiduria šalia jūros, kur plazdena mirtingųjų skundai. Šis Fingalo Grotas – tai pirminės erdvės vaizdas, archetipinė aplinka, kurioje atsirado

garsas ir muzika, tai – mitinis požemių pasaulis, pasaulio centras (3, 168). Grote Duktė ir Advokatas nusprendžia sujungti savo gyvenimus. Agnės ir Advokato santuoką galima suprasti kaip siekį atkartoti metafizinę pirminę sąjungą – harmoniją, arba, M. Eliade'ės teigimu, „vedybinės apeigos turi savo dieviškąjį pavyzdį, o žmonių vedybos atkuria *hierogamiją* (šventąsias vedybas), teisingiau pasakius – Dangaus ir Žemės sąjungą“ (7, 26). Šių apeigų metu žmogus panaikina laiko ir erdvės kategorijas ir sugrįžta į pasaulėkūros centrą, tad scena Fingalo Grote simbolizuoja atotrūkį nuo Žemės Motinos karalystėje veikiančių dėsnių. Tačiau kita scena vaizduoja skurdų kambarėlį žemiškoje erdvėje, kuriame Agnė ir Advokatas jau gyvena susituokę. Personażai yra skurdą ir kančią nešančioje Siaubingosios Motinos valdžioje, tad jiems žemėje nepavyksta atkurti visiškos pilnatvės.

Trečiajame sapne Duktė pažįsta grožį ir meną. Scenoje supriešinamas grožis ir bjaurumas: pirmame plane matyti gaisrų nusiaubti kalnai, raudoni kiaulių tvartai, antrame plane – gražus pajūris, baltos valtys, marmurinės statulos. Šiame Agnės ir Poeto sapne Duktė pirmiausiai kalbasi su Akluoju, kuris teigia jau anksčiau per sapną girdėjęs jos balsą. Tai galima interpretuoti per Agnės kaip Sofijos – gerosios ir tamsiosios Žemės Motinos – įvaizdį: „kai mes kontaktuojame su Sofija, jaučiame it stovėtume tamsoje ar šviesoje, tačiau mes turime pasikliauti jos balsu, vedančiu mus į priekį“ (13, 19).

Poetą dramaturgas vaizduoja kaip pranašą, budintoją iš šio sapniško pasaulio: „poetas yra susietas su aukštesne atsakomybe, Karininkas yra praeities ir Didžiosios Motinos vergas, Advokatas – dabarties kalinys, giliai „įklimpęs“ į materiją, o Poetas gali pakilti aukščiau ir pamatyti daugiau nei jo pirmtakai“ (3, 179). Pjesės pabaigoje Duktė Poetui aiškina, kas yra sapnas ir kas yra poezija. Agnė, lydima Poeto, vėl atsiduria Fingalo Grote, kuriame jiedu susituokia dvasiškai. Grote, kaip pasaulio centre, ji Poetui atskleidžia, jog visą savo buvimą žemėje tik sapnavo. Poetas sako žinantis, kas yra sapnas, tačiau

kas poezija – ne. Duktė paaiškina: „tai ne tikrovė, bet daugiau negu tikrovė... ne tikras sapnas, bet sapnas atvirom akim...“ (6, 63). Kitaip tariant, ji gyvenimą prilygina melagingam sapnui, o kūrybą – sapnui, kuris leidžia prisiliesti prie tikrosios, transcendentinės būties. A. Strindbergas tarytum apibendrina gyvenimo-sapno metaforos pagrindinę reikšmę. Agnė Poetui pasakoja apie pasaulio sutvėrimą pagal Vedų filosofiją, kad dangus, Majos sugundytas, prisilietė prie žemės ir gyvenimas tapo kažkuo tarp sapno ir tikrovės: „pasaulis, gyvenimas ir žmonės tėra tik fantomas, regimybė, sapno vaizdinys...“ (6, 75). Taip pat ji pabrėžia, jog iš šio Siaubingosios Motinos kuriamo iliuziškumo galima išsivaduoti per kančią ir taip rasti išėjimą iš sudėtingo gyvenimo, prilyginamo sapno labirintui.

Staiga scena pasikeičia, ir jiedu sugrįžta į pjesės pradžioje aprašytą erdvę – teatro koridorių, kuriame yra paslaptingosios durys. Duktė ir Poetas vienas kitam sako visa tai jau matę kaip sapne. Durys įvardijamos kaip pasaulio mįslės įminimas. Pagaliau jos atidaromos, tačiau už jų niekas nieko nemato. Visi „blaivaus proto“ žmonės liepia Indros dukrai paaiškinti, ką tai reiškia, ją vadina apgavike. A. Strindbergas, remdamasis budistine mitologija, šių durų paslaptį aiškina taip: „pasaulis pradėjo egzistuoti per nuodėmę, dėl to jis yra tik mirazas, fantomas, kurį galima panaikinti asketizmu, tačiau ši užduotis susiduria su meilės instinktu, ir viso to pasekmė – nepalaujamas svyravimas tarp sensualinių malonumų ir skausmingos atgailos. Tai turbūt yra atsakymas į pasaulio mįslę – tai yra esminis Indros dukters pranešimas. Durų paslaptis = nebūtis“ (20, 95).

Apibendrinant galima teigti, jog dramoje „Sapnas“ pagrindinė veikėja Agnė įkūnija archetipinį Žemės Motinos įvaizdį. Jos siekis atverti žmonėms pasaulėkūros paslaptį, rūpinimasis jais atspindi Didžiosios Motinos teigiamą pusę, o prisirišimas prie materialaus pasaulio, jausmų byloja apie jos, kaip Siaubingosios Motinos, tamsiąją prigimtį. Trijose pjesės dalyse – Agnės sapnuose – dramaturgas atveria tris esminius žmogaus būties aspektus: gimimą, gyvenimą ir mirtį, ties

kiekvienų iš jų numesdamas po vieną Majos skraistę. Pjesės pabaigoje tamsiajai Žemės Motinai dramaturgas priskiria ir teigiamą savybę – dvasios išlaisvinimą per kančią.

Siaubingosios Motinos archetipas J. Vaitkaus spektaklyje „Sapnas“

Jonas Vaitkus nesistengė kupiūruoti dramos, tad spektaklyje atsiskleidžia pagrindinė pjesės tema – Žemės Motinos valdoma gyvenimo iliuzija. Išlaikomos ir pagrindinės dramos dalys – trys sapnai. Gyvenimo-sapno iliuzija kuriama dviem lygmenimis – modernistiniu, išlaikant A. Strindbergo pjesės atmosferą, ir postmodernistiniu, cituojant, ironizuojant savąjį laikmetį. Galima sutikti su V. Jauniškiu, jog „dramaturgo ir režisieriaus asmenybės ne papildė viena kitą scenos labui, o ginčijasi – dėl gyvenimiškų situacijų, dėl laikmečio, dėl teatro sampratos“ (10, 19).

Siaubingoji Motina spektaklyje vaizduojama kaip negailėstinga, sovietinės iliuzijos kupina tikrovė. J. Vaitkus šią tikrovę ironizuoja: „autoironija čia retai užklysta, nes režisierius ironizuoja ne tiek save, kiek supančią aplinką ir patį buvimo toje aplinkoje faktą“ (25, 1). Spektaklyje pabrėžiama tamsiosios Žemės Motinos savybė – laikas. „Sapne“ galima atpažinti ir kitų spektaklių atributus – „Vėlinių“ kryžių, apverstą arklį iš „Dievo avinėlio“, „Geto“, o gal net „Raudona ir ruda“ kostiumus, „Karaliaus Ūbo“ groteską, „Golgotos“ narkomanų gaujos instinktus (10, 19). J. Vaitkus, žvelgdamas į praeitį ir remdamasis savais ir E. Nekrošiaus, O. Koršunovo darbais, analizuoja pats save, taip pat Lietuvos teatro situaciją. Tai – postmoderniam teatrui būdingas *savirefleksijos* bruožas. J. Staniškytė pažymi, jog „nerasdami tvirtų atspirties taškų „išorėje“, šiuolaikinio teatro kūrėjai per postmodernų savirefleksyvumą siekia suvokti savo vietą ir tapatybę kaitos situacijoje, kartu bandydami įtraukti ir provokuoti žiūrovą“ (19, 91).

„Sapnas“ – tai sapnas apie praeitį, režisieriaus kūrybą. O. Régalaite vaizdžiai apibūdina spektaklį, teigia, jog jame „daugybė aliuzijų, nuorodų, citatų, paralelių. J. Vaitkaus „Sapne“ fakultetų dekanai šoka repą, A. Jastrenskaitės Alisė dainuoja arijas, Gražioji įlanka mus pasveikina hollywoodiško miuziklo tonacijom, D. Siurblytės Lina žemaičiuodama sugrąžina mus į tautinio meno erdves. Visa pinasi, sukasi, viena kitą naikina, bręsta, vysta ir vėl auga iš naujo – spalvos, garsai, veidai. Kaip sapne“ (17, 7). J. Vaitkus svarsto, ar galima įveikti laiką – pabusti iš sapno, kuriame tiek daug chaotiškų laiko nuotrupų, niekaip neišdylančių iš mūsų tautinės sąmonės. Siaubingoji Motina yra galinga, tačiau spektaklyje viltis išsivaduoti iš jos valdžios yra suteikiama – Poetas (režisieriaus *alter ego*) pabunda.

Spektaklio pradžioje pasirodo keistas būtybes su baltais botagais įkūnijantys „masiniai“ veikėjai. Jie, kaip ir kiti antraplaniai personažai, anot R. Vasinauskaitės, spektaklyje virsta figūromis: „visų pirma kaip įformintomis ir išoriškai regimomis, o kartu ir poetinės retorikos figūromis, „sukūnintomis“ ir įkūnintomis scenos erdvėje. Būtent lėlė, statula ir figūra, kaip sceninės personažų variacijos joms natūralioje (figūrinėje) aplinkoje, tapo formaliais J. Vaitkaus ieškojimais Akademiniam ir Jaunimo teatre statytuose spektakliuose, kuriuose jam talkino dailininkas J. Arčikauskas“ (24, 72). Šie veikėjai-figūros įkūnija Siaubingosios Motinos padėjėjus, prižiūrinčius, kad kiti veikėjai nepabustų iš sapno. Jie yra laukinė, sužvėrėjusi minia, virstanti atskiru organizmu – A. Strindbergo žodžiais pjesėje, „blaivaus proto“ žmonių minia. Ji neatskiriama nuo aplink skambančios muzikos: „minia ir jos kuriama plačiausio stilistinio diapazono muzika palaiko daugelio scenų įtampą, o kartais lengva patyčia pateisina stringančią sapno logiką“ (10, 20).

Spektaklio pradžioje scenoje atsiskleidžia daugiaspalvis scenovaizdis: pirmasis scenos planas apšviečiamas žaliai, antrasis – mėlynai, trečiasis – raudonai. Scenos gilumoje matyti raudonai apšviestas kryžius, dešinėje – durys,

o viršuje – vaizdo projekcija, kurioje – sapnuotojo veidas žalioje erdvėje. Režisierius įtraukia dramaturgo pjesėje pabrėžiamas žalią ir mėlyną spalvas, papildo jas raudona ir geltona. Taip tarytum interpretuoja A. Strindbergo dramoje svarbų skaičių keturi, kuri, pagal alcheminę filosofiją, galima suprasti kaip žymintį keturias stichijas, sudarančias materiją: orą, žemę, vandenį ir ugnį. Spektaklio apšvietimo spalvos ir atspindi šias keturias stichijas, simbolizuojančias materiją – Majos erdvę.

Žalioje šviesoje matyti besikeičiantys sapnuotojai, o jų veidai regimi ir minėtoje vaizdo projekcijoje. Galima nesutikti su A. Girdzijauskaitės nuomone, jog kino ekranas spektaklyje naudojamas kaip pernelyg tiesmuka iliustracija, kuri nėra organiška spektaklio dalis ir kartais blaško dėmesį (8, 14). J. Vaitkus ekraną sąmoningai supriešina su scenoje matomu vaizdu, be to, jį pasitelkdamas, perteikia esminę tiek A. Strindbergo pjesės, tiek spektaklio mintį – pabudimą iš sapno. Scenoje matomi vaizdai įtraukia žiūrovus į veiksmą, tačiau scenos viršuje kabančis didelis vaizdo ekranas tarsi neleidžia „užmigti“ šio spektaklio – sapno metu, primena, jog reikia pabusti.

Spektaklio pradžioje žalioje erdvėje kalbasi dievas Indra (akt. Remigijus Bilinskas) ir jo duktė (akt. Neringa Bulotaitė). Agnės dieviškumas perteikiamas baltos spalvos simbolika – jos veidas nugrimuotas baltai, suknelė taip pat balta. Agnė, susižavėjusi Žemės Motinos gamtos grožiu ir primiršusi savąją misiją žemėje, apsigaus juoda Durininkės skraiste. O dievas Indra vaizduojamas kaip dvilypis – vilki juodai baltu kostiumu, avi juodais batais ir tik viena jo veido pusė nugrimuota baltai. Svarbūs ir Indros bei jo dukters balsų tembrai – jie kalba varlės kvarkimą primenančiais balsais, taip atskirdami save, kaip dieviškąjį pradą, nuo paprastų žmonių. Iš pradžių Indra yra sapnuotojas, vėliau jį pakeičia kiti veikėjai.

Pirmasis Karininko (akt. Povilas Budrys) sapnas prasideda dialogu su Motina (akt. Diana Anevičiūtė), kuri, kaip ir pjesėje, įkūnija archetipinį Žemės Motinos įvaizdį. Motina scenoje

vaizduojama kaip mylinti ir besirūpinanti Karininku – savo sūnumi, tačiau drauge įkalinanti jį sapniškoje erdvėje. Karininkas sakosi norįs išsivaduoti, tačiau Motina laiko jį savo valdžioje, – tai pabrėžia įsakmus ir valdingas aktorės balsas. Karininką „prižiūri“ ir personažai su botagais, neleidžiantys jam pasiekti dvasinio nušvitimo.

Pjesėje, Karininko sapne, pabrėžiamas Žemės Motinos bruožas – laikas. J. Vaitkaus „Sapne“ jis išreiškiamas per muziką – masinių veikėjų dainavimą, kurį galima interpretuoti kaip fatališką laikrodžio tiksėjimą. Dainuojama vis garsiau, kol scenoje pasirodo pasenęs Karininkas – laikas triumfuoja. Ši melodija, lydinti Karininką, atsikartoja ir spektaklio pabaigoje, kai veiksmas vyksta vėl šalia teatro pastato. „Polifoniniame Vaitkaus teatre labai svarbus ritmų kontrastas, kurio išraiška dažniausiai pastebima plastikos dėka, dažnai netgi įvedant šokių. Veiksmu, vaizdu, judesiu ir garsu pasiekiamas polifoniškas spektaklių vientisumas. Netgi perėjimai iš vienos dalies į kitą, nors ir prasideda skirtingomis temomis, niekada nenutrūksta, Vaitkus tarytum veidrodiniu principu naudoja tam tikrus pasikartojimus“ (21, 132).

Karininko sapno scenografijoje išryškėja dar viena detalė – tai dvi didelės skrybėlėtos kaukės-veidai, kabančios scenos gilumoje. Kaukės apšviestos skirtingomis spalvomis: viena – raudona, kita – baltai, o kūrinio pabaigoje baltoji kaukė virsta juoda. Taip pat galima išvysti ir cituojamus kitų spektaklių scenovaizdžių elementus: scenos gilumoje – aukštyn kojomis apverstą žirgą, o scenos priekyje – metalines rožes. „J. Arčikausko „Sapnas“ tiek realus, tiek mistifikuotas. <...> Kryžius iš šaukštų, spygliuotos juodos rožės, skrybėlėtos kaukės – visa tai funkcionavo, judėjo, žybsėjo. Šio scenovaizdžio tarsi ir nebuvo, tačiau jo buvo pilna visa scena“ (22, 197). Pats scenografas savo kurtą scenovaizdį aiškina taip: „aš galvoju, kad „Sapnas“ nereikalauja jokio paaiškinimo – juk mes ir kasdienybėje nieko negalim paaiškinti“ (23, 39). *Intertekstuali* scenografija žiūrovams leidžia spektaklį interpretuoti daugybei reikšmiškai.

Paskutinėje Karininko ir Agnės sapno scenoje bandoma atidaryti paslaptinę duris. Scenoje pasirodo Policininkas, – šis pasirodymas ironiškas ir komiškas: veikėjas šoka, šokinėja scenoje, jam pritaria jį supantys masiniai veikėjai, pliaukšintys į grindis botagais. Policininkas, keliantis asociacijas su sovietmečio milicijos pareigūnu, vaizduojamas kaip šios minios viršininkas, naudojant ir atitinkamus muzikinius elementus – sirenų gausmą, švilpuką ir garsiakalbį. Nors ir ironizuodamas kai kuriuos A. Strindbergo dramos personažus, J. Vaitkus išlaiko ir moderniam teatrui būdingą aktoriaus kūno, kaip sutartinio ženklo, traktavimą: aktoriaus kūnas virsta raiškia išorine forma, ekspresyviu ir geometriniu scenos ženklu, simboline dramos prasmę perteikiančia forma (19, 154).

Antrasis – Advokato ir Agnės – sapnas prasideda Advokato kontoroje. Advokato (akt. Arūnas Sakalauskas) veidas nugrimuotas baltai, personažas dėvi rudą apsiaustą – prisiiršimo prie žemiško pasaulio simbolį. Išskirtinė yra sceninė dramoje aprašytos keturių fakultetų dekanų vainikavimo ceremonijos interpretacija. Dramoje aprašoma bažnyčios presbiterija spektaklyje vizualizuojama per muziką – vargonų, varpo skambesį. O scenoje regimos didžiulės svarstyklės, ant kurių sėdasi dekanai ir yra sveriami. Vėliau garsai tarsi pasiskirsto į dvi erdves – tolumoje tyliau girdėti bažnytinė muzika, vis garsiau griežiama smuiku. Žaismingoje ir komiškoje ceremonijoje yra vainikuojamas Karininkas.

Originaliai spektaklio kūrėjai interpretuoja ir Grote vykstančią Advokato ir Agnės sąjungą. Grotas – pasaulio centras – vaizduojamas kaip tamsi erdvė: visa scena paskęsta tamsoje, ryškiai apšviečiami yra tik šiedu veikėjai. Muzika tampa reikšminga prasmės kūrėja, išreiškiančia mirusiųjų skundus, joje girdėti ir krentantys vandens lašai; jūra, vanduo – tai Didžiosios Motinos simboliai. Vėliau pasigirsta vestuvinė vargonų muzika, Advokatas ir Agnė imituoja vestuvinę eiseną bažnyčioje. Po tuoktuvių šie veikėjai, kaip ir dramoje,

nesutaria, yra vienas kitam pabodę. Scenoje pabrėžiami tar-naitės Kristinos (akt. Jūratė Viliūnaitė) veiksmai – langų kli-javimas, kai ji garsiai nuolat kartoja frazę – „aš klijuoju“. Taip kuriamas žemiškosios būties kaip tvankaus, dusinančio vakuumo įvaizdis. Agnė tokioje erdvėje labai kenčia, yra nusi-minusi ir prislėgta.

Trečiajame sapne pabrėžiama kančia – dar vienas Siau-bingosios Motinos bruožas. Poeto ir Agnės sapno erdvė – Grožio įlanka. Scenoje pasirodo Jis ir Ji – veikėjai, kurie dai-nuoja, yra be galo laimingi, tačiau juodai vilkintis Karantino direktorius ir Karininkas jiems sukelia kančią – uždaro juos priešingoje, baisiojoje Grožio įlankos pusėje. Karantino di-rektorius rankose laiko raudoną rožę – motinos, moterišku-mo simboli. Jis ir Ji judesiais ir balsu išreiškia savo skausmą, kančią. Jie vaizduojami kaip lėlės, jų judesiai tampa pana-šūs į marionečių, kurias valdo tamsios Žemės Motinos likimo jėgos.

Spektaklyje Aklojo personažą įkūnija viena iš masinių fi-gūrų, kai minia atsigula scenos priekyje, o Akklasis atsisėda ir kalbasi su Agne. Poetas taip pat atsiduria pirmame scenos plane, tačiau netikėtai abipus jo scenos grindyse atsiranda dvi angos, iš kurių išnyra dviejų aktorių veidai. Šių scenų jungtis, kaip minėta, atitinka polifoniško teatro modelį: „šiam modeliui priklausančių spektaklių kompozicija montuojama iš scenų, kurios architektoniniu požiūriu pastatytos kaip mi-krospektakliai su savarankiškomis užuomazgomis, kulmina-cijomis ir atomazgomis, tačiau jų visuma turi meninę pras-mę“ (21, 134).

Spektaklyje taip pat atskleidžiama antroji pjesės sce-na Grote – ta pati erdvė kaip Agnės ir Advokato sąjun-gos metu, be to, skamba ta pati muzika. Dramoje aprašoma jūra, simbolizuojanti Agnės, kaip Žemės Motinos, tamsiąją pusę: ji kartu su Poetu regi sudužusį laivą, skęstančius žmo-nes, siautėjančią jūrą, Poetas pajunta pavojų, o Agnė išlieka rami ir jo paklausia, ar jis nenorįs išganymo, kuris reikštų jo

dvasios išsivadavimą per mirtį. Scenoje tai perteikiama itin muzikaliai. Agnė vilki juoda skraiste, tarp savęs ir Poeto išlaiko atstumą, o Poetas skambina varpeliu, užsimerkęs plastiškai juda. J. Vaitkus, kurdamas spektaklį, neapsiriboja vien plastine, vaizdine ženklų sistema, bet plečia ir aktorius balso technines galimybes: gebėjimą kalbėti, dainuoti, alsuoti, švokšti, šnabždėti, gargaliuoti, dusti, kikenti, juoktis ir t. t. (14, 48). Tai būdinga ir „Sapnui“, kurio metu atsiskleidžia aktorės N. Bulotaitės balso potencialas. Groto scenoje ji „rečitatyvu, atliepiančiu tai vėjo gūsius, tai bangų ošimą, atskleidžia Poetui savo – gamtos paslaptis, tarytum pasėja jame tikrosios poezijos grūdą“ (25, 7).

Spektaklio pabaigoje, kaip ir pradžioje, persikeliama į erdvę šalia teatro. Scenoje pasirodo Karininkas, tebelaukiantis Viktorijos, jį lydi ta pati laiko tėkmę primenanti muzika. Visi veikėjai laukia, kada bus atidarytos durys. Pjesėje dramaturgas aprašo, kaip fakultetų dekanai išreiškia skirtingas nuomones apie durų atidarymą: teologijos fakulteto dekanas tiki, filosofijos – traktuoja, medicinos – žino, teisės – abejoja. J. Vaitkus šią sceną interpretuoja ironiškai ir per muziką: „Sapne“ personažą apibūdino balsas, kompozitorius Antanas Kučinskas į garso moduliacijas, muzikos atkarpas įtraukė net repo, taip pat čia buvo itin reikalingas plataus diapazono balsas (22, 197). Dekanai vilki abstrakčius, simbolinius kostiumus, tačiau kiekvienas savo požiūrį išsako repuodamas. Taip režisierius supriešina dramaturgo vaizduojamą simbolistinę dramatos pasaulį su masinės kultūros elementais. Šis būdas, panašus į B. Brechto apibrėžtą *atsiribojimo efektą*, leidžia kritiškai pažvelgti į masinę kultūrą: ironiją šiuolaikinis teatras dažnai naudoja kaip ginklą, į pakraštį nustumto scenos meno atsaką dominuoti siekiančiai ir vis labiau besiplečiančiai masinės kultūros erdvei (19, 89). Pažymėtina ir tai, jog toks *atsiribojimo efekto* panaudojimas spektaklyje glaudžiai siejasi su pabudimo iš sapno koncepcija, kai žiūrovas nesusitapatina su scenoje matomais veikėjais. Taip pat, remiantis J. Staniškytės

pastaba, galima teigti, jog spektaklyje masinės kultūros ženklams suteikiama dekoratyvinė funkcija – režisierius nebando analizuoti popfenomenų ar išreikšti savo požiūrio į juos (19, 89).

Atidariusi duris, Agnė atsiduria žalioje linijoje, o už jos, mėlyna spalva apšviestoje scenos dalyje likę kiti veikėjai it praeities šmėklos stengiasi priminti apie save. Advokatas Agnei sako, jog ji dar nematė paties blogiausio – kartojimosi, siūlo jai grįžti prie pasikartojančių pareigų, šeimos rūpesčio, tačiau ji nesutinka. N. Bulotaitė dramatiškai ir ekspresyviai perteikia savo veikėjos sielvartą, kai jai norisi iš ten pabėgti, tačiau drauge plyšta širdis paliekant žemiškąjį gyvenimą. Pjesės finalinėje scenoje ji degina savo žemėtus batus, pas ją ateina ir kiti pjesės personažai, norintys sudeginti savus daiktus lyg aukas Dievui. Agnė išeina iš šio pasaulio įeidama į pilį, kuri užsiliepsnoja, ant pilies stogo prasiskleidžia chrizantema. O spektaklyje Agnė apsigaubia baltą apsiaustą, atsisveikina ir išeina, tiksliau – iššokliuoja, o Poetas nusiima nuo galvos baltą kepurę ir žiūri į žiūrovus pabudusio žmogaus žvilgsniu. Spektaklyje pabrėžiama pabudimo akimirka, kuri, anot A. Šopenhauerio, yra vienintelis kriterijus, leidžiantis sapną atskirti nuo tikrovės, ir kuris visai aiškiai ir apčiuopiamai nutraukia priežastinį ryšį tarp susapnuotų ir tikrų dalykų (18, 62). Scenoje šie žodžiai deklaruojami itin aiškiai, kai atrodo, jog aktorius R. Bilinskas nebe vaidina, jog pabudo ne tik iš sapno, vaizduojamo spektaklyje, bet ir iš paties spektaklio kaip sapno.

A. Strindbergas drama „Sapnas“ siekė žadinti, šokiruoti skaitytojus, naudodamas simbolinę stilistiką, nuplėšdamas personažams socialines kaukes, atverdamas jų psichologines gelmes ir vidinius prieštaravimus. J. Vaitkus naudojami šiuo komunikacijos su žiūrovais būdu, tačiau pasitelkia ir postmoderniam teatrui būdingą laisvos asociacijos principą: „žiūrovai gali išskirti jam įdomias prasmes arba nesuteikdamas pateikiamiems objektams jokios reikšmės, mėgautis jų materialumu“ (19, 119).

Išvados

Pjesėje „Sapnas“ Augustas Strindbergas atskleidžia Didžiosios Motinos archetipo tamsiąją pusę, pasitelkdamas bu-
distinį Majos įvaizdį – jutiminio pasaulio pirminį simbolį. Siaubingosios Motinos archetipą rašytojas perteikia naudo-
damas gyvenimo-sapno metaforą, kai materialioji tikrovė vaiz-
duojama kaip iliuzinis, netikras, sapniškas pasaulis, sudarytas
iš prieštaringų gėrio ir blogio polių. Šis dualistinis pasaulis
atskleidžiamas per veikėjų nevienareikšmę charakteristiką,
antraeilių personažų kaip šmėklų vaizdavimą, juodos ir bal-
tos spalvų simboliką, gėlių, jūros, durų, veidrodžio įvaizdžius
ir siurrealistinę įvykių kompoziciją. Drama susideda iš trijų
pagrindinės veikėjos Agnės sapnų, kurių metu atveriamas vis
kitas Siaubingosios Motinos aspektas: pirmajame – laikas,
antrajame – žemiška pareiga ir kartojimasis, trečiajame –
kančia.

Jono Vaitkaus spektaklyje „Sapnas“ supriešinamos drama-
turgo ir režisieriaus archetipinio Siaubingosios Motinos įvaiz-
džio sampratos. Tai daroma pasitelkiant postmodernaus teatro
bruožus – savirefleksiją, intertekstualumą, ironiją, polifoniš-
kumą, muzikalumą. Režisierius gyvenimo-sapno koncepciją
plėtoja ne vien kalbėdamas pjesės simboliais, bet ir cituoda-
mas ankstesnius savo bei kitų Lietuvos režisierių spektaklių
scenografijos elementus, ironiškai tyrinėdamas teatro funkci-
jos, masinės kultūros ir posovietinio identiteto ypatybes. Siau-
bingosios Motinos archetipas scenoje perteikiamas per laiko
ir pasikartojimo kategorijas. Laikas išreiškiamas per pasikar-
tojančią muziką, daiktus, mizanscenas. J. Vaitkus į spekta-
klį įtraukia minios personažą, simbolizuojantį Siaubingosios
Motinos prižiūrėtojus, neleidžiančius kitiems veikėjams išsi-
vaduoti iš materialiosios tikrovės. Žemės Motinos erdvė kuria-
ma ir apšvietimu – scena padalijama į keturias skirtingomis
spalvomis apšviestas linijas, atspindinčias keturias stichijas.
Aktorių vaidyboje naudojamas *atsiribojimo efektas*: žiūrovai

nesusitapatina su veikėjais, bet žvelgia į juos kritiškai, – taip spektaklio kūrėjai siekia „žadinti“ iš spektaklyje vaizduojamo sapno pasaulio. „Užmigti“ neleidžia ir scenos viršuje esantis ekranas, kuriame matyti žvelgiantis sapnuojantysis. Taip J. Vaitkus interpretuoja pjesėje pabrėžiamą mintį, jog kūryba – tai sapnavimas atmerktomis akimis.

Literatūra

1. Baužytė G. Sąlygiškumas XX a. Vakarų dramoje // *Literatūra*. 1972. T. 14 (3). P. 93–111.
2. Beresnevičius G. *Religijų istorijos metmenys*. Vilnius: Aidai, 1997.
3. Carlson H. G. *Strindberg and the Poetry of Myth*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1982.
4. Čiočytė D. Archetipinė gyvenimo-sapno metafora ir jos literatūrinės interpretacijos // *Literatūra*. 2008. T. 50 (1). P. 49–58.
5. Dahlstorm C. E. W. L. *Strindberg's Dramatic Expressionism*. 2nd edition. New York: Arno Press, 1980.
6. *Dramos* / J. O'Nilas, L. Pirandelo, A. Strindbergas, A. Žari. Vilnius: Vaga, 1973.
7. Eliade M. *Amžinojo sugrįžimo mitas*. Vilnius: Mintis, 1996.
8. Girdzijauskaitė A. Sapnas atmerktomis akimis // *Literatūra ir menas*. 1995 birželio 10. P. 14.
9. Holm I. Theories and Practice in Staging „A Dream Play“ // *Strindberg's Dramaturgy* / Ed. G. Stockenstrom. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. P. 245–256.
10. Jauniškis V. Tikroviški sapnai pagal Strindbergą ir režisierių // *Kultūros barai*. 1995. Nr. 7. P. 19–21.
11. Jung C. G. *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. 3rd edition. London, New York: Routledge, 2003.
12. Lynd R. *Old and New Masters*. New York: Freeport Press, 1970.
13. Matthews C. *Sophia: Goddess of Wisdom, Bride of God*. New York: Quest Books, 2001.
14. Misevičiūtė R. Jono Vaitkaus „Kalbos plastika“ // *Krantai*. 1997. Nr. 2. P. 48.
15. Neumann E. *The Great Mother*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
16. Platonas. *Timajus; Kritijas*. Vilnius: Aidai, 1995.
17. Régalaite O. Vasario vakaro sapnas, pranašaujantis dienos ir sielos giedrą? // *Diena*. 1995 vasario 7. P. 7.
18. Schopenhauer A. *Pasaulis kaip valia ir vaizdinys*. Vilnius: Pradai, 1995.
19. Staniškytė J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.

20. *Strindberg on Drama and Theatre: A Source Book* / Ed. E. Tornqvist, B. Steene. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.
21. Šabasevičienė D. Naujų estetiinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoninio teatro modelis // *Menotyra*. 2010. T. 17. Nr. 2. P. 132–140.
22. Šabasevičienė D. *Teatro piligrimas: režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007.
23. Šabasevičienė D. Vaitkaus „Sapnas“ ir Vaitkus „Sapne“ // *Lietuvos rytas*. 1995 vasario 3. P. 39.
24. Vasinauskaitė R. Jono Vaitkaus ir Jono Arčikausko „figūrų“ teatras // *Menotyra*. 2008. T. 15. Nr. 4. P. 7–80.
25. Vasinauskaitė R. Prašalaičio žvilgsnis į svetimą sapną // *7 meno dienos*. 1995 vasario 17. P. 1.

The Archetype of Terrible Mother in A. Strindberg's "A Dream Play" and in its stage production by J. Vaitkus

S u m m a r y

August Strindberg (1849-1912) was Swedish playwright, the first who used surrealist stylistics in literature, the father of modern theatre. He studied dreams, unconscious, mythology, religion, occultism, gnosticism and used this knowledge in conventional dramas, written in his late period of creation: "To Damascus" (1898-1904), "A Dream Play" (1902) and "The Ghost Sonata" (1907). In this trilogy A. Strindberg opened archetypes of collective unconscious. In "A Dream Play" playwright talks about the archetype of Terrible Mother. This article is dedicated to look how this archetypal image is represented by A. Strindberg and in the performance of Lithuanian director Jonas Vaitkus.

The Terrible Mother – symbol of unconscious, she can have forms of monsters, ghosts, she is a queen of material reality, pain and death. Also she symbolizes rebirth, when human soul can escape through death from this material world like a prison. In "A Dream Play" the archetype of Terrible Mother is conveyed through life-dream metaphor, when the material reality portrayed as illusory dream world consisted of the contradictory poles of good and evil. The main character Daughter is dreaming three dreams, in which A. Strindberg shows three aspects of Terrible Mother – time, recurrence and pain.

In "A Dream Play" of J. Vaitkus time and recurrence are expressed through repeatable music, elements of scenography and misanscenes. The Terrible Mother is shown as a time and environment in which director lives. J. Vaitkus quotes his and others Lithuanian theatre directors, performances, analyzes post-Soviet identity and looks to mass culture with irony. J. Vaitkus creates the crowd character as a symbol of Terrible Mother, the crowd does not allow other characters to escape from material reality. Actors use an alienation effect, when the audience does not identify themselves with characters, but looks at them with critical view. J. Vaitkus creates dialog between his and writer's interpretation of life-dream metaphor using postmodern theatrical features: self-reflection, intertextuality, irony, polyphony and musicality.

M. Čechovo aktoriaus kūrybos metodui būdingos aktoriaus ir personažo sąveikos analizė

XX a. pirmoji pusė žymi kokybinių teatro kultūros šuolių, kurių nulėmė besikeičiantis teatro meno sampratos procesas, taip pat pakitusi aktoriaus, kaip spektaklio ašies, reikšmė bei įtaka sceniniam pastatymui. Naujus estetinius poreikius, kokybines ir idėjines nuostatas performuojantis teatro menas inicijavo ir vaidybos sampratos kaitą. Laipsniškai iki tol buvęs nesistemingas ir chaotiškas aktoriaus pasirengimas buvo susietas su kūrybinio metodo pasirinkimu ir pritaikymu sceninėje tikrovėje. Konkrečios kūrybinės metodikos pasirinkimas tapo esminiu veiksniu, lemiančiu ne tik aktoriaus profesinio pasirengimo kokybę, tačiau ir jo intelekto raidą, kūrybinio mąstymo ribas, kultūrinės aplinkos suvokimą ir vertinimą.

Michailo Čechovo metodą galima suvokti kaip laisvą, laboratorinio teatro pobūdį atspindinčią techniką, kurios svarbiausiu aspektu tampa ne rezultato siekimas, bet kūrybinis procesas, suteikiantis aktoriui galimybę dvasiškai ir intelektualiai tobulėti. Nors metodas, kaip visavertė aktoriaus saviruošos technika, teatro erdvėje įsitvirtino tik praėjus keliems dešimtmečiams po M. Čechovo mirties (1891–1955), o buvusiose Rytų bloko šalyse tapo viešai prieinamas subyrėjus Sovietų Sąjungai, šiomis dienomis JAV ir Europoje veikia dešimtys M. Čechovo centrų, kuriuose metodas yra sistemingai ir nuosekliai studijuojamas.

M. Čechovo kūrybinės ir pedagoginės veiklos įtaka Lietuvos teatro formavimosi raidai akivaizdžiai atsiskleidė tuomet, kai aktorius Andrius Olekos-Žilinsko kvietimu jis 1932–1933 m. dirbo Valstybės teatre. M. Čechovo palikimas, nors ir nepabrėžiant konkrečios metodikos, buvo jaučiamas vėlesniuose režisierių Romualdo Juknevičiaus ir Algirdo Jakševičiaus darbuose. Žvelgiant iš praktinės perspektyvos, buvusių Rytų bloko šalių teatro tradicijose (įskaitant ir Lietuvą) iki šiol galima išvelgti Konstantino Stanislavskio *sistema* besiremiančio psichologinio realizmo vaidybos apraiškų, kurios retai turi plačiai įtvirtintų ir svarių alternatyvų. Nepaisant to, M. Čechovo metodikos aspektai pritaikomi ir šių dienų Lietuvos teatro mokyklose (ryškiausiai ir išsamiausiai metodas taikomas pedagoginėje rež. Gyčio Padegimo praktikoje). Vis dėlto teatrologinėje plotmėje metodo taikymo principai išsamiai ir struktūriškai netyrinėjami. Publikuotuose straipsniuose ir Lietuvos teatro istorijos knygose M. Čechovo teorinis palikimas apibūdinamas bendrais bruožais, labiau susitelkiant į aktorius biografijos bei kūrybinius faktus ir jo, kaip asmenybės, vaidmenį formuojantis profesionaliam Lietuvos teatrui. Gilesnio žvilgsnio stinga ir užsienio autoriams, kurių publikacijose M. Čechovo metodika dažniausiai apibendrinama tik per santykį su modernaus teatro istorija ir kitomis garsesnėmis teatro technikomis (K. Stanislavskio *sistema*, Lee Strasbergo, Vsevolodo Mejercholdo ir kitomis metodikomis).

M. Čechovo metodas mokslinėje terpėje neretai apibrėžiamas kaip hipotetinių ir į metafizinę perspektyvą linkstančių technikų rinkinys, kuris be praktinio įsisavinimo tampa nesuvokiamas. Stokojant nuostatos imtis nuoseklaus tyrimo, iš esmės stabdoma pedagoginė ir praktinė-kūrybinė metodo sklaida, kadangi M. Čechovo sukonstruoti vaidmens kūrimo mechanizmai daliai teatralų ir teatro teoretikų atrodo nepagrįsti ir ignoruojami, nes trūksta mokslinės prieigos prie praktinės metodo sampratos. Dalis metodikos aspektų dar labiau nutolsta nuo mokslinio tyrimo lauko, kadangi praktinėje sferoje

iškeltą būtinybę įprasminti dvasinius veiksmus, kurių principų apibrėžtis neturi priimtino mokslinės kalbos diskurso.

Siekiant aptarti struktūrinį M. Čechovo metodikos modelį, straipsnyje yra formuluojama metodo samprata, analizuojamas aktorius ir jo kuriamo personažo tarpusavio santykis bei esminės vaidmens kūrybai naudojamos metodinės priemonės. Nors metodą taikančio aktorius išgyvenimai kuriant personažą yra subjektyvūs, bet naudojant kūrybos priemones, nors ir trūksta analitinės apibrėžties ir apčiuopiamos fizinės apimtys, yra sukuriama aukštos psichologinės ir meninės kokybės vaidmenys, kurių objektyvi sceninė išraiška leidžia straipsnyje nagrinėjamą personažą ir aktorius sąveiką priartinti prie mokslinio tyrimo objekto.

M. Čechovo metodo samprata

Metodo formavimosi prielaidos ir raidos etapai

Teorinių metodo ištakų galime ieškoti K. Stanislavskio *sistemos* aspektuose. M. Čechovo, kaip aktorius, kūrybiniam vystymuisi didelės įtakos turėjo K. Stanislavskio teorinis ir praktinis mokymas 1911 m. įkurtoje eksperimentinėje Maskvos dailės teatro (MCHAT) Pirmojoje studijoje. Esminiai vaidybos, kaip profesionalaus meno, principai, kuriuos savo *sistemoje* suformulavo K. Stanislavskis, tapo atskaitos tašku M. Čechovo savarankiškomis teatro prigimties paieškoms, kuriuos ilgainiui peraugo į vaidybos meno transformacijos siekį, kuriant *rytojaus teatro* ir idealaus *rytojaus aktorius*¹ raiškos pamatus. Straipsnyje „Michailas, Čechovo anūkas“ Sergėjus Jurskis pažymėjo, kad M. Čechovas jau pirmojoje savo knygoje „Aktorius kelias“² (7) bandė apibendrinti ir išdėstyti K. Stanislavskio *sistemą* (13, 60).

1 M. Čechovo vartotas terminas, apibūdinantis naujais vaidybos principais besivadovaujančius aktorius ir jų kuriamą teatrą.

2 1928 m. išleista autobiografinė M. Čechovo knyga.

Pirmojoje studijoje mokėsi gausus būrys studentų (tarp kurių – ir A. Oleka-Žilinskas), tačiau M. Čechovas pasižymėjo profesionaliu aktorius darbu ir komplikuotais santykiais su mokytoju K. Stanislavskiu. Abiejų teatralų teorijos ir individualus požiūris į aktorius sceninio pasirengimo praktikas išsiskyrė dar ankstyvaisiais Pirmosios studijos gyvavimo metais. Vis dėlto diversiškos kūrybinės ir pedagoginės M. Čechovo teorijos neapsiribojo polemika su K. Stanislavskio psichologinio realizmo mokyklos principais. Metodo raidai ypač aktualios buvo ir E. Vachtangovo idėjos, sintetinančios K. Stanislavskio psichologinį realizmą ir V. Mejercholdo teatrališkumą. Iš esmės aktorius gyveno ir kūrė geopolitiškai palankioje ir pažangioje, pagal naujus principus besiformuojančioje XX a. pradžios teatro kultūros terpėje, kurioje išryškėjo modernaus teatro vystymuisi esminės idėjos ir prielaidos.

Turėdamas galimybę pažinti ir sujungti svarbiausių XX a. pradžios rusų režisierių metodiką, M. Čechovas įgijo teorinį ir praktinį bagažą, kurio tolesnę plėtotę veikė Rudolfo Steinerio inicijuotas antroposofijos judėjimas³, kuriuo M. Čechovas aktyviai susidomėjo 2 dešimtmečio pabaigoje, dėstydamas privačioje studijoje. Būtent tuo metu, pasak režisierės Marijos Osipovnos Knebel, formavosi savitos M. Čechovo idėjos apie meną, kurios laipsniškai atitolino aktorių nuo stanislavskiškos *sistemas* principų (4, 62). Rytų religijoms (hinduizmui, budizmui) ir disciplinoms (jogai, mantroms) artimos R. Steinerio praktikos paskatino M. Čechovą tam tikrus antroposofijos elementus pritaikyti kuriant naujus aktorius vaidybos principus. M. Čechovo praktikoje išryškėjo antroposofų praktikuojamos *euritmijos*⁴ elementai, kuriuos šis aktorius galėjo sistemingai praktikuoti, 1924 m. paskirtas Antrojo Maskvos dailės teatro (MCHAT II) vadovu. *Euritmijos* principai atsispindėjo eksperimentuose su kuriama personažo pavidalu, vidinėmis

3 Filosofinis judėjimas, nukreiptas į ezoterinį dvasinį vystymąsi.

4 R. Steinerio ir Marie von Sivers suformuotas ekspresyvaus judėjimo menas.

savybėmis, kūno formos transformacijomis ir vaidmens kūrimu vaizduotėje. Aktoriai buvo skatinami remtis savo vaizduote ir fantazija, ignoruoti dramaturgo ir režisieriaus primetamas scenines klišes ir ieškoti kuriamo vaidmens archetipo arba vaizdinio. Anot M. Čechovo kūrybos tyrinėtojos Liisos Byckling, *euritmijos* įtaka paskatino jį ieškoti prieigos prie žodžių ir judesių ekspresyvumo. Tokia prieiga, teatrologės teigimu, atsispindėjo ir paties M. Čechovo vaidyboje, kurioje taip pat jaučiami ritiniu judėjimu grindžiami E. Vachtangovo teatrališkumo principai (4, 63).

1928 m., slėpdamasis nuo sovietų valdžios persekiojimų ir gavęs Maxo Reinhardto kvietimą, M. Čechovas išvyko į Vokietiją, po to keletą metų keliavo po žemyną vaidindamas, režisuodamas ir dėstydamas įvairiuose Europos miestuose. Produktiviausia M. Čechovo veikla tarpukariu buvo studijoje Paryžiuje bei Latvijos ir Lietuvos (į Lietuvą M. Čechovas atvyko A. Olekos-Žilinsko kvietimu) valstybiniuose teatruose, kuriuose aktorius režisavo spektaklius ir užsiėmė pedagogine praktika. 1932–1933 m., nepertraukiamai dirbdamas Valstybės teatre, Kaune, M. Čechovas suformavo vieną iš esminių būsimo metodo aspektų apie atmosferos kūrimą (1, 40), vėliau panaudotą jo knygoje „Apie aktoriaus techniką“. Aleksandras Guobys teigė, jog, dirbdamas Kaune, M. Čechovas stengėsi kurti sceninės tiesos prisodrintą spektaklio atmosferą, lavinti ritminį aktorių jausmą, siekė raiškios plastinės išraiškos, vaizdingumo ir skatino aktorius tobulai valdyti improvizacijos įgūdžius (8, 63). Toliau metodas vystėsi gastrolių JAV metu ir reikšmingiausiu pedagoginiu laikotarpiu Anglijoje, *Dartington Hall* mokykloje, kurioje 1936 m. buvo įkurta asmeninė M. Čechovo studija.

Antrojo pasaulinio karo metais M. Čechovas persikėlė į JAV, į kurias atsivežė jau išplėtotą ir suformuotą praktinių ir teorinių žinių bagažą. Tuo metu JAV buvo dėstomas amerikiečių aktorių poreikiams (interpretuojant K. Stanislavskio ir E. Vachtangovo darbus) pritaikytas Lee Strasbergo metodas,

kuriam M. Čechovo technikos, pasak Melo Gordono, netiesiogiai tapo ryškia praktine ir intelektualine atsvara (5, 17) ir tiksliausiai buvo pritaikytos privačiose studijose ruošiant kino aktorius, daugiausia – Holivudo produkcijai.

Buvusių Rytų bloko valstybių teatro tradicijos esmingiausiai formavosi TSRS gyvavimo laikotarpiu, kai K. Stanislavskio realistinė vaidybos mokykla buvo universaliai ir dogmatizuotai įtvirtinta tuometinių sąjunginių respublikų teatruose. TSRS buvo įmanoma tik neoficiali alternatyvių teatrinių metodikų sklaida, prieinama vien siauram teatralų ratui. Todėl, nors pirmosios publikacijos apie M. Čechovą TSRS buvo išspausdintos dar 7 dešimtmečio pabaigoje žurnale „Teatras“ (13), kūrybinis ir pedagoginis M. Čechovo palikimas režisierės M. O. Knebel ir teatro kritikės Natalijos Krymovas pastangomis Rusijoje tapo viešai prieinamas tik 9 dešimtmetyje ir sukėlė didelį režisierių, aktorių ir teatrologų susidomėjimą.

Metodo principai

Pagal metodo sampratą, fizinio kūno ir psichiniai lygmenys yra suvokiami kaip vientiso psichofizinio darinio konstruktai, kurie yra akivaizdūs tik veikdami kartu. Pasak M. Čechovo, kiekvienas fizinis pratimas turi būti atliekamas siejant jį su psichologiniu lygmeniu, kadangi taip aktorius gali suvokti savo kūno vidinius poreikius ir artistines tų poreikių perteikimo priemones. Ir nors metodiškai aktorius pasirengia pirmiausiai įgydamas bendrųjų fizinių ir psichofizinių įgūdžių, konkrečių psichotechninių mechanizmų pritaikymas kuriant ir įprasminant vaidmenį visados atspindi dvilypę aktoriaus organizmo sandarą.

Tikroji įkvepianti aktoriaus kūryba, pasak M. Čechovo, „niekuomet nėra darymas, bet visados įvykis“ (15). Pavyzdžiui, aktorius turi ne sąmoningai erdvėje formuoti apibrėžtus judesius, bet, lavindamas dėmesį, pirmiausiai išmokti judėti savo vaizduotėje, intencijos sufleruojamas dinamikas bei vidinį

inertiškumą impulsyškai (akimirksniu) išreikšdamas išoriškai. Tokį metodikos pobūdį pastebėjo ir metodą dėstantis režisierius Lenard'as Petit bei pabrėžė, jog esminis M. Čechovo nurodomų psichofizinių pratimų tikslas yra lavinti aktoriaus koncentraciją ir vaizduotę (11, 15). Pakankama koncentracijos jėga, kuri yra nukreipta į vaizduotės produktyvumą, sukuria palankią terpę vidiniams judesiams natūraliai išryškėti fiziniėje aktoriaus išraiškoje. Toks aktyvus vaizduotės dalyvavimas kūrybiniame procese M. Čechovo metodikoje yra apibrėžiamas terminais „kūrybinė vaizduotė“ arba „kūrybinė sąmonė“.

Kūrybinę vaizduotę galima suvokti kaip aktoriaus vidinės veiklos mechanizmą, kuris išskiria vieną elementą (pvz., sąlyčio taškai su kuriama vaidmens asmenybe), sukonzentruotą iš įvairių sąmonės kondensuotų elementų visumos. Šis intuityvus gebėjimas, pasak Lenard'o Petit, per archetipinius įvaizdžius ir vaidybos vientisumo siekį suformuoja aktoriaus kūrybinį suvokimą (11, 15). Tokios sintezės funkcionavimas atskiria *kūrybinės vaizduotės* veikimo sritį nuo racionalaus proto, kuriam būdingas analizės principas ir kuris netinka organiškai vaidybos dinamikai. Aktoriaus, kuris savo profesijoje aktyviai naudoja *kūrybinę sąmonę*, vaidyba tampa intuityvi, tačiau vaizduotės darbo rezultatai tampa suvokiami sąmoningai ir gali būti tikslingai panaudojami sceniniėje ekspresijoje.

Metodikos specifika, ypač vidinius kūrybinius procesus pabrėžiantys aspektai, įgalina aktorių kurti daugiau, negu jo sąmonė ar asmeninė patirtis leidžia projektuoti. Tokį aktoriaus gebėjimą M. Čechovas įvardija *kūrybine individualybe*, kuri geba perteikti sąmoningo suvokimo ribas išplečiančią aktoriaus sąmonę ir žmogiškąjį archetipinį mąstymą. Toks vaidybos principas siejasi ne tik su aktoriaus vaizduotės mechanizmais, bet ir su neapibendrinamos dvasinės veiklos aspektais. Galima teigti, jog M. Čechovo metode aptariamasis *rytojaus teatro* pobūdis iš esmės ir atspindi dvasinę vaidybos praktiką. Pasak teatro kritiko ir režisieriaus Charleso Marowitzo, metodas įtvirtina aukštesniojo gyvenimo siekio principą,

kuris aktorių praturtina ir pripildo (10, 78). Tačiau minimo dvasinio lygmens samprata netapatinama su religinėmis ir metafizinėmis reikšmėmis. Dvasinį lygmenį, pagal M. Čechovo metodiką, galima interpretuoti kaip būdingą žmogaus organizmo visumos dalį, kurią aktorius turi atrasti, suvokti ir praktiškai bei objektyviai studijuoti. Anot M. Čechovo, „...tai bus konkretus įrankis arba būdas, kuriuo mes naudosisės taip pat kaip ir kitomis priemonėmis“ (15).

Dvasinio lygmens apraiškas galima susieti su vidinio ir išorinio aktoriaus kūno harmonija, kuri akademinio meno disciplinose neretai yra ignoruojama, labiau susitelkiant į tikslingos fizinės ekspresijos tipizaciją. Pasak Liisos Byckling, M. Čechovas atmetė dvilypį Vakarų kultūros mąstymą ir, kaip aktorius, sugebėjo perteikti vidinio jausmo bei išorinės formos sintezę, kurią JAV režisierius Robertas Lewis pavadino „totalia vaidyba“ (14). Tokios vaidybos principų apraiškų galima aptikti dar M. Čechovo aktorinėje praktikoje, dirbant Maskvos teatruose. Rež. M. O. Knebel pabrėžia M. Čechovo vaidybinę raišką ir teigia, jog išgyvenimų tikrumas ir natūralumas, permelkiantis jo kaip aktoriaus personažus, pakeitė priimtą ir įprastą požiūrį į teatro žanrą Rusijoje (12). Visi M. Čechovo kuriami personažai, anot jos, buvo pilni gilaus vidinio turinio. Toks psichofiziologinis kuriamo vaidmens modelis reikalauja, kad aktorius persvarstytų personažo prigimties aspektus. L. Byckling tvirtino, jog metoda studijuojantis aktorius turi nuolatos išlaikyti vidinį filosofinį diskursą, ir išskyrė moralines-filosofines aktoriaus mąstymo kryptis: dvasios vystymosi idėjos žmogaus mikrokosmose ir istorijos makrokosmose bei santykis tarp materializmo ir „dvasinio mokslo“ (3, 5). Filosofinę metodo kokybę išvelgė ir G. Padegimas, pasak kurio, kiekvienas M. Čechovo metodikos elementas turi būti susietas su specifiniu filosofiniu aspektu (16).

M. Čechovo metodika skatina aktorių tapti įvairialypiu kūrėju, neapriboti savo profesijos vien sceninio vaidmens atlikėjo samprata. M. Čechovo kūrybos tyrinėtojo M. Gordono

teigimu, „idėja, jog aktorius gali peržengti dramaturgą arba pjesę, yra pirmasis laiptelis suvokiant M. Čechovo metodą ir kuo jis skyrėsi nuo ankstyvųjų K. Stanislavskio mokymų“ (11, 8). Nors M. Čechovas savo teorijose nepaneigė dramaturgijos įtakos teatriniam pastatymui, tačiau pabrėžė aktoriaus kūrybinę laisvę interpretuoti literatūrinio teksto gaires ir dinamiškai pritaikyti jas sceninėje personažo išraiškoje. Toks aktoriaus savarankiškumas neretai iškreipia dramaturgo kuriamą vaizdinį bei siužeto ir naratyvinės linijos vientisumą, tačiau skatina aktorių fantazuoti ir išryškina savitą kūrybinės ekspresijos modelį, kuris redukuoja ir priklausomybę nuo realizmo įtakos. Toks požiūris skiriasi nuo formalių K. Stanislavskio *sistemas* aspektų, atspindinčių realistinę psichologinio teatro kryptį, kuria grindžiama vaidyba turi kiek įmanoma tiksliau atspindėti organišką individo prigimtį ir elgseną.

Iš dalies mimetinis ir suvaldytas aktoriaus ekspresyvumas dėl realistiško vaidmens portreto M. Čechovo buvo paneigtas ne tik vystant savitą aktoriaus metodą, kuris yra grindžiamas intuicija ir vaizduote, bet ir ankstyvosios jo, kaip aktoriaus, karjeros MCHAT laikais. C. Marowitzas savo pranešime „Čechovas prieš Stanislavskį“ pažymėjo, jog „Stanislavskio sistema sekantis aktorius bando perkurti tikrovę, kokią mato aplink save ir kokią pavaizdavo dramaturgas. O Čechovo aktorius sceninėmis priemonėmis bando pasiekti žmogiškosios transformacijos“ (10, 79). K. Stanislavskio ir M. Čechovo technikas supriešina ir S. Jurskis, analizuodamas vaizduotės įtaką kūrybiniam procesui. Autorius nurodo, jog M. Čechovo metodą pritaikantis aktorius naudoja vaizduotės produktyvumą, pasitelkdamas jį vaidmens kūrimo procese. O „puritoniška, sustabarėjusi *sistema* ši sugebėjimą išmušdavo“ (13). Nagrinėdamas M. Čechovo metodą, S. Jurskis išskyrė svarbiausius aspektus: gebėjimą jausti aplinkos atmosferą ir aktoriaus universalumą kuriant įvairialypius vaidmenis.

Esmine M. Čechovo metodo ir K. Stanislavskio sistemos priešprieša galima laikyti *emocinės atminties* sampratą.

C. Marowitzo teigimu, M. Čechovas „atmetė emocinę atmintį ir socialiniu stebėjimu pagrįstą natūralizmą, vietoj jų pasitelkė asmeninę aktoriaus patirtį ir impulsus, ateinančius iš atokiausių vaizduotės kampelių“. Autorius pažymėjo, kad „užtuot nuolat perdirbinėjus ir eksploatavus ribotą aktoriaus asmenybę [...], Čechovas siūlė skverbtis į slaptus aktoriaus psichikos kampelius ir išlaisvinti daugybę skirtingų personažų, kurie laukia, kol bus pažadinti. Kiekvienas personažas įkūnys kokį nors naują „vidinio aš“ aspektą ir atvers naują aktoriaus talento lygmenį“ (10, 78). Pasak C. Marowitzo, čechoviškas personažas okupuoja ne aktoriaus psichologiją, bet jo kūną, ir taip užvaldo sielą. Aktorius ne imituoja save, pasitelkdamas *emocinę atmintį*, bet, užčiuopdamas naujus savo paties aspektus, produkuoja naujus įvaizdžius. L. Byckling tokį procesą laikė svarbiausiu M. Čechovo metodo principu. Pasak teatrologės, tokią M. Čechovo suformuluotą metodiką galima pavadinti „imitacijos teorija“, kuria besiremiantis aktorius sukuria savo vaidmenį vaizduotėje, o tuomet siekia imituoti jo vidinę ir išorinę kokybę (4, 67). Teatrologės manymu, M. Čechovo kūryboje beveik nebematyti stanislavskiškos emocinės ir psichologinės atminties, bet labiau susitelkta į universalius ir dvasinius aktoriaus potyrius. Pasak L. Byckling, M. Čechovo *kūrybinėje laboratorijoje* mintys įsikūnijo į regimus personažus (produkuotus vaizduotės), kurie reikalauja persikūnijimo scenoje (3, 6).

Personažo suvokimas ir jo vieta aktoriaus kūryboje

Ieškant aktoriaus ir personažo sąveikos modelio, metodo sampratą galima palyginti su psichologinės vaidybos pagrindais (*sistema*), kurie yra suformuluoti K. Stanislavskio veikalė „Aktoriaus saviruoša“. *Sistemoje* detalizuojama vaidmens kūrimo struktūra susideda iš trijų pagrindinių etapų: *duotųjų aplinkybių*, išsikeliamų *viršūždavinių* ir *jasmų tiesos*, kuri

suvokiama kaip esminis aktorius darbo rezultatas. Abiejų teatralų metodikos, kuriomis ieškoma naujos teatrinės kalbos ir organiškios aktorių vaidybos, siejasi vaidmens kūrimo procese, nes pabrėžia būtent *jausmų tiesos* buvimą aktorius vaidyboje ir emocijų kuriamo vaidmens išraišką.

Vis dėlto M. Čechovo metodika grindžiamas personažo suvokimas yra atskiriamas nuo grynai psichologinių vaidmens kūrimo principų, įtvirtintų K. Stanislavskio saviruošoje⁵. Personažas, anot M. Čechovo, yra neapčiuopiamos aktorius kūrybos rezultatas, todėl vaidmens charakteristika, taip pat išgyvenimų (suvokiant juos kaip fiktyvų elementą) ir emocijų samplaika negali būti aktorius formuojama tiesiogiai ir struktūriškai, remiantis vien analitine prieiga. Kadangi sceninė vaidyba, M. Čechovo teigimu, turi būti įvykis, atsitinkantis kaip pasekmė, aktorius, pasitelkdamas išorines ir vidines personažo savybes, turi ne sąmoningai vaidinti, bet leisti vaidmeniui organiškai plėtotis per aktorius fizinį ir jausminį aparatą.

M. Čechovo metodikoje yra sureikšminamas minties vizualumas ir kuriamo personažo aktyvus savarankiškumas, kuris pirmajame, vaizduotėje vykstančiame, vaidmens kūrimo etape pasireiškia kaip chaotiška emocijų, dvasinių ir vizualinių impulsų sklaida. Vaidmens produktyvumas yra grindžiamas aktorius gebėjimu priimti, pažinti ir nukreipti vaizduotėje surastą personažą spektaklio tikslams reikalinga linkme. Todėl galima teigti, jog valingas vaidmens valdymas scenoje priklauso nuo aktorius gebėjimo suvokti jo vaizduotėje vykstančius procesus. Tokia vaidybos metodika ne tik skatina aktorius kūrybiškumą, bet ir priartina aktorius darbą prie meninių kūrybos aspektų. Metodą taikančio aktorius, tradiciškai suvokiamo kaip vaidmens atlikėjo, reikšmė bei uždaviniai kuriant spektaklį gerokai išplečiami, o vaizduotės produktyvumas, remiantis tokiu principu, tampa svarbiausiu kokybiniu vaidmens kūrimo mechanizmu.

5 Turima omenyje K. Stanislavskio knyga „Aktorius saviruoša“.

Struktūrinį vaidmens formavimo modelį galima atskleisti išskiriant tris esminius vaidmens kūrimo etapus: tai personažo prigimties suvokimas (idėjinės plotmės paieška), vaidmens charakterizavimas (kokybinis vaidmens aspektas) ir aktoriaus sceninė ekspresija (išorinė vaidmens išraiška).

Personažo prigimtis

Pagal metodikos sampratą, vaidmens kokybinė prasmė ir semiotinė reikšmė priklauso nuo aktoriaus gebėjimo per kuriamą personažą *kaukę* publikai atskleisti vaidmens prigimtį. Tokia prigimtis gali būti suvokiama kaip prasmę išlaikantis ženklas, kuriuo aktorius spektaklio veiksmė gali manipuluoti. Pasak M. Čechovo, kiekvienas kuriamas personažas išreiškia bendrą idėją, kurią aktorius turi suvokti ir gebėti įprasminti (15). Tačiau konkretaus vaidmens metafora drauge yra ir aktoriaus kūrybos rezultatas, kadangi, per sukurtą vaidmenį komunikuodamas su žiūrovu, aktorius tą metaforą išryškina – artistinėmis priemonėmis jis paverčia vaidmens idėją kūrybiniu rezultatu. Remiantis tokiu principu, gilesnį personažo suvokimą perteikia ne dramaturgo suformuluoti dialogai, bet maskuoja personažo veiksmai, emocijos, jausmai, subjektyvūs ir objektyvūs troškimai.

Ieškodamas personažo prigimties aspektų, aktorius turi ne tik perprasti vaidmens verbalinį turinį, bet ir surasti spektaklio vietas, kurių sceninis veiksmas (arba įvykis) yra kertinis personažo raidai. Kitaip tariant, išoriniame spektaklio veiksmė ir vidiniame turinyje aktorius turi surasti esminius akcentus, kurie apibrėžia kuriamą personažą prigimtį. Reikšmingi tampa ir objektyvūs būsimo vaidmens veiksmai, emocijos, ir dramaturgo bei režisieriaus suformuluoti bendrieji pjesės ir spektaklio tikslai, kuriais remdamasis aktorius gali ieškoti gelminės vaidmens sampratos. *Duotosios aplinkybės* ir spektaklio uždaviniai, kurie neretai yra suformuluojami viso kūrybinio kolektyvo ir priklausomi nuo pjesės medžiagos bei

režisieriaus interpretacijų, tampa svarbiu šaltiniu gilinantis į personažo prigimtį.

Kuriamo personažo prigimtis, atmetus vidines ir išorines išraiškos priemones (vaidybos procesą), slypi netiesioginėje aktoriaus ir dramaturgo komunikacijoje. Dramaturgo pateikta informacija (dažniausiai turinys), kuria aktorius naudojasi scenoje, yra ir pirminis kuriamo vaidmens charakterio etapas. Žodžiuose ir dialoguose aktorius ieško personažo gyvybinio branduolio, kurį per savo raišką, suvokimą ir vaidmens *kaukę* kūrybiškai interpretuoja ir perduoda žiūrovui. Tačiau M. Čechovas siūlė susitelkti tik į siaurus dramaturginės medžiagos aspektus, kurie yra esminiai ir be kurių personažas praranda savo reikšmę. Didžiausią pjesės turinio dalį sudaranti dramaturginė informacija, pasak M. Čechovo, yra arba nereikšminga, arba esti tik svarbiausių pjesės akcentų grandis (15).

Galima išryškinti keturis pagrindinius personažo prigimties elementus: jausmai ir emocijos; personažo veiksmai; personažo tikslai; dramaturgo tekstas. Aktorius ne tik turi perteikti esminius personažo prigimties aspektus, bet ir išsiaiškinti, kaip apibendrintą vaidmens sampratą koncentruotai perduoti žiūrovui, kadangi spektaklio trukmė dažnai tampa kliūtimi nuosekliai atskleisti visapusiškam personažo paveikslui. Todėl vaidmens charakterio perteikimas žiūrovui ir publikos gebėjimas jį įsisąmoninti tiesiogiai priklauso nuo aktoriaus gebėjimo artistišškai suderinti šiuo keturis elementus ir gebėti juos koncentruotai panaudoti įprasminant personažą.

Aktoriui svarbūs yra ir išsikelti meniniai uždaviniai bei režisieriaus nuorodos. Bandydamas personažo prigimtį padaryti akivaizdžią, aktorius rizikuoja kuriamą vaidmenį paversti primityviu ir vienakrypčiu. Personažo prigimties paieškas galima palyginti su giminingais aspektais K. Stanislavskio *sistemoje*, kurioje ieškant personažo esmės pirmiausiai siūloma žvelgti į *duotąsias aplinkybes*: aktorius turi pažinti kiekvieną scenoje išreiškiamos išorinės pasekmės (objektyvaus įvykio) ir vidinių

personažo motyvų priežastingumą. M. Čechovas tokio priežastingumo paieškas siūlo palikti savaiminei personažo raiškai, aktoriumi ir labiau gilintis į sceninio veiksmo pažinimą etapais.

Vaidmens charakterizavimas

Kuriamo vaidmens charakterio paieškos prasideda tą akimirką, kai aktorius pripažįsta savarankišką personažo, kaip intuityvaus vidinės veiklos produkuoto organizmo, egzistavimą ir taip leidžia sąmoningai nekontroliuojamam vaizduotės darbo procesui charakterizuoti vaidmens prigimtį. Pagal M. Čechovo metodiką, šis vyksmas yra savaiminis, tačiau aktorius turi žinoti, kokius vaidmens išraiškos elementus nori panaudoti įprasmindamas personažą. Suradus nesąmoningai vaizduotėje susiformavusio personažo vaizdinį, aktoriaus *kūrybinėje pasąmonėje* spontaniškai prasideda vaidmens psichologijos raidos procesas. Tačiau pasąmonės darbo ir vidinės bei išorinės ekspresijos ryšys yra neapčiuopiamas ir nuolatos kintantis, todėl kiekvieną kartą charakterizuojant vaidmenį aktoriaus kūrybos rezultatai kokybiškai ir kiekybiškai skiriasi. Pasak M. Čechovo, kiekvienas naujas vaidmuo iš aktoriaus reikalauja vis kitos technikos ir specifinio pasirengimo (5, 82). Metodus turi būti suvokiamas kaip vientisas darinys, sudarytas iš daugybės sudedamųjų elementų, todėl kai kurdamas vaidmenį pritaiko vieną techniką, aktorius ima laipsniškai suvokti M. Čechovo metodą kaip visumą.

Vis dėlto esminiai metodikos principai, kurių pagrindu nuosekliai konstruojami vaidmens charakterizavimo etapai, turi būti pabrėžiami. Metodo gramatika yra grindžiama aktoriaus vaizduotės ir koncentracijos jėgos aktyvumu bei šių dviejų vidinių procesų tarpusavio sąveika, kadangi vaizduotės produktyvumas priklauso nuo dėmesio sutelkimo, ilgalaikio išlaikymo ir gebėjimo aktyviai keisti dėmesio objektą. Anot M. Čechovo, būtinės ir sąmoningam žmogui būdingos koncentracijos jėgos nepakanka aktoriumi, kurio kūryba remiasi

vaizduotės produktyvumu (15). Pagal tokį principą, dėmesys tiesiogiai siejasi su personažo plėtote (kadangi personažas yra vaizduotės produkuotas organizmas) ir daro įtaką vaidmens kokybei, kintant sceninei išraiškai, kadangi dėmesys metodikoje suvokiamas kaip nepertraukiama vidinė veikla, kurios eiga yra simultaniška kitų procesų atžvilgiu ir nepriklauso nuo fizinės raiškos. Tačiau dėmesio sutelkimas neapsiriboja vien gebėjimu vienu metu atlikti kelis veiksmus. Išlavintas dėmesys leidžia aktoriumi atsipalaiduoti ir iš savo dėmesio lauko pašalinti nepageidaujamus išorinius arba vidinius trikdžius. Dėmesio sutelkimo procesas M. Čechovo metodo gramatikoje yra aiškiai struktūruotas ir išskaidytas į keturis etapus: objekto matymas; objekto trauka; veržimasis į objektą; įsiskverbimas į objektą. Sutelkiant dėmesį, toks aktas (sąmoningai arba spontaniškai) nuosekliai vyksta aktoriaus viduje, o objekto apibrėžtis siejasi nebūtinai su fiziniu kūnu, bet labiau su vaizduotės produkuotu įvaizdžiu.

Analizuojant metodikoje suformuluotą dėmesio sutelkimo procesą, verta palyginti jį su K. Stanislavskio siūlytomis aktoriaus koncentracijos jėgos praktikomis, kadangi *sistemoje* pateikta dėmesio sutelkimo samprata leidžia išryškinti šio M. Čechovo metodikos aspekto savitumą. K. Stanislavskio *sistemoje* aptariamasis dėmesio procesas yra siejamas su *viešos vienatvės ratu*, kurį galima suvokti kaip aktorių supančią įsivaizduojamą sferą, vaidinant leidžiančią sutelkti ir išlaikyti dėmesį tame rate atsidūrusiems personažams ir kitiems spektaklio elementams. *Viešos vienatvės rato* pirminė forma tampa pagrindu kuriamo personažo raiškai, leidžiančiai aktoriumi psichologiškai eliminuoti už *viešos vienatvės rato* ribų esančią vizualią erdvę. Šios dėmesio sferos ribas aktorius gali keisti, kiek to reikalauja spektaklio veiksmas, personažų tarpusavio santykiai ar kontakto su žiūrovais būtinybė. *Viešos vienatvės ratas* gali būti suvokiamas ir kaip aktoriaus sceninės išraiškos priemonė, kadangi yra tiesiogiai susijęs su vaidmens perteikimu – šis ratas veikia sceninės ekspresijos akimirka, kai aktorius įkūnija personažą.

Toks dėmesio sufokusavimas atspindi žmogaus minčių darbą ir koncentracijos vyksmą sąmoningame gyvenime.

M. Čechovo metodikoje dėmesio procesas yra suvokiamas kaip psichotechninė priemonė, kuri yra nukreipta į personažo vystymąsi ir būtinybę aktoriui įkūnyti kuriamą personažą. M. Čechovas teigė, jog aktorius niekuomet neturi išėiti iš sceną, būdamas savimi, ir žiūrovui rodyti savo tikrųjų emocijų bei išgyvenimų. Vaidyba tik tuomet tampa produktyvi, kai aktorius susikuria sceninę *kaukę*, už kurios slepiasi vaidindamas (9, 50). Toks metodo principas reikalauja tarp aktoriaus ir žiūrovo suformuoti trečią elementą – personažą, kurį aktorius suvokia ir išreiškia per sukurto *įsivaizduojamo kūno* raišką. Aktorius susikuria *įsivaizduojamą kūną*, kurį vaizduotėje įterpia tarp savęs kaip aktoriaus ir žiūrovo kaip suvokėjo. *Įsivaizduojamas kūnas* veikia ir kaip metodologinė grandis įprasminant vaidmenį, kadangi padeda aktoriui ne tik pajusti personažą psichologiškai, bet ir suvokti vizualiai.

Įsivaizduojamą kūną galima apibrėžti kaip aktoriaus vaizduotės darbo rezultatą (neturintį tiesioginio ryšio su personažo kūnu), kuris formuojasi ne tik aktoriaus kūryboje, bet yra priklausomas ir nuo dramaturgo bei režisieriaus sukurtų įvaizdžių. Panašiu principu, kaip *viešos vienvėdos ratas* K. Stanislavskio sistemoje, *įsivaizduojamas kūnas* gaubia aktoriaus kūną, tačiau vizualinis aktoriaus ir *įsivaizduojamo kūno* santykis bei aktoriaus fizinio kūno ir vaizduotėje gimusių formų pajauta glaudžiai persipina. Pasak M. Čechovo, *įsivaizduojamas kūnas* veikia toje pačioje erdvės vietoje, kurioje veikia ir aktoriaus fizinis kūnas, o aktorius susitelkia į dėmesio *įsivaizduojamam kūnui* išlaikymą ir buvimą to kūno viduje. Veikdamas scenoje be *įsivaizduojamo kūno*, aktorius, M. Čechovo teigimu, eliminuoja teatro kaip meno suvokimą (15).

M. Čechovo metodinės priemonės, kitaip negu K. Stanislavskio sistemoje, yra labiau sutelkiamos ties išorinių priemonių ir koncentruotų įvaizdžių naudojimu siekiant sukelti vidinę kūno reakciją. Šiuo metodu yra siūloma personažo išorines

charakteristikas suvokti kaip įsivaizduojamą išorinę formą ir leisti per ją formuotis ir vystytis personažo psichologijai. Vaidmens charakterizavimo procesas iš aktoriaus reikalauja išlavintos vaizduotės ir gebėjimo mąstyti erdvėje bei vizualiai suvokti savo kūną. Tačiau vaidmenį charakterizuojantis aktorius negali kuriamo personažo sieti vien su savo paties fiziniu portretu. *Įsivaizduojamas kūnas*, nors ir sutampa su aktoriaus kūnu, gali turėti pastarajam priešingą kokybę, būti didesnis, deformuotas ir t. t. Tokia *įsivaizduojamo kūno* ir aktoriaus fizinio kūno disharmonija keičia ir psichologinį vaidmens suvokimą, besivystantį lygiagrečiai su personažo vizualinės charakteristikos, kuri formuojasi aktoriui dirbant vaizduotėje, suvokimu. Aktorius turi savo vaizduotėje įžengti tiesiai į *įsivaizduojamą kūną* tokiu būdu, jog pastarasis ir jo paties kūnas susitiktų toje pačioje erdvės vietoje. Toks dviejų kūnų susidūrimas neišvengiamai turi savaiminį psichologinį rezultatą, kadangi tarp charakteringųjų išorinių personažo savybių yra ir vidinis psichologinis charakteris. Aktorius, vaizduotėje atsidurdamas vizualiai aukštesniame, arba, pavyzdžiui, žemesniame už jį *įsivaizduojamame kūne*, iš karto atsiliepia į kintančią vidinę psichologiją, kuri yra to personažo charakteringųjų išorinių savybių atspindys. Dėmesio akto metu įsiskverbdamas į kuriamą personažą, aktorius intuityviai ir nesąmoningai transformuoja save psichologiškai, kadangi išorinės ir vidinės vaidmens charakteristikos kūrybiniame procese pasižymi tendencija viena kitą papildyti ir praplėsti. Tačiau, įsiskverbdamas į kuriamą personažą, aktorius neeliminuoja savęs kaip individo. Aktoriaus sąmoningas darbas vaidinant išlieka impulsų ir netiesioginio personažo valdymo stadijoje.

Psichologinis personažo suvokimas M. Čechovo metodikoje išryškėja per aktoriaus vaizduotės intensyvumo ir dėmesio sutelkimo proceso kokybę. Kuo ilgiau aktorius išlaiko dėmesį *įsivaizduojamam kūnui*, kuris jį supa, tuo natūralesnis tas kūnas tampa ir tuo mažiau dėmesio bei koncentracijos jėgos reikia norint būti jo viduje. Ateinant į sceną, aktoriaus vaizduotėje

jau yra intuityviai susiformavęs ir charakteristiškai išplėtotas vaidmuo. Tačiau, kitaip negu K. Stanislavskio *sistemoje*, personažas yra lokalizuojamas ne aktoriuje (kitaip tariant – psichologinėje sferoje), pakeisdamas jo, kaip savo vaidmens suvokėjo, buvimą, bet aktoriaus išoriniame kūne – gaubia jį tarsi sfera arba aura. Aktorius turi surasti būdą, kaip kuriamo vaidmens charakteristika galėtų pakeisti aktoriaus fizinį kūną ir kaip *duotosios aplinkybės*, kurios vaidinant yra nepastovios ir nuolat kinta, galėtų transformuoti aktoriaus vaidybą.

Charakterizuodamas vaidmenį, metodą taikantis aktorius dirba su trimis pagrindiniais elementais: personažu, *įsivaizduojamu kūnu* ir savo paties kūnu. Būdamas šalia fiktyvaus personažo ir tikro aktoriaus kūno, *įsivaizduojamas kūnas formuoja* aktoriaus fizinį kūną, psichologiją ir galiausiai aktorius bei fiktyvus personažas susilieja viename asmenyje. Vis dėlto *įsivaizduojamo kūno* dalyvavimas kuriant vaidmenį iš esmės skiriasi nuo susitapatinimo sampratos, apie kurią kalbėjo K. Stanislavskis savo *sistemoje*. Anot M. Čechovo, „būtų blogai, jeigu jūs nesirūpintumėte, aplaidžiai vertintumėte *įsivaizduojamą kūną* ir bandytumėte forsuoti save tapti personažu be šio *įsivaizduojamo kūno*, kuris yra tarp jūsų ir jūsų kuriamo personažo! Tai būtų ne artistiška, o sunku ir netgi skausminga. Egzistuoja milžiniškas skirtumas, ar jūs forsuojate savo psichologiją ir kūną, kad jis virstų personažu, ar leidžiate tam įvykti savaime. Leiskite jūsų *įsivaizduojamam kūnui* atlikti šį darbą už jus. Nepersistenkite ir nedarykite nereikalingų sunkių darbų, kad išsiskverbtumėte į personažą. Jūs patirsite didelį artistinį malonumą, kai kažkas jumyse už jus padarys visą šitą darbą, o jūs tik džiaugsitės ir mėgausitės rezultatu“ (15). Galima teigti, jog *įsivaizduojamas kūnas*, transformuodamas aktoriaus kūną ir psichologiją, veikia kaip metodinė grandis, sąlygojanti aktoriaus ir personažo tarpusavio komunikaciją. *Įsivaizduojamas kūnas*, būdamas intuicijos produktas, atspindi ir aktoriaus fizines bei psichines galimybes, neforsuodamas ir nežalodamas organiškos kuriančio individo prigimties.

Vaidindamas ar repetuodamas su *įsivaizduojamu kūnu*, aktorius pamažu vystosi kuriamo personažo viduje, atsiribodamas nuo savo fizinio kūno ir neturėdamas galimybės tiesiogiai jo valdyti. Tokiame santykiyje išryškėja ir esminis ši vaidmens kūrimo etapą apibrėžiančių K. Stanislavskio ir M. Čechovo metodikų skirtumas. Galima tvirtinti, jog, pagal pastarąją, aktorius savo fizinį kūną sutapatina su personažo kūnu ir taip daro įtaką vidinės psichologijos kaitai, o K. Stanislavskio *sistemą* pritaikantis aktorius sutapatina savo ir kuriamo personažo psichologinę sferą tokiu principu, jog tikras aktoriaus kūnas tampa valdomas vidinių fiktyvios asmenybės impulsų.

Pagal M. Čechovo metodiką, kiekvienas vidinį charakterį ir psichologinę kokybę atspindintis žmogus savo viduje yra centralizuotas. Todėl psichologinę charakteristiką, valią ir valingus impulsus, būtinus *įsivaizduojamo kūno* koncentracijai, reguliuoja *įsivaizduojamas centras*, kuris apibrėžia dinaminę ir kokybinę vaidmens raišką. Kaip žmogui būdingiausią centrą M. Čechovas nurodo krūtinės plote esančią sritį, kuri pripildo energijos aktoriaus kūną, subalansuoja vidinę ir išorinę ekspresiją bei padaro vidinius ir išorinius impulsus harmoningus. Tačiau vaidmens charakteristika reikalauja suformuoti disharmonišką *įsivaizduojamą centrą*, kadangi draminės struktūros personažų psichologiją ir elgesį dažniausiai lemia vidinis ir išorinis disbalansas. Tokiu principu *įsivaizduojamo centro* lokalizacija aktoriaus kūne tiesiogiai formuoja charakteringąsias vaidmens savybes, todėl kuriamo personažo portretas iš esmės priklauso nuo *įsivaizduojamo centro* egzistavimo bei dinaminio kitimo. Kiekvienas *įsivaizduojamas centras* taip pat turi turėti tam tikrą savitikslių kokybę ir atspindėti statiškumą arba dinamiškumą.

Išbaigto psichologinio ir charakteringo vaidmens kūrimo procese *įsivaizduojamas kūnas* ir *įsivaizduojamas centras* yra glaudžiai susiję. Galima teigti, jog *įsivaizduojamą kūną* valdo ne tiesioginis aktoriaus sąmonės darbas, bet *įsivaizduojamas centras*, nuo kurio pobūdžio ir raiškos priklauso *įsivaizduojamo*

kūno kokybė. *Įsivaizduojamas kūnas* ir *įsivaizduojamas centras* sąveikauja vienas su kitu kaip neatskiriamos, viena nuo kitos priklausomos sudėtinės personažo dalys, tačiau reikia pažymėti, jog *įsivaizduojamame centre* yra sutelktas personažo gyvybinis branduolys, leidžiantis aktoriui vaidinant išlaikyti tiesioginį psichologinį kontaktą su *įsivaizduojamo centro* kokybiniais aspektais: judėjimu, plėtimusi, traukimusi, pulsavimu, ritmu ir t. t. Rež. G. Padegimas pastebėjo *įsivaizduojamo centro* ir *įsivaizduojamo kūno* dialektinę tarpusavio jungtį ir kaip tokios dvigubos sąveikos vaidmens charakterizavimo ašį nurodė *įsivaizduojamą centrą*, kuris tiesiogiai reguliuoja *įsivaizduojamo kūno* įvaizdžio kaitą ir pagrindžia *įsivaizduojamo kūno* formavimosi kryptį.

Įsivaizduojamo centro, kaip dinaminio ir kokybinio aspekto, ir *įsivaizduojamo kūno*, kuris suteikia kuriamam personažui vizualią ir reikšmingą formą, santykis tampa charakterizavimo pamatu ir esminiu tiesioginio aktoriaus darbo įrankiu kuriant ir įkūnijant vaidmenį scenoje. Analizuojant M. Čechovo metodą galima tvirtinti, jog vaidmens įsisavinimas ir charakterizavimo procesą lydinti sceninė ekspresija iš esmės priklauso ne nuo nuoseklaus aktoriaus darbo formuojant personažą, bet nuo kūrimo kartu su tuo personažu. Glaudaus aktoriaus ir kuriamo vaidmens ryšio kokybė priklauso ir nuo kūrybiniam procesui skirtu laiko, kai aktorius įkūnija surastą personažą ir veikia kartu su juo. Sistemingo kūrybinio proceso metu aktorius intuityviai suvokia būdus, kuriais jo kuriamas personažas įprasmintų vieną arba kitą išorinį ar vidinį veiksmą. Taip aktorius pagrindžia intuityviai įsisavintą vaidmens charakteristiką, pritaikydamas kūrybinio darbo rezultatus spektaklio uždaviniams. Vis dėlto G. Padegimas pažymi, jog pirmajame vaidmens charakterizavimo etape, kai surandamas *įsivaizduojamas centras*, aktorius neturi ignoruoti racionalios būsimo vaidmens traktuotės, kadangi *įsivaizduojamas centras* turi atspindėti tam tikrus išsikeltus objektyvius spektaklio uždavinius (16).

Vienas iš esminių sceninės kūrybos kokybės aspektų yra aktorius gebėjimas išlaikyti tas pačias personažo charakteristikas kintant spektaklio veiksmo aplinkybėms. Ieškodamas vaidmens charakteristikos aktorius, detalizuodamas personažo identitetą, vis labiau pripranta prie savo personažo kaip visumos. Personažo formavimas (kuris metodikoje yra traktuojamas kaip netiesioginė aktorius kūryba) retai gali būti suvokiamas kaip sisteminga, aiškiai apibrėžta ir nekintanti veikla, kadangi kiekvienas naujas vaidmuo reikalauja kitokios sampratos, kūrybinės prieigos ir tam reikalingų priemonių. Pirmajame vaidmens kūrimo etape aktorius negali visapusiškai suvokti personažo esmės bei prigimties, tik nustatyti tolimesnio vaidmens vystymosi kūrybinės gaires. Kadangi personažo suvokimas atspindi tikro ir psichologiškai intensyvaus individo pažinimą (nors tokio individo buvimo pagrindas yra fiktyvus), aktorius iš pradžių sužino tik apie charakterizavimo procese išryškėjančias personažo išorines ir paviršines vidines savybes, kurios yra suvokiamos per *įsivaizduojamo centro* ir *įsivaizduojamo kūno* dialektiką. Gaudamas vis daugiau informacijos apie kuriamą vaidmenį, aktorius galiausiai prieina prie pačių ryškiausių personažo asmenybės bruožų ir esminės vaidmens prigimties – jo gyvybinio, idėjinio ir filosofinio branduolio. Paskutiniame etape aktorius suvokia, kad jo kuriamas charakteringas vaidmuo jau yra jo paties, kaip kuriančio individo, dalis. Taip aktorius tiesiogiai ir visapusiškai įsisavina personažo charakterio savybes, išraiškos dinamiką ir psichologiją.

M. Čechovo metodika aktoriui siūlo galimybę pasiruošti per trumpiausią įmanomą laiką, nenaudojant varginančių ir tiesiogiai vaidmenį formuojančių priemonių (plastinių, choreografinių ir verbalinės išraiškos pratybų, siekiant vystyti jausminį aparatą). Tačiau kuriant personažą pagal M. Čechovo metodą neapsiribojama minimalistinės pantomimos raiška.

Aktoriaus profesinė veikla (taip pat organinė personažo prigimtis) neatsiejama nuo verbalinio mąstymo ir komunikacijos, todėl vidinė ir išorinė personažo raiška turi būti jungiama su žodžiais ir kalboje iškylančiomis prasmėmis. Vis dėlto kuriamas personažas neapsiriboja vien tais žodžiais, kuriuos pateikė dramaturgas, arba vien ta veiksmo linija, kuri yra pateikta kaip *duotosios aplinkybės*. Tiek verbalinė, tiek neverbalinė personažo komunikacija visų pirma turi būti paties personažo vidinės kokybės ir charakteristikos atspindys, kadangi metodą pritaikantis aktorius personažo raišką žiūrovui pateikia kaip intuicijos produktą.

Kiekviena charakterizacija turi dvi puses: visiškai psichologinę ir fizinę-išorinę. Charakterizuojant vaidmenį šios dvi pusės turi susijungti ir viena kitą perteikti. Kuriamo personažo psichologija, pasak M. Čechovo, visados turi rasti kelią į fizinę ekspresiją, kadangi aktorius pagal savo profesiją privalo formuoti personažą kaip du (ar daugiau) polių atspindintį organizmą. Aktorius negali atspindėti šių polių, nesujungdamas fizinės ir psichologinės personažo raiškos į vientisą psichofizinį darinį. Tačiau aktoriaus profesinis meistriškumas negali eliminuoti aktoriaus tapatybės. Bandymas tiesiogiai transformuoti savo, kaip subjektyvaus individo, tapatumą gali turėti negrįžtamų pasekmių jo psichikai, fiktyvios vaidmens psichologijos raišką natūraliai supriešinant su meninės kūrybos tikslais.

M. Čechovo teigimu, scenoje negali egzistuoti du vienodi charakteriai, kaip gyvenime negali egzistuoti du vienodi žmonės (6, 77). Pagal šį metodą, personažus, kaip ir nefiktyvius žmones, vieną nuo kito skiria tipai, kurie negali būti unifikuoti, o jų diferenciacija apibrėžiama suskirstymu į dvi plotmes: išorinę ir vidinę tipažą. Vienodų išorinių tipažų tiek gyvenime, tiek sceninėje kūryboje gali būti daugybė (bailys, aistringa moteris, drąsus vyras), tačiau kiekvienas išorinis tipažas viduje bus skirtingas ir unikalus, todėl negali būti suvokiamas ir scenoje vaidinamas šabloniškai. Aktorius, pasak M. Čechovo, negali scenoje kurti vien išorinę tipą ir pamiršti individualų

personažą, kadangi taip aktorius scenoje demonstruoja savo autoportretą ir kiekvieną kartą imituoja savo ankstesniąją vaidybą (9, 50). Išorinės ir vidinės vaidmens charakterizavimo ypatybės užtikrina, jog aktoriaus kuriamas personažas nuolat kinta ir vystosi, taip naikindamas mechanišką ir šablonišką sceninę raišką. Be to, aktorius turi suvokti, kad jo įkūnijamas vaidmuo atspindi tuos pačius vidinės ir išorinės raiškos kokybinius aspektus, kuriuos išlaiko ir pats aktorius kaip individas.

Iš esmės individualų įgimtą tipą išlaiko ir pats aktorius, tačiau kuriamas vaidmuo paprastai nėra vien aktoriaus kūrybos rezultatas: personažo tipažas pradeda formuotis dramaturgo kūryboje, o statant spektaklį kinta dar labiau. Todėl vaidmens paieškos praplėčia buitinę aktoriaus raišką tada, kai aktorius suranda skirtumų bei savo ir vaidmens vidinių tipažų kontrastą, leidžiantį kryptingai plėtoti ir visapusiškai pažinti kuriamą personažą, ir galiausiai pastebi jų abiejų panašumus. Tačiau, anot M. Čechovo, aktorius neturi paskęsti charakterizavimo procese ir personažo išgyvenime, privalo visados išlikti savimi kaip tipažas, kuri daugiau arba mažiau reprezentuoja scenoje (15). Toks aktoriaus ir personažo tipažų santykis vaidmens charakterizavimą paverčia daugialypiu ir dinamišku psichologiniu procesu, kurio metu susiduria dvi psichofizinės raiškos linijos. G. Padegimo manymu, individualizuojamo vaidmens tipo svarba kuriant personažą yra vienas iš esminių charakterizavimo proceso aspektų (16).

Aktoriaus sceninė išraiška ir emocinė ekspresija

Teatro erdvės dalimi aktorius tampa scenoje įkūnydamas kuriamą personažą. Tačiau aktoriaus buvimas erdvėje yra dvejopas: fizinis dalyvavimas scenos nepripildant energijos ir scenos pripildymas vidine energija. Aktorius, nesugebantis

sceninės erdvės pakankamai pripildyti energijos, susiduria su adekvačiu publikos atoveiksmiu, kadangi aktorius profesijos prigimtis reikalauja visiško atsidavimo būnant scenoje. M. Čechovo žodžiais tariant, „akimirka, kai nesi gyvas scenoje, tu esi miręs“ (15). Aktoriaus sceninės išraiškos užtikrintumas, vaidmens dinamikos suvokimas ir gebėjimas ją perduoti publikai tiesiogiai siejasi su žiūrovo dėmesio aktoriaus vaidybai išlaikymu. Vis dėlto sąmoningos aktoriaus pastangos sukurti gyvybės iliuziją scenoje gali neduoti laukiamo rezultato. Metodas, pasak L. Petit, iš aktoriaus reikalauja *tiesos* ir visapusiško atsidavimo žiūrovui (11, 3). Tačiau „tiesos“ sąvoka M. Čechovo metodikoje nėra tapati K. Stanislavskio „sceninės tiesos“ terminui, kuris nurodo, jog aktoriaus vaidyba visuomet turi atspindėti logikos principais pagrįstą tikrovę. O M. Čechovo metodo gramatikoje *tiesos* samprata yra susijusi su energijos apraiška vaidinant ir apibrėžia aktoriaus, kaip vaidmens kūrėjo, atsidavimą scenoje, savo vidinę energiją spinduliuojant žiūrovui.

Vis dėlto aktorius negali ignoruoti meninių vaidybos aspektų, kurie iš jo reikalauja savo vidinėms transformacijoms suteikti artistišką kokybę. L. Petit pažymi, jog „pagrindinė aktoriaus užduotis yra transformuoti asmeninius išgyvenimus į universalią ir atpažįstamą ekspresijos formą, kuri gali kažką pakeisti žiūrovo viduje. Tiesiog reprodukuoti asmeninius įspūdžius tokius, kokie jie buvo patirti, nepakanka“ (11, 9). Pasak M. Čechovo, *rytojaus aktorius* turi naujai suvokti ne tik savo fizinį kūną ir balsą, bet ir visą savo buvimą scenoje. Aktorius scenoje turi išplėsti save praktiškai, kad pakistų buvimo erdvėje pojūtis. Aktoriaus mąstymas turi tapti kitoks, jo jausmai turi būti kitokio pobūdžio, kūno ir balso pojūtis privalo pakisti (15).

L. Petit M. Čechovo metodo atskaitos tašku laiko judėjimą (11, 6). Psichotechninėmis priemonėmis judėjimas yra perteikiamas arba išoriškai, arba vaizduotės plotmėje, todėl dinamika tampa natūraliai suvokiamu įvaizdžiu, kuriuo pagal

ši metodą yra produkuojami vaidmens kūrimo ir aktoriaus ekspresijos mechanizmai. Kūno judėjimas, kadangi yra matomas ir lengviausiai žiūrovų suvokiamas, tampa svarbiausiu aktoriaus komunikacijos ir sceninės išraiškos įrankiu, leidžiančiu vaidyboje pabrėžti ekspresyvią formą. Anot L. Petit, kūno kaip instrumento suvokimas daro aktorių jautrų judėjimui, net jeigu šis tampa nesuvokiamas (11, 6). Režisierius pažymi, jog visos M. Čechovo technikos išlaiko dinaminį principą, todėl nebegali egzistuoti joks neapibrėžtas sceninis vyksmas. Judėjimas tampa ir sceninės ekspresijos priemonės jungiančiu vardikliu, kuris spektaklio kontekste išryškina teatro, kaip performatyvaus meno erdvėje, sampratą.

Skleidžiantis sceninei ekspresijai išryškėja vaidmens gylis, kurį lemia kūrybinių jausmų, emocijų ir pojūčių sąveika su personažo charakteristika. Nuo jausminio personažo portreto priklauso bendras vaidmens išbaigtumas ir organika bei aktoriaus gebėjimas visapusiškai (užmezgant emocinį kontaktą) komunikuoti su žiūrovu. M. Čechovas personažą siūlo suvokti kaip trinarę būtybę, kuri atspindi organinį žmogaus aparatą ir yra sudaryta iš: minčių (taip pat vaizdinių, kadangi žmogus vizualizuoja dažniausiai mąstydamas), valingų impulsų (įvairių veiksmų) ir jausmų (taip pat emocijų). Šios trys sudeamosios personažo struktūros dalys yra glaudžiai viena su kita susijusios ir būtinos harmoningam vaidmens portretui. Jausminis trinarės struktūros aspektas metodikoje suvokiamas kaip grandis, kuri užbaigia minčių ir valingų impulsų tarpusavio sąveiką. Neturėdamas lygiavertį kitoms dviem dalims jausminio išbaigtumo, personažas gali tapti techniškas arba natūralistiškas, todėl aktorius turi susitelkti ne tik į personažo minčių (vaizdinių) paiešką, bet ir į jausminės raiškos tobulinimą. Verta pabrėžti, jog, scenoje įkūnydamas personažą, aktorius visas jo emocijas tiesiogiai patiria pats ir tik paskui

per personažo vidinę ir išorinę sklaidą jas reprezentuoja žiūrovui. Taip jausminė personažo struktūra atspindi psichologinį procesą, kuris aktorius vaidyboje matomas iš priežasties ir pasekmės principo.

M. Čechovo metodas iškelia du pagrindinius psichologinio jausmų priėmimo ir reakcijos į juos būdus: pirmuoju atveju aktorius priima išpūdžius ir į juos reaguoja tiesiogiai ir spontaniškai, o jausmo pobūdis tiesiogiai atspindi klausimą (priežastis spontaniškai išprovokuoja pasekmę, atsiskleidžiančią per emocinę aktorius raišką); antruoju atveju spontaniška aktorius reakcija yra neįmanoma ir reikalauja klausimą apmąstyti arba perklausti (priežastis turi būti nagrinėjama psichologiškai). Toks modelis leidžia teigti, jog kai kuriuos jausmus aktorius sugeba pajusti ir įgauti spontaniškai, tačiau kitų jausmų staiga pajusti yra neįmanoma, todėl aktorius turi jiems pasiruošti ir psichologiškai savyje pažadinti reikalingus jausmus bei emocijas. Kasdieniame gyvenime, pasak M. Čechovo, jausmai visados kyla žmoguje tiesiogiai, šis pajunta juos staiga ir spontaniškai, tačiau aktoriui jausmai negali būti atsitiktiniai, nes priklauso nuo dramaturgo pateikiamos medžiagos, režisieriaus interpretacijos ir bendrosios spektaklio idėjos. Kuriamas fiktyvus vaidmuo reikalauja organiškų aktorius jausmų, kuriems atsirasti neužtenka išmokti dramaturgo duotus dialogus arba apsiriboti *įsivaizduojamo centro* ir *įsivaizduojamo kūno* dialektika. Personažo jausmų paieška panaši į pirmąjį vaidmens kūrimo etapą pagal M. Čechovo metodą, kai aktorius kryptingos psichoteknikos priemonėmis veikia savo sąmonę, norėdamas pasąmonės kūryboje surasti personažo vaizdinį. Jausmų paieška tokiu būdu tampa ne sąmoningu emocinės vaidmens kokybės formavimu, tačiau netiesioginiu jausmų provokavimu siekiant tiesioginės organiškų jausmų sklaidos sąmonės paviršiuje.

M. Čechovo metodu analizuojami du skirtingi jausmų provokavimo būdai: K. Stanislavskio *sistemoje* siūlomas *emocije atmintimi* grindžiamas jausmų formavimas; spontaniško

jausmų atsiradimo provokavimas. *Emocinės atminties* naudojimas kūrybiškai formuojant vaidmenį tampa aktorius darbo su savo psichologija ir atmintimi rezultatu. Tokio proceso metu aktorius turi prisiminti savo išgyventus jausmus, kurie atitinka kuriamo vaidmens jausminius potyrius ir gali būti pritaikomi personažo raiškai. Surasdamas kuriamam vaidmeniui reikalingų emocijų asociacijų, aktorius turi jas iš naujo išgyventi sceninės ekspresijos metu. Taip aktorius prisiminimai būna pažadinami kūrybiniam darbui siekiant, jog aktorius *emocinės atminties* pakaktų dramaturgo suformuluoto personažo raiškai. M. Čechovo metodas iškelia dvi pagrindines problemas, su kuriomis susiduria *emocinę atmintį* reprodukuojantis aktorius: aktorius gali „užstrigti“ atsimenamuose jausmuose, nebegalėti jų atsikratyti kasdieniame gyvenime; asmeniniai aktorius jausmai yra emociškai skurdūs (dramocentrinės kūrybos atžvilgiu) ir neartistiški, kadangi jis yra ribojamas realaus gyvenimo potyrių, todėl neturi tiesioginio santykio su įvairialypių personažų išgyvenimais ir redukuoja savo galimybes įkūnyti bet kokio tipo personažą. G. Padedgimo teigimu, M. Čechovo siūloma emociinė ekspresija yra objektyvesnė, kūrybiškesnė ir labiau apvalyta nei K. Stanislavskio iškeliamą *emocinę atmintis*, kuri aktoriui suteikia ne gyvų emocijų, bet asociacijų (16). Teatrologė Ramunė Balevičiūtė pažymėjo, kad *emocinės atminties* fenomenas, kuriuo buvo grindžiama K. Stanislavskio *sistema* ir iš jos išsivystęs L. Strasbergo metodas, yra nukreiptas į aktorius, o ne į kuriamo personažo psichologiją (2, 47). Galima teigti, jog tokiu principu dirbantis aktorius scenoje reprodukuoja savo paties vidinių išgyvenimų autoportretą, kurio emociinė skalė labai susiaurina aktorius kūrybinę amplitudę. Teatro pasaulis, pasak M. Čechovo, gyvena jam būdingą vidinį gyvenimą, turi tam tikrą atmosferą ir kūrybinę aurą, kurioje yra kuriama teatrinė iliuzija. Tokioje iliuzinėje terpėje realių išgyvenimų stebėjimas tampa panašus į mėgavimąsi tikra ir nesuvaizdinta kančia arba intymiu malonumu (15). Bandydamas nuolatos naudoti *emocinę atmintį*,

aktorius gali susidurti ir su psichologinėmis problemomis. Metodas atskleidžia, jog žmogaus prigimtis reikalauja pamiršti asmeninius potyrius ir leisti jiems nugrimzti į sąmonę. Nesugebėdamas pamiršti savo vidinių išgyvenimų arba nuolat juos atgaivindamas, žmogus gali prarasti psichinį stabilumą ir tapti psichologiškai nepastovus.

M. Čechovo metode formuluojama emocinės ekspresijos raiška yra grindžiama spontanišku jausmų dinamikos provokavimu. Metodo gramatikoje siūloma aktoriaus sąmonės struktūrą traktuoti kaip vidinę *kūrybinę laboratoriją*, kurioje aktoriaus išgyvenimai bei potyriai yra organiškai ir nuosekliai (nors ir neapibrėžtai) perdirbami ir modifikuojami, pačiam aktoriui sąmoningai nedalyvaujant šiame psichologiniame procese. Kūrybinės *sąmonės laboratorijos* darbo rezultatas suteikia aktoriaus ekspresijai emocinės kokybės, tačiau metodą taikantis aktorius pirmiausiai užmezga tiesioginį ryšį ne su realiais ir organiškais jausmais, bet su tų jausmų pojūčiais, kurie metode įvardijami kaip žmogiškieji, kultūrinės sąmonės padiktuoti archetipiniai įvaizdžiai. O aktoriaus subjektyvūs pojūčiai bei gyvenimiški potyriai yra suvokiami kaip sąmonės kūrybinio darbo žaliava. Būtent sąmonėje tie daugialypiai išgyvenimai ir jausmai tampa išgryninti, kūrybiškai performuoti ir aktoriaus vaidyboje pasireiškia kaip jausmų prototipai arba bendrieji jausminio proceso archetipai. Tokie jausmų prototipai metode įvardijami kaip pojūčiai, kuriuos aktorius gali patirti tiesiogiai ir spontaniškai, priartindamas sceninį išgyvenimą prie žmogiškosios prigimties.

G. Padegimas nurodė, jog aktoriaus emociniai išgyvenimai kyla iš pačios M. Čechovo metodikos esmės, taigi, yra apvalyti nuo asmeninių išgyvenimų, kurie susiaurina aktoriaus artistinę amplitudę. Patirtis, kita vertus, neapriboja kuriančio aktoriaus galimybių, kadangi ji pasireiškia refleksų, instinktų lygmenyje ir nėra aktoriaus analitiškai reflektuojama. Tačiau, G. Padegimo nuomone, aktorius neturi absoliutizuoti savo patirties (K. Stanislavskio *emocinės atminties* principu), kadangi

tokiu būdu kūrybą sumažintų iki buitinių savo paties potyrių ir išgyvenimų, kurie nėra artistiški (16).

Nors aktorius negali sau įsakyti besąlygiškai jausti, tačiau gali valingai patirti vieno ar kito jausmo pojūtį kaip apibendrintą to jausmo suvokimą. Atskiriant jausmų sampratą nuo pojūčių suvokimo, galima aptikti vieną esminį šių dviejų sričių skirtumą: aktorius negali kontroliuoti savo jausmų arba veikti jų analitine sąmone, kadangi vidiniai jausmai yra nepriklausomi, o jų raiška neprognozuojama. Tačiau aktorius gali tiesiogiai naudoti pojūčius, kurie yra jo sąmoningoje panaudoje: provokuoti vystyti organiškų jausmų savo viduje ir per *įsivaizduojamą kūną* tuos jausmus susieti su kuriu personažu. Anot M. Čechovo, žmogaus jausmai yra kompleksiniai, sudėtingi ir dažniausiai labai sunkūs, tačiau pojūčiai visados yra labai paprasti ir elementarūs (15).

Pagal metodo sampratą, aktoriaus privatus gyvenimas ir gyvenimas, kurį jis kuria scenoje, yra neatskiriami. Kontrastinga diferenciacija tarp fiktyvaus ir tikro gyvenimo gali pasireikšti šabloniškumu ir nenatūralia vaidyba, kadangi aktorius eliminuoja jį supančių aplinkos veiksnių reikšmę teatro menui. Aktorius, kaip individas, yra sąmoningas socialinės aplinkos elementas, tačiau aktoriaus (menininko) prigimtyje ir profesinėje kūryboje vyrauja dvi skirtingos savo identiteto suvokimo pusės: aktoriaus tikrasis AŠ ir aktoriaus fiktyvusis AŠ, kurių koreliacija reiškiasi per sceninę ekspresiją. Šios dvi aktoriaus identiteto būsenos, pasak M. Čechovo, nuolatos ieško galimybių viena su kita jungtis ir viena kitai vadovauti. Jeigu aktorius sąmoningai nebando atskirti šių dviejų savo tapatybės pusių, jos sceninės ekspresijos metu susilieja į vientisą kūrybinį junginį, kuriame aktoriaus fiktyvusis AŠ, nors ir neeliminudamas sąmoningo aktoriaus individo apraiškos, paima viršų ir sceninę vaidybą paverčia kūrybiška ir įtaigia.

Individo gyvenimas, M. Čechovo teigimu, yra sudėtingas ir į daugialypius psichologinius procesus išskaidytas vyksmas, kurį galime apibrėžti kaip neracionalų ir nesusisteminamą. Todėl M. Čechovo metodikoje yra paneigiamas natūralistiškos vaidybos pagrindumas. Žmogaus gyvenimas, anot M. Čechovo, niekad nėra toks primityvus, kad jį būtų galima suvaidinti scenoje (9, 74). Net stipri ir įtaigi psichologinė vaidyba ir *sceninės tiesos* principu kuriami realistiniai personažai tik iš dalies atspindi tikrą žmogaus gyvenimą, tačiau atkartoti jo nesugeba. Fizinio ir psichofizinio natūralumo siekianti vaidyba tampa supaprastinta, kadangi žiūrovui perduodami tik tie buitinės raiškos aspektai, kurie yra redukuojami, todėl aiškiai atpažįstami. Tokia vaidybos metodika atpažįstama K. Stanislavskio psichologinio realizmo principuose. Aktoriaus sceninė išraiška *sistemoje* yra priklausoma nuo esminių metodinių mechanizmų (priežasties ir pasekmės principai, loginis motyvų pagrindimas, psichologinis susitapatinimas), kurie yra nukreipti į realistinės raiškos siekiamybę. Vis dėlto R. Balevičiūtė savo straipsnyje „Dar vienas žvilgsnis į psichologinį realizmą ir jo išpaudus lietuvių teatre“ pažymėjo, kad psichologinė vaidmens raiška K. Stanislavskio *sistemoje* būdavo nustelbiama fizinių ir tipizuotų išorinės raiškos aspektų dėl klaidingos ir paviršutiniškos aktorių ir režisierių interpretacijos (2, 50). Taip tipizuoti išorinės raiškos aspektai tampa scenoje imituojamo tikro gyvenimo simuliakrais ir nebeatspindi realistinės kūrybos aspektų.

Siekdamas išvengti sceninės kūrybos supaprastinimo, metodą taikantis aktorius turi išskirti du skirtingus AŠ: *žemesnįjį* AŠ, kuris apibrėžia aktoriaus sąmoningos kasdienės buities raišką, ir *aukštesnįjį* AŠ, kurį galima įvardyti kaip sąmoninės kūrybinės aktoriaus veiklos mechanizmą. M. Čechovo metodika iš aktoriaus reikalauja sceninę kūrybą grįsti *aukštesniojo* AŠ sklaida ir eliminuoti *žemesniojo* AŠ sklaidą, kuri, įsiterpdama į aktoriaus kūrybą, naikina trinarę personažo sampratą (valingų impulsų ir vaizdinių raišką išskeldama virš jausmų ir emocijų raiškos bei paversdama aktoriaus ekspresiją

natūralistiška ir techniška). Pasak rež. G. Padegimo, *aukštesniojo AŠ* veiklai svarbi yra tikslinga *kūrybinės pasąmonės* samprata, kurią, režisieriaus nuomone, galima sieti su programavimu (neurolingvistiniu programavimu). Vaizduotės darbo rezultatas aktoriui leidžia įvaldyti savo *aukštesniojo AŠ* (kuris, anot G. Padegimo, yra genetiškai susijęs su kultūrine atmintimi) raišką ir rasti būdą tinkamai sukurti vaidmenį (16).

Aktoriaus sceninė ekspresija kiekvieno vaidinimo metu yra skirtinga ir nepastovi. M. Čechovas tvirtino, jog tam didelės įtakos turi ir žiūrovų, kurie yra neatskiriama spektaklio dalis, sudėtis (15). Aktoriaus kuriamo vaidmens kaita yra neapčiuopiama ir analitiškai nepamatuojama, kadangi aktoriaus ir publikos sudėties santykis negali būti racionaliai apibrėžiamas. Vis dėlto, M. Čechovo teigimu, toks abipusis ryšys egzistuoja savaime ir aktoriaus kūrybinėje praktikoje tampa reikšmingu vaidmens raiškos aspektu (15). Žiūrovas netiesiogiai diktuoja aktoriaus vaidybos procesui, ir drauge veikia personažo sklaidą, kurioje išryškėja nenumatyti niuansai ir charakteringos detalės. Tokias natūralias transformacijas galima suvokti kaip *aukštesniojo AŠ* veiklos rezonavimą. Tačiau laukiamas aktoriaus ir žiūrovo santykis bei publikos įtaka personažo sklaidai negali eliminuoti ar iškreipti kuriamo vaidmens prigimties. Vidinės ir išorinės metamorfozės, kurias personažas patiria spektaklio metu, tik išplečia kokybinį vaidmens turinį, kurio esencija ir branduolys išlieka tokie, kokius aktorius suvokė pirmajame vaidmens kūrimo etape.

Galima išskirti tris metodo apraše pateiktus sceninės ekspresijos būdus, kuriuos M. Čechovas siejo su erdve:

- *Vienos dimensijos erdvė* primena individualaus aktoriaus autoportreto sklaidą – aktoriaus sceninė išraiška yra tiesioginė. Tarp aktoriaus ir žiūrovo nėra skiriančio elemento – sceninės kaukės.
- *Dviejų dimensijų erdvė*. Toks vaidybos būdas apibūdina personažo dalyvavimą aktoriaus sceninėje išraiškoje.

Aktorių ir žiūrovą skiria charakterizuotas vaidmuo, kuris aktoriaus ekspresiją papildo išoriniu turiniu.

- *Trijų dimensijų erdvė*. Toks vaidybos būdas iš aktoriaus reikalauja *aukštesniojo AŠ* buvimo. Trijų dimensijų vaidyba sukuria psichologinį vaidmens gylį, kuriame išryškėja išbaigtas ir sudėtingas, daugybę vidinių ir išorinių lygmenų jungiantis personažas. Toks vaidybos modelis tampa artimas tikro individo portretui (žmogaus psichologijos ir vidinio gyvenimo aspektais).

Analizuojant M. Čechovo metodiką pastebima tai, kad trijų dimensijų erdvės principas iš aktoriaus nereikalauja kiekviename naujame vaidmenyje naudoti visas M. Čechovo meto-
dines priemones. Kartais kuriamas vaidmuo tiesiog nesuteikia aktoriui galimybės naudoti daugialypes artistinės ekspresijos technikas, kurios pačios savaime gali nesuteikti norimo rezultato. Galima teigti, jog trijų dimensijų gylio raiška iš aktoriaus reikalauja ne konglomeratinės technikų samplaikos, bet tikslios pagrindinių vidinės ir išorinės personažo prigimties elementų jungties. Įtikinamos ir emociškai patrauklios vaidybos esmę aktorius suranda apčiuopdamas vaidmens ir spektaklio santykio akcentus. Tačiau aktorius neturi kiekviename vaidmenyje apsiriboti tik tais personažo bruožais, kurie bus reikalingi spektaklio metu. M. Čechovo metodą taikantis aktorius turi pažinti kiek įmanoma daugiau kuriamo personažo ypatybių, jausmų ir išgyvenimų, netgi jeigu jie nėra aptinkami spektaklio struktūroje. Toks principas tampa svarbus kuriant itin teigiamus ar neigiamus personažus, kai aktorius turi kiekvienai personažo savybei ar bruožiui surasti priešingą opozicinį jausmą, kad kuriamas vaidmuo nebūtų statiškas, vienakryptis ir šabloniškas.

Vis dėlto personažas, nors ir būdamas išbaigtas bei psichologiškai aktyvus, neturi būti atskleidžiamas žiūrovui visapusiškai. Personažo raiška spektaklio metu yra dvilypė ir gali būti skirstoma į vidinę ir išorinę veiklą. Išorinė veikla žiūrovo yra suvokiama tiesiogiai ir sąlygoja tuos spektaklio

aspektus, per kuriuos aktorius išreiškia objektyvius kuriamo personažo veiksmus: gestus, judesius ir balsą. O vidine veikla galima vadinti tuos veiksmus, kurie yra prislopinti ir maskuojami personažo viduje. Vidinę personažo veiklą žiūrovas suvokia netiesiogiai, ir ji neretai reikalauja publikos aktyvumo. Reikšminga vaidmens charakterio ir išgyvenimų dalis, kuri yra pažini aktoriui, dažniausiai nėra tiesiogiai atskleidžiama ne tik žiūrovui, bet ir kūrybinei spektaklio grupei, kadangi aktorius turi daugiausiai informacijos apie savo kuriamą vaidmenį. Taigi, kuriamo vaidmens raiška neapsiriboja *duotosiomis aplinkybėmis* ir natūraliai evoliucionuoja, darydama įtaką esminiam spektaklio rezultatui.

Literatūra

1. Aleksienė G. Michailas Čechovas ir Lietuvos teatras // *Kultūros barai*. 1967. Nr. 3. P. 40–42.
2. Balevičiūtė R. Dar vienas žvilgsnis į psichologinį realizmą ir jo išpaudus lietuvių teatre // *Menotyra*. 2007. Nr. 4. P. 47–55.
3. Byckling L. Михаил Чехов в Холливуде: Размышления и письма Марку Алданову // *Studia Slavica Finlandensia*. 1991. T. 8. P. 1–26.
4. Byckling L. Michael Chekhov and Anthroposophy: From the History of the Second Moscow Art Theatre // *Nordic Theatre Studies*. 2006. Vol. 18. P. 58–71.
5. Chekhov M. *Lessons for the Professional Actor* / Ed. by D. Hurst du Prey. New York: Performing Arts Journal Publications, 2001.
6. Chekhov M. *To the Actor: On the Technique of Acting*. London: Routledge, 2002.
7. Čechovas M. *Aktorius kelias*. Jonava: Jonava, 2007.
8. Guobys A. Scenos pedagogika, aukštojo teatro mokslo kūrimas Lietuvoje (XX a. pirmoji pusė) // *Lietuvos scena*. 2010. Nr. 3–4. P. 62–68.
9. Leonard C. *Michael Chekhov's to the Director and Playwright*. New York: Limelight Editions, Proscenium Publishers, 1984.
10. Marowitz C. Stanislavskis prieš Čechovą (ištrauka iš paskaitos, skaitytos Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje) // *Kultūros barai*. 2006. Nr. 11. P. 77–79.
11. Petit L. *The Michael Chekhov Handbook: For the Actor*. Abingdon: Routledge, 2010.
12. Крымова Н. *Чудо актерского мастерства*. 1991.
13. Юрский С. Михаил, племянник Чехова // *Литературная Газета*. 1987. Но. 8.

Šaltiniai

14. Byckling L. *Michael Chekhov as Actor, Director and Teacher in the West: From Moscow to Los Angeles*. Prieiga per internetą: <http://www.helsinki.fi/lehdet/uh/101g.htm>.
15. Chekhov M. *On Theatre and the Art of Acting* (Masterclass recordings made for the Stage Society). Hollywood, 1955. Prieiga per internetą: <http://www.youtube.com/watch?v=RjooI15cOZE>.
16. *Nepublikuotas interviu su rež. Gyčiu Padegimu*. Juodkrantė, 2012 gegužės 10. Užrašė Justinas Kalinauskas.

Analysis of Relation Between the Actor and the Character in M. Chekhov's Acting Technique

S u m m a r y

This article explores the relation between the actor and the character, which is created using Michael Chekhov's acting technique. With a reference to the method's analysis, the article presents the main aspects of the actor-character relation: the perception of the character's nature, characterization of a role and actor's performance on the stage. Through these three stages peculiarities and singularities M. Chekhov' method's are analyzed, as a result, distinguishing it from other acting techniques. The article explains the main creative tools which actor uses creating the character and exposes those methodological aspects which determine role conception and impact on actor's psychology.

First part defines theoretical conceptions which allow understanding M. Chekhov's method principles in the context of other acting techniques. This part describes the aspects of method developing, development and fundamentals. Second part deals with the methodological analysis of how the role is developed and examines the means by which actor expresses himself on the stage and portrays the character.

The article not only allows understanding the character's psychological and psychophysical influence on actor's expression, but also highlights actor's significance in the process of creating the role and also examines actor-character relationship which defines theoretical basis in extensive research of Michael Chekhov' acting technique.

Visuomenės ir teatro meno sąveika

Kur pasibaigia menas ir prasideda tikrovė? Kada baigiasi spektaklis ir kada prasideda tikras, apčiuopiamas socialinis gyvenimas? Besivystant komunikacinėms technologijoms menas pasidarė lengvai pasiekiamas kiekvienam, tapo ne tik savotiška mūsų gyvenimo dalimi, bet ir vartojimo praktika. Žmogus beveik kiekvieną dieną susiduria su vienokiomis ar kitokiomis meno išraiškomis. Meninės, teatralizuotos akcijos, meniniai performansai, ritualai, dailės kūriniai, spektakliai yra (ir visada buvo) visuomenės veidrodis, atspindintis tam tikras idėjas, giluminius visuomenės skaudulius, problemas, nepasitenkinimą, kartais išreiškiantis protestą, į kurį socialinės struktūros negali nereaguoti, o kartais net numatantis ateitį. Mene kyla idėjos, kurios per tam tikrą laiką gali transformuotis ir būti perkeltos į visuomenę, o iš visuomenės grįžti į meną. Mintys ir teoriniai pasvarstymai, jog menas kyla iš giluminių visuomenės diskursų, jog jis yra susijęs su žmonių kasdieniais patyrimais, nėra naujos, meno sociologų darbuose jų galima aptikti jau nuo XIX a. pabaigos.

Šiame straipsnyje analizuojama visuomenės (žiūrovo) svarba teatro vystymuisi ir kaitai. Straipsnyje yra daroma prielaida, jog žiūrovo reikšmė teatro vystymuisi yra beveik tokia pat kaip ir paties menininko, kuriančio teatrą. Dauguma meno sociologų, kalbėdami apie meną apskritai, pateikia pavyzdžių iš vizualiųjų menų ir dažnai pamiršta performatyviųjų menų ypatybes. Taip pat jie kalba apie patį menininką, jo vietą visuomenėje, jam

daromą įvairių diskursų įtaką ir jos atsispindėjimą menininko kuriamame mene. Tačiau nors ir užsimenama apie žiūrovą, kitaip tariant – suvokėją, kaip vieną iš svarbių meno socialumo elementų (nes jis ir kuria meno socialumą), vis dėlto nesiimama jo detaliau analizuoti – jo įtakos menui ir meno įtakos jam. Taigi straipsnyje apžvelgiama visuomenės ir teatro meno sąveika, kaita ir suvokimas.

Reikėtų paminėti, jog straipsnyje laikomasi nuostatos, kad visuomenė yra žiūrovas. Visų pirma straipsnyje terminas „žiūrovai“ yra vartojamas vienaskaita, nurodant publiką kaip vieną darinį, neišskiriant kiekvieno žiūrovo. Antra, naujųjų medių (informacijos ir komunikacijos technologijų) amžiuje, kaip jau minėjau, menas yra pasiekiamas visiems, tad net ir tie, kurie neina į teatrą ir juo nesidomi, turi bendrą suvokimą ir supratimą, kas yra teatras (jie netgi gali turėti labai konkrečią nuomonę apie teatrą kaip tokį ar konkretų spektaklį). Šiandien nutinka net ir taip, jog net nematę spektaklio (galbūt jo matyti net ir nebereikia?) žmonės (visuomenė) gali turėti tam tikrą nuomonę apie jį (nuomonė yra formuojama). Tad visi visuomenės nariai (net patys menininkai) šiais laikais tampa žiūrovais – ne tik stebinčiais meno kūrinį, bet ir gebančiais formuoti ir paveikti tam tikrą meno kaitą.

Kultūros ir istorijos sąveika: visuomenės įtaka teatro menui ir kultūros kaita

Norint nusakyti visuomenės įtaką teatro menui reikia apčiuopti, kaip kinta mūsų kultūra (apskritai). Tik apčiuopę šią kaitą galėsime suprasti, kokia įtaka yra daroma žiūrovui ir teatrui. Galėsime išsiaiškinti, ką ši kaita nulemia ir kiek tai paveikia žiūrovo meno kūrinio suvokimą ir interpretavimą, kiek patį menininką ir jo meno kūrinį. Meno sociologas Jeanas Duvignaud stengėsi parodyti socialinį meno sąlygotumą ir kartu atskleisti tai, kas dedasi visuomenėje, kuri yra veikiamą meno, kaip kinta pasaulio ir žmogaus vaizdiniai: juk

ne tik menas egzistuoja visuomenėje, bet ir pati visuomenė patenka į meną. Ji mato savo atvaizdą meno veidrodyje, o šis savo ruožtu parodo jai naujas žmonių bendravimo galimybes (5, 85). J. Duvignaud teigimu, „kad suprastume meninę kūrybą, turime suprasti ir socialinio pasaulio paveikslą“ (2, 63).

J. Duvignaud idėjas papildė antropologas Marshallas Sahlinsas. Savo knygoje „Istorijos salos“ kalbėdamas apie kultūros galią formuoti žmonių supratimą ir veiksmus, jis pažymėjo, kad „istorijos tvarka paklūsta kultūros tvarkai“, o „kultūros schemas paklūsta istorijos tvarkai“, nes reikšmės yra daugiau ar mažiau įvertinamos vis iš naujo, kai su jomis susiduriama praktiškai (10, 7). Ši teiginį galima perfrazuoti ir gerokai supaprastinti: kultūra veikia istoriją, ir atvirkščiai – istorija veikia kultūros schemas (kultūrą sudaro kultūrinės schemas, taigi pati kultūra yra paveikta istorijos). Iš karto reikėtų prisiminti, jog teatro menas yra viena sparčiausiai kintančių meno šakų, kadangi jį kuria gyvi žmonės ir jo galutinis produktas visada yra susijęs su scenoje *čia ir dabar* kuriančiais ir sąveikaujančiais žmonėmis. Spektaklyje kūrėjas yra gyvas, *čia ir dabar* veikiantis žmogus, kuris gali kisti akimirksniu, priklausomai nuo situacijos ar žiūrovų reakcijos. Spektaklis, kaip ir istorija, keičiasi ir priklauso nuo įvairiausių veiksnių. Spektaklis, rodomas tik pusę metų, jau skirsis nuo premjeros (kadangi spektaklio reikšmės, kaip jau minėta, kiekvieną kartą su jomis susidūrus praktiškai, bus daugiau ar mažiau įvertinamos vis iš naujo). Taigi šiuo atžvilgiu spektaklis ir pats teatras tampa istoriški.

Įdomu pasigilinti ir į paties meno istoriškumo klausimą. Sociologas Emile'is Durkheimas teigė, jog vidiniai menininko išgyvenimai nėra sociologo reikalas. Sociologas gali įsikišti tik tuomet, kai tas unikalus menininko „matymas“ suobjektyvėja, tampa konkretus. Tuomet, pasak sociologo, jis įgyja kitą socialinę vertę. Meno kūrinys pasidaro socialus tik tuomet, kai įgyja komunikatyvią formą, tampa daiktiškas ir ima funkcionuoti visuomenėje (5, 85). Šiuose E. Durkheimo teiginiuose slypi dvi

labai svarbios išvalgos. Pirma, menas tampa socialus tik tuomet, kai susiduria su žiūrovu (visuomene). Pats vienas, niekam nematomas, paveikslas ar spektaklis (menas) nebus socialus. Pasak Lucieno Goldmano, menas tampa socialiu reiškiniu ne pats savaime: „Muzikos kūrinio partitūra, besiilsinti ant pianino, neegzistuoja socialiai. Reikia, kad kas nors ją pagrotų ir kas nors kitas išgirstų tą muziką. Tik muzikos atlikimo ir klausymosi (suvokimo) aktai esą socialūs“ (5, 123). Galime prisiminti ir sociologą Pierre'ą Bourdieu, kuriam tarp „kultūros“ (viso socialinio pasaulio) ir „Kultūros“ (meno) egzistuoja artimas santykis, nes kažkas gali būti apibūdinta kaip menas, jeigu tai atsiduria tam tikrame kontekste (tarkime, meno muziejuje), kuris yra pripažįstamas kaip meninis; arba tai yra pagaminta *kieno nors*, kas kitų visuomenės narių yra pripažintas kaip *menininkas*; arba tie, kas turi galią vertinti (galią suteikia pati visuomenė), kas yra menas, o kas – ne, nusprendžia, jog tai – menas (13, 154). Tad galime matyti, jog meno institucija, meno kūrinys, menininkas ar meno kritikas yra visuomenės sukurtų kultūrinių schemų išvada, kitaip sakant – bendras visuomenės susitarimas. Taigi, teiginys, kad menas tampa socialus tik tuomet, kai susiduria su visuomene, turi kelis lygmenis: pirma, meno kūrinys turi būti pripažintas visuomenės kaip meninis; antra, kai kūrinys pripažįstamas kaip meninis, susidurdamas su visuomene, jis įgyja komunikatyvią formą ir žiūrovui suteikia tam tikrų prasmų, žinių ir suvokimo.

Antra, E. Durkheimo teiginyje slypinti išvalga yra tokia: kad meno kūrinys taptų socialus, jis turi būti sudaiktinamas. Iš pirmo žvilgsnio taip sakyti nėra tikslu, jei turime omenyje šiuolaikinį performatyvųjį meną, kadangi, kaip minėta anksčiau, jis yra nuolat kintantis ir nepastovus (jis kiekvieną kartą patiria įvairių veiksnių įtaką, pavyzdžiui, žiūrovo). Spektaklis yra neapčiuopiamas ir neturi „daiktiškos“ išliekamosios vertės kaip, tarkime, paveikslas, kino filmas ar architektūrinis statinys. Galima būtų vėl prisiminti sociologą J. Duvignaud, kuris kalba apie aktorį kaip apie vieną socialiausių būtybių,

palyginti su kitais menininkais (5, 144). Pasak šio mokslininko, aktorius vaidybą reikia nagrinėti neatsiejant jos nuo publikos, kadangi aktorius pasitarnauja bendruomenei ir visuomenei (pavyzdžiui, dažnai kalbama apie aktorius pataikavimą publikai). Aktorius vaidina tik žmonių grupei, įkvepiančiai jo kūrybinę galią, vadinasi, spektaklis „sudaiktiškėja“ per aktorius buvimą priešais žiūrovus, taigi ir spektaklis įgauna „daiktišką“ pavidalą per aktorių. Galima sakyti, jog teatro unikalumą atskleidžia tai, kad spektaklis daiktiškai neegzistuoja tol, kol neprasideda spektaklis (pavyzdžiui, paveikslas ar kino filmas būna daiktiškas dar prieš susidurdamas su žiūrovu ir išlieka daiktiškas, kai žiūrovas nusisuka). Teatre pats daiktiskumas (drauge ir socialumas) susikuria tik atėjus žiūrovams ir išnyksta, kai paskutinis žiūrovas išeina iš salės; daiktiskumo faktas lieka tik žiūrovo atmintyje (tokiu būdu jis tampa iš dalies istoriškas). Įvairiuose žiūrovo suvokimo procesuose šis faktas gali kisti ir įgauti naujų prasmų.

M. Sahlinsio teigimu, kaip jau minėta, teatras yra istoriškas, vadinasi, paklūsta kultūros tvarkai – kokia kultūra, toks ir teatras; antroji teiginio dalis – teatras veikia kultūros schemas (kultūra yra paveikta teatro). Reikia nepamiršti, jog teatre tikri pasaulio įvykiai, prasmės, reikšmės, simboliai (teatras paklūsta kultūrai) yra iš naujo interpretuojami, pervertinami, išpučiami, sumenkinami ir t. t. pačių spektaklio kūrėjų. Vėliau žiūrovas, susidurdamas su tomis jau pakeistomis prasmėmis, jas iš naujo apmąsto, įvertina ir sužino ką nors naujo arba į ką nors pažvelgia kitomis akimis (teatras veikia kultūrinės schemas). Šie du procesai vienalaikiai ir neatskiriami. „Kultūra veikia kaip stabilumo ir kaitos, praeities ir dabarties, dichotomijos ir sinchronijos sintezė“ (10, 193); toks procesas vyksta ir teatre. M. Sahlinsui svarbiausias yra kultūros ir istorijos santykis: „Kultūra būtent ir yra esamos situacijos sandara, sukurta remiantis praeitimi“ (10, 207). Todėl tiek istorija, tiek kultūra, tiek teatras ir visi kiti menai bei socialinės struktūros daro vienas kitam įtaką. Dabartinė kultūra aprėpia visus

istorinius įvykius ir visą istoriją, taip pat teatrą (istorija turėjo įtakos šiuolaikinio teatro ir šiuolaikinių teatrinių mechanizmų, perduodančių prasmes šiuolaikinei visuomenei, atsiradimui). O kultūra turi įtakos istorijos kaitai ir šiandieninei istorijos akimirkai. Pagal tai, kokie yra mūsų įsitikinimai, tikėjimai ir visos kitos kultūrinės schemos, mes kuriame savo istoriją. Teatras, kaip kultūros kategorija, atspindi, kokie mes esame šiandien, kokie galime būti rytoj ir kokie buvome vakar (istoriją kuria veiksmas). Kaip savo knygos „Meno sociologija“ įvade pažymi Algirdas Gaižutis, „menininkai „pergyvena laiką“ labai įvairiai, pavykę kūriniai tarsi numato ateitį“ (5, 8).

Teatre, galima sakyti, vyksta du kūrybiniai procesai. Pasak M. Sahlinso, „Tautos įgyvendina savo sumanymus ir suteikia reikšmę savo siekiams, remdamosis esama kultūrinės tvarkos samprata. Šiuo požiūriu, kultūra yra istoriškai atkuriamą per veiklą“ (10, 7). Taigi pirmasis procesas vyksta, perfrazuojant M. Sahliną, kai teatro kūrėjai, statydami spektaklius, įgyvendina savo sumanymus ir suteikia reikšmę savo siekiams, remdamiesi esama kultūrine tvarka. Šio antropologo teiginį galima pagrįsti ir meno sociologų, pvz., Ervino Panofsky'io, mintimis, kuris teigė, jog menininkas neišvengiamai dalyvauja žmonių bendruomenės gyvenime, nori jis to ar ne – jo kūrybos aktai krypsta žmonių bendrijos link. Jo manymu, pasąmonės sritis aprėpia individo ir visuomenės sankirtas (5, 99). Kitas meno sociologas Gyorgy Lukacsas pažymėjo, kad menininko kūryba neišvengiamai atveria epochos turinį, menininkas, pasikliaudamas savo lakia vaizduote, atskleidžia įvairius socialinės tikrovės (tad ir istorijos bei kultūros) bruožus (5, 120). Spektaklyje esanti kultūrinė (socialinė) tvarka yra labai užkoduojama, dažniausiai siekiant žiūrovui parodyti kitokias galimybes arba žiūros taškus. Taip kultūra yra istoriškai atkuriamą per teatro veiklą. Antrasis procesas – žiūrovai, remdamiesi esama kultūrine tvarka, bando suprasti spektaklio kūrėjų įgyvendintas reikšmes. M. Sahlinas kalbėjo apie žmonių gebėjimą atpažinti esamą pasaulį (taigi ir spektaklį)

pagal kultūrinės schemas, kurios dažniausiai būna suformuojamos žmogui veikiant socialinėje-kultūrinėje terpėje. Žmonių patirtis, pasak M. Sahlinso, yra siejama su įvykių supratimu, atsižvelgiant į empirinių ženklų ryšį su kultūriniais tipais. Tačiau spektaklio metu vyksta ne tik atpažinimas, bet ir interpretacija, kuri spektakliui suteikia naujų pridėtinių reikšmių ir prasmų. Prasmes jis perduoda labai užkoduotas ir perfrazuotas, tačiau išlaiko tam tikras kultūrinės schemas, per kurias ir atpažįstame, jog kalbama apie mūsų visuomenę ir jos problemas. Paprastai sakant, galima kalbėti ir apie tai, jog, padedami teatro, žmonės gali keistis, keičiasi patys ir taip keičia istoriją pagal tai, kaip koduoja prasmes (aktoriai ir režisieriai) ir kaip jas atsikoduoja ir suvokia (žiūrovai), – taip kultūra kinta.

Šie spektaklio kūrimo, kodavimo, suvokimo ir kiti procesai vienas kitam turi įtakos, o jiems įtakos turi dar ir kiti procesai. Galima išvelgti begales įtakos rūšių, bet kad būtų lengviau įsivaizduoti, toliau pateikiame vieną pavyzdį, kuris labai supaprastintai iliustruoja teatro įtaką kultūros kaitai, ir atvirkščiai.

1980 m. Kauno jaunimo teatras-studija (dabar – Kauno kamerinis teatras) pastatė spektaklį „Nepažįstamoji“ pagal Aleksandro Bloko poeziją (kuri tuo metu buvo draudžiama). Spektaklis buvo vaidinamas „Girstučio“ rūmų restorane. Visas veiksmas vyko tiek prie baro, tiek tarp žiūrovų – prie staliukų. Tai buvo vienas pirmųjų Lietuvoje netradicinės formos spektaklis. Pasak aktorių, jis buvo sensacija ir susilaukė didelio susidomėjimo bei palaikymo. Žiūrėti spektaklio žmonės važiuodavo net iš visos Sovietų Sąjungos. Vakarų pasaulyje tai nebuvo naujovė. Jau XX a. 7–8 dešimtmečiais kilę teatro sąjūdžiai skatino menininkus rinktis neformalias erdves (gatvės, butai, garažai, apleisti fabrikai, rūšiai, parduotuvės, kino teatrai). Tai rodė jų socialinį angažuotumą: pasirinkta teatrinio veiksmo vieta buvo traktuojama kaip tam tikrų pažiūrų išraiška (9). Taigi toks Jaunimo teatro-studijos spektaklis galėjo byloti apie liberalėjančią ir naujovių ištroškusią visuomenę.

Lietuvių teatras, po nepriklausomybės atgavimo reaguodamas į permainas, rinkosi naują repertuarą, naujas komunikavimo formas (taigi, vis dažniau vaidindavo netradicinėse erdvėse) ir laukė pasikeitusios publikos. Lietuvoje (ir ne tik) teatras netradicinėse erdvėse buvo reakcija į visuomenės pokyčius, kitokių komunikavimo būdų paieška (9). Tad praėjus trisdešimčiai metų nuo ankstyvųjų spektaklių netradicinėje erdvėje, Lietuvos teatre ši erdvė yra tapusi norma (pavyzdžiui, Kauno valstybiniame dramos teatre ilgą laiką vykstant didžiosios salės rekonstrukcijai, daugelis spektaklių buvo vaidinami netradicinėse teatro erdvėse). Kai kurie teatro kūrėjai juokauja, kad netradicinė erdvė tampa tradicine, o scenos dėžutė – netradicine. Netradicinės erdvės atsiradimas (tiek pasaulyje, tiek Lietuvoje) buvo sąlygotas socialinių-kultūrinių pokyčių, ir neabejotinai netradicinė erdvė darė ir vis dar tebedaro įtaką visuomenei, tik galbūt ta įtaka nėra labai pastebima.

M. Sahlinsas, kalbėdamas apie struktūrą ir įvykį, teigė, jog įvykis (pvz., netradicinės erdvės atsiradimas teatre) yra reikšmingas atsitikimas, kuris priklauso nuo struktūros. Įvykis pasižymi tam tikromis ypatybėmis ir motyvais, kurie kyla iš kitų pasaulių ar sistemų, o įvykį įgyvendina reikšmė, apibrėžta tam tikroje kultūrinėje schemoje, taigi „įvykis – tai supras-tas atsitikimas“, tačiau interpretacijos gali skirtis (10, 205). Pasak M. Sahlinso, žmonės, „remdamiesi skirtingais požiūriais ir turėdami skirtingą socialinę galią objektyvizuoti savo inter-pretacijas“, padaro skirtingas išvadas (10, 10). Įvykiai, atsiradę tam tikroje veikloje ir suprantami tiek kaip kultūros schemas, tiek kaip interpretacijos, veikia kultūros kaitą. Anot M. Sah-linso, „įvykis nėra vien tik bet koks atsitikimas pasaulyje; tai – ryšys tarp tam tikro atsitikimo ir esamos simbolinės sistemos“ (10, 205). Be to, tarp struktūros ir įvykio atsiranda ryšys per kultūros transformaciją, kuri yra tam tikras jos atkūrimo būdas. Analogiškas ryšys pastebimas ir teatre. Pa-vyzdžiui, netradicinės erdvės pritaikymas teatriniam veiksmui yra tam tikras įvykis, kurį veikė struktūra. Pasipriešinimas

esamoms visuomenės socialinėms normoms – tai lyg protesto akcija, išreiškianti tam tikras idėjas. Tam tikros idėjos į teatrą atėjo per netradicinę erdvę, joje užkoduotos, atpažintos ir interpretuotos įgavo naujas reikšmes ir vėl „išėjo“ į visuomenę. M. Sahlinsas rašė: „Veikloje, arba pasaulyje, – formaliai sakant, referencijos aktuose, – kultūrinės kategorijos įgyja naujų funkcinių verčių. Apsunkintos pasaulio naštos, kultūrinės reikšmės pakinta. Tai gi keičiasi ir kategorijų santykiai: struktūra transformuojasi.“ (10, 187). Teatras yra viena iš tų erdvių, kurioje per įvairiai koduojamas kultūrinės schemas kultūrinės kategorijos įgauna naujų funkcinių verčių, ir taip kinta kultūrinės reikšmės, nes žiūrovai užkoduotas schemas atkoduoja ir supranta bei interpretuoja skirtingai. Todėl, išėję iš spektaklio, jie gauna naujų požiūrio į gyvenimą modelių ar bent jau sugeba į kai kuriuos reiškinius pažvelgti naujai. Taip savo ruožtu nežymiai transformuojama struktūra.

Kalbant apie visuomenės transformaciją ir kultūros kaitą, reikėtų prisiminti antropologo Victorio Turnerio ir teatro teoretiko bei praktiko Richardo Schechnerio išplėtotą socialinės dramos idėją. V. Turneris, stebėdamas socialinio gyvenimo įvykius (ar socialinių organizacijų, tokių kaip šeima ir valstybė, veiklą), lygindamas juos su ritualu ir teatro drama, išvedė socialinės dramos teoriją. Jis teigė, jog socialinės ir ritualinės dramos, kuriose gausu simbolių, išreiškia kultūros prasmę ir parodo, kaip visuomenė formuoja žmonių gyvenimus.

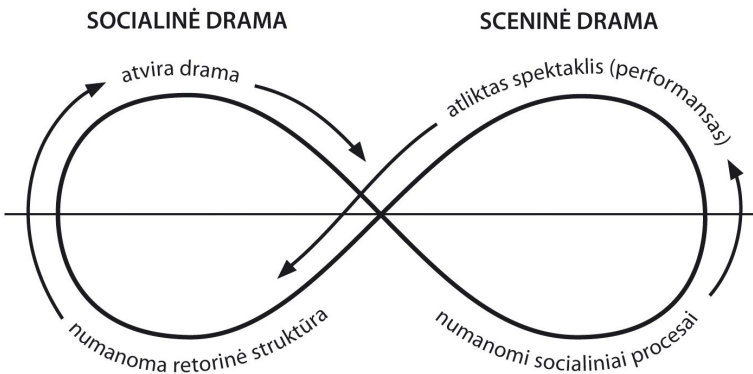
„Dramos“ sąvoką plėtojo ir jau minėtas meno sociologas J. Duvignaud. Dramatiškų situacijų esmė, pasak sociologo, yra įvairūs prieštaravimai, dorovinių ir ekonominių principų sankirtos, jų tarpusavio kova, kurią žiūrovai tikrame gyvenime nelengvai pastebi. Pasak J. Duvignaud, „dramos“ sąvoka padeda tiksliau, objektyviau apibūdinti socialinius ir kultūrinius reiškinius. Visuomeninis žmogaus gyvenimas – tai viena kitą keičiančios dramos (visuomenės gyvenimas giluminiais ryšiais yra susijęs su teatru ir drama) ir jas, anot autoriaus, reikia atidžiai nagrinėti, jei norime suprasti tradicinę ar šių laikų

visuomenę. Reikia domėtis įvairiais visuomenės gyvenimo ceremonialais, perprasti visuomenės dramaturgiją, kuri šiandien nepaprastai giliai įsiskverbė į mūsų kasdieninį gyvenimą (5, 142). Tai parodo, jog drama (tikriausiai nesuklysimė sakydami – ir teatrališkumas) peržengė teatro ribas ir perėjo į visuomenę. Savo ruožtu į teatrą grįžo visos socialinės dramos, vyraujančios ir kurstančios visuomenės fantazija, vaizduotė ir interpretacijos.

O V. Turneris socialinę dramą apibūdino kaip harmoningų ir disharmoningų socialinių procesų visumą, kylančią iš konfliktinių situacijų. Socialinę dramą sudaro keturios pagrindinės fazės: 1) nustatytų normų (kurios reguliuoja dviejų grupių santykius) pažeidimas arba nesilaikymas; 2) krizė, kurios metu pažeidimai ir normų nesilaikymas išplinta (sustiprėja abiejų grupių nesantaika); 3) atitaisymas (vedamos derybos dėl krizės, tai atlieka atitaisymo mechanizmai, kurie egzistuoja visuomenėje ir kurie siekia įsteigti ikikritinę socialinę erdvę; vieši ritualai dažniausiai pasitarnauja siekiant tokių tikslų); 4) reintegracija (problemos išsprendimas ir pokyčių įteisinimas) (12, 74–75). V. Turneris teigė, jog socialinė drama prislopina normalią kasdienę socialinių vaidmenų atliktį. Socialinė drama įsibrauna į socialinio gyvenimo tėkmę ir priverčia grupę bei jos narius pripažinti savo pačių elgesį ir vertybes, kartais netgi jomis suabejoti ir jas iš naujo įvertinti. Kitaip tariant, socialinė drama paveikia ir palaiko refleksyvius socialinius procesus bei kuria kultūrinius modelius, kuriuose refleksyvumas gali turėti teisėtą vietą (11, 92). Pasak V. Turnerio, socialinė drama – tai lyg „pusfabrikatis“ (angl. *raw stuff*), iš kurio sukuriamas teatras, atskleidžiantis, kaip ir kokiu lygmeniu bei sudėtingumu visuomenė pritaiko socialinę dramą ir kaip per ją nuolat atsinaujina (12, 105).

R. Schechneris, glaudžiai bendradarbiavęs su V. Turneriu, ieškojo būdo išreikšti ryšį tarp socialinės dramos ir estetikos (sceninės dramos), ir tai pavaizdavo horizontalia aštuoniuke (1 pav.) (11, 73). Kairioji kilpa reprezentuoja socialinę dramą,

virš linijos – atvira, aiški socialinė drama, apačioje – numanoma retorinė struktūra. Dešinioji kilpa reprezentuoja sceninę dramą, virš linijos – akivaizdus, aiškią išraišką turintis spektaklis (atliktas performansas), apačioje – numanomi socialiniai procesai. Rodyklės, rodančios iš kairės į dešinę ir iš dešinės į kairę, žymi veiksmų kryptis. Taigi, pradedant stebėti procesą nuo aiškiai išreikštos socialinės dramos viršutinės dalies, rodyklė nusileidžia žemyn į dešinėsios (sceninės dramos) kilpos apatinę dalį, kuri reprezentuoja paslėptas (gilumines) socialines infrastruktūras. Tai reiškia, jog po tam tikrų įvykių viskas nugrimzta į giluminius socialinius procesus, kurie (rodyklei kylant į viršų) ilgainiui perauga į meninę kūrybą (pjesė, romanas, dailės kūrinys ir t. t.) arba sceninį spektaklį, kuris sukuriamas veikiant numanomiems socialiniams procesams. Rodyklė vėl leidžiasi ir pereina į kairiosios kilpos apatinę dalį, kuri reprezentuoja pamatinius estetinius modelius. Rodyklė vėl kyla ir atsiduria atviros socialinės dramos vietoje. Visas procesas prasideda iš naujo. Anot V. Turnerio, šis modelis vertingas tuo, jog parodo dinamišką ryšį tarp socialinės dramos ir ekspresyvių kultūrinių žanrų, tokių kaip teatras.



1 pav. Socialinės dramos schema

Taigi, iš šios schemos matyti, jog įvairūs sceniniai pasirodymai – spektakliai atsiranda iš įvairių socialinių dramų (socialiniai įvykiai, temos ir problemos daro įtaką scenoje rodomiems simboliams, modeliams ir pan.). O spektakliai veikia socialinę žmonių elgseną ir paveikia naujas socialines dramas. Galima prisiminti jau nagrinėtas kultūrines schemas, kurios turi įtakos įvairiems kultūriniais procesams (jie savo ruožtu vėl papildo ar keičia vienas kitą), – taip ilgainiui kinta kultūra.

V. Turneris rašė, jog kultūrinio performanso žanrai (tarp jų ir teatras) yra magiški veidrodžiai, atspindintys socialinę tikrovę – ją paaštrinantis, apverčiantys aukštyrą kojomis, perkuriantys, perdėtai išryškinantis arba sumenkinantis, ištrinantis visas spalvas ir atspalvius arba perspalvinantis, netgi apgalvotai falsifikuojantis užfiksuotus įvykius (12, 42). Plėtodamas šią idėją, V. Turneris cituoja antropologę Barbarą Meyerhoff: „Kultūriniai performansai, *tarp jų ir teatras*, yra atspindintys tuo aspektu, kad jie yra mūsų pasirodymas mums patiems. Jie taip pat yra refleksyvus mūsų pačių sąmonės sužadėjimas, parodo tai, kaip mes patys save matome. Tuo pačiu metu būdami ir aktoriai, ir žiūrovai, galime pajusti pilnatvę – savo žmogiškose galimybėse ir netgi troškimuose – matyti save pačius ir džiaugtis tuo žinojimu, kad žinome. Tai neišvengiamai reikalauja žiūrovo ir atlikėjo.“ (12, 42) (kursyvas – straipsnio autorės). Taip parodoma, jog teatras (spektaklis) mums pasakoja apie mus pačius, nes tam tikra prasme mes ir esame teatras (spektaklis).

Tarp teatro ir visuomeninio gyvenimo cirkuliuoja idėjos. Idėjos teatrą pirmiausiai pasiekia per aktorį, kuris yra visuomenės dalis, ir, žinoma, per žiūrovą, kuris turi galią keisti spektaklio eigą. Pakitusios idėjos išeina iš teatro pirmiausiai per žiūrovą, kuris idėjas atpažįsta, suvokia, interpretuoja ir įsisavina. Idėjos išeina per aktorį, kuris jas pats įgyvendina. Šiuo atveju reikėtų pabrėžti aktoriaus svarbą. Pasak J. Duvignaud, būtent aktorių reikia laikyti tuo netipišku žmogumi,

kuris vienu metu veikia skirtingose visuomenės gyvenimo plotmėse. Jo uždavinys – pasakyti skirtingoms socialinėms grupėms ką nors svarbaus, – savo vaidmenimis jis bando įdiegti toms socialinėms grupėms reikšmingas vertybes. Ryšys tarp tokio aktorius vaidinamo personažo ir tikrovės neišvengiamai kelia revoliuciją visuomenės gyvenime. Jei dramaturgija gera, aktorius sukuria ne tik estetinę iliuziją, bet galiausiai padeda visuomenėje įsitvirtinti naujoms gyvenimo formoms. Savo kūryba jis, kad ir laikinai, suvienija skirtingų socialinių grupių žmones. Jis padeda įsitvirtinti kitokiai gyvenimo tvarkai (5, 143).

Aplinkinio pasaulio suvokimas ir žiūrovo svarba teatrui

Kalbant apie teatro žiūrovų svarbą teatro meno vystymuisi, reikėtų paminėti XIX a. pab. – XX a. pr. rašiusį filosofą Johną Dewey'ų. Jis buvo vienas iš pirmųjų meno sociologijos mąstytojų, taigi jo idėjos apima platų meno sociologijos spektrą. J. Dewey estetiką suprato kaip patirtinę. Filosofui ši patirtis buvo natūralistinė, simbolizuojanti pragmatišką, instrumentinę, socialinę aktyvumą. Kalbėdamas apie suvokėją, J. Dewey teigė, jog pirmiausiai vyksta atpažinimas, kuris vėliau savaime plėtojasi. Žmogus atpažindamas remiasi tam tikromis išankstinėmis schemomis, taigi žiūrovas, norėdamas suprasti meno kūrinį, yra priverstas pats kurti – „pažadinti ir pakurstyti savo estetinį patyrimą“ (5, 38) (pasak M. Sahlinso, tai – tam tikrų kultūrinių schemų atpažinimas ir jų interpretavimas meninėje erdvėje), tačiau šis suvokimas nėra visiškai laisvas, nes žiūrovo suvokimo kryptis nubrėžė autorius. Galima būtų paprieštarauti autoriui ir teigti, jog šiuolaikinis menas ir teatras nebeturi griežtai nubrėžtų suvokimo krypčių ar ribų, kadangi net pats autorius negali išvelgti visų galimų interpretacijų (meno kūrinys yra intertekstualus ir nepagrįstas jokia linijine mąstymo logika), tačiau egzistuoja kultūros suvokimo kryptys

ir, reikėtų pridėti, – ribos, kurios gali nubrėžti kūrinio suvokimo kryptis ir ribas (ši idėja bus išplėtota šiek tiek vėliau). Taip pat galima su autoriumi nesutikti ir dėl estetinio patyrimo suvokiant meną. Šiame skyriuje aptarsime, jog minėto proceso metu ne tik sukeliamas estetinis patyrimas, bet ir pats estetinis patyrimas yra savęs pačių atspindėjimas kasdieniniame gyvenime.

Čia galima pereiti prie dar vieno antropologo – Clifford Geertzo minčių. Jis, kalbėdamas apie žmogų kaip kultūrinį statinį ir taikydamas architektūros (Šartro katedros) analogiją, labai tiksliai nusako ir tuos santykius, kuriuose dalyvauja teatras: „Kad suprastum, ką tai reiškia, įvertintum, kas tai yra, turi žinoti ne vien pagrindines akmens ir stiklo savybes, ne vien visoms katedroms bendrus bruožus (*teatre dominuojančias tendencijas*). Turi taip pat suprasti – mano manymu, tai svarbiausia – ypatingus Dievo, žmogaus ir architektūros (*režisieriaus / aktorius, žiūrovo ir kultūros*) santykius, juos nusakančias sąvokas. <...> kiekvienas žmogus – kultūros statinys“ (6, 89–90) (kursyvas – straipsnio autorės). Šie santykiai yra be galo svarbūs norint apčiuopti teatro ir visuomenės sąlyčio taškus bei visuomenės gebėjimą daryti įtaką teatrui.

Perfrazuodamas sociologo Maxo Weberio mintį, C. Geertzas kultūrą apibūdina kaip reikšmių tinklus arba istoriškai gyvuojančias simbolių sistemas, kurias pasitelkę žmonės steigia, saugo, skleidžia ir plėtoja savo pasaulio bei savęs pačių sampratą. Kultūra yra laikoma tarpusavyje susijusių ir susipynusių reikšmių sistemų – meno, religijos, mokslo, ideologijos, teisės, netgi sveikos nuovokos ir kt. – visuma. Šiai visumai galima priskirti ir teatrą, kaip vieną iš reikšminių sistemų, padedančių žmonėms orientuotis pasaulyje, suprasti jį ir save pačius. Pasak C. Geertzo, žmonės visada veikia tam tikroje reikšmių visumoje, taigi jų veikimas yra ženkliškas (kaip ir aktorių vaidmuo scenoje). C. Geertzo knygos „Kultūrų interpretavimas“ pratarmėje Arūnas Sverdiolas rašė, jog tokios

reikšmių visumos yra bendrijos nuosavybė, – tai reiškia, kad bendrijų gyvenime skleidžiasi jų pačių savęs interpretacijos. Interpretacijos gali būti įvairios: ir ritualai, ir gaidžių kapotynės, taip pat teatro spektaklis. Veikdami žmonės ženkliškai ir kolektyviai suvokia savo patirtį ir patiems sau pasakoja apie save pačius (6, 350). Nelabai svarbu, koks yra interpretacijos objektas, svarbu, kad jį suvokia visi kultūros kaip visumos nariai.

Taigi, remiantis C. Geertzo teiginiais, galima sakyti, jog spektaklio metu, naudodami tam tikras ženklų ir simbolių sistemas, žmonės patys save atspindi ir tuose atspindžiuose atpažįsta save. Aktoriai per spektaklyje išreiškiamas prasmes, sukurtas režisieriaus, perteikia savo santykį su kasdienybe ir juos supančiu pasauliu, o žiūrovas atpažįsta tą santykį per aktoriaus rodomus simbolius ir ženklus, – taip žiūrovai patys save „interpretuoja“.

C. Geertzas siekia aiškinti simbolius jų gyvavimo visuose. Simboliu jis laiko bet kokią objektą, veiksmą, įvykį, savybę ar santykį, kuris žmogui yra pasaulio suvokimo ir savivokos priemonė. „Tokiais simboliais dosniai aprūpinamas kiekvienas individas. Gimę juos jau randame bendruomenėje ir jie, negausiai papildyti ar šiek tiek mūsų apibendrinti ar pakeisti, išlieka ir mums mirus. Gyvendami naudojames simboliais ar tik kai kuriais jų, – kartais apgalvotai ir rūpestingai, bet dažniausiai spontaniškai ir nesusimąstydami, tačiau visada vienam tikslui – idant susistemintumėm išgyventus įvykius ir susivoktume, kaip vaizdingai pasakė J. Dewey, „nepaliaujamame patyrimų sraute“.“ (6, 84). Šie simboliai, arba simbolinės sistemos, kaip ir M. Sahlinso kultūrinės schemos, leidžia žmonėms suprasti pasaulį ir jam suteikti prasmę. Aktoriai, naudodami tokias simbolines sistemas, koduoja pjesėje užrašytas prasmes, o žiūrovai per simbolius (bendrus tiek teatro kūrėjams, tiek žiūrovams) interpretuoja scenoje vystantį veiksmą ir suteikia jam prasmę. Teatre žiūrovas pamato, prisimena, įgyja ar išgyvena tam tikrus

patyrimus, kurie jam būna perduodami ne tiesiogiai, bet simboliškai – kaip meninė kalba ir kaip susintetinta kultūrinė patirtis. Taigi žmogus, išėjęs iš spektaklio, būna pasitikrinęs tam tikras turimas kultūrinės prasmės ir simbolių reikšmės, taip pat gali būti jas papildęs, apibendrinęs arba šiek tiek pakeitęs.

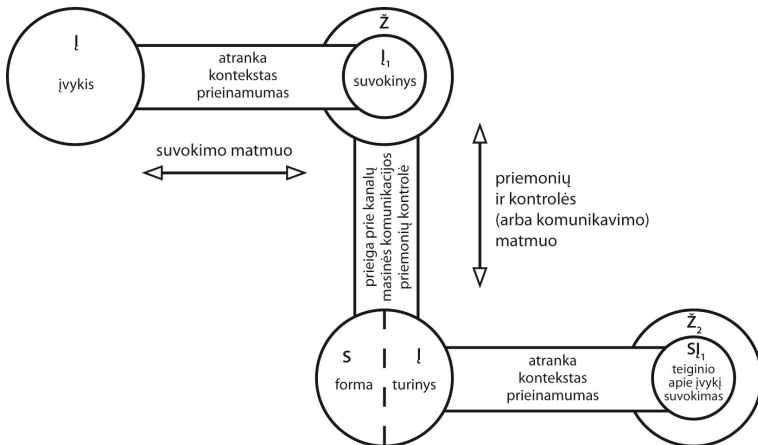
Teatre (kaip ir visuomenėje apskritai) veikia ne tik simboliai bei jų sistemos, bet ir mechanizmai, kurie juos tvarko. C. Geertzas išsakė dvi mintis: pirma, jis siūlė kultūrą išivaizduoti ne kaip konkrečių elgsenos modelių kompleksus, o kaip elgesį kontroliuojančių mechanizmų rinkinį. Antra, žmogus – nuo tokių iš išorės kontroliuojančių mechanizmų, jo elgseną formuojančių kultūrinių programų visiškai priklausomas gyvūnas (6, 83). Viena iš tokių kultūrinių programų gali būti teatras. Teatre slypi gyvenimą reguliuojantys, tam tikras vertybines sistemas palaikantys mechanizmai ir užkuoduoti kasdienio gyvenimo simboliai bei prasmės, kuriuos žiūrovas kiekvieno spektaklio metu pasikartoja. C. Geertzo teigimu, „vis labiau nuo prasminių simbolių sistemų (kalbos, meno, mito, ritualo) priklausoma orientacija, komunikacija ir savikontrolė suformavo naują žmogaus aplinką, prie kurios jam teko taikytis“ (6, 86). Šių ir panašių mechanizmų „varomas“ teatras padeda žmogui taikytis ir susiorientuoti, kas gyvenime yra gerai, o kas blogai, žinoma, remiantis ne tik kultūra, bet ir asmeniniais išgyvenimais (kurie taip pat priklauso nuo tų mechanizmų) bei jiems suteiktomis simbolinėmis prasmėmis. Pasak C. Geertzo, mes esame ne iki galo suformuoti, „nebaigti kurti gyvūnai“, mes patys save formuojame ir performuojame padedami kultūros, – „ne kultūros apskritai, o labai konkrečių jos atmainų“ (6, 88). Taigi, žmogus geba mokytis – jis išmoksta, įsisavina ir taiko kultūrinės simbolių sistemas. To jis mokosi ne tik bendraudamas su kitais žmonėmis, dalyvaudamas ritualuose ar skaitydamas įstatymus, bet ir iš teatro. O teatre pritaiko tai, ką išmoko ir t. t.

Kalbant apie teatro ir žiūrovo santykius bei visuomenės įtaką teatrui, kitas svarbus aspektas yra kultūriniai modeliai. Jie, kaip ir kultūrinės schemos bei simbolinės sistemos, padeda žmonėms suprasti ir paaiškinti juos supantį pasaulį. Anot sociologo Ervingo Goffmano, modeliai atsiranda realios patirties pagrindu ir padeda žmogui orientuotis pasaulyje, „nustatyti, suvokti, identifikuoti ir žymėti“ įvairius gyvenimo įvykius (8, 21). Sociologė Kimberly Fisher kultūrinius modelius apibrėžė kaip sociokultūriniu ir kognityviniu būdu sukurtas schemas, kurios žmonėms padeda suprasti pasaulį. Kultūriniai modeliai suteikia žmonėms tam tikrų įrankių, kuriais jie iš informacijos, su kuria susiduria, gali konstruoti prasmes. Tačiau kultūriniai modeliai patys savaime nėra „užbaigtos konstrukcijos“ (3), todėl gali būti interpretuojami. Modeliavimas nurodo procesą, pagal kurį žmonės plėtoja savo turimą tam tikros problemos suvokimą arba pakeičia savo mąstymą tam tikru klausimu (1, 104). Šią kultūrinių modelių teoriją galima pritaikyti ir teatro tyrimuose.

Modeliai susideda iš aiškinamųjų schemų, kurias žmonės naudoja bandydami paaiškinti tam tikrus įvykius ir atsakyti į tam tikrus kasdieniame gyvenime išskylančius klausimus. Kitaip sakant, žmogus per savo gyvenimą susikuria begalę mentalinių ir emocinių filtrų (modelių), kuriuos pritaiko tam tikrose situacijose, mėgindamas suprasti pasaulio įvykius. Spektaklio metu aktoriai, kurdami savo personažą ir norėdami, kad jis pirmiausiai būtų atpažįstamas, pasitelkia tam tikrus modelius. Vėliau žiūrovas, atpažinęs personažą, gali gilintis į sudėtingas spektaklio ar personažo perduodamas prasmes. Jeigu žiūrovas supranta aktoriaus perduodamą modelį, tada suvokia, kokia situacija vaizduojama ir maždaug koks yra tas personažas. Tačiau viskas nėra taip paprasta. Kai kas nors bando paaiškinti kokį nors atsitikimą, žmogaus supratimas dažnai priklauso nuo to, koku modeliu yra remiamasi. Į patį įvykį žmogus niekada nežiūri kaip į kažkokį kultūrinį modelį. Jis dažnai nejaučia, kokį modelį pasirenka

paaikškinti vienokiam ar kitokiam įvykiui – modelis tiesiog išplaukia iš aplinkybių ir esamos situacijos. Taigi šie kultūriniai modeliai žmonėms leidžia greitai ir lengvai apdoroti informaciją.

Reikėtų prisiminti ir dar vieną filosofo J. Dewey'aus idėją – komunikaciją. Ji, pasak autoriaus, yra savitikslių ir atsiranda per meno kūrinį. Tai – gilinimasis į patį save, bendravimas su pačiu savimi (pasak C. Geertzo, patiems sau kuriamas pasakojimas apie save pačius). Autoriaus teigimu, ši komunikacija „jungia individo ir žmonių bendrijų, genties, kolektyvo patirtį“, todėl menas atsiskleidžia kaip tobuliausia kalba žmonėms bendrauti (5, 39). Kalbant apie komunikaciją, reikėtų paminėti vieną komunikacijos studijų teoretiką George'ą Gerbnerį, kurio sukurtas komunikacijos modelis puikiai tinka būtent perteikti teatro aktorių ir žiūrovų komunikacijos procesą, neatsiejant jo nuo spektaklio prasmų, nors jis pats tiesiogiai apie teatrą nekalbėjo. Taigi, pirmiausia reikia apibrėžti, kas sudaro G. Gerbnerio modelį (2 pav.). Visas procesas prasideda nuo įvykio I, vykstančio išorinėje



2 pav. G. Gerbnerio (1956) komunikacijos modelis

tikrovėje, kuri stebi žiūrovas **Ž**. Žiūrovas įvykį suvokia kaip suvokimo rezultatą – suvokinį **I1**. Įvykio ir suvokinio santykį lemia atranka (žiūrovas bando suderinti tai, ką mato, su savo vidinėmis sąvokomis, mintimis ir modeliais). Jeigu žiūrovas būtų įrenginys, atranką lemtų jo techninės galimybės, tačiau kadangi žiūrovas yra žmogus, procesas tampa daug sudėtingesnis (šis procesas bus aptariamasis vėliau). Vertikaliajame (antrajame) proceso pagal G. Gerbnerio modelį etape įvykis yra perteikiamas signalu arba teiginiu **S1** (**S** – forma, **I** – turinys). Trečiajame (horizontaliajame) etape žiūrovas **Ž2** suvokia ne įvykį **I**, o įvykinį **S1I** – tai signalas arba teiginys apie įvykį. Čia, kaip ir pirmajame etape, signalo apie įvykį ir įvykinio santykį lemia atranka (7, 171–199).

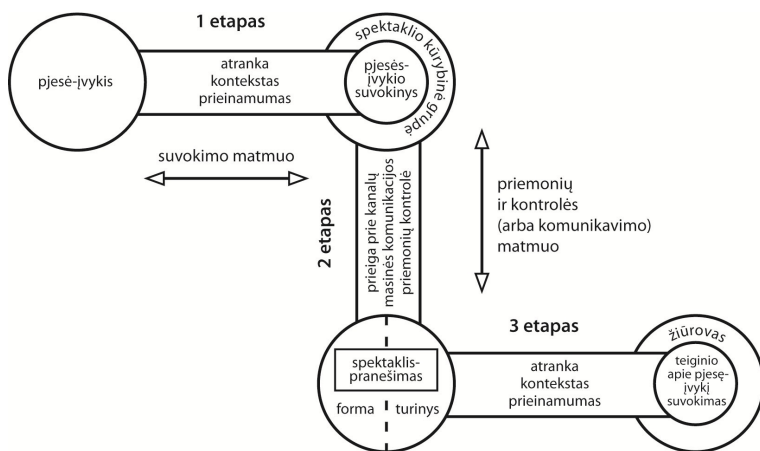
Kalbant apie spektaklį (3 pav.), įvykiu tampa norima pasakyti pjesė ir pjesę atitinkantys tikri gyvenimo įvykiai. Pasak G. Gerbnerio, stebėtojas, šiuo atveju – spektaklio kūrybinė grupė, negali suvokti viso įvykio (pjesės ir ją atitinkančių tikrovės įvykių) sudėtingumo, todėl įvykio ir suvokimo santykį lemia atranka. Kito komunikacijos studijų teoretiko Johno Fiske'ės teigimu, „žmogaus suvokimas – tai ne paprastas dirgiklių reagavimas, o tarpusavio sąveikos ir derinimo procesas. Jo metu žmogus bando suderinti išorinius dirgiklius su vidiniais minčių, arba sąvokų, modeliais. Kai tai pavyksta, žmogus kažką suvokia, suteikia kažkam prasmę“ (4, 42). Taigi, šiame, pirmajame, proceso pagal G. Gerbnerio modelį etape spektaklio kūrybinė grupė bando suprasti pjesę, remdamiesi tikrais įvykiais ir gyvenimo patirtimi (kultūriniais modeliais, kultūrinėmis schemomis ir simbolių sistemomis).

Antrajame komunikacijos proceso etape vyksta kodavimas ir perteikimas, kitaip tariant – spektaklio kūrybinis procesas, pjesės pastatymas scenoje. Pjesės suvokinyje yra perteikiamas signalu apie pjesėje nusakomus įvykius, – tai savo ruožtu vadinama pranešimu. Pranešimas, kaip minėta anksčiau, susideda iš dviejų dalių – signalo (formos, kurią įgauna pranešimas) ir turinio. „Ryšys tarp turinio ir formos yra dinamiškas ir

interaktyvus" (4, 43), arba, pasak I. Richardso, be formos nėra turinio, ir formulavimas yra kūrybinis procesas. Visuomet yra poreikis formuluoti ir koduoti pranešimus (4, 43–44). Ką, tuo remiantis, galima pasakyti apie spektaklį? Iš pirmo žvilgsnio atrodytų, jog spektaklyje svarbiausias yra jo turinys, tačiau, anot I. Richardso („be formos turinys neegzistuoja“), taip nėra. Antrajame komunikacijos proceso etape spektaklio kūrybinė grupė vienaip ar kitaip suvokia pjesės prasmes ir jas pradeda užkoduoti (teatrinės komunikacijos procesas ir yra unikalus bei skiriasi nuo kasdieninės komunikacijos, kadangi pranešimas yra koduojamas pagal specifinę kodavimo sistemą). Vienas aktorius tam pačiam personažui suteiks vieną formą, kitas aktorius – šiek tiek kitokią, nors, atrodo, turinys yra tas pats. Tačiau galutinė reikšmė nebus vienoda, ji priklausys nuo aktoriaus pasirinktos formos. Paprastai tariant, jeigu ant scenos nebus nieko – nei aktoriaus, nei scenografijos, nei muzikos, nebus ir turinio, kurį būtų galima perduoti. Dar vienas pavyzdys – visiems gerai žinomos Williamo Shakespeare'o dramos „Hamletas“ pastatymai. Turinys tarytum visada tas pats, tačiau forma dažniausiai radikaliai skiriasi (ypač šiuolaikiniame Lietuvos teatre). Teatre forma turi unikalų galimybę įsiliesti į kultūrines schemas, simbolines sistemas ir kultūrinius modelius, kurie, atrodo, jau iki skausmo pažįstamam „Hamletui“ gali suteikti visai kitokių prasmų. Ir tai pasiekama keičiant ne turinį, o formą. Vadinasi, formulavimo kūrybiniame procese spektaklio kūrėjai užkoduoja prasmes neįprastu būdu ir neįprastose vietose.

Trečiajame komunikacijos proceso pagal G. Gerbnerio modelį etape tai, ką žiūrovas pamato galutiniame spektaklio variante, nėra tikrasis įvykis-pjesė. Tai – jau signalas arba teiginys apie įvykį-pjesę, kitaip tariant – pranešimas. Šiame etape svarbi yra pranešimo prasmė. J. Fiske teigė: „pranešimo prasmė glūdi ne pačiame pranešime, bet yra gavėjo ir pranešimo tarpusavio sąveikos bei derinimo rezultatas“ (4, 45). Žiūrovas scenoje mato įvykį ir jį bando suvokti, vyksta atranka.

Pažymėtina, jog G. Gerbneris neatskiria pirmojo ir trečiojo etapo, jam tai lygiai tokie patys suvokimo procesai, kylantys iš atrankos (būtent dėl to modelis buvo dažnai kritikuojamas). Šiame straipsnyje laikomasi nuostatos, jog šie du etapai ir atrankos procesai nėra tapatūs: pirmajame etape, kuriame veikė teatrą kuriantys žmonės – aktoriai, atpažįstama ir suvokiama; antrajame – užkoduojama; trečiajame etape, kuriame veikia ir žiūrovai – atkoduojama. Taigi, trečiajame komunikacijos proceso etape žiūrovai supranta, kad scenoje yra vaizduojama ne tikrovė, o savotiška jos imitacija, kad sceninis pasaulis nėra tikras pasaulis, bet scenoje veikiantys aktoriai – tikri. Šio straipsnio autorės manymu, tam didžiausios įtakos turi kultūrinių schemų, simbolinių sistemų ir kultūrinių modelių atpažinimas. Jo dėka ne tik komunikuojama, bet ir užsimezga ryšys tarp aktoriaus ir žiūrovo.



3 pav. Spektaklio ir žiūrovo komunikacijos procesas (sudaryta autorės)

Taigi šiame G. Gerbnerio modelyje prasmė kyla iš išorinio dirgiklio ir vidinės sąvokos (kultūrinių schemų, simbolinių sistemų ir kultūrinių modelių) atitikties. Galima matyti, kaip per

komunikaciją yra kuriamas ryšys. „Suvokimas visada reiškia poreikį suprasti ir organizuoti“ (4, 43). Iki pat tos akimirkos, kai aplanko suvokimas, žiūrovai jaučia nepasitenkinimą, praranda orientaciją, jei nemato to, ką suvokia, prasmės. Suvokimas yra kultūros dalykas (ne tik psichologinis procesas). Mūsų vidinės sąvokos ar vaizdiniai susiformavo kaip kultūrinės patirties (kultūrinių modelių), kultūrinių struktūrų sąveikos (simbolinių sistemų) ir įvairių kultūrinių procesų sąveikos laike (kultūrinių schemų) rezultatas.

Apibendrinant galima paminėti meno sociologo J. Duvignaud iškeltą hipotezę, jog aktorius vaidyba scenoje yra neatsiejama nuo jo socialinio vaidmens visuomeniniame gyvenime, nuo tos aplinkos, kurioje jis gyvena (5, 142). Taigi, jį veikia visi pasaulio suvokimo procesus skatinantys padariniai: kultūrinės schemas, simbolių sistemos ir kultūriniai modeliai. Aktoriaus vaidmuo paprasčiausiai yra kuriamas įvertinant kolektyvinio gyvenimo patyrimą, kurio dalis jis pats ir yra. Visi aktoriaus kuriami ženklai vienija ir pažadina žiūrovų jausmus ir emocijas – pasitenkinimą, malonumą ar euforiją; tam įtakos turi komunikuojant kuriamas atpažinimo procesas.

Išvados

Visuomenės įtaką teatro menui ir žiūrovo svarbą galima nusakyti pirmiausiai per istorijos ir kultūros sąveikos bei kaitos procesus. Bėgant laikui mūsų istorija yra perrašoma, keičiasi normos, vertybės, norai, svajonės, galiausiai – iliuzijos. Pati istorija neišvengiamai sąveikauja su kultūra, nes pastaroji yra įamžinta istorijoje, o istorija kuriama per esamą kultūrą, – taigi, viena be kitos negali egzistuoti. O teatras yra veikiamas tiek istorijos, tiek kultūros vienu metu. Visus šiuos tris veiksnius (istoriją, kultūrą ir teatrą) vienija subjektas (visuomenė), kuris ir yra istorijos, kultūros ir teatro kaitos priežastis. Taip atsiskleidžia nepalaujama ir nesibaigianti kaita: kultūra

veikia subjektą, kuris kuria istoriją; istorija daro įtaką subjektui ir jo tam tikrų reiškinių suvokimui, kurie vėliau daro įtaką kultūros kaitai. Lygiai tą patį galime pasakyti ir apie teatrą. Į teatrą patenka įvairūs esamos kultūros ir socialinio gyvenimo atspindžiai, atranda savo vietą dramoje ir aktorius vaidyboje (juos pirmiausiai atsineša aktorius kaip visuomenės dalis ir, žinoma, žiūrovas kaip spektaklio socialumą kuriantis subjektas). Galime matyti, jog teatras ir visuomenė keičiasi tolygiai, kadangi, kintant visuomenei, įvairios socialinės dramos, kurios ateina į teatrą ir išeina iš jo šiek tiek transformuotos, grįžta į visuomenę pakitusios. Būtent šis grįžimas į socialinį gyvenimą yra žiūrovo reikalas, šiek tiek mažiau – aktorius. Tai ir liudija žiūrovo svarbą teatro menui (pirma, kaip meno socialumo sąlyga, antra, kaip subjektas, gebantis savo buvimu teatre keisti jo reikšmes).

Paminėtinas ir kultūros subjektų savo aplinkos suvokimo aspektas, kurį lemia kultūrinės schemos, simbolių sistemos ir kultūriniai modeliai. Per komunikacijos procesą šie pasaulio suvokimo aspektai kuria ir koduoja spektaklio prasmes, kurios vėliau yra atkoduojamos ir interpretuojamos, remiantis kiekvieno žiūrovo individualia patirtimi. Būtent dėl šių dalykų spektaklis ir apskritai teatras tampa suprantamas visuomenei.

Iš šios apžvalgos paaiškėja, jog visuomenės įtaka teatrui yra gana didelė. Tačiau reikėtų dar plačiau ir konkrečiau išnagrinėti socialinių dramų įtaką teatrui ir jų „išėjimą“ iš teatro į visuomenę, jų santykį su teatro kūrėjais ir žiūrovais. Taip pat vertėtų plačiau aptarti spektaklio metu vykstančius komunikacijos procesus, nes per juos ir yra perduodamos kultūrą ir visuomenę gebančios keisti idėjos. Reikia suprasti ryšį, kuriamą tarp aktorius ir žiūrovo, ir galiausiai – aptarti rituališkumo teatre aspektą, kuris palaiko unikalų aktorius ir žiūrovo ryšį.

Literatūra

1. Chong D., Druckman N. J. Framing Theory // *Annual Review of Political Science*. 2007. Vol. 10. P. 104.
2. Duvignaud J. *The Sociology of Art*. New York: Harper and Row, 1967.
3. Fisher K. Locating Frames in the Discursive Universe // *Sociological Research Online*. 1997. Vol. 2 (3). Prieiga per internetą: <http://www.socresonline.org.uk/socresonline/2/3/4.html>.
4. Fiske J. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: Baltos lankos, 1998.
5. Gaižutis A. *Meno sociologija*. Vilnius: Enciklopedija, 1998.
6. Geertz C. *Kultūrų interpretavimas*. Vilnius: Baltos lankos, 2005.
7. Gerbner G. Towards a General Model of Communication // *Audio Visual Communication Review*. 1956, Vol. 4 (3). P. 171 – 199.
8. Goffman E. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. London: Harper and Row, 1974.
9. Marcinkevičiūtė R. *Tranzito energija. Teatras netradicinėse erdvėse*. 2005. Prieiga per internetą: <http://www.eurozine.com/articles/2005-10-19-marcinkeviciute-lt.html>.
10. Sahlins M. *Istorijos salos*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2003.
11. Turner V. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.
12. Turner V. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.
13. Webb J., Schirato T., Danager G. *Understanding Bourdieu*. Sydney: Allen & Unwin, 2002.

Iliustracijų sąrašas

- 1 pav. Socialinės dramos schema
- 2 pav. G. Gerbnerio (1956) komunikacijos modelis
- 3 pav. Spektaklio ir žiūrovo komunikacijos procesas (sudaryta autorės)

Society and Theatre: Relations and Processes

Summary

The aim of the study is to analyze society's (spectator's) importance and significance to further theatre development and change. The article discusses such research questions: what is the relation among society, culture and history? How the culture and society change who has influence upon them? What is the role of society (spectator) in perception process? And finally – what influence culture and society make on the piece of art and its perception, is it a mutual process? The object of the study is the relation between society and theatre. The tasks of research are divided into two parts. The first part deals with the processes of change and interaction between society and theatre. The second part analyzes societies (the whole social world) and theatre processes of perception.

Society's influence on the art of theatre and the importance of the spectator can be defined, in particular, through historical and cultural interaction and change processes. Overtime, our history is rewritten by changing norms, values, desires, dreams, illusions. The history itself will inevitably interact with the culture, because culture is immortalized in history, and the history is created in assistance of the existing culture – one without the other cannot exist. Meanwhile, the theater is affected by both the history and culture at the same time. All these three factors (history, culture and theatre) are united by the subject (society), which is the cause of history, culture and theatre change.

It is important to mention the cultural actors' perception of their own environment which is a result of cultural schemes, symbols, systems and cultural models. During the communication process these world's perception aspects create the meanings of the performance, these meanings are being encoded, and then could be decoded and interpreted according to each viewer's personal experience.

Autobiografijos teorija ir praktika teatre

Autobiografija – tai asmens gyvenimo istorija, kuri traukia skaitytoją, žiūrovą ar klausytoją dėl ypatingo savo bruožo – autentiškumo. Tačiau rašant autobiografiją neišvengiamai paklūstama taisyklėms, struktūros modeliams, patarimams, kaip tai reikėtų daryti. Tam tikrų faktų nutylėjimas tampa neišvengiamas. Jei autorius renkasi, ką pasakoti, o ko ne, kyla klausimas apie autentikos autentiškumą. Kas iš tikrųjų yra tikra, o kas pagražinta, pridėta, kas nepamėta? Ir svarbiausias klausimas – ar autobiografijoje yra ko nors tikro?

Autobiografijos teorija ir praktika teatre yra mažai tyrinėta, dažniausiai buvo apžvelgiami pavieniai atvejai – spektakliai, autobiografiniai pasirodymai šalies kontekste ir pan. Šio straipsnio tikslas – apžvelgti autobiografijos teoriją ir praktiką Lietuvos ir užsienio šalių teatruose. Kadangi tema labai plati, šis straipsnis yra tolimesnės analizės pradžia.

1. Autobiografijos teorija ir jos objektas

Autobiografijos teorija literatūrologijoje

Autobiografijos žanras yra žinomas daug šimtmečių, bet tik XX a. 8 dešimtmetyje prancūzų mokslininkas Philippe'as Lejaune'as pradėjo formuluoti autobiografijos teoriją literatūro-

logijoje¹. 1971 m. jis parašė monografiją „Autobiografija Prancūzijoje“ („L'autobiographie en France“), kurioje „tyrinėjo autobiografiją kaip žanrą ir kaip literatūrinį tekstą“ (10, 50). Šiame darbe mokslininkas pradėjo formuoti autobiografiškumo sampratos kategorijas², kurias grynino ir pildė kitose knygose: „Autobiografinė sutartis“ („Le pacte autobiographique“, 1975 m.) ir „Aš yra kitas“ („Je est un autre“, 1980 m.). Jose prancūzų teoretiko suformuluotas ir pateiktas autobiografijos apibrėžimas „apima 4 skirtingoms kategorijoms priklausančius elementus:

1. Kalbos forma: a) pasakojimas; b) proza.

2. Nagrinėjimo objektas: individualus gyvenimas, asmenybės istorija.

3. Autoriaus situacija: autorius ir pasakotojas yra tapatūs.

4. Pasakotojo pozicija: a) pasakotojas ir pagrindinis veikėjas yra tapatūs; b) retrospektyvinis pasakojimo išeities taškas“ (15, 40–41).

P. Lejaune'as buvo pirmasis mokslininkas, ėmęs išsamių autobiografijos studijų ir šia tema parašęs keletą knygų. P. Lejaune'ui XX a. 9–10 dešimtmečiais paskelbus savo tyrimus, daug autorių (pvz., Sherrill E. Grace, Deirdre Heddon, Pam Schweitzer, Danielis L. Schacteris, Bennettas

1 Būtina paminėti, kad prieš jam imantis tyrimų buvo keletas autorių, kurie taip pat domėjosi autobiografija, bet teorijos neformulavo. Pvz., E. Stuartas Batesas knygoje „Atvirkščiai: įvadas į autobiografiją“ („Inside Out: An Introduction to Autobiography“) 1937 m. pareiškė, kad tarp autobiografijos ir fikcijos skirtumo nėra. Vėliau profesorius Roy Pascalis pažymėjo, kad autobiografija yra kūryba. Šis autorius 1960 m. parašė knygą „Užmojis ir tiesa autobiografijoje“ („Design and Truth in Autobiography“), kurioje teigė, kad „gyvenimas, vaizduojamas autobiografijoje, yra ne statiškas, nusistovėjęs, o besitęsiantis procesas; tai – ne tik kelionės naratyvas, bet ir pati kelionė. Atsiminimas pats savaime yra kūrybinis procesas – asmeniška vaizduotės istorija.“ (6).

2 Monografijoje „Autobiografija Prancūzijoje“ pateikiamos 3 kategorijos:

1. Kalbėjimo forma: a) pasakojimas, b) proza.

2. Siužetas, arba pasakojimo objektas: individuali istorija, asmenybės tapšmas.

3. Autoriaus situacija: a) autoriaus, pasakotojo ir personažo (pagrindinio veikėjo) tapatumas, b) retrospektyvi pasakojimo perspektyva.

L. Schwartzas, Ericas R. Kandelas, Paulas Johnas Eakinas ir kt.) papildė jo darbus, pritarė jam savo veikaluose, citavo autobiografijos apibrėžtis, polemizavo su autoriumi. Pvz., filosofas ir epistemologas Georgesas Gusdorfas papildė minėto prancūzų mokslininko tyrimus teiginiu, jog žmogus, rašydamas ar pasakodamas savo autobiografiją, nesąmoningai ją keičia ir iškreipia. „Gyvenimo reziumė, pretenduojanti išlaikyti buvusio gyvenimo vertę, manifestuoja jo simbolinį vaizdą, jau tolimą ir, žinoma, nepilną, ypač iškreiptą fakto, kad žmogus, atsimerantis savo praeitį, nėra tas vaikas ar paauglys, tą praeitį išgyvenęs.“ (16, 20). Šis mokslininkas dar kartą patvirtino neišvengiamą subjektyvumo aspektą ir objektyvumo neįmanomumą. Autobiografija, anot G. Gusdorfo, „yra procesas, persmelkiantis atmintį bei pasižymintis atkūrimu ir kartojimu, kurie kiekvieną kartą atsimerus yra skirtingi“ (4, 344).

XX a. 9 deš. pr. pasirodė kelios esė, kurios praplėtė autobiografijos sampratą. „1980 m. buvo publikuota Estelle C. Jelinek „Moterų autobiografija: kritinės esė“ („Women's Autobiography: Essays in Criticism“) ir Jameso Olney'aus „Autobiografija: kritinės ir teorinės esė“ („Autobiography: Essays Theoretical and Critical“), kur buvo „charakterizuojama esminė autobiografijos sąsaja ir kritikos pradinis taškas. Jelinek darbe rašoma apie feminizmo kritiką, kuri yra susijusi su autobiografija, o J. Olney savo esė tiria autobiografiją per poststruktūralizmo išvalgas. Šios dvi esė rodo šiuolaikinių teorijų lauko poveikį, be to, abiejuose darbuose išvelgiama akivaizdi kritika, kuri marginalizuoja kai kuriuos autobiografus ir autobiografines praktikas.“ (3, 4). Tai gali būti įvardijama kaip nauja kritikos forma ir požiūrio perspektyva į savęs reprezentavimą per autobiografiją. Tokia samprata praplečia autobiografijos studijų lauką ir nukreipia dėmesį nuo autentikos / fikcijos klausimo į savęs reprezentacijos būdus ir tyrimus.

Autobiografija teatre: moderni ir postmoderni samprata

XX a. pr. teatro istorijoje atsiranda eksperimentinių teatrų kūrėjų ir istorinio avangardo atstovų kūrybos. Tokie teatrai tuo metu buvo vertinami kaip marginalūs, o jų idėjos buvo suprantamos ir priimtinos tik nedidelei grupei žmonių. „Teoretikai linę pačiu bendriausiu būdu išskirti dvi stovyklas modernistinio judėjimo viduje: avangardą ir „aukštąjį“, arba klasikinį, modernizmą. <...> Avangardinis judėjimas suvokė meną kaip socialinių pokyčių provokatorių, kritikavo dominuojančias estetines ir politines ideologijas ir siekė integruoti meną į kasdienį gyvenimą. Tuo tarpu „aukštasis“ modernizmas tarsi stovėjo socialinio vyksmo nuošalyje ir palaikė egzistuojančią tvarką.“ (18, 93). Klasikinis modernizmas nepasižymėjo teatriniais tyrinėjimais, nesiekė revoliucijų meno pasaulyje, labiau prisitaikydavo prie tuometinės situacijos. Avangardinis teatras, priešingai, siekė atkreipti žiūrovo dėmesį, priversti jį mąstyti, kūrė manifestus, eksperimentavo teatro laboratorijos principais ir buvo sunkiai priimamas visuomenėje. Moderniajame teatre „scenos meno santykiai su realybe buvo apibrėžiami remiantis binariniu principu, kurį galėtume apibūdinti realizmo – antirealizmo poliškumu. Kaip ir kiekvienoje opozicijų poroje, ir šiuo atveju vienas iš jos narių tampa doktrina, pagal kurią apibrėžiamos kito antinomijos nario savybės.“ (21). Šiuo laikotarpiu autobiografija, kaip idėja pastatyti spektakliui, nebuvo tokia populiari, ypač nežymaus asmens biografija. Tačiau XX a. pr. vis dėlto atsirado keletas atvejų, kai spektaklis buvo kuriamas pagal autobiografijas, todėl tuos pavyzdžius (išsamiau jie bus pristatomi vėliau) priskirtume prie tuometinio avangardo ir eksperimentinio teatro.

Autobiografijos naudojimas postmodernistiniame teatre skiriasi nuo modernistinio teatro situacijos, nes pradedama siekti fikcijos – sąmoningai manipuliuoti tikrove. Moderniajame teatre buvo svarbus pats tiesos išsakymas, atsivėrimas ar rėmimasis dienos naujienomis (pvz., Laikraščių teatre). Postmodernizmas

„gali būti suvokiamas kaip įvairių diskursų sąveika ir jų konstruojamų postmodernizmo ir modernizmo apibrėžimų seka“ (7, 60). Tokiame teatre suvokėjas yra įtraukiamas į žaidimą, kurio metu sunku atskirti tikrovę nuo fikcijos. Aktoriai sąmoningai žaidžia tikrovės efektais, stereotipais, masinės kultūros ženklais arba, atvirkščiai, parodo, kaip sukuriama fikcija.

XX a. pab.–XXI a. pr. ypač susidomėta autobiografija teatre. Filosofė Jekaterina Lavrinec teigė, kad pastaraisiais metais „polinkis fiksuoti ir tiražuoti savo patirtis yra bendra tendencija. Paplitus įvairioms techninėms priemonėms, leidžiančioms fiksuoti tikrovės fragmentus (fotoaparatai, kameros ir kt.), užsiveda patirties reprezentavimo mechanizmas: nuolat produkuojamos istorijos apie save.“ (11, 132). Teatro kritikas Vaidas Jauniškis, dalyvavęs Edinburgo teatrų festivalyje 2007 m., dalijosi, kad „festivalyje tradicines pjeses nusvėrė aktorių sukurtos ar ir jų pačių autentiškos istorijos. Akivaizdus stiprus aktorių noras atsiskleisti, kalbėti apie tai, kas vyksta už teatro sienų čia ir dabar, o ne apie tai, ką A. Čechovas parašė XX a. ar W. Shakespeare'as – XVII a.“ (22). Teatre atsiradus tokiai kasdienybės terpei, paprastas žiūrovas gali be didelių pastangų patirti atpažinimo džiaugsmą ir išgyventi savo paties gyvenimo istorijos epizodus, matomus scenoje, net nesuvokdamas, kad taip yra žaidžiama su jo emocijomis. Teatrologė Jurgita Staniškytė rašė: „postmodernūs kūrėjai siekia ne naikinti skirtumus tarp tikrovės ir fikcijos, kūno ir dvasios, turinio ir formos, meno ir gyvenimo, o juos tirti, atverti šių binarinių opozicijų formavimosi prielaidas, atskleisti jų fiktyvumą, o žiūrovą paversti integralia šių procesų dalimi“ (14, 176). Spektaklio metu egzistuoja spektaklio tikrovė, o ne mėgdžiojamas ar atkuriamas gyvenimas. „Dabarties teatro funkcija – atskleisti ir tyrinėti vyraujančius realybės suvokimo būdus, išviešinti įvairias manipuliavimo tikrove strategijas, kritiškai žvelgti į šiuolaikinės visuomenės siūlomas mąstymo ir regėjimo formas. <...> Dabar menininko užduotys labiau asmeninės, nebe tokios

didingos. Autobiografija, savityra, kasdienybės patirtys tampa spektaklių kūrimo medžiaga." (21). Toks autobiografijos teatre sampratos pokytis atveria naujas galimybes žiūrovui ne tik atpažinti save scenoje, bet kartais ir pamatyti, kaip autobiografija tampa pjese, kaip per teatrą įmanoma skatinti spręsti socialines, politines ir asmenines problemas.

Autobiografiškumas teatre yra neįmanomas, anot J. Staniškytės, be žodžio, pasakojimo ir aktorius kūno.

▪ **Žodis.** Modernizmo teatre žodis nurodo manifestą, nes jam būdinga ignoruoti senąsias tradicijas, sarkastiškai jas pateikti ir pabrėžti tuometines problemas. Todėl žodis gali būti suvokiamas kaip novatoriškas, įtraukiantis procesas, kai daugiau svarbos teikiama ne verbaliniam turiniui, o raiškai. Postmoderniame autobiografiniame teatre žodis yra svarbus, nes pabrėžiamas turinys – kokia istorija yra pasakojama.

▪ **Pasakojimas.** Modernizme vyrauja nuoseklus pasakojimas, pvz., kuriant spektaklį yra naudojami straipsniai ar žinutės iš laikraščių arba scenoje *čia ir dabar* yra atkuriamos žiūrovų pasiūlytos jų gyvenimo situacijos, vystomos aktualios temos, su kuriomis vienaip ar kitaip yra susiję aktoriai ar žiūrovai. Postmodernistiniame teatre autobiografija grindžiamuose pasirodymuose galima atpažinti įvairias vadinamąsias pasakojimo technikas (metodus), kurios nebuvo žinomos XX a. pr., pvz.: *storytelling*³, *verbatim*⁴, *improvizacija*⁵.

▪ **Aktorius kūnas.** Moderniajame teatre aktorius kūnui nebuvo skiriama tiek dėmesio kiek postmodernistiniame, kuriame jis gali virsti biografiniu kūnu.

3 *Storytelling* – istorijos pasakojimas žodžiu, garsais, vaizdais, dažnai gali būti improvizacijos elementų.

4 *Verbatim* technika reiškia pažodinį pasakojimo būdą. Tai yra dokumentinio teatro technika, kai kūrėjai naudoja įvairią dokumentinę medžiagą iš garso įrašų arba žurnalistų filmuotų vaizdų, įrašytų ar nufilmuotų interviu ir pan. Siužetas pateikiamas labai tiksliai.

5 Improvizuotas pasakojimo būdas remiasi ne nuoseklia tvarka, o asociacijomis, mintys kyla *čia ir dabar*, spontaniškai, neplanuojant, būdingas fragmentiškumas.

Teatrinis modernizmas, istorinis avangardas ir postmodernizmas yra glaudžiai susiję, kadangi „nemaža dalis postmodernistinio teatro darbų tęsia ir plėtoja modernizmo ir istorinio avangardo tradicijas bei bando spręsti dar moderniaame teatre iškeltas, ypač dramos teksto, aktorius kūno, aktyvaus žiūrovo problemas“ (7, 172–173). Galima palyginti minėtas problemas moderniajame ir postmoderniajame teatre, vertinant jas iš autobiografinio teatro perspektyvos.

▪ **Dramos tekstas.** Modernistiniame autobiografiniame teatre dramos tekstu tapdavo žinutės, pranešimai iš vietinių laikraščių, dienos aktualijos. Pagal tokią informaciją situacija scenoje būdavo atkuriamas *čia ir dabar*, naudojant ir improvizacijas. Taip pat dokumentiniame teatre dažnai yra naudojama dokumentinė medžiaga: teisės pranešimai, aktai, įstatymai ir pan. Be abejo, žmonių istorijos, autobiografijos, taip pat buvo idėjų šaltinis kuriant scenarijus. Postmodernistinis autobiografinis teatras yra labiau susijęs su praktika, kuri žadina emociją atmintį, todėl atmintyje atgaivinamos istorijos, įvykiai, situacijos, problemos, žmonės, išpūdžiai, kurie perkeltami į sceną ir tampa dramos tekstu. Taip pat yra naudojami mitai, legendos, archetipai, liečiantys vietinę bendruomenę ir aktualūs tam tikrai žmonių grupei.

▪ **Aktorius kūnas.** Modernistiniame teatre aktorius kūnas buvo naudojamas kaip kaukė, leidžianti reprezentuoti kažką kitą, suvaidinti reikiamą asmenį. Tai puikiai iliustruoja pavyzdys iš Laikraščių teatro, kuriame buvo vaidinamos situacijos iš pranešimų laikraščiuose – aktoriai suvaidindavo tikrus asmenis, bet ne save. Taip pat autobiografijas naudojančiuose teatruose būdavo provokuojama publika papasakoti kokią nors istoriją iš savo gyvenimo, ir aktoriai ją suvaidindavo, atkurdamo *čia ir dabar*. Postmodernistiniame teatre kūno samprata autobiografijoje kinta, nes kūnas gali būti suvokiamas ne tik kaip kaukė, bet ir kaip biografinis kūnas. Toks kūnas gali būti *matomas*, kai kūno refleksija sutampa su sakomu autobiografiniu tekstu – kūnas reaguoja į prisiminimus (kūno kalba).

▪ **Aktyvus žiūrovas.** Moderniojo laikotarpio aprašomuose teatruose žiūrovas būdavo stebėtojas arba sąmoningai būdavo įtraukiamas į teatrinį žaidimą-diskusiją, kurios metu scenoje žaidžiama politinėmis, socialinėmis ar ekonominėmis tų laikų aktualijomis. Postmodernistiniame teatre žiūrovas aktyvus gali būti tuomet, kai yra įtraukiamas tiesiogiai atlikti tam tikrus veiksmus arba spektaklio metu yra apeliuojama į jo sąmonę (biografinio kūno refleksijos). Tačiau žiūrovui taip pat gali būti atskleidžiama, kaip sukuriamas toks efektas. Žinoma, jei situacija scenoje žiūrovui nėra atpažįstama ir nesukelia katarsinių potyrių, jis išlieka tik stebėtoju.

2. Autobiografija teatre: pasaulinės patirtys

Autobiografinių teatrų plėtotę chronologiškai galima suskirstyti į tris etapus.

1. XX a. pr. – autobiografinio teatro pradžia: Spontaniškumo teatras, Laikraščių teatras, Dokumentinis teatras.

Šio straipsnio autorės nuomone, pirmasis teatras, kuriame buvo naudojama būtent aktorių autobiografija kaip pasakojimo apie save būdas, išpažintis, vykstanti spontaniškai, *čia ir dabar*, yra psichodramos mokyklos kūrėjo, psichiatro, psichosociologo Jacobo Levy'o Moreno įkurtas Spontaniškumo teatras (Ekspromto teatras), kuris buvo atidarytas 1922 m. Vienoje (gyvavo iki 1925 m.). Jame taip pat buvo imtasi Laikraščių teatro technikos, bet Spontaniškumo teatro veikla svarbi bei ypatinga ir tuo, kad jame buvo naudojama autobiografija kaip medžiaga spektakliui kurti.

Kitas pavyzdys, aprašomas J. W. Cassono straipsnyje „Living Newspaper: Theatre and Therapy“ (2000 m.), yra Laikraščių teatro technika⁶ („Gyvojo laikraščio technika“) ir jos naudojimo raida per visą XX a. Autorius teigė, kad „pradžia

6 Laikraščių teatras – įvairių teatro technikų sistema, kuri naudojama informacijai laikraščiuose paversti sceniniu reginiu. Strategijos: *Simple Reading, Parallel Action, Improvisation, Text Out of Context* ir kt.

gali būti atsekama nuo futuristų idėjų XX a. pr. (Italija, 1913–1915 m.), per eksperimentinius teatrus Sovietų Rusijoje (1919–1928 m.) ir Vienoje (1922–1925 m.) iki tapimo teatro forma pasauliniu mastu (JAV 1927–1939 m.)" (19, 107–122). Ši technika vystėsi ir plito iki XXI a. Tai buvo vienas iš būdų perkelti iš laikraščio pranešimą – tikrą, neseniai įvykusią istoriją, atsitikimą – į teatro sceną ir jį suvaidinti, improvizuoti arba tiesiog perskaityti.

Trečiasis pavyzdys – Dokumentinis teatras, kuriame naudojama dokumentinė medžiaga: interviu, laikraščiai, vyriausybės ataskaitos ir pan., kaip medžiaga būsimam scenarijui. Šio teatro „pradžią yra porevoliucinėje Rusijoje ir 1920 m. Vokietijoje (režisierių Erwino Piscatoriaus, Bertoldo Brechto veikla). 1930 m. toks teatras paplito JAV (JAV geriau žinomas kaip *Theatre of Fact*)" (26). Šis teatras skyrėsi nuo prieš tai minėtojo savo tikslais, nes siekė per meną kalbėti apie socialines ir politines problemas, ypač pabrėžė tikslumą: naudojama dokumentinė medžiaga būdavo cituojama pažodžiui.

2. Antrasis etapas – XX a. vid. – XX a. 8 deš. – naujų teatrų, naudojančių autobiografijas kūryboje, atsiradimas. Laikraščių teatras ir Dokumentinis teatras buvo „išvežti“ ir pristatyti JAV, kur pakito ir įgavo naują formą, tapo amerikietiška versija. J. L. Moreno savo teatrą Vienoje uždarė, bet idėją taip pat bandė pritaikyti JAV, Niujorke, ir tai jam pavyko sėkmingiau nei Europoje. Šalia besivystančių tokio pobūdžio teatrų judėjimų atsirado ir naujų. Psichodramos metodo plėtotės JAV dėka Jo Salas ir Jonathanas Foxas XX a. 8 deš. įkūrė Atkūrimo teatrą (*Playback theatre*). Amerikiečių aktorius Spaldingas Gray'us pradėjo kurti autobiografinius monospektaklius, kurie vėliau buvo statomi ir Kanadoje bei Rusijoje. Be tikrų žmonių istorijų, scenoje pasirodė ir miestų, vietovių, bendruomenių istorijos, kartais grindžiamos vietinėmis legendomis ar mitais (pvz., Istorijos teatras (*History theatre*)).

3. Trečiajam etapui priskirtume teatrus, kurie kūrėsi minėtų teatrų pavyzdžiu, bet nebuvo tokie fenomenalūs ir išskirtiniai

kaip antrojo etapo teatrai. Tai XX a. pab. – XXI a. pr. teatrai ar kūrėjai, savo kūryboje naudojančys autobiografijas. Jie perėmė tuo metu jau buvusią metodiką, ją papildė savomis išvalgomis ir taip integravo į savo kūrybą. Tai jau trečioji karta: teatras „Tikra istorija“ (*True Story Theatre*), Senjorų teatras, teatras „Žvelk kairėn, žvelk dešinėn“ (*Look Right, Look Left*), teatro laboratorija „Atviras ratas“, J. P. Leija'o, J. Leguizamo kūryba ir kt. Išskirtinis šio etapo bruožas – kai kurie šio laikotarpio atstovai sąmoningai manipuliavo tikrovės faktais siekdami sukurti žaidimą su suvokėju, kai pastarasis negali nuspręsti ir atskirti, kada scenoje rodoma fikcija, o kada tikrovė (taip pat dažnai būna atvirai parodoma, kaip scenoje kuriama fikcija).

Trumpai apžvelgus teatrų ir pavienių kūrėjų, naudojančių autobiografiją statant spektaklį, kūrybos atvejus XX a. ir XXI a. pr., juos galima suskirstyti į 4 tipus:

- **Autobiografinis terapinis teatras.** Veikloje yra sujungiami psichologijos, sociologijos mokslų ir teatro elementai, ypatingas dėmesys skiriamas dalyvių gyvenimo įvykiams, situacijoms, sutiktiems žmonėms, kurie darė įtaką asmenybės vystymuisi. Britų dramos terapijos specialistas Philas Jonesas savo knygoje „Drama as Therapy: Theory, Practice and Research“ rašė apie dramos elementų (teatro) naudojimą terapijoms tikslams XX a. pr. J. L. Moreno, Nikolajaus Jevreinovo ir Vladimiro Iljine'o darbuose buvo pastebimas naujas teatro ir terapijos santykis, kuris vėliau paskatino dramos terapijos tyrimus ir vystymąsi XX a. „Per XX a. tokios sritys kaip psichologija ir eksperimentinis teatras lėmė naujo požiūrio į teatro poveikį žmonėms susiformavimą. Teatras veiksmingai inicijuoja žmogaus emocinius, psichologinius pokyčius ir dvasinį tobulėjimą.“ (2, 3). Nors „dramoterapijos“ sąvoka dar nebuvo sukurta, bet terapinis aspektas buvo pastebimas nuo pat autobiografinio terapinio teatro susikūrimo. Terapija vyksta per asmenybės kartarsio potyrius. Pirmasis autobiografinio terapinio teatro pavyzdys istorijoje yra J. L. Moreno Spontaniškasis teatras:

1) J. L. Moreno savo teatrą įvardijo kaip terapinį, turėdamas omenyje savo teatro aktorių šeimyninį konfliktą, kuris buvo sprendžiamas teatre naudojant psichodramą. Įvykusius eksperimentus teatre psichodramos kūrėjas laikė esminiu lūžiu savo tyrimuose, kurių metu teatras įgavo aiškų terapinį aspektą.

2) J. L. Moreno suformulavo katarsio sampratą, išvelgė terapinį teatro poveikį. „XX a. 3 dešimtmetyje J. L. Moreno, taikydamas psichodramos metodą Spontaniškajame teatre, suformulavo pagrindinį katarsio prigimties paaiškinimą, remdamasis mažiau žinomais Tolimųjų ir Artimųjų Rytų religiniais kultais, kuriuose žmonijos ateities išgelbėtojai iš pradžių privalėjo apvalyti ir tausoti save. Jis ne tik pats traktavo katarsį kaip svarbiausią savo gydamosios teorijos (psichodramos) tikslą, bet ir žengė toliau už S. Freudą, kuris dirbo su pacientu individualiai, prie darbo su grupe ir katarsiu per psichodraminę veiksmą, kuriame abu – ir *aktorius pacientas*, ir *auditorija pacientė* – turėjo imtis veiksmo ir dalyvauti.“ (24).

3) Kadangi J. L. Moreno savo teatre taikė ir Laikraščių teatro metodą, jame taip pat išvelgė terapijos aspektą. „Moreno pabrėžė ne tik tragiškąją katarsio pusę, bet ir juoko katarsį – ir Laikraščių teatras gali būti komiškas.“ (9, 121)⁷.

Kitas autobiografinio terapinio teatro pavyzdys – 1990 m. rašytojos, lektorės Pam Schweitzer Vokietijoje įkurtas Reminiscencijų teatras, skirtas vyresniojo amžiaus žmonėms (25). Reminiscencijų teatre istorijas scenoje kuria senjorai pagal savo autobiografijas, t. y. reminiscencijas (skaitomi laiškai, užrašai), dalijasi prisiminimais, viltimis. Teatre naudojama improvizacija, žaidimai, atsipalaidavimo pratimai (27). Dalyviai ne tik kalba apie save, bet ir stengiasi į veiksmą įtraukti žiūrovą.

⁷ Futuristų idėjų pradžia – siekis, kad teatras būtų kuo įvairesnis (*Blue Blouse style*). *Blue Blouse style* – kabaretas, miuziklas, cirkas, *commedia dell'arte*. Futuristai yra parašę manifestą apie šį stilių: „Humorui ir satyrai turėtų būti skiriama nemažai laiko kiekviename Laikraščių teatre.“

▪ **Autobiografinis estetiškas teatras.** Tokių teatrų tikslas yra sukurti spektaklį, naudojant tikrą, autentišką dokumentinę medžiagą (garso ir vaizdo įrašus (ypač populiariau naudoti interviu), dokumentus, laiškus ir pan.), tikrus faktus transformuojant, „pagražinant“, suteikiant jiems estetinę, scenai tinkamą, formą. Tokius spektaklius kuria teatras „Žvelk kairėn, žvelk dešinėn“ (*Look Right, Look Left*), teatras „Rimini protokolas“ (*Rimini Protokoll*), teatro laboratorija „Atviras ratas“ ir kt.

Ryškus tokio teatro pavyzdys – Dokumentinis teatras ir jo formos, kai statant spektaklį naudojama istorinė, autentiška medžiaga, šaltiniai ir pan. Dokumentinis teatras⁸, pradėjęs veiklą XX a. 3 dešimtmetyje Rusijoje ir Vokietijoje, labiausiai „iškilo 1960 m. Vokietijoje“ (19). Palanki situacija susiklostė dėl to, kad atsirado dramaturgų, rašančių pjeses būtent tokio pobūdžio teatrui. Galima išskirti dažnai literatūroje apie Dokumentinį teatrą minimus tris svarbiausius atstovus: R. Hochhuthą, P. Weissą ir H. Kipphardtą. Šie autoriai „rašė politines pjeses, atspindinčias naujausius įvykius, naudojo įvairius dokumentinius teismų įrašus ir oficialius dokumentus. Jų dėmesio centre buvo idėja, kad Vakarai, ypač Vokietija, pamiršo nacių politinio siaubo erą, todėl dramaturgai pasisakė kaltės ir atsakomybės temomis tuometinėje istorijoje.“ (20). Dokumentinis teatras Vokietijoje buvo pavyzdys kitoms šalims, koks galėtų būti Dokumentinis teatras ir kaip galima kurti spektaklius. Jo atstovai „naudojo propagandinės žurnalistikos (angl. *advocacy journalism*) techniką ir rėmėsi tik patikimais dokumentiniais šaltiniais. Šių minėtų dramaturgų darbas skatino vystyti politinę dramą ne tik Europoje, bet ir Šiaurės Amerikoje.“ (20).

Donas B. Wilmetas, knygos „The Cambridge Guide to American Theatre“ (2007 m.) autorius, pažymėjo, kad Laikraščių teatro įsikūrimas JAV 1935 m. buvo ir Amerikietiškojo dokumentinio teatro pradžia. JAV Laikraščių teatras pasirodė

8 JAV jis vadinasi *Theatre of Fact*. Plito dešimtmečiu vėliau nei Europoje – 1930 m.

„1927–1939 m., emigravus rusų ir vokiečių eksperimentinių teatrų kūrėjams ir avangardistams⁹, kaip teigia J. W. Cassonas (dramos terapijos ir psichodramos specialistas)“ (9, 107–122), ir įgavo naują atspalvį – „kultūriškai užsikonservavo“¹⁰. Tokių teatro modelių perėmė ir Didžioji Britanija (1935–1956 m.) – 1935 m. susiformavo teatro judėjimas Vienybės teatras (*Unity theatre*). Paminėtina, kad Dokumentinis teatras JAV pakeitė pavadinimą ir tapo Fakto teatru (*Theatre of Fact*).

XX a. II p. Europoje išsivystė Dokumentinio teatro forma, kuri rėmėsi pažodine (angl. *verbatim*) technika. Šią techniką naudoja keletas teatrų, pavyzdžiui, to paties pavadinimo Pažodinis teatras (*Verbatim Theatre*), teatras „Žvelk kairėn, žvelk dešinėn“ ir teatras „Rimini protokolas“ (*Rimini Protokoll*).

Teatre gali būti pateikiama ne tik vieno asmens autobiografija, bet ir vietovės, bendruomenės ar šalies. Su tuo susijęs Istorijos teatras (*History theatre*) įsikūrė 1978 m. JAV.

▪ **Autobiografinių monospektaklių teatras.** Vieno autoriaus autobiografija grindžiami monopasirodymai buvo pradėti rengti 1980–1990 m. JAV. Bet iki tol tokių spektaklių kūrimui įtaką darė įvairūs meno pasaulio pokyčiai, kaip atsakas į kintantį pasaulį. Tokių spektaklių pagrindu ir idėjine pradžia yra laikomi avangardiniai teatrai ir judėjimai:

9 Laikraščių teatrą į JAV atvežė J. L. Moreno – Spontaniškojo teatro Vienoje įkūrėjas (šiam teatre, be kitų metodų ir technikų, buvo ir Laikraščių teatras), jis tikėjo esąs Amerikietiškojo laikraščių teatro kūrėjas. Kadangi į JAV tuo metu emigravo daug tuometinių avangardistų ir eksperimentinių teatrų kūrėjų iš Vokietijos ir Rusijos, kurie taip pat naudojo Laikraščių teatro techniką, J. L. Moreno nebebuvo vienintelis Laikraščių teatro praktikas JAV (Niujorke). Psichodramos ir dramos terapijos specialistas J. W. Cassonas teigė, kad J. L. Moreno nebuvo pagrindinė Laikraščių teatro susikūrimo JAV priežastis, bet drauge negalima nuneigti jo įtakos.

10 J. L. Moreno propagavo improvizuotą, spontanišką Laikraščių teatrą, kuris visada kuriamas esamuoju laiku, čia ir dabar, iš anksto nepasiruošus. Tokią idėją austras „atvežė“ ir į Niujorką po garsiojo nusivylimo Vienos teatru. Tačiau šiai idėjai „išgyventi“ JAV nebuvo lemta. Iš naujausių dienos žinių buvo kuriami scenarijai, pildomi, tobulinami ir svarbiausia – „ilgalaikiai“, o ne improvizuoti. Tokie pasirodymai, surežisuoti ir parengti pagal dienos naujienas, buvo vadinami Amerikietiškuoju laikraščių teatru.

- *1960–1970 m. avangardinis teatras ir kūno meno praktikos.* Avangardinis teatras išskėlė performatyvumo teoriją (režisieriaus Richardo Schechnerio veikla) ir aktyviai užsiėmė praktika, o atsiradusios kūno meno praktikos atkreipė dėmesį į menininko (atlikėjo) kūną. Pvz., 1971 m. menininkas Chrisas Burdenas atliko performansą „Šūvis“ („Shoot“), kurio metu snaiperis jam peršovė ranką (1, 169). 1973 m. menininkė Barbara Smith sukūrė performansą „Pamaitink mane“ („Feed me“), kuriuo norėjo parodyti gyvenimo ir meno sumaištį – galerijoje naudojo savo nuogą kūną kaip instaliaciją vonioje, o apsilankę žiūrovai buvo kviečiami valgyti ir pamaitinti ją (9, 116).
- *Autobiografinio monologo kaip performanso atsiradimas.* Pradedami kurti pasirodymai, kurių pagrindas būna menininko autobiografinis monologas – gyvenimo istorijos. Tokį pirmąjį pasirodymą, kaip rašo Arnoldas Aronsonas savo knygoje „American Avant-Garde Theatre: A History“ (2000 m.), atliko aktorius Spaldingas Gray'us 1979 m. spektaklyje „Seksas ir mirtis iki 14 m.“ („Sex and Death to the Age 14“). S. Gray'us pasakojo tai, ką žinojo apie seksą ir mirtį iki to laiko, kai jam suėjo 14 metų. Jis sėdėjo už stalo, ant kurio buvo pastatyta stiklinė vandens ir padėta užrašų knygelė, ir pasakojo tai, ką pamena. Nuo 1970 m. S. Gray'us prisijungė prie R. Schechnerio vadovaujamo teatro „Performanso grupė“ (*The Performance Group*) veiklos, kuriame atlikimas (angl. *performance*) buvo pabrėžiamas labiau nei vaidyba. Spektaklyje „Motušė Kuraž“ jis išbandė save ir kūrė vaidmenį nesigilindamas, ką tuo norėjo pasakyti B. Brechtas, o tiesiog „atlikdamas vaidmenį“. Tai buvo jo kaip kūrėjo atradimas, paskatinęs kurti savo autobiografinius pasirodymus, „kuriuose tyrinėjo ne kitus, o patį save ir buvo pats savimi“ (5, 170). Teatro istorikas Donas Wilmethas įvertino S. Gray'aus

indėlį į teatro istoriją dėl unikalaus rašymo ir vaidybos stiliaus.

- *Socialinius pokyčius sąlygoję judėjimai* (13, 11). Trečioji įtakos sfera – judėjimai, sąlygoję socialinius pokyčius – pilietinių teisių, moterų, homoseksualų, žmonių su negalia, aplinkosaugos ir t. t., persikėlė ir į meno sferą, kurioje kūrėjai įvairiais būdais stengėsi atkreipti visuomenės dėmesį, išreikšti savo nuomonę, protestuoti, kritikuoti, išsakyti ir ginti savo teises.

Autobiografinio monospektaklio tipo bruožų turi amerikietiškos komedijos žanras – *stand up* šou komedija. Prie šio tipo yra priskiriami tik tokie pasirodymai, kurie sukurti remiantis autobiografiniais atsiminimais: aktorių J. Leguizamo, B. Reynolds, J. P. Leija, W. Goldberg ir kt. kūryba. Taip pat minėto tipo bruožų turi kai kurie Rusijos dramaturgo ir aktoriaus Jevgenijaus Griškoveco spektakliai. 1998 m. buvo suvaidintas pirmasis monospektaklis „Kaip aš suvalgiau šunį“. Vėliau pasirodė daugiau tokio pobūdžio spektaklių. „Kaip teisingai pažymi daugelis kritikų, būtent tokios teatrinės strategijos dėka J. Griškovecui pavyksta sukurti esamojo laiko jauseną bei scenoje tapti mūsų laikų herojumi kartu išliekant savimi.“ (7, 169). Aktorius minėtuose spektakliuose nevengia pasakoti savo gyvenimo istoriją.

Profesorė Marlene Kadar savo knygoje „Sekant autobiografija“ („Tracing the Autobiographical“) autobiografijomis grindžiamus monospeklius Kanadoje skirstė į:

- *monologus* (L. Gale spektaklis „Prisimenu“ („Je me souviens“) (2000 m.), R. Lepage'o „Tolimoji mėnulio pusė“ („The Far Side of the Moon“) (2003 m.);
 - *pasakojimus apie save per santykį su kitais* (S. Pollock „Daktaras“ („Doc“) (1984 m.), G. Verdecchia'io „Amerikos sienos“ („Fronteras Americanas“) (1993 m.)).
- **Autobiografinis edukacinis teatras.** Minėtų metodų praktikai užsiėmė ir švietėjiška veikla – steigė savo metodų mokyklas. Galima paminėti ir privačias mokyklas, kuriose

naudojama psychodrama (J. L. Moreno) kaip būsimo aktoriaus parengimo metodika. Viena pirmųjų metodikų (mokyklų) buvo psychodrama ir jos kūrėjas J. L. Moreno, kuris, dirbdamas JAV, šį metodą populiarino: rašė straipsnius, knygas, vedė praktinius užsiėmimus, steigė centrus įvairiose valstijose. Šiandien psychodrama, anot psychodramos asistentės¹¹ Aurelijos Čeredaitės, taip pat yra naudojama privačiose aktorių mokyklose (pvz., Vokietijoje) kaip metodas, padedantis būsimiems aktoriams mokytis.

3. Autobiografija Lietuvos teatre

Teatrų, kuriančių pagal autobiografijas, tipai Lietuvoje

Pasaulyje teatro pasirodymai, grindžiami autobiografijomis, pasirodė nuo XX a. pr., o Lietuvoje – tik nuo XX a. pab. J. Staniškytės teigimu, postmodernaus autobiografinio vaidinimo elementai Lietuvoje labiau skleidžiasi performanso ir konceptualiajame mene (7, 170). Pritaikant antrajame skyriuje aprašytą autobiografinių teatrų tipizaciją, galima analizuoti Lietuvos autobiografinį teatrą ir palyginti su kitų šalių teatru.

Pritaikius autobiografinių teatrų tipizaciją Lietuvos kontekstui, buvo pastebėti kai kurie tipai:

- Autobiografinis terapinis teatras yra pasiekiamas nedaugeliui. 2002 m. buvo įkurta VšĮ „Savęs pažinimo ir realizavimo studija“, kurios viena iš darbo priemonių yra Atkūrimo teatras („Playback“ teatras). „2007–2008 m. įgyvendintas BPD projektas suteikė galimybę Lietuvoje atsirasti Atkūrimo teatro trupei „Kita pusė“ (23). Lietuvoje šio teatro pavadinimas nėra verčiamas, o vartojamas originalo kalba – „Playback“ teatras. Trupė savo veiklą apibūdina kaip aktorių ir auditorijos bendravimą: „renginio vedantysis kviečia žiūrovus papasakoti istoriją ar epizodą iš savo gyvenimo, išsirinkti aktorius,

11 Speciali kvalifikacija, įgijama baigus I psychodramos lygio mokymus.

kurie atliks reikiamas roles, ir žiūrėti, kaip jų istorijos čia pat atkuriamos ir joms suteikiama meninė forma ir nuoseklumas" (23). Žiūrovai pateikia idėjų, aktoriai jas įgyvendina scenoje. Tačiau, palyginti su pasauliniu kontekstu, tokio tipo teatras Lietuvoje dar tik formuojasi.

- Autobiografinio estetinio teatro pavyzdžių Lietuvoje taip pat nėra daug. Galima paminėti keletą spektaklių, kurių scenarijui kurti buvo naudojama dokumentinė medžiaga: režisieriaus Gyčio Padegimo sukurtas darbas „JAH“ (2011 m.) apie lietuvių rašytojo, modernistinės literatūros Lietuvoje pradininko Juozapo Albino Herbačiausko (1876–1944 m.) gyvenimą. „Pjesės pagrindą sudaro dokumentinė medžiaga – paties J. A. Herbačiausko tekstai, ištraukos iš įvairių knygų, periodinės spaudos ir kitokių dokumentų.“ (17). Taip pat – faktais remiantis pastatytas Vytauto V. Landsbergio spektaklis „Bunkeris“, sceną pasiekęs 2006 m. Rašant scenarijų buvo remiamasi įvairia dokumentine medžiaga: „Lietuvos partizanų vadų Liongino Baliukevičiaus-Dzūko, Adolfo Ramanausko-Vanago, Juozo Lukšos-Daumanto dienoraščiais ir laiškais, poeto Kosto Kubilinsko autobiografijos ištraukomis ir eilėraščiais, KGB dokumentais apie Dainavos štabo sunaikinimą, ištraukomis iš knygos „Rašytojas pokario metais“ ir Rašytojų sąjungos susirinkimų stenogramomis“ (18). Birutės Mar spektaklyje „Unė“, pastatytame 2010 m., pasakojama apie garsios lietuvių aktorės Uršulės Babickaitės-Graičiūnienės (Unės Baye; 1897–1961 m.) gyvenimą ir kūrybą, pasitelkiant ištraukas iš jos dienoraščių, pateikiant Unės portretinių nuotraukų kopijų. Siekis išlaikyti autentiškumą ar faktų tikslumą persipina su estetiniu reginiu. Minėti spektakliai yra artimi Europos ir JAV Dokumentiniam teatrui, nes naudojama autentiška istorinė medžiaga, kuria remiantis

yra kuriamas scenarijus. Tačiau Lietuvoje nestatomi spektakliai pagal žurnalistinę dokumentinę medžiagą (interviu, vaizdo ir garso įrašus, naujausius šalies įvykius), ir čia nėra Dokumentinio teatro, tik spektakliai, kuriuos statant naudojama autentiška medžiaga. O, pavyzdžiui, Anglijoje įsikūręs Dokumentinis teatras visus savo spektaklius kuria remdamasis įvairia dokumentine medžiaga.

- Ryškiausias autobiografinių monospektaklių teatro pavyzdys yra vienas – J. Tertelio monospektaklis „PRA“, artimas *stand up* pasirodymams užsienyje paties atlikėjo autobiografiniais motyvais. Tai ironiškas pasakojimas apie pradedantį aktorį, jo baimes, lūkesčius, studijų metus, aktorinę patirtį. Šiam spektakliui taip pat būdingi autobiografiniai faktai, savirefleksija, savirežisūra, saviironija ir teatrinės situacijos dekonstrukcija.
- Paskutinis, ketvirtasis, tipas – autobiografinis edukacinis teatras – Lietuvoje dar nėra žinomas. Mūsų šalyje nėra plėtojamas autobiografinis teatras edukaciniu aspektu, nes Lietuvos specialistai, besidomintys tokiu teatru, dar patys mokosi.

Išvados

Apžvelgus autobiografijos teoriją ir praktiką teatre, galima daryti toliau pateikiamas išvadas.

Esminiai autobiografijos teorijos kūrėjo Philippe'o Lejaune'o teiginiai:

- autorius, pasakotojas ir pagrindinis veikėjas sutampa;
- autorius / pasakotojas, norėdamas įgyvendinti savo ketinimą, turi naudoti įprastus fikcijos instrumentus;
- autobiografijos kalbos forma yra pasakojimas arba proza;
- autobiografijos objektas yra individualus gyvenimas;
- autobiografijoje autoriaus situacijai būdinga tai, kad autorius ir pasakotojas sutampa;

- autobiografijoje pasakotojo pozicija yra dvejopa: pasakotojas ir pagrindinis veikėjas sutampa, pasakojimo išėities taškas – retrospektyvinis.

XX a. 9–10 dešimtmečiais autobiografijos teoriją papildė kitos disciplinos: psichologija, filosofija, feministinė kritika, poststruktūralizmas, teatrologija ir kt., kurių atstovai tyrinėja atminties sistemą ir jos veikimą, savireprezentaciją, tapatybės sampratą, prisiminimų rekonstrukciją, autobiografiją teatre ir kt.

Teatrų ar kūrėjų, kurie remiasi autobiografijomis kaip kūrybine medžiaga, pasirodymo pradžia siekia XX a. pr. eksperimentinių ir avangardinių teatrų veiklą:

- Modernistinių autobiografinių teatrą reikėtų apibūdinti kaip išpažinties akimirka, išsipasavimą, siekį užmegzti dialogą su žiūrovu, nuoširdų pasakavimą, norą pažinti žmogų.

- Postmodernistinis autobiografinis teatras pradeda žaisti su suvokėju ir jo emocijomis atmintimi. Tokio pobūdžio pasirodyme auditorija sunkiai gali atskirti tiesos akimirkas nuo kruopščiai surežisuotos fikcijos, tačiau pasitaiko atvejų, kai kūrėjai akivaizdžiai parodo kūrimo techniką.

Apibendrinant autobiografijos naudojimą teatre pasauliniu mastu, vystymosi etapus chronologiškai galima išdėstyti taip:

- XX a. pr. – autobiografijos teatre atsiradimas;
- XX a. vid. – XX a. 8 deš. – naujų metodų ir teatrų kūrimas;

- XX a. pab. – XXI a. pr. – trečioji karta, perėmusi jau sukurtus metodus ir juos papildžiusi šokio, improvizacijos ir kt. elementais.

XX a. ir XXI a. pr. teatrai, kurių kūrybai būdingas autobiografiškumas, yra skirstomi į keturis tipus:

- Autobiografinis terapinis teatras, kurio veikloje jungiami psichologijos, sociologijos ir teatro metodai.

- Autobiografinis estetiškas teatras, kuriame naudojama ir scenai paruošiama autentiška dokumentinė medžiaga, suteikiant jai estetinę formą.

- Autobiografinių monospektaklių teatras, kuriame autorius, aktorius ir pasakotojas yra tas pats asmuo, pasakojantis savo gyvenimo įvykius. XX a. pab. monospektakliai pasižymi išpažinties aktu, paprastu pasakojimu, o XXI a. tokie pasirodymai yra artimesni komedijų pobūdžio šou – *stand up* šou žanrui.

- Autobiografinis edukacinis teatras yra apibūdinamas kaip mokykla, kuri yra sukūrusi savo metodiką, taiko ją praktiškai ir veda mokymus.

Lietuvoje teatrų ar kūrėjų, kurie remiasi autobiografija kaip kūrimo medžiaga, atsirado nuo XX a. pab., skirtingai nei kitoje šalyje, kuriose tokio teatro užuomazgų pastebėta XX a. pr.

Pritaikius autobiografinių teatrų tipizaciją Lietuvos kontekstui aiškėja, kad:

- autobiografinis terapinis teatras yra pasiekiamas mažam skaičiui žiūrovų ir mažai žinomas;

- autobiografinio estetinio teatro pavyzdžių Lietuvoje nėra daug, galima kalbėti apie kelis jam artimus spektaklius, kurių scenarijui kurti naudojama dokumentinė medžiaga, tačiau visiškai nėra spektaklių, pastatytų pagal naujausias žinias, interviu, vaizdo ir garso įrašus. Esti tik pavienių spektaklių pavyzdžių, tačiau Dokumentinio teatro stokojama;

- autobiografinių monospektaklių teatro pavyzdys yra vienas – J. Tertelio monospektaklis „PRA“, artimas užsienio *stand up* pasirodymams, kai autorius, aktorius ir pasakotojas yra tas pats asmuo;

- autobiografinio edukacinio teatro pavyzdžių Lietuvoje nėra.

Literatūra

1. Aronson A. *American Avant-Garde Theatre: A History*. NY: Routledge, 2000.
2. Jones P. *Drama as Therapy: Theory, Practice and Research*. UK: T & F Books, 2009.
3. Kathleen A., Leigh G., Gerald P. *Autobiography & Postmodernism*. USA: University of Massachusetts Press, 1994.

4. Olney J. *Memory & Narrative – the Weave of Life-Writing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
5. Pascal R. *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
6. Shank T. *Beyond the Boundaries: American Alternative Theatre*. Michigan: University of Michigan Press, 2002.
7. Staniškytė J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
8. Staniškytė, J. Teatrališkumo būvis // *Darbai ir dienos*. Nr. 33. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2003. P. 87–115.
9. Tracey W., Jones A. *The Artist's Body*. London: Phaidon, 2003.

Straipsniai

10. Casson W. J. Living Newspaper: Theatre and Therapy // *TDR*. 2000. Vol. 44. No. 2. P. 107–122.
11. Dručkutė G. Autobiografijos teorija (Philippe'as Lejeune'as ir Jozefas Franckas) // *Literatūra*. 2004. T. 46. Nr. 5. P. 50–55.
12. Lavrinec J. Nobrow: naujasis personažas šešėlių teatre // *Interstudia humanitatis: naujieji identitetai kūrybinėse industrijose*. 2006. Nr. 3. P. 132.
13. Leija J. P. *Sins with All My Heart: Autobiography and Performance as Activist Intervention*. Dissertation: B. A. University of Michigan, 2007. P. 1–80.
14. Staniškytė J. Realybės efektai: autentiška raiška ir žaidimai su tikrove šiuolaikiniame teatre // *Menotyra*. 2010. T. 17. Nr. 2. P. 169–177.
15. Vanagaitė G. Autobiografijos teorijos metmenys // *Žmogus ir žodis*. 2001. Nr. 2. P. 40–47.
16. Vanagaitė G. Eglės Juodvalkės gyvenimo ir ligos istorija // *Žmogus ir žodis*. 2002. Nr. 2. P. 19–24.

Elektroniniai ištekliai

17. *Apie spektaklį JAH*. Prieiga per internetą: <http://www.dramosteatras.lt/lt/spektakliai/repertua/riniai/jah/>.
18. Dapšytė G. *Tarp žaliųjų ir raudonųjų. Vytauto V. Landsbergio „Bunkeris“ Nacionaliniame dramos teatre*. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=33154>.
19. *Dokumentinis teatras*. Prieiga per internetą: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/199991/Theatre-of-Fact>.
20. *Fakto teatras*. Prieiga per internetą: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/199991/Theatre-of-Fact>.
21. Meškauskaitė A. *Interviu su J. Staniškyte*. Prieiga per internetą: <http://www.kamane.lt/lt/atgarsiai/teatras/tatgarsis510>.
22. Morkūnienė V. *Kitoks teatras: pasikėsinimas į kanonus*. Prieiga per internetą: <http://www.diena.lt/dienrastis/priedai/menas/kitoks-teatras-pasikesinimas-i-kanonus-118289>.

23. *Playback. Savęs pažinimo ir realizavimo studija*. Prieiga per internetą: <http://www.playbackteatras.lt/index.php?com=content&id=2&lang=lt>.
24. Semerdjiev S. *Catharsis: The Common Goal of Storytelling and Life*. Prieiga per internetą: http://www.eliaartschools.org/teachers_artes/_downloads/papers/Semerdjiev.pdf.
25. *Senjorų teatras*. Prieiga per internetą: <http://www.pamschweitzer.com/theatre2.html>.
26. Walsh F. *Documentary Theatre: Beyond Information*. Prieiga per internetą: [http://www.irishtheatremagazine.ie/Blog/April-2010-\(1\)/Documentarytheatre--from-information-to-affect](http://www.irishtheatremagazine.ie/Blog/April-2010-(1)/Documentarytheatre--from-information-to-affect).
27. *Who Are Crooked Sixpence?* Prieiga per internetą: <http://kildare.ie/crookedhouse/workshops-5.htm>.

Theory and Practice of Autobiography in Theatre

Summary

This article "Theory and Practice of Autobiography in Theatre" presents the theory of Philippe Lejaune's autobiography, defines and compares modernistic and postmodernistic conception of autobiographical theatre, introduces and epitomizes the global experiences of autobiography, comparing them with Lithuanian context.

The aim of this work is to review the theory and the practice of autobiography in theatre, grouping the world's cases of autobiographical theatre into types and illustrating them with examples.

After P. Lejaune's researches there were many others authors who were speaking about autobiography as a fiction as well. Autobiographical theatre started in the beginning of XX century, after a half of century there were developed new methods and in our days we have theatres which were created taking over existing techniques.

Since emerging in the beginning of XX century, the autobiographical theatre was constantly changing and developing, taking new forms. Therefore, till the beginning of XXI century, this theatre evolved into 4 types: therapeutic, aesthetic, monopformance and educational theatre.

Lithuanian autobiographical theatre has been formed only in the end of XX century. We have few examples of such a kind of performances.

Smurto kultūros elementų naudojimas posovietiniame Lietuvos teatre

Įvadas

Nagrinėjant šiuolaikinę kultūrą, neįmanoma atsiriboti nuo visuomeninės, socialinės ir politinės aplinkos bei jos įtakos teatrui. Bene labiausiai žiūrovus traukiantis siūlomų reginių bruožas yra informacija apie įvairiausius smurto atvejus. Smurtą vaizduoti meninėmis priemonėmis pradėta dar antikinių tragedijų pastatymuose senovės Graikijos teatruose. Taip pat sėkmingai savo pastatymų įtaigumui ar populiarumui didinti smurto kultūros elementus naudoja ir daugelis šiuolaikinės Lietuvos režisierių.

Egzistuoja įvairios teorijos, nagrinėjančios smurto prigimtį. Pieteris Spierenburcas, gilinęsis į vyriškumo, smurto ir garbės sąsajas, teigė, kad smurtas vertinamas priklausomai nuo situacijos, kurioje pasireiškia. Smurto lygis ir jo dinamika daugiausia priklauso nuo visuomenės, jos sociokultūrinio konteksto (26). Vakarų kultūrose pastebima tiesioginė fizinės jėgos ir vyriškosios garbės tarpusavio priklausomybė. Dauge lyje ne Vakarų kultūrų vyriškumas pasižymi rezervuotu, atsiribojančiu požiūriu į smurtą. Teatre smurtas nagrinėjamas dėl kitų priežasčių nei žiniasklaidoje. Jameso Gilligano teigimu, „agresyvų elgesį provokuoja ne pats smurto demonstravimas masinėse informacijos priemonėse, bet jo pateikimas kaip

pramogos" (4, 96), o „psichoanalitiniu požiūriu bet koks elgesys, ir smurtas taip pat, nepriklausomai nuo įvertinimo <...>, turi psichologinę prasmę" (3, 18). Todėl teatras psichoanalitiniiais metodais gali atskleisti pasąmoningus žiūrovų polinkius į nusikaltimus, leisti jiems atsiverti ne iliuzinėje, o tikroje vidinėje aplinkoje, ir tokiu būdu, šalia meninio sukrėtimo, suteikti galimybę išvengti tikro smurto proveržių gyvenimiškoje erdvėje.

„Visos teatre vaidinamos tragedijos yra apie smurtą, veikėjai kiekvieną kartą vaidindami išreiškia, apmąsto ir apsvarsto smurtą, sukeldami žiūrovui širdgėlą ir užuojautą" (3, 17). Prancūzų teatro vizionierius Antoninas Artaud pažymėjo, kad „tikrą poveikio galią turi tik žiaurumas" (1, 76), kuris ir yra neatsiejama smurto dalis. Egzistuoja ir kitoks smurto scenų rodymo vertinimas. Pasak Vilniaus universiteto Klinikinės ir organizacinės psichologijos katedros vedėjos Danutės Gailienės, „nusikalstama ne pasakoti apie blogį, o juo mėgautis <...>, skleisti sensacijų dopingą" (38). Televizijos ar kino herojų naudojamas smurtas gali tapti jo socialinio išmokymo¹, jautrumo sumažinimo² ar baimės, agresijos palaikymo³ veiksmu. D. Gailienė neigė *katarsio* argumentą, galintį pateisinti smurto vizualizavimą meninėmis priemonėmis. Pats *katarsio ir sulaikymo modelio*, aiškinančio žiniasklaidoje naudojamo smurto poveikį, autorius S. Feshbachas pripažino, kad, be galimo tikrojo smurto pakeitimo pasyviu kitų individų smurtinės veiklos stebėjimu, egzistuoja ir inicijuojančio tokio rodymo poveikio žiūrovui tikimybė. Teatro

1 Socialinis išmokymas – nesąmoningas socialinio elgesio normų ir būdų perėmimas (A. Banduros ir kt. teorija).

2 Žiūrovai tapatinasi su smurto objektais, todėl žiūrintysis labiau linksta į smurtą tikrovėje (L. Berkowitzo teorija).

3 Baimės, agresijos palaikymas, arba smurto subkultūra, aiškinanti, kad socialinį elgesį sąlygoja „elgesio programos“ – scenarijai, keliantys asociacijas apie kiekvieną veiksma ir jo lemiamas pasekmes. Stebint gali susiformuoti smurtinio elgesio nuostatos, suteikiančios smurtui visuomenėje normalumo ir adekvatumo statusą (R. Huesmanno teorija).

pozicija šiuo atžvilgiu yra kitokia. Smurtas scenoje netampa savitiksliau reginiu – jis yra tik viena iš meninių priemonių, pastatymo visumos sudedamųjų dalių, skatinančių analizuoti ne patį brutalumo aktą, o viso reginio priežastingumą. Galima teigti, kad teatre naudojamų smurto kultūros elementų poveikis priklauso nuo žiūrovo socialinės aplinkos ir žiūrinių būsenos, dėl kurios nusivylimas, nepasitenkinimas gali virsti agresija.

Šiuolaikiniame Lietuvos teatre smurtas būna vizualizuojamas įvairiomis meninėmis priemonėmis. Priklausomai nuo režisūrinio sumanymo, pasirinktos dramaturginės medžiagos ar pastatymo tikslo, scenoje galima pamatyti ar tik nuspėti spektaklių personažų patiriamą fizinį ar psichologinį smurtą.

Šio straipsnio tikslas – įvertinti smurto kultūros elementų naudojimo posovietinės Lietuvos teatre specifiką, remiantis Jono Jurašo, Eimunto Nekrošiaus, Oskaro Koršunovo ir Agniaus Jankevičiaus spektakliais, įvardyti smurto elementų naudojimo įvairių režisierių kūryboje panašumus ir skirtumus bei atskleisti visuomenės požiūrio į smurtą atspindžius teatro scenoje.

Smurto kultūros elementų tyrimo problemą galima nusakyti dvilype paties smurto vertinimo situacija. Smurto elementų Lietuvos teatre tyrinėjimų praktiškai nėra. Straipsnyje „Smurto kultūra teatre“ (2010 m.) režisierius Albertas Vidžiūnas pateikė smurto vaizdinių naudojimo žiniasklaidoje, mene apskritai ir teatre vertinimus. Straipsnyje buvo prieita prie tokios išvados: ne menas kaltas dėl žmogaus būties, o žmogaus „gyvybės bereikšmiškumas, jo išsiskaidymas į socialinius, politinius vaidmenis, jo neatsakomybė, vertybinių orientyrų praradimas“ (34, 79) sąlygoja tai, kad mene įsitvirtina totalitarizmas, su kuriuo, anot A. Vidžiūno, galima kovoti tik dar didesniu totalitarizmu bei smurtu.

Smurto kultūra ir jos apraiškos posovietinėje Lietuvoje

Smurtą plačiaja prasme galima apibrėžti kaip fizinę, psichologinę, seksualinę prievartą. Kasdieninėje kalboje smurtu ir žiaurumu vadinami reiškiniai psichologiniame diskurse yra įvardijami „agresijos“ terminu. Tačiau antropologė ir istorikė Veronique Nahoum-Grappe smurtą ir žiaurumą atskyrė remdamasi, anot jos, skirtingais šių kategorijų tikslais. Kaip esminį žiaurumo bruožą mokslininkė nurodė desakralizaciją, o smurtą apibūdino kaip nesistengiantį aukos desakralizuoti (22, 549–557).

Moksliniame diskurse smurto tipologija išskiria, pasak Slavojaus Žižeko, smurto triumviratą⁴. Subjektyvusis smurtas yra visuomenės veikėjų, disciplinuoatų represinių struktūrų, fanatiškai nusiteikusios minios prerogatyva. Objektiviajam smurtui būdinga istorinė kilmė (jis nepriskiriamas atskiriems individams ir nekildinamas iš jų blogų interesų) – tai grynai objektyvus veiksnys, kuris turėtų būti priimamas kaip neišvengiama pasaulio ir visuomenės tvarkos sudedamoji. Objektivyvusis smurtas, apimantis simbolinį ir sisteminį smurtą, autoriaus įsitikinimu, labiausiai atitinka Walterio Benjamino aprašyto grynojo, arba dieviškojo, smurto sampratą⁵. Simbolinis smurtas egzistuoja kalboje, jos formose. Jis pasireiškia ne tik akivaizdžiose kurstymo ar socialinio dominavimo situacijose, bet ir pačioje kalboje (Algirdo Juliaus Greimo semiotikoje kalba apibrėžiama ne kaip ženklų sistema, o kaip reikšmės struktūrų junginys (23, 8)). Sisteminis smurtas yra apibūdinamas kaip ekonominių ir politinių sistemų įtakų produktas. Subjektyvus smurtas sąlygoja taikios asmens būsenos

4 Triumviratas [lot. *triumviratus*] – trijų asmenų sąjunga, bendradarbiavimas. Šiuo atveju egzistuoja subjektyvus ir dvi objektyvaus smurto rūšys.

5 W. Benjaminas dieviškąjį smurtą išvelgė pozityviuose reiškiniuose, stumiančiuose istoriją į priekį, ir įvardijo jį kaip mitinio smurto antitezę, kaip pozityvųjį įstatymų ir ribų griovėją, kaip kaltės atpirkėją ir grynąją gyvenimo galią.

sutrikdymą, o objektyvus smurtas yra nesuasmeninamas, jo mastas globalesnis, todėl jis konstatuojamas remiantis atskirų visuomenės dalių pozicijomis. Sisteminis smurtas dar yra vadinamas „tamsiąja subjektyvaus smurto puse“ (11, 12), nes abi jo rūšys negali būti stebimos kartu.

Smurto kilmė aiškinama dvejopai. Viena kryptis smurtą priskiria natūraliai vyriškajai prigimčiai, t. y. gamtai, kita – įvardija jį kaip neatskiriamą kultūros dalį. Dažniausiai neišvengiamumo statuso suteikimu smurtui kaltinamas patriarchalizmas. Egzistuoja nuomonė, kad smurtas – tai biologinė, natūrali kategorija, sąlygota vyro prigimties ir smurtinių instinktų, slypinčių gamtoje. Mitas, teigiantis, kad patriarchalinė kultūra yra nepakeičiama, pirmiausiai sąlygoja smurto toleravimą visuomenėje. Egzistuoja vadinamoji prievartos kultūra, be kita ko, paaiškinanti vyro-prievartautojo elgesį kaip biologinės būtinybės patenkinimą. Nepatenkinti troškimai amnestuoja smurtautoją, jis tampa auka, o ne racionaliai apsisprendusiu smurtauti individu. Tokios smurto traktuotės vyravimas paaiškina ir Lietuvoje pastebimą smurto toleravimą, kuris pasireiškia visuomenės abejingumu. Tačiau egzistuoja ir kitoks smurto vertinimas. Pripažįstant jį kaip racionalią apsisprendimo kategoriją, smurtas tampa subjektyvus, t. y. žmogus gali valingai rinktis elgesio modelį ir atsakyti už savo pasirinkimą. Visuomenėje vyraujančios teisės, socialinės normos daugeliu atvejų pateisina smurtą. Jis tampa civilizuotas. Todėl galima teigti, kad tai yra kultūrinė dogma, kultūrinė kategorija, o ne atskira jos sudedamoji. Sąvoka „smurto kultūra“ apibrėžia smurto tapsmą vienu iš kultūrinių elementų ir įrodo jo kultūrinę, o ne biologinę kilmę.

S. Žižekas studijoje „Smurtas“ atmetė trauminį smurto poveikį. Tačiau tai neleidžia atsiriboti nuo smurto sukeliama siaubo, o tik dar labiau jį sustiprina. „Pagrindinė sąlyga smurtui egzistuoti visada bus atitinkama terpė, aplinka“ (25, 8). Šis teiginys antrina Georgesui Soreliui, kuris dar 1909 m. išleistame veikalė „Réflexions sur la violence“ rašė, kad „smurtas

yra skirtingai suvokiamas priklausomai nuo konteksto, nors <...> šis terminas ir jo retoriniai antonimai <...> sąmoningai yra palikti dviprasmiški, nes jais paprastai įvardijamas gėris ir blogis“ (14, 11). O S. Žižekas siūlo atsiriboti nuo archetipinių smurto ženklų, kad būtų galima suvokti, jog smurtą „maitina“ net pastangos su juo kovoti ar elgtis tolerantiškai.

Žmonijos žiaurumas evoliucionuoja, tačiau jo vystymasis tampa uždaru ratu: kaip ir antikoje, moderniais laikais žmonės vėl „išranda būdų nužudyti žmogų be reikalo, dėl džiaugsmo“ (50). Žiaurumo ir smurto buvimas, pasak Zygmunto Baumano, įrodo, kad istorijai nepavyko laukinės žmonių prigimties paversti civilizuota. XX a. nuožmusis žiaurumas pasireiškė ne primityvių tautų gyvenamose šalyse, o modernioje Europoje. Žiaurų elgesį nulemia sąlygos, į kurias patekęs „gašdinančiai normalus“ žmogus tampa Aušvico Eichmannu⁶ ar Abu Ghraibe'o Chipu Fredericku⁷. Z. Baumanas paneigė stereotipus apie smurto, žiaurumo prielaidas (smurtauja necivilizuotos tautos) ir atmetė galimybę paaiškinti žiaurumą ir smurtinį elgesį „konkretaus individo iškrypimu“.

Remiantis austrų filosofo Guentherio Anderso suformuluotu Nagasakio sindromu⁸, galima konstatuoti, kad smurtas šiuolaikinėje visuomenėje praranda savo „šventąją tikslą“ atkurti tvarką, nubauti kaltuosius. Jis tampa savitiksliau, morališkai nepateisinamu veiksmu.

6 A. Eichmannas karo metais buvo vienas iš pagrindinių žydų genocido vykdytojų, jis sugalvojo terminą „galutinis klausimo išsprendimas“, reikšusį visišką žydų išnaikinimą okupuotose teritorijose. Šis karo nusikaltėlis 1961 m. teisme Jeruzalėje teigė: „Aš tik vykdžiau įsakymus“. Už Aušvico koncentracijos ribų jis buvo, Z. Baumano žodžiais, pavyzdingas miestietis, atliekantis viską, ko galima tikėtis iš normalaus žmogaus.

7 Ch. Frederickas – vienas iš kankinimų Abu Ghraibe'o kalėjime iniciatorių ir organizatorių, kurį jo veiksmus tyręs psichiatras P. Zimbardo apibūdino kaip „nelinkusį į užgaulų sadistinių elgesį“. Jei jam nebūtų tekę dirbti šiame kalėjime, jis tikriausiai būtų tapęs pavyzdingu, idealiu kariu.

8 JAV buvo pagamintos dvi atominės bombos. Susprogdinus vieną Hirosiomoje, Japonija buvo nugalėta, tačiau Amerika nenorėjo, anot prezidento Trumano, „iššvaistyti 3 milijardų dolerių vėjais“ ir numetė antrąją bombą ant Nagasakio.

„Žiaurumo“ sąvokos skirtumai kasdieninio gyvenimo ir teatro diskursuose negali būti kvestionuojami. Anot režisieriaus O. Koršunovo, nei dramaturgai, nei režisieriai nėra „sąmonin-
gai žiaurūs“ (30, 6). Teatre pasireiškia A. Artaud apibrėžtas „žiaurumo teatro“ reiškinys, kurio esminė misija yra paska-
tinti žiūrovus ir aktorius kuo labiau atsiverti. A. Artaud nuo-
mone, teatro dimensijos žiaurumas padeda atsiskleisti žmonių
patirtims sociume, išbandomas jų vitališkumas, išaiškėja visos
egzistencinės galimybės. Tačiau nuolat rodomas smurtas at-
bukina, žiaurūs vaidai virsta rutina. Tikriausiai todėl teatro
scenose režisieriai smurtą vis labiau intensyvina, tarsi siekda-
mi žiūrovą „nustebinti“, išlaikyti jo dėmesį.

Posovietinėje Lietuvoje informacijos apie smurtą vakuumą užpildė populiariosios publicistikos lavina. Žurnalistai, tenkin-
dami publikos poreikius, brutalumo ir smurto temas pasitelkė
labiau kaip pramoginį aspektą, nesigilindami į tokių reiškinų
prigimtį ir tikrąsias priežastis. „Smurtas tampa reginiu, kasdieniu
ritualu ir rutina, <...> gyvenimo kultūros dalimi“ (34, 74). Smur-
tas Lietuvoje daugeliu atvejų yra apibrėžiamas kaip visuomenės
sveikatos problema, t. y. jis prilyginamas priklausomybių ligoms
(narkomanijai, alkoholizmui) ir traktuojamas kaip nevalingas,
nuo žmogaus apsisprendimo nepriklausantis elgesio aspektas⁹.
Vyraujanti patriarchalinė ideologija sąlygoja griežtą lyčių vaid-
menų pasiskirstymą ir specifinį požiūrį į smurtą. Agresijos prieš
moteris mokslinių tyrimų pradininkas M. Acosta smurto kultūrą
apibūdino kaip „nelygiavos, pagrįstos patriarchaline santvarka“
(46), išdavą. Artūro Tereškino knygoje „Vyrų pasaulis: vyrai ir
žaizdos vyriškumas Lietuvoje“ pažymima, kad užgniaužtos vyrų
emocijos, persekiojantis gyvenimo beviltiškumas pasireiškia sa-
videstrukcija ir smurtu prieš kitus. Autoriaus teigimu, „skaus-
mas ir kentėjimas yra tapęs <...> gyvenimo ir patirties norma“
(47), kurie, be kita ko, sąlygoja ir smurto augimą. Dabartinėje

9 Pavyzdžiui, 2010–2011 m. prie tarptautinio projekto „Smurto prevencijos poli-
tikos kūrimas“ („Building Policy to Prevent Violence“) įgyvendinimo Lietuvoje
prisideda Sveikatos apsaugos, Vidaus reikalų ir Švietimo ministerijų atstovai.

Lietuvoje, „ciniškoje demokratijoje“ (46), vyrauja ekstremaliai šiurkštus ir vyrams būdingas smurtas.

Daugeliu atvejų posovietinėje Lietuvoje apie smurtą diskutuojama kaip apie sensaciją, tarpasmeninių santykių būdą. Tai leidžia konstatuoti, kad pirmaisiais nepriklausomybės dešimtmečiais vyravo svarstymai apie subjektyvųjį smurtą. Paskutiniai XXI a. 1 dešimtmečio metai mūsų visuomenės gyvenime išryškino naujas tendencijas: suaktyvėję radikalai savo rasistines ir priešiško kitataučiams idėjas ėmė reikšti viešose eitynėse, buvo masiškai protestuojama prieš valdžios institucijas. Taigi, objektyvusis smurtas, generuojamas politinės sistemos ir atskirų visuomenės grupių, vėl tampa aktualus ir nagrinėtinas. Lietuvoje šiuo metu vykstančios diskusijos „apie smurtą ir riaušes yra itin primityvios ir giliai ideologizuotos“ (11, 5), – tai gali būti visuomenės susitaikymo su esama padėtimi pasekmė. Peterio Sloterdijko iš naujo atrastą intelektualo pašaukimo esmę – „ne pasaulio keitimas, o jo suvokimas“ (19, 6) – galima pritaikyti tiems teatro režisieriams, kurie savo pastatymuose gilinasi į pamatines gyvenimo kategorijas, bando jas demistifikuoti ir perteikti žiūrovui.

Tradicškai stiprioje posovietinės Lietuvos patriarchalinėje visuomenėje įsitvirtinęs smurto, kaip natūralioje prigimtyje slypinčių instinktų išraiškos, vertinimas moksliniame diskurse įgauna kultūrinės kategorijos statusą.

Smurto režisavimo strategijos Lietuvos režisierių darbuose

Teatras posovietinėje Lietuvoje dažniausiai nagrinėja subjektyvųjį, t. y. suasmenintą, smurtą. Teatre vyrauja režisūrinis intravertiškumas, asmeninės kūrėjų pasaulėjautos demonstravimas, o „išraiškos priemonės <...> varijuojamos individualaus režisūrinio metodo ribose“ (20, 9). Pasak Mildos Brukštutės, dabartinis Lietuvos „teatras tampa savireflekтуojančiu, nagrinėjančiu asmeninę <...> režisieriaus ar aktoriaus būseną, o ne

visos bendruomenės" (36) jauseną. Tačiau egzistuoja ir tam tikri objektyvaus, sisteminio smurto, kurį generuoja politinės sistemos, atspindžiai. Tokios smurto atmainos yra nagrinėjamos J. Jurašo spektakliuose „Smėlio klavyrai“, „Kalnų kalba“, „Mirtis ir mergelė“, „Antigonė Sibire“, Gyčio Padegimo – „Visi jo sūnūs“, Jono Vaitkaus – „Helverio naktis“. Šiuose spektakliuose operuojama praeityje vykusiais masiniais smurto aktais – okupacija, tremtimi, nacizmu. Galima teigti, kad šiuolaikinio objektyvaus, sisteminio smurto atspindžių scenoje nėra. Kaip dalinė tokio smurto išraiška galėtų būti įvardijamas marginalinių visuomenės grupių socialinės atskirties demonstravimas pastatymuose (Gintaro Varno „Dekalogas“, O. Koršunovo „Dugne“). Tačiau tai – diskutuotinas klausimas, nes priklausymą vienai ar kitai socialinei grupei dažniausiai lemia ir asmeninės individo pastangos bei siekiai.

Režisūrinės kalbos skirtumai, sąlygoti ne tik teatro kūrėjų asmeninių savybių, visuomeninės laikysenos ar išorinės, kitų šalių teatrinių atradimų įtakos, inspiruoja įvairias pozicijas smurto kultūros elementų naudojimui scenoje atžvilgiu. Režisieriai galbūt pasitelkia G. Sorelio nuostatą, kad smurtas „kaip auklėjamoji ir moralinė jėga gali išgelbėti žmoniją nuo malonumų ir vartojimo dekadanso“ (14, 11). Perfrazavus S. Žižeko žodžius, visuomenėje išsigalėjus „teisei nebūti priekabiavimo auka <...> teisei išlaikyti saugų atstumą nuo kitų“ (11, 49), režisierius tarsi įkalinamas „tam tikroje etinėje iliuzijoje, kuri paraleli suvokimo iliuzijoms“. Šių iliuzijų priežastis – įgimta užuojauta matomai kančiai ar skausmui. Tikrame gyvenime šios iliuzijos paaiškinamos, viena vertus, itin stiprių žmogaus abstraktaus mąstymo išsivystymu ir, kita vertus, išlikusių senųjų instinktyvių reakcijų veikiamu etiniu ir emociniu žmogaus suvokimo lygmeniu¹⁰. Taigi, „šaudamas iš arti“, režisierius žudo tūkstančio žiūrovų abejingumą.

¹⁰ Žmonės labiau veikia suasmenintas smurtas, t. y. šauti į kaktą žiūrint į akis yra nepalyginamai sunkiau, negu paspausti atominės bombos paleidimo mygtuką, nors dėl šio veiksmo žūva tūkstančiai.

J. Jurašo režisūrinės kalbos ypatumai

P. Sloterdijkas „Ciniškojo proto kritikoje“ postmodernistinei visuomenei siūlė rinktis nors ir nebe tokį herojišką, bet taikingesnę ir saugesnę pasaulį. Tarsi oponuodamas filosofui, tautos atminties ir heroizmo vizualizavimo kelią teatre renkasi J. Jurašas. Tai neabejotinai lėmė ir išskirtinis režisieriaus likimas¹¹. Esminiu ir visą kitą blogį sąlygojančiu smurtu jis laiko emocinį smurtą.

Bene pirmasis „išgūjęs“ teatrą iš teatro“ (32, 27), J. Jurašas dar sovietiniais laikais savo pastatymuose pabrėžė ne režisūrinės naujovės, bet „protestą prieš visuomenėje įsigalėjusį melą“ (32, 27). O 1990 m. „Smėlio klavyruose“ (Johanneso Borowskio romane jungiasi Mažosios Lietuvos donelaitiškas ir prieškarinis laikotarpiai), režisierius, anot Audronės Girdzijauskaitės, neaktualizavo konkretaus laikmečio, jis tiesiog „sustabdė <...> per galvas besiritančią laiko griūtį <...> ir kvietė ramiai įsiklausyti į tai, kas rodoma“ (5, 340). Kiek kitokią režisūrinę strategiją galima konstatuoti „Mirtyje ir mergelėje“. Šiame spektaklyje režisierius „siekė tiesaus ir pilietiško pokalbio su žiūrovais“ (32, 29) politinio teatro kalbos priemonėmis – „laikraštinės diskusijos“ forma, politiniu angažavimu ir atviru vaizdiniu tautinės simbolikos demonstravimu. 2010 m. Johno Patricko Shanley'aus pjesė „Dvejonė“ inspiravo sunkų psichoterapinį seansą primenantį pastatymą. Spektaklyje išryškinama pamatinių, žmogiškųjų vertybių krizė dorybės, moralės ir atlaidumo panteone – bažnytinėje bendruomenėje. Pjesė, pabrėžianti tiesos ir kaltės klausimus, sąlygojo trigubą smurto užtaisą – scenoje tikrą fizinį smurtą keičia psichologinis poveikis, o veiksmo vingiai žiūrovus verčia nuolat abejoti savo vertinimais, įsitikinimais.

11 Kauno dramos teatro vyriausiuoju režisieriumi J. Jurašas dirbo 1967–1972 m., 1974 m. emigravo į Vakarų. 1990–1992 m. pirmą kartą grįžo į Lietuvą ir Kaune pastatė „Smėlio klavyrus“. 2010 m. režisierius vėl grįžo į Lietuvą.

J. Jurašas aktoriniu meistriškumu vadina aktorinį realistinį tikrumą ir paieškas aštrių formų, galinčių išreikšti sudėtingas, metaforiškas teatro mintis. Teatras jam yra institucija, kuri „turėtų provokuoti visuomenę intelektualiai ir emocionaliai“ (41). Statydamas dramos kūrinis („Dvejonė“, „Antigonė Sibire“), J. Jurašas naudoja minimalias režisūrines priemones ir tarsi priskiria visą emocinę atsakomybę aktoriams – jie paliekami „akistatoje su žiūrovais, siekiant betarpiško emocinio ir intelektualaus ryšio“ (40), tik per jų individualumą pasiekiamas „teatrinis maksimumas“ (40). Režisieriui svarbi yra atmosfera trupėje, susiklausymas, kai teatro kūrėjai tampa šeima ir visiškai atsiduoda darbui. Dėl šios priežasties aktoriai vaidmenims pasirenkami ne pagal populiarumą ar anatominį grožį, o gebėjimą sudaryti „sielų suokalbį“ su kitais trupės nariais. Kaip skurdžiojo teatro šalininką, J. Jurašą apibūdina faktas, kad jam svarbi ir asmeninė aktorių patirtis, leidžianti labai įsijausti į vaidmenis (ypač „Antigonės Sibire“ atveju). Paskutiniuosiuose spektakliuose, sukurtuose asketiškoje aplinkoje, minimaliomis priemonėmis stengiamasi iškelti bene skaudžiausias masinio smurto apraiškas – tremtį, silpnojo išnaudojimą. Teigdamas, kad „už moralinį komfortą gyventi be kompromisų tenka mokėti brangią kainą“ (45), režisierius siekia įgyvendinti naujas idėjas ir mintis, kurių nebuvo lemta įgyvendinti emigracijoje. Teatras turi atsispirti rinkos dėsniams ir išlikti savotišku neužgniauziamu sąžinės balsu, pabrėžiančiu ne tik šviesią individo, visuomenės dabartį, bet ir sužadinančiu kolektyvinę atmintį. Jis privalo sugebėti, J. Jurašo žodžiais tariant, „paversti istorinę ir kultūrinę atmintį esamuoju laiku“ (42), kad netektų patirti naujų smurto lavinų.

Visuomeniniai-kultūriniai ir specifiniai teatriniai ženklai nuo pat „Smėlio klavyrų“¹², nagrinėjančių Mažosios Lietuvos ir būrų atminties tematiką, ar „Kalnų kalbos“, dedikuotos Sausio

12 A. M. Sluckaitės inscenizacija pagal J. Barowskio, vadinusio save egziliantu (patyręs egzilį (iš lot. k.), ilgesnį pasitraukimą iš tėvynės, tremtį) apysaką „Lietuviški fortepijonai“.

13-osios įvykiams, vyrauja J. Jurašo meninėje kalboje ir leidžia kodifikuoti konkrečias istorines akimirkas. „Antigonėje Sibire“ smurto ir žiaurumo vaizdiniai gludinami pasitelkiant principą *mobilis in mobili*¹³. Jungiami į vieną istoriją, išskirtinio tragiškumo kūriniai leidžia žiūrovui stebėti veiksmą per atstumą ir taip, anot inscenizacijos autorės Aušros Marijos Sluckaitės, žiūrovai išgelbėjami nuo emocinės perkrovos. Režisierius renkasi psichologinio, prie pavojingos ribos priartėjusio smurto pavyzdžius ir juos įprasmina kasdieninėmis priemonėmis – aktorių nuoširdumu, autentiškais daiktais bei garsais, kaip nuoroda į tuometinius įvykius (vagonų bildesys, juodi langų rėmai, dėžės-karstai, mediniai lagerio gultai). Atsisakoma bet kokio dirbtinumo ir hipertrofuotų reakcijų. Personažai kovoja be vaidybinių klišių, „be tradicinio „herojinio“ anturažo“ (12, 25). Supriešinant skirtingų ideologijų nulemtas laikysenas (kolaraborantas – laisvas žmogus), paaiškėja pasirinkimo maištauti prieš galinguosius kaina. J. Jurašas pasinaudoja ir pirminiu dramaturginės medžiagos užtaisais: Jeano Anouilhio klasikinio mito adaptacija buvo atlikta prancūzų rezistencijos prieš nacių okupantus dvasiai išreikšti. Pakeitus tautinę priklausomybę, situacijos smurtingumas išlieka simboliniuose, realistiniuose, buitiniuose ir psichologiniuose pastatymo elementuose.

J. Jurašo smurto režisavimą veikia pirmiausiai dramaturginė medžiaga ir asmeniniai įkvėpimai. Pavyzdžiui, operoje „Orfėjas ir Euridikė“ pabrėžiamas mito santykis su šiuolaikine mirties ir vienišumo baime, žmogaus būsenų ir emocijų skalė. Režisieriaus įvardytas spektaklio tikslas – „užčiuopti universalumo ir šiuolaikiškumo paralelę, priartinti Orfėjo raudą prie mūsų laikų tragizmo“ (18) – tarsi patvirtina archetipinių žiūrovų lūkesčių, kylančių stebint klasikinės literatūros pastatymus, „teisėtumą“.

Režisierius, jungdamas skirtingų laikmečių brutalumo apraiškas, pagrindinį smurto vaizdinių įtaigumą patiki aktoriams,

13 Judantis judančiame, šiuo atveju – spektaklis spektaklyje.

o smurtą traktuoja kaip tam tikros epochos atspindį, gaivinanti istorinę žiūrovų atmintį. Atsiribojus nuo efekto, provokuojančio šoko teatro stilistiką, smurtingumas scenoje įprasminamas archetipines prasmes turinčiomis visuomeninėmis-kultūrinėmis ir specifinėmis teatrinėmis nuorodomis, pasitelkiant autentiškus daiktus, materijas. J. Jurašo pastatymuose specifinės erdvės bei garsai neretai eliminuoja teatrinį metaforiškumą ir smurto idėjas leidžia pateikti tiesiogiai, be parafrazių.

E. Nekrošiaus režisūrinių įvaizdžių dramaturgija

E. Nekrošiaus režisūrinis metodas, įvardijamas kaip *režisūrinių įvaizdžių dramaturgija* (7, 119), perteikiant smurto vaizdinius pasireiškia per dviejų teatrinų tikrovių – spektaklio kaip atskiro meno kūrinio ir vidinės spektaklio tikrovės – susiliejimą. Režisierius pabrėžia tamsiąsias gyvenimo ypatybes, ieško tragizmo prasmės. Meninis smurto atpažinimo procesas E. Nekrošiaus pastatymuose nėra grindžiamas „pirmosios asociacijos“ principu. Jis suvokiamas susijungus vaizdai ir jo prasmėi. Pirminę dramaturginę medžiagą pasakojamą istoriją režisierius papildė „nauju semantiniu turiniu“¹⁴.

Jau 1991 m. pastatytame spektaklyje „Nosis“ E. Nekrošius „suspendavo vieną prasmę, o daugybę reikšmių nukreipė žiūrovams patiems „susirinkti“ (31, 6), dėl to spektaklio ženklai galėjo būti interpretuojami kaip metonimijos. Pasinaudojęs pirminio teksto siužetu (inscenizacijoje sujungti Nikolajaus Gogolio apysakos „Nosis“, N. Gogolio ir Oskaro Milašiaus laiškų fragmentai), gyvo paminklo parafraze režisierius atėmė iš žiūrovo galimybę suvokti vieną reikšmę, sugriovė ligtolinius jų lūkesčius ir tokiu smurtiniu būdu pranešė apie savo atsisveikinimą su ankstesne teatrine poetika ir trupe. „Gimė laisvas žmogus“ – deklaravo iš šiukšlių konteinerio išlindusi Nosis, laikanti rankoje indą su amputuotu majoro Kavaliovo

¹⁴ Taip „Hamletas“ vaidinamas tamsioje viduramžių, brutalesnių nei Renesansas, atmosferoje.

falū. Vieną ryškiausių smurto prieš vyriškumą – kastravimo – netiesioginį demonstravimą E. Nekrošius panaudojo kaip varomąją sceninio veiksmo jėgą. Groteskas buvo režisieriaus atsakas į tuo metu įsivyravusį chaosą tiek visuomenėje, tiek teatre.

Pripažindamas gyvenimo, supančios tikrovės įtaką savo kūrybai („gyvenimas viską nusprendžia ir padaro pats: ne tu darai gyvenimą, o jis tave daro“ (16, 3)), režisierius pateisino savo palankumą pirmapradžiams, archetipinę smurtinę prasmę turintiems daiktams. Audronio Liugos žodžiais tariant, konkrečių objektų – „daiktų savyje“ (21, 6) – smurtinė simbolika atsiskleidžia tik vykstant veiksmui. Mušamas akmuo tampa kieno nors kūnu, skylantys riešutai – knežinama galva, išgalastas *zeimeris* – iš tiesų pavojingu šviestuvu. Bet kurį tekstą, tiek Williamo Shakespeare'o dramų, tiek Kristijono Donelaičio, Fiodoro Dostojevskio ar Johanno Wolfgango Goethe'ės, režisierius „perskaito“ per natūralių, tikrų materijų ir jausenų prizmę, panaudodamas juose užkoduotas smurto prasmes, eliminuodamas atskirų personažų sureikšminimą, pajungdamas juos bendram pastatymo prasminiam įtaigumui. Tad kupiūravus pirminį tekstą, „Hamletas“ tapo tragedija jau nuolio, kuris beveik neturi draugų ir kurį mirusio tėvo šmėkla apakina viską žudančiu keršto ir smurto troškimu bei pasiunčia į mirtį. Taip išryškinama Fausto savigrauža, dramaturginės medžiagos smurtingumą sustiprinant iliuziniu norų patenkinimu, sukeliančiu dar didesnes kančias, o nepaneigiamu gėrio simboliu tradiciškai tituluojamas kunigaikštis Myškinas yra paverčiamas naiviu, sentimentaliu, kiek infantiliu vaiku, jo stiprybę ir atsakingumą priskiriant Ragožinui. Režisierius neleidžia aktoriams scenoje atsipalaiduoti nei emociškai, nei fiziškai. Jie tarsi paleidžiami minų lauke, kuriame kiekvienas neatsargus žingsnis gali būti paskutinis, ir ši įtampa perduodama žiūrovams. „Nekrošius kaip niekas kitas šiuolaikiniame teatre moka pasiekti išgyvenimo efektą pasitelkęs fiziologinius savisaugos refleksus“ (21, 6). Scenoje rodomas atviras,

universalus, visoms šalims ir epochoms „tinkantis“ smurtas: aktoriai mušami tikromis virvėmis, prispaudžiami kojomis, tampomi po grindis, plakami šlapiais skalbiniais per veidus, jų basos kojos šaldomos tikru ledu, kūnai deginami karšto vaško lašais. Rekvizito metonimiškumas, tikrų daiktų pirminės paskirties *keitimas* (vamzdelis tampa fleita ir Polonijaus mirties priežastimi, popierius – plyštančia Hamleto oda) pasitarnauja scenoje kuriant bendrą smurtinę tikrovę.

E. Nekrošiaus režisūrinės kalbos apibūdinimas kaip „restauruojančios mitines teatro galias“ (10, 19) patvirtinamas spektakliais, pilnais tikrų daiktų ir pirmapradžių gamtos materijų, apeliuojančiais į asociatyvią (ir kritinę) žiūrovų sąmonę. Teatrališkumas E. Nekrošiaus pastatymuose pasireiškia kryptingu režisieriaus „judėjimu fizinės ir „ženklinės“ spektaklio materijos link“ (10, 82). Tai sąlygoja ir pasirinktų smurto elementų vaizdavimo tikroviškumą. Iš tiesų pavojingų daiktų atsiradimas scenoje sukelia ne tik asociatyvius žiūrovų pojūčius, bet ir tikras fizinės aktorių kančias. Anot A. Liugos, E. Nekrošiaus valia aktorius buvimas scenoje „tampa ne vaidyba, o darbu <...> panašiu į grumtynes su nežmoniškais jėgomis, kurios fiziškai naikino teatro sąlygiškumą“ (6, 96). Tikroviškesnių, nesužadintų emocijų atsiradimą scenoje sąlygoja ir neprofesionalių aktorių vaidyba¹⁵. Nepriklausomybės laikotarpiu E. Nekrošiaus spektakliai tapo performatyvesni, tačiau, anot Rasos Vasinauskaitės, „niekada neperžengė socialinių ir kultūrinių manifestacijų ar atlikėjo savirepresentacijos ribos“ (10, 82). Smurto elementai organiškai įsilieja į vizualųjį pasakojimą. Jie tampa logiška viso sumanymo dalimi, ne kontrastuojančia, o papildančia ir sustiprinančia reginio įtaigumą. Kaip vieną esminių E. Nekrošiaus režisūrinės kalbos aspektų galima įvardyti jo įvaldytą „fragmento meną“, įgalinantį menininką pasipriešinti klasikinio kūrinio vientisumui ir tobulumui, suteikiantį gebėjimą „jungti skirtingus žanrus ir

15 Į „Otelą“ buvo pakviesti primabalerina E. Špokaitė ir broliai Baubliai, į „Hamletą“ – dainininkas A. Mamontovas.

griauti lūkesčių horizontus" (31, 6). R. Vasinauskaitės išvelgtos japoniškojo haiku apraiškos E. Nekrošiaus kūryboje materializuojasi tokiose „emocinėse mikrosistemose“ kaip seserų stiklinėmis gaudomi Veršino cigarečių dūmai ar vilkeliu besisukanti Tuzenbacho išvalgyta lėkštė (Antono Čechovo „Trys seserys“). Tokio giliaprasmio fragmentiškumo įvaldymas leidžia režisieriui scenoje smurtą vaizduoti ne koncentruotai, o tarsi dozuoti kaip pavojingą vaistą pacientui, kurį per didelis kiekis gali pražudyti. Šio straipsnio autorės manymu, E. Nekrošius su smurto kultūros vaizdiniais, ypač šiuolaikiniais, elgiasi atsargiai. Jo vaizduojamas smurtas yra natūralus, iliustruojantis situaciją. Jis scenoje rodomas kaip veiksmo išdava, o ne kaip pagrindinis įvykis. E. Nekrošiaus režisūrinė dramaturgija, kurios principas yra suteikti suvokėjams „impulsų individualios konkretizacijos procesui“ (7, 120), smurto elementus padaro įtaigius veikiama asmeninių režisieriaus nuostatų depresyvumo. „Žmonija supainiojo kelius, ir mes žengiamo tiesiai į katastrofą“ (24, 4), dar 1991 m. teigė režisierius.

O. Koršunovo režisūrinė psichoanalizė

O. Koršunovo režisūrinės kalbos maištingumas leido menininkui sujungti į visumą dramaturgiškai pateisintą ir asmeninių intencijų sąlygotą smurtą. Psichoanalitiniais principais grindžiamas darbo su aktoriais metodas skatina jį ne tik atrasti slapčiausias, neįsisąmonintas kiekvieno aktoriaus vaidybos galimybes, bet ir sukurti bendrą scenos meno kūrinį.

O. Koršunovas per du kūrybinius dešimtmečius suformavo savitą režisūrinį braižą, apimančią režisieriaus-interpretatoriaus ir režisieriaus-iliustruotojo darbo metodus. Tarsi paneigdamas savo mokytojo J. Vaitkaus nuostatą, kad „vienas pagrindinių dalykų turėtų būti stipri dramaturginė medžiaga“ (9, 233), O. Koršunovas teksto pasirinkimą apibūdina kaip bene atsitiktinį, labiau pasąmonės nulemtą procesą. Tačiau detalus dramaturginės medžiagos nagrinėjimas jam leidžia pajusti ne

tik vidines teksto idėjas, suvokti kūrėjų intencijas, bet ir išgylinti į juos veikusius kontekstus bei aplinkybes¹⁶. Nagrinėjant smurto kultūros vaizdinių naudojimą O. Koršunovo kūryboje galima konstatuoti, kad režisierius scenoje tiesiogiai vizualizuoja tekstuose „išskaitytą“ smurtą arba pats jį inspiruoja, t. y. naudoja smurto elementus netradicinėse prasminėse situacijose.

Režisierius, teatrą įvardijantis kaip meno rūšį, „veikiančią simbioziniu principu“ (43), neretai pastatymuose sutirština ir smurto elementus. Tai tampa būdu išsakyti asmeninį požiūrį į vieną ar kitą reiškinį, aktualiją, išreikšti santykį su tradicinėmis vertybėmis. O. Koršunovo kūryboje egzistuoja kelios brolio ir sesers sąveikos scenos, kurioms režisierius suteikia smurtinį atspalvį. Olga „Ugnies veide“ incestinės scenos įkarštyje po palaidinę per prievartą laiko brolio galvą, prispaustą prie iš pilvo padarytos vaginos, tarsi norėdama užsmaugti aistros užvaldytą jaunuolį. Žiūrovams parodoma užkoduota asfiksofiliška¹⁷ erotinė scena, organiškai įsiliejanti į bendrą blogą pabaigą pranašaujančio spektaklio prasminį audinį. „Hamlete“ Laertas, atsisveikindamas su Ofelija, tikroviškai tampo ją po sceną, svaido ant grindų tarsi statistinėje landynėje vykstančio buitinio konflikto metu. Šių scenoje vykstančių veiksmų prasmė disonuoja su pačiu tekstu – dialogo metu brolis perspėja seserį saugotis nedorų princo ketinimų ir nepasiduoti jo melnimuisi. Archetipinis pagarbus tėvų ir vaikų santykis scenoje taip pat virsta žiauriais smurto aktais. Taip Dariaus Meškausko Hamletas režisieriaus valia vos nepasmaugia Gertrūdos, nenumauna jai skalpo, bandydamas įrodyti, kokia didi jos nuodėmė,

16 OKT trupės repetitijų užstalės periodų metu aktoriai kartu su režisieriumi skaito dramų tekstus ir diskutuoja, kartu ieško prasmų. Neretai nukrypstama į ilgus svarstymus ir pasidalijimus, ką kuriam aktoriui primena viena ar kita frazė, kokie meno kūriniai, spektaklių vaizdai ar kino filmų kadrai iškyla prieš akis.

17 Afiksofilija – veikla, kurios metu seksualinį pasitenkinimą teikia tokie veiksmai, kuriais sutrukdoma deguoniui patekti į kvėpavimo sistemą, pvz., korimasis, smauginimas.

iškeitus garbujį karalių į broližudį dėdę. Gertrūdos žodžiai „Sūnau, tu perskėlei man širdį pusiau“ bemaž įkūnijami scenoje, tik bandoma sudaužyti ne širdį, o perskelti galvą.

Spektakliuose „Meistras ir Margarita“, „Kelias į Damaską“ arba „Hamletas“ panaudoti prasminiai motyvai leidžia įvardyti dar vieną smurto elementą, kurį įpina O. Koršunovas. Tai konkretų tikslą – maksimalų atsivėrimą – turintis emocinis smurtas prieš aktorius. „Kelyje į Damaską“, anot Šarūnės Trinkūnaitės, „nesibaigiančio mazochizmo“ seanso metu *adagio* tempu Nepažįstamasis (Vytautas Anužis) eina savipažinos keliu¹⁸. „Meistre ir Margaritoje“ režisierius „paspėndžia kone didžiausius spąstus“ (29, 8) Dainiui Gavenoniui, sukūrusiam poeto Benamio, Mato vaidmenis. Aktoriai, įkūnijantys personažus, tarytum prievarta laikomi nuolatinių nesėkmių akivaizdoje ir yra verčiami „nežemiškai gaivališkomis aktorinėms pastangoms įveikti prigimtį“ (48). Augusto Strindbergo pareiškimas „Mano auditorija – ne virėjos“ O. Koršunovo atveju galėtų būti perfrazuotas – „Mano aktoriai – ne bobos“, t. y. emociškai stiprūs ir galintys prisiversti išgyventi žlugdančią akistatą ne tik su režisieriaus dvasine saviplaka, bet ir su savo pačių vidiniais demonais.

O. Koršunovo režisūrinį stilių spektaklių „Kelyje į Damaską“, „Hamletas“, iš dalies „Dugne“ kontekste galima apibūdinti kaip P. Sloterdijko paminėtą „atgailaujančio mazochisto būseną“ (19, 6). Režisierius, nuolat eskalavęs savo kitoniškumą¹⁹, rafinuotai smurtauja prieš aktorius ir save, versdamas atverti giliausius sąmonės ir pasąmonės klodus ir tapti

18 Čia pasireiškia savotiška O. Koršunovo darbo su aktoriais metodika: kurdami vaidmenį, režisierius su aktorium, ypač pagrindinio vaidmens atlikėju, dirba ilgai ir nuolat šlifuoja vaidmenį, ieško naujų galimybių, prasminių briaunų. Kalbama ne tik apie konkretų vaidmenį, bet diskutuojama apie kultūrą, politiką, menus apskritai, bandoma tarsi psichoterapijos būdu iškelti vidines patirtis ir nuostatas.

19 P. Sloterdijkas „kito“ sąvoką aiškina kaip vienatvės ir narcisizmo įrankį, o kitoniškumą apibūdina kaip nacizmo, fašizmo, kolonializmo, totalitarizmo prielaidą ir priežastį.

A. Artaud antrininkais. Dar Mariuso von Mayenburgo pjesės „Parazitai“ pastatyme parodęs gebėjimą išlaikyti nuolatinę psichologinę įtampą, priversdamas žiūrovus išgyventi „ne emociškai, o <...> racionaliai <...> išsąmoninant situacijos katastrofiškumą“ (33, 339), O. Koršunovas Maksimo Gorkio „Dugne“ patenkina savo kaip kūrėjo „instinktus“ – provokuoja publiką, neleidžia jai saugiai pasislėpti įprastoje teatro salės tamsoje. Patenkinamas kūrėjo ne kartą įvardytas poreikis įtraukti žiūrovus į spektaklį. O. Koršunovas realiai visiems ir kiekvienam parodo, kaip kenčia aktoriai, ir čia pat priverčia kentėti žiūrovą.

Nors „žiaurumo“ sąvokos vartojimas teatre ir mene režisieriui atrodo nederamas (37), smurtas O. Koršunovui neretai tampa pirmine jo režisūrinių idėjų išraiškos priemone. Jis inicijuoja tolimesnį veiksma ir tampa priešnuodžiu „kasdieniam, smulkiam ir nepastebimam ar nenorimam pastebėti parazitizmui“ (33, 341). Meninis principas priešinti ne tik dramaturginės medžiagos realiai aprašytą epochą su jos įsceninimo laikotarpiu²⁰, bet ir veiksma, emocijų išraiškos priemonės su archetipinėmis traktuotėmis, sąlygoja tai, kad smurtas imamas vaizduoti jam „netinkančiose“ situacijose: meilė moteriai, motinai ar seseriai, tėviška ar broliška globa išreiškiama aiškiu smurtu, o nužudymai vaizduojami atsainiai. Teisindamas savo spektaklių kūrimo principą režisierius teigė, kad teatras gali pakeisti ne valstybės ar atskiros visuomenės gyvenimą, o tik individualią atskiros žmogaus tikrovę. „Todėl mano pastatymai tokie intymūs“ (33, 106). Ši nuostata spektakliuose „Kelias į Damaską“ ir „Hamletas“ įgavo šiek tiek kitą prasmę – režisierius čia bandė keisti savo, kaip kūrėjo, asmeninę tikrovę.

Darydamas didesnę negu dramaturginės medžiagos „amžinų sąvokų ir temų: laikas, meilė, Dievas ir mirtis“ įtaką savo pastatymams, režisierius įvaldo ne tik teatrališkumą, bet

20 Antikinio „Oidipo Karaliaus“ veiksmas vystomas sovietinėje vaikų žaidimų aikštelėje; renesansinis Elsinoras perkeliamas į šiuolaikinio teatro grimo kambarį.

ir grynąją sceninę raišką, neabejotinai paveiktą A. Artaud ir Vsevolodo Mejerholdo meninių idėjų. Žiūrovų joslės spektaklių metu yra veikiamos tiesiogiai, tačiau sceniniam vyksmui suvokti giliau būtina ne tik būti dėmesingam, bet ir žinoti dramaturginę medžiagą bei spektaklio kūrimo kontekstą. Istorinių epochų smurtingumas daugeliu atvejų O. Koršunovo pastatymuose neatskleidžiamas. Jis tarsi „ištraukiamas“ iš istorinio konteksto padedant daiktinėms ir garsinėms metaforoms²¹. Nežinant konteksto, O. Koršunovo spektakliai gali būti suvokiami kaip eiliniai farsai su komediniais intarpais. Smurtą režisierius neretai palieka ne vizualinei, o dvasinei, asociatyviai suvokimo plotmei. Perfrazuojant Valentino Masalskio žodžius, kad „teatras turi apsėsti, apkrėsti žiūrovą prasme“ (49), galima teigti, jog O. Koršunovas bando apkrėsti publiką ir savo aktorius jam priimtina smurto traktavimo prasme.

A. Jankevičiaus režisūros daugiabriauniškumas

Andrius Jevsejevas įvardija A. Jankevičių kaip brechtiškąją stebėtojo-analitiko poziciją pasirinkusį režisierių (39). Jo pastatymų herojus labiau tinka apibūdinti kaip marginalus, visuomeninių ar dvasinių užribių veikėjus. A. Jankevičiaus kūryboje apstu prasminių akibrokštų, sustiprinančių įvykių ir jausmų eksponavimo įtaigą. Tad „Prakeiktoje meilėje“ anūka ir senelį vaidina bendraamžiai artistai, o senelės vaidmenyje susilieja rūpestis ir pyktis. Archetipiškai teigiamos emocijos tampa smurtingais, vulgarių keiksmų lydymais veiksmais. Meilę režisierius paverčia bjauria, smaugiančia, tulžinga, kategoriška. Neretai smurto elementų naudojimas režisieriui tampa spontanišku, tiesmuku, tik dramaturginės medžiagos

21 „Meistre ir Margaritoje“ Meistras įvelkamas į tramdomuosius marškinius, tarsi primenant sovietmečių paplitusį susidorojimo su politiniais priešais būdą – gydymą psichiatrinėje ligoninėje; scena pilna sovietinės atributikos – Stalino ir Lenino biustų, iš radijo taško nuolat čiažiai skamba agituojantis balsas.

ar įsivaizduojamo, bet ne asmeniškai išgyvento, laikmečio klišių sąlygotu aktu. Pats A. Jankevičius pripažino priklausantis „išėjusių užsidirbti“ kartai (51), kuri negyveno sovietinėje visuomenėje. Asmeninės patirties stoka turi įtakos paviršutiniškesniam, žiūrovų interpretacijų neribojančiam sovietmečio epochos smurtingumo vizualizavimui. Atsisakius apysakoje „Palaidokite mane už grindjuostės“ egzistavusių autoriaus biografinių faktų, pastatyme „Prakeikta meilė“ pasakojama totalitarinio režimo poveikio žmonėms istorija, susiaurinta iki vienos šeimos gyvenimo. Išryškinius socialinį kūrinio sluoksnį, atsirado scenoje „atpažįstamos ir išgyventos“ (44) sovietinės epochos atmosfera. Įtampos „auginimas“, skurdi scenografija pabrėžia veikėjų vienišumą, baimę paliesti vienas kitą. Psichologinis smurtas čia taip paveikęs žmones, kad net motinos ir vaiko apsikabinimas „vyksta žiūrovo vaizduotėje, bet ne scenoje“ (44).

Kartais ne nepakankama patirtis, o A. Jankevičiaus siekis įtikti publikos skoniui niveliuoja pradinį dramaturginio smurto užtaisą — jis scenoje parodomas atskirais, kone komiškais epizodais²². Šiuolaikinės Lietuvos smurtinės aktualijos vizualizuojamos klasika tapusio „Radioshow“ estetikos (antiestetikos?) priemonėmis (17, 19), o žiūrovai paverčiami staugiančiais sporto fanais, kurie pirmiausiai asocijuojasi su nevaldoma nusistovėjusią tvarką griauančia minia, savotiškais *homini sacer*²³.

A. Jankevičius deklaravo, kad po spektaklio „Poliklinika“ (2008 m.) ėmėsi prisiminimų teatro be aristoteliškosios laiko ir veiksmo vienovės, kuriame pagrindinis, veiksmą inicijuojantis įvykis jau yra įvykęs iki prasidedant spektakliui (35). Šiuo atveju smurto elementai įgauna savitą skaudžių praeities išgyvenimų pasekmės statusą. Galima teigti, kad kai kurie

22 „Savižudyje“ suicidinės pagrindinio herojaus mintys kelia juoką, o pats savižudybės aktas paverčiamas anekdotu.

23 Filosofas Giorgio Agambenas taip apibūdina žmones, išstumtus iš erdvės, kuriai būdinga pilietinė tvarka (žr. 11, 96).

personažai (Fru Alving ir Pastorius „Šmėklose“, Zefas ir Piteris „Miego brolyje“) A. Jankevičiaus pastatymuose, Sigmundo Freudo žodžiais tariant, „fiksuojami į tam tikrą praeities fragmentą, neįstengia iš jo išsivaduoti“ (2, 283). Kita vertus, A. Jankevičiaus režisūrinę strategiją kai kuriais atvejais galima įvardyti ir kaip taktinę režisūrą²⁴, kai, neturint pastatymo vizijos, ji išryškėja dirbant su kitais spektaklio kūrėjais. Kelis pastatymus sukūręs teatrinės laboratorijos darbo principu²⁵, režisierius prie tragedijos ir jos sąlygoto smurto artėja perteikdamas įprastas puolusio žmogaus savybes – laisvą elgesį, gašlumą (Osvaldas „Šmėklose“), alkoholizmą, keiksmožodžių perpildytą kalbą (Sieras „Poliklinikoje“). Žiūrovams nepaliekama laisvės interpretuoti: „veiksmo metu viskas aiškiai pasakoma, dažniausiai dar patvirtinama fiziniaisiais veiksmais“ (15, 5).

A. Jankevičiaus sugebėjimą manipuluoti dramaturgine medžiaga ir meistriškai sujungti su tikra, gyvenimiška spektaklio dalyvės patirtimi²⁶ išgalvotą ir tikrą istorijas išryškino „Žiurkiagalviai“ (2004 m.). Režisierius savo santykį su tekstu nusako kaip konfliktą tarp to, kas užkoduota pirminėje medžiagoje, ir to, ką menininkas siekia parodyti scenoje (35). Analogiška situacija stebima Henriko Ibseno „Šmėklų“ pastatyme, kuriame režisierius veiksma suspaudžia iki gyvenamojo kambario erdvės, parodydamas dramatinėje medžiagoje apibrėžtą veiksmo vietą. Spektaklyje „publika perkelta į sceną“ (13, 6). Šiuo atveju galima reabilituoti Christopherio Balme'ės

24 J. Staniškytės suformuluota sąvoka, apibūdinanti taktinę režisūrą kaip „atvirą ir nevienakryptę komunikaciją su savo tyrimo objektu ir drąsia savirevizija, reaguojant į unikalios situacijos poreikius“ (9, 104).

25 „Šmėklos“ (2006), „Poliklinika“ (2008). D. Šabasevičienės straipsnyje „Režisierius ieško „Šmėklų“, publikuotame 2007 m. savaitraštyje „Literatūra ir menas“, įvardijo, kad A. Jankevičiaus „Šmėklų“ ir A. Schillingo „Žuvėdrės“ (2003) kūrimo principai panašūs (28).

26 Pasakotojos vaidmenį šiame spektaklyje apie kitokius, prie nusistovėjusių tikrovės dogmų nepritampančius žmones atliko neįgali mergina, į sceną įvažiavusi ratukuose. Neįgalus žmogus neišvengiamai asocijuojasi su atstūmimu, kitoniškumu ir tam tikru visuomenės požiūriu.

trikampį, tvirtinančių komunikacijos elementų – atlikėjo, žiūrovo, erdvės – pakankamą teatriniam reginiui suvokti.

Režisierius viename pastatyme („Prakeikta meilė“, „Miego brolis“) virtuosiškai jungia skirtingas vaidybos manieras, psichologinį aktorių įsijautimą, keisdamas brechtiškuoju atsiribojimu ir taip išryškindamas jam svarbias pastatymo prasmes bei suteikdamas žiūrovams, Jurgitos Staniškytės žodžiais tariant, „laisvos asociacijos galimybę“ (8, 119). Šis principas sąlygoja ir nevienalytę smurtinių scenų režisūrą. Smurto kultūros elementus A. Jankevičiaus pastatymuose inspiruoja dramaturginė medžiaga, ją pakeičiančios menininką supančios tikrovės atspindžiai ar reali, gyvenimiška spektaklyje dalyvaujančio žmogaus patirtis. Režisierius apsiriboja asmeninio, subjektyvaus smurto vizualizavimu. Scenoje ir epochų smurtingumas parodomas paverčiant jį atskiro žmogaus ar šeimos trauminėmis patirtimis. Meistriškai „režisuojami perėjimai nuo atsiribojimo prie susitapatinimo efekto leidžia žiūrovams patirti skirtingas pozicijas – kritinės distancijos ir empatijos“ (27, 174).

Išvados

Išnagrinėjus posovietinės Lietuvos teatre naudojamų smurto elementų inspiracijas, šaltinius bei įsceninimo priemones, remiantis J. Jurašo, E. Nekrošiaus, O. Koršunovo ir A. Jankevičiaus kūryba, buvo nustatyta:

- Sąvoka „smurto kultūra“ apibrėžia smurto tapsmą vienu iš kultūrinių elementų ir įrodo jo kultūrinę, o ne biologinę kilmę.
- Vizualizuoti smurto kultūros elementus teatre paskatina tiek dramaturginė, tiek nedramaturginė medžiaga. Režisieriai smurto elementų išvelgia bet kuriame tekste. Šalia scenai įprastų tekstų, posovietinės Lietuvos scenoje kasdienybės smurtingumas vaizduojamas pasitelkiant asmeninius režisierių ir aktorių išgyvenimus, tikras, spaudoje dokumentuotas istorijas.

- Smurtas įprasminamas tiesiogiai iliustruojant tekstą arba keičiant dramatinio teksto ar archetipinio supratimo sąlygotą smurto vietą, t. y. režisieriai patys jį inspiruoja. Smurto kultūros vaizdiniais įsceninti režisieriai pasitelkia pirmaprade, tam tikrą archetipinę reikšmę turinčią medžiagą (J. Jurašas, E. Nekrošius) ar modernias, *sintetines* priemones (O. Koršunovas, A. Jankevičius).

- Po nepriklausomybės atgavimo valstybės smurtines aktualijas teatro scenoje perteikdavo tik J. Jurašas. Dėl režisierių savikritiškumo, bet kokio kontroversiškumo ir aktualumo vengimo iš dalies scenoje buvo ignoruojamos aktualios visuomeninės ir istorinės situacijos. Paskutiniaisiais nagrinėjamo laikotarpio metais tikrovės aktualijos buvo materializuojamos vizualizuojant konkrečių visuomenės sluoksnių stereotipinius santykius, smurtinę elgseną (O. Koršunovas, A. Jankevičius).

- Smurtui vizualizuoti scenoje yra pasitelkiama taktinė režisūra, prasminių opozicijų principas (O. Koršunovas, A. Jankevičius), režisūrinių įvaizdžių dramaturgija (E. Nekrošius), politinio ir aplinkos teatro stilistika, konkrečių epochų smurtingumo atspindžiai (J. Jurašas).

- Smurto kultūros elementai scenoje vizualizuojami naudojant ironiją, parodiją, ignoruojant žiūrovų lūkesčius, jungiant įvairių epochų vaizdinius, suteikiant smurtines prasmes iš tiesų nesmurtingiems daiktams, gretinant metaforas su tiesioginiu smurto iliustravimu.

Smurtas, jo elementai posovietinės Lietuvos teatre netampa savitikslu reginiu – tai tik viena iš meninių priemonių, pastatymo visumos sudedamųjų, skatinančių atskleisti gilumines sceninio kūrinio prasmes, iliustruojančių praeities ar šiuolaikinės tikrovės smurtingumą. Galima teigti, kad teatre naudojamų smurto kultūros elementų poveikis priklauso nuo žiūrovo socialinės aplinkos, sąlygojančios matomų vaizdinių neutralias, teigiamas ar neigiamas interpretacijas, taip pat nuo psichologinės ir socialinės žiūrovo būsenos, galinčios nusivylimą, nepasitenkinimą, apatiją paversti visa griauinančia agresija.

Literatūra

1. Artaud A. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999.
2. Freud S. *Psichoanalizės įvadas. Paskaitos*. Vilnius: Vaga, 2009.
3. Gilligan J. *Smurtas. Apmąstymai apie nacionalinę epidemiją*. Vilnius: Vaga, 2007.
4. Gilligan J. *Smurto prevencija*. Vilnius: Eugrimas, 2002.
5. Jonas Jurašas / sud. A. Girdzijauskaitė. Vilnius: Gervelė, 1995.
6. Liuga A. *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: Baltos lankos, 2008.
7. Marcinkevičiūtė R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, 2002.
8. Staniškytė J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
9. Šabasevičienė D. *Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007.
10. Vasinauskaitė R. *Laikinumo teatras. Lietuvos režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Petro ofsetas, 2010.
11. Žižek S. *Smurtas*. Vilnius: Standartų spaustuvė, 2010.

Straipsniai

12. Aleksaitė I. Ar istorinė atmintis gali būti įkvėpimo šaltinis // *Kultūros barai*. 2010. Nr. 11. P. 23–26.
13. Henriko Ibseno „Šmėklos“ Jaunimo teatre. Premjeros // *7 meno dienos*. 2006. Nr. 730. P. 6.
14. Home S. Kas yra smurtas? Kam tas kuravimas // *Šiaurės Atėnai*. 2008. Nr. 39 (913). P. 11–12.
15. Ivaškaitė S. Racionalumas, logika ir jokių daugtaškių // *7 meno dienos*. 2011. Nr. 1 (923). P. 5.
16. Jansonas E. Maša, Olga ir Irina vietoje Reganos, Honerilijos ir Kordelijos. Pokalbis su Eimuntu Nekrošium // *Respublika*. 1994 rugsėjo 22. P. 3.
17. Jevsejevas A. Meno terapijos seansas // *Literatūra ir menas*. 2008. Nr. 2 (3172). P. 19.
18. Jurašas J. *Režisieriaus pastabos operos „Orfėjas ir Euridikė“ programėlėje*.
19. Kaip plaka pasaulio širdis? Peterio Sloterdijko ir Alaino Finkielkrauto pokalbis apie šiuolaikiškumą. Pagal „Tygodnik Powszechny“ parengė Kora Ročkienė // *7 meno dienos*. 2004. Nr. 47 (642). P. 6.
20. Liuga A. Laiko sužeistas teatras // *Teatras*. 1997. Nr. 1. P. 9.
21. Liuga A. Pirmieji Nekrošiaus „Metų“ atgarsiai // *7 meno dienos*. 2002. Nr. 40 (542). P. 1, 6.
22. Nahoum-Grappe V. The Anthropology of Extreme Violence: The Crime of Desecration // *International Social Science Journal*. 2002, December. P. 549–557.
23. Nastopka K. Europinė semiotika šiandien // *Literatūra*. 2004. Nr. 46. P. 8.

24. Nekrošius E., Mosher G. Gyventi dar trylika metų? Tai per daug! // *7 meno dienos*. 1992 lapkričio 27. Nr. 47. P. 1, 4.
25. Paulauskas, D. Smurto natūralizacijos problema: atgal į kultūrą // *Šiaurės Atėnai*. 2011. Nr. 2. P. 4–8.
26. Šabasevičienė D. Režisierius ieško „Šmėklų“ // *Literatūra ir menas*. 2007 sausio 19. Nr. 3126.
27. Šabasevičienė D. Tu kaip niekas kitas juokavai... // *Literatūra ir menas*. 2000 rugsėjo 22. Nr. 38 (2814). P. 1, 8.
28. Spierenburc P. Masculinity, Violence and Honor: An Introduction // *Men and Violence: Gender, Honor and Rituals in Modern Europe and America*. Columbus: Ohio State University Press, 1998. P. 1–36.
29. Staniškytė J. Realybės efektai: autentiška raiška ir žaidimai su tikrove šiuolaikiniame teatre // *Menotyra*. 2010. Nr. 2. P. 169–177.
30. Tradicija yra mirties kaukė. Su teatro režisieriumi Oskaru Koršunovu kalbasi rašytoja Jurga Ivanauskaitė // *Šiaurės Atėnai*. 2004. Nr. 12 (694). P. 6.
31. Vasinauskaitė R. Fragmento menas: Eimunto Nekrošiaus režisūra 1991–1995 metais // *Literatūra ir menas*. 2006 rugsėjo 8, Nr. 32 (3108). P. 6–7.
32. Vasinauskaitė R. Jonas Jurašas: minties ir aistros ilgesys // *Teatras*. 2005 vasara–ruduo. P. 27–29.
33. Vasinauskaitė R. Negailėstinga O. Koršunovo parazitizmo anatomija // *OKT: būti čia*. Vilnius: Sapnų sala, 2009. P. 337–341.
34. Vidžiūnas A. Smurto kultūra teatre // *Krantai*. 2010. Nr. 2. P. 74–79.

Elektroniniai ištekliai

35. Agnius Jankevičius: „Esu praeities džiaugsmų ir traumų visuma“. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-12-17-agnius-jankevicius-esu-praeities-dziaugsmu-ir-traumu-visuma/54783>.
36. Brukštutė M. *Dabartinės teatro būsenos*. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60615>.
37. Čeliauskaitė R. „Esu užimtas 24 valandas per parą“, – sako O. Koršunovas. Prieiga per internetą: <http://www.ve.lt/naujienos/kultura/kulturos-naujienos/esu-uzimtas-24-valandas-per-para---sako-o-korsunovas-383820/>.
38. Gailienė D. *Žiniasklaida nuodija?* Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-03-01-danute-gailiene-ziniasklaida-nuodija/41203>.
39. Jevsejevas A. *Balionėlio simbolika*. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=60541>.
40. Jonas Jurašas apie „nepatogią tiesą“. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-04-22-jonas-jurasas-apie-nepatogia-tiesa/43857>.
41. Jonas Jurašas: „Būtina esminė teatro reforma“. Užrašė Austėja Adamavičiūtė. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-10-15-jonas-jurasas-butina-esmine-teatro-reforma/51679>.
42. *Jubiliejinį Kauno dramos teatro sezoną atidaro trys premjeros*. KVDT informacija. Prieiga per internetą: <http://www.dramosteatras.lt/lt/naujienos/jubiliejinii-kauno-dramos-teatro-sezona-atidaro-trys-premjeros/>.

43. OKT repeticijos. 2007 10 02. [DVD diskas].
44. „Prakeikta meilė“ – apie psichologinį smurtą. Prieiga per internetą: <http://www.veidas.lt/kultura/teatras/prakeikta-meile-apie-psichologini-smurta>.
45. Režisierius J. Jurašas: „Už komfortą gyventi be kompromisų tenka mokėti brangią kainą“. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-02-16-rezisierius-j-jurasas-uz-komforta-gyventi-be-kompromisu-tenka-moketi-brangia-kaina/40520>.
46. Rimkuvienė V. Kodėl atsiranda smurtas? Nes vyrai nori kontroliuoti moteris. Prieiga per internetą: http://www.moteris.lt/lt/naujienos/santykiai/psichologija/kodel_atsiranda_smurtas_nes_vyrai_nori_kontroliuoti_moteris/.
47. Savukynas V. Profesorius A. Tereškinas knygoje apie bejėgius Lietuvos vyrus: „Kai varpa – ginklas, o neapykanta – vyriškumo įrodymas“. Prieiga per internetą: <http://www.lrytas.lt/-13008223981299831815-profesorius-aterere%20A1kinas-knygoje-apie-bej%C4%97gius-lietuvos-vyrus-kai-varpa-ginklas-o-neapykanta-vyri%C5%A1kumo-%C4%AFrodymas.htm>.
48. Trinkūnaitė Š. *Savieškos inferno*. Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=53908>.
49. V. Masalskis: „Aktorius yra melagis su sąžine“. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-01-10-valentinas-masalskis-aktorius-yra-melagis-su-sazine/55920>.
50. Zygmunt Bauman: „Natūrali blogio istorija“. Vertė Kamilė Užpalytė. Prieiga per internetą: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2010-10-25-zygmunt-bauman-naturali-blogio-istorija/52103>.
51. *Žiurkiagalviai tarp mūsų!* Prieiga per internetą: <http://www.menufaktura.lt/index.php?m=1024&s=34498>.

Elements of Culture of Violence in the Post-Soviet Lithuanian Theatre

Summary

In this article the use of elements of violence culture in the post-Soviet Lithuanian theatre with reference to Jonas Jurašas, Eimuntas Nekrošius, Oskaras Koršunovas and Agnius Jankevičius creation of the independence period has been analyzed. The comparative as well as descriptive analytical methods that helped to reveal the features of violence culture elements in the creation works of different directors have been applied in this article.

What is more, the definition of violence culture and its manifestations in the post-Soviet Lithuania have been described as well as the sources of violence themes, its staging strategies and the means of visualization of violence elements in the works of different directors have been compared and analyzed.

After the analysis of the textual and visual material has been made, the conclusion has been made that the violence as the natural masculine nature feature is an integral part of the culture in the post-Soviet Lithuania. Self-reflection of Lithuanian theatre, the constant analysis of directors' and actors' personal states causes the subjective, emotional, psychological predominance

of violence images in the creation works of O. Koršunovas and A. Jankevičius. In most cases J. Jurašas and E. Nekrošius use tragedies of separate individuals as a means for analysis of objective, systematic violence manifestations.

Violence in Lithuanian theatre is directed by the help of principal of meaningful oppositions and tactical direction (O. Koršunovas, A. Jankevičius), the drama of directed images (E. Nekrošius) or reflections of violence of specific periods (J. Jurašas).

Visualization of elements of violence culture is inspired by the drama material, personal experiences of directors and actors as well as real press documented stories. The meaning to violence is given directly by illustrating the text or by changing the violence place caused by the drama text or archetypal interpretation; based on the contrast principal, the violence is performed while it should not be, that is, the directors inspire it themselves.

The meaning to the violence on the stage is given by the speech, perception, social-cultural, specific theatrical codes.

Violence and its elements in the post-Soviet Lithuanian theatre do not become the self-aimed view: they are one of the means of creation that invite to think, analyze the causality of all the view but not the act of brutality. It is possible to claim that the influence of elements of violence culture used in the theatre, as well as the case of violence used by the press, depends on the social environment of the spectator and it causes visible images of interpretation from neutral to positive or negative, psychological or social state of the spectator which can be influenced by the disappointment or aggression.

Te-03 **Teatrologiniai eskizai 4**

Lina Ališauskienė, Deimantė Dementavičiūtė, Justinas Kalinauskas,
Gintarė Kazakevičienė, Greta Klimavičiūtė-Minkštimienė / Teatrologiniai
eskizai 4. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2012. – 136 p.

ISSN: 1822-6612

Vytauto Didžiojo universiteto Menų fakulteto tęstinis recenzuojamas mokslo žurnalas „Teatrologiniai eskizai“ skirtas suteikti galimybę pradedantiesiems teatrologams viešinti savo mokslinius tyrimus akademinėje bendruomenėje. „Teatrologiniai eskizai“ leidžiami nuo 2000 m., tęsiant VDU teatrologijos tradicijas, pradėtas tarpukario Lietuvoje. Pagrindinis žurnalo tikslas – pasitelkiant šiuolaikines tyrimų metodologijas, analizuoti estetiškes, visuomenines, politines, institucines Lietuvos teatro bei jo formų kaitos tendencijas. Žurnalas taip pat skatina naujas Lietuvos teatro istorijos interpretacijas, tarpdalykinius ir tarpkultūrinius teatro reiškinių tyrimus, jame pateikiama naujausių Vakarų Europos ir JAV teatrologijos metodų taikymo pavyzdžių. Žurnalą sudaro VDU Menų fakulteto Teatrologijos katedros magistrų ir doktorantų mokslo darbai.

UDK 792 (474.5)

TEATROLOGINIAI ESKIZAI

4

Atsakingasis redaktorius Martynas Petrikas

Redaktorė Simona Grušaitė

Maketuotoja Irena Sabaliauskaitė

2012 12 17. Tiražas 50 egz. Užsakymo Nr. K12-187
Išleido ir spausdino Vytauto Didžiojo universiteto leidykla
S. Daukanto g. 27, LT-44249 Kaunas