
Repertuaro problema 1990–1999 metais

Rasa Vasinauskaitė

*Kultūros ir meno institutas,
Tilto 4, 2001 Vilnius, Lietuva*

Straipsnyje apžvelgiama repertuaro sąvokos interpretacija dabartiniame teatre ir iškeliami Akademinio (dabar Nacionalinio) dramos teatro repertuaro problema, kuri siejama su besikeičiančiais teatro vadovais ir laiko reikalavimais.

Raktažodžiai: repertuaras, repertuarinis teatras, repertuaro politika, režisūrinis teatras, literatūrinis teatras, nacionalinis teatras, K. Stanislavskis, A. Artaud, J. Miltinis, J. Vaitkus, R. Tuminas, O. Koršunovas

Repertuaro tema ir jo problema rašančiajam savaip nedėkinga. Lengviausia būtų pasakyti, kad kiek režisierių, tiek repertuaro kryptių, nes kiekvienas režisierius vieną ar kitą pjesę renkasi savo individualių kūrybinių ieškojimų pastūmėtas. Pripiršti režisieriui pjesę ar literatūrinę medžiagą, kuriai jis nejaučia prielankumo, priversti ją pastatyti, ir ne bet kaip, o gerai – reikštų jo kūrybinės laisvės apribojimą. Arba kompromisus.

Kas yra teatro repertuaras? Lengviausia būtų pasakyti, jog tai – išskirtinis teatro veidas. Jeigu yra teatras, yra ir spektakliai, kuriuos savaip jungia repertuaras (klasikiniai ar originalios dramaturgijos veikalai, komedijos, miniatiūros ir t. t. – medžiaga, leidžianti statytojams akcentuoti juos dominančias ir teatro keliamas temas bei problemas). Repertuarinio teatro terminas atsirado XVII a. pabaigoje, duris atvėrus Comedie Française, kurios jau pats pavadinimas skambėjo kaip opozicija Comedie-Italienne (Comedie Française spektakliai garantavo rašytinio, dramaturginio teksto išsaugojimą, tuo tarpu kai Comedie-Italienne labiau rėmėsi spektaklių scenarijų įgyvendinimu aktorių improvizacijos pagalba). Paprasčiau tariant, Comedie Française, kaip repertuarinis teatras, siekė išsaugoti ir nuolat puoselėti dramaturgijos palikimą, garantuoti nuolatinį statomų pjesių rodymą.

Iš esmės repertuarinis teatras yra opozicija vienkartiniam projektams, nes tokiam teatre vienos ar kitos pjesės rodomos gana ilgai, o repertuaras formuojamas keleriems metams į priekį, senesnius pastatymus palaipsniui keičiant naujesniais. Be abejo, repertuarinio teatro sąvoka neatsiejama nuo pastovios teatro trupės – aktorių kolektyvo, kuris ir garantuoja repertuare esančių spektaklių rodymą.

Atsiradus režisūriniam teatrui (XIX a. pabaigoje – XX a. pradžioje) repertuarinio teatro sąvoka šiek tiek pasikeitė, nes dabar repertuaras suasmeniškėjo.

Kitaip tariant, savaip susiaurėjo, nes ėmė atspindėti vieno ar kito režisieriaus ar trupės estetinę kryptį, tam tikrą estetinę orientaciją – klasikinę, modernią, eksperimentinę ir t. t. Turbūt nėra reikalo sakyti, kad repertuaras ir jo formavimo klausimai buvo svarbūs tiek Konstantinui Stanislavskiui, tiek Antoninui Artaud – kiekvienas jų atstovavo tam tikrai savo teatro raidos kryptiai ir jai garantuoti rinkosi vienokią ar kitokią dramaturginę medžiagą. „Pirma mūsų spektaklių, tipišku pradiniam mūsų meninės veiklos etapui, serija – istoriniai-buitiniai pastatymai, [...] kartu su kitais ieškojimais šie pastatymai įtvirtino mūsų teatre istorinę-buitinę liniją. [...] Fantastikos linija apima naują mūsų teatro pastatymų seriją. [...] Atsižvelgdami į savo laiko naujoves, atsisukome į tuo metu karaliavusią simbolistinę ir impresionistinę literatūrą. [...] Dar viena mūsų pastatymų serija ir darbai siejami su intucijos ir jausmo linija [...]“, – rašo K. Stanislavskis, apžvelgdamas nueitą Maskvos dailės teatro istoriją¹. Pirmame Žiaurumo teatro manifeste A. Artaud, nors ir pabrėžia, kad spektakliai bus statomi „nesidairant į tekstą“, vis dėlto patikslina išsivaizduojamą savo būsimą teatrą „repertuarą“: W. Shakespeare'o epochos kūrinio adaptacija, kraštutine poetine laisve pasižyminti Leono Paulio Fargue'o pjesė, „Zoharo“ ištrauka, Mėlynbarzdžio istorija, Jeruzalės paėmimas pagal Bibliją-Senąjį Testamentą, Markize'o de Sado istorija, viena iš kelių romantiškų melodramų, Georgo Büchnerio „Voicekas“, Elžbietos teatro kūriniai². Kodėl A. Artaud savo teatrui renkasi būtent tokią, o ne kitokią medžiagą, jis paaiškina Antrame manifeste: pastatymai turės sietis turinio, kitaip sakant, siužetų ir temų bei formos požiūriu³. K. Stanislavskio ir A. Artaud pavyzdžiu išryškėja dvi, galima sakyti, visiškai priešingos teatro repertuaro formavimo kryptys: pirmoji adoruoja literatūrinį tekstą, antroji – sceninį, tačiau abi jos siejamos su programiais jų autorių ieškojimais.

Visi mūsų, Lietuvos, valstybiniai teatrai nuo pat jų įsikūrimo pradžios buvo repertuariniai, t. y. atliko žiūrovų atžvilgiu tam tikrą edukacinę funkciją, nes pažindino juos su įvairiu literatūriniu ir dramaturginiu tiek nacionaliniu, tiek užsienio palikimu ir garantavo bent jau minimalų spektaklių ilgaamžiškumą. Tiesa, su šiuo teiginiu galima ginčytis, prisimenant pirmąjį Valstybės teatro dešimtmetį, kai spektakliai gyvuodavo gana trumpai, nes vienus pastatymus jau beveik po mėnesio keisdavo nauji. Nepaisant to, repertuariniam teatro kryptingumui buvo skiriamas ypatingas dėmesys; veikė Repertuaro komisija, kuri, kaip tam tikra institucija, išsilaikė ne vieną dešimtmetį.

Tačiau būtent Repertuaro komisija, patyrusi įvairias transformacijas ir pagaliau virtusi didžiausiu kūrybinės teatrų raidos stabdžiu, ne vienam teatrui tapo „repertuarinio teroro“ šmėkla, stovėjusia prie teatrų durų ir draudusia ar reikalavusia statyti vienus ar kitus veikalus. Teatrų repertuaras mūsų šalyje beveik penkis dešimtmečius priklausė nuo pokyčių valdžioje ir šalies vykdomos politikos. Teatrai dar prisimena ir tuos laikus, kai repertuaras buvo griežtai reglamentuojamas: tiek ir tiek procentų nacionalinės, tiek ir tiek tarybinės, tiek ir tiek užsienio dramaturgijos veikalų, tarp kurių šiek tiek klasikos ir originaliosios dramaturgijos; tiek ir tiek procentų repertuaro skirta spektakliams vaikams. Galbūt todėl iki šiandien žodis „repertuarinis“ ar repertuaras sukelia pasipriešinimą ir skamba labiau negatyviai nei pozityviai... Vis dėlto būtina nepamiršti ir to, kad, bręstant mūsų profesionaliam, režisūriniam teatrui, tik toks repertuarinių teatrų statusas padėjo išsikristalizuoti ir tam tikroms teatrų raidos kryptims, nes, kaip minėjau, tradiciškai ar istoriškai repertuarinis teatras buvo neįsivaizduojamas be nuolat dirbančios pastovios trupės. (Tai yra buvo neįsivaizduojamas iki pastarųjų metų, nes iki šiol tik tokį teatro modelį ir turėjome.)

Dabar, prisimenant praeitį, lengviausia ir patogiausia apeliuoti į „repertuarinį terorą“, o teatrų bei režisierių kūrybines nesėkmes ar sėkmes sieti su laiko problemomis. Tačiau žvilgtelėję į geriausius pastarųjų trijų dešimtmečių Klaipėdos, Panevėžio, Kauno, Vilniaus teatrų pastatymus pamatysime, kad būtent jie reabilitavo teatrų vardus ir eklektiškus teatrų repertuarus. Visiems šiems teatrams vadovavo stiprūs vyriausieji režisieriai, kurie ir formavo repertuarinę teatrų politiką, neatsiejama nuo estetinės teatrų krypties. Juozas Miltinis, pradėdamas dirbti Panevėžio teatre, jau žinojo, kokias pjeses statys artimiausius kelerius metus, kaip brandins iki šių pjesių trupę. Jonas Vaitkus pjeses rinkosi pagal temų ir problemų aštrumą, jų rezonansą visuomenėje ir taip formavo Kauno dramos teatro repertuarą. Būtent tai kartu su labai ryškia pastatymų forma padarė šį teatrą 8-ojo dešimtmečio teatrinio gyvenimo epicen-

tru. Ilgai vieningos repertuarinės politikos laikėsi ir Akademinis dramos teatras, kuriam du dešimtmečius (nuo 1966-ųjų) vadovavo Henrikas Vancevičius, ypatingą dėmesį skyręs nacionalinės dramaturgijos, lietuvių autorių pastatymams. Vadovaujant šiam režisieriui, anot Justino Marcinkevičiaus, teatras netruko tapti „klasikinės dramaturgijos reprezentantu, nacionalinės dramaturgijos ir nacionalinio teatro vizitine kortele“⁴.

Akademinis dramos teatras, ilgą laiką buvęs vienas svarbiausių sostinės teatrinio gyvenimo epicentru, labiausiai ir akyliausiai stebimas valdžios institucijų, dėl objektyvių priežasčių negalėjo lenktyniauti su mobilesnes ir laisvesnes periferijos ar net jaunesnes sostinės scenomis. Ir šis jo bejėgiškumas tarsi uždėjo teatrui savotišką kūrybinio kompromiso antspaudą. Laikas reikalavo aštresnio ir konfliktiškesnio požiūrio ir į jį, ir į visuomenę, ir pagaliau, į patį teatrą, kol šis, tęsdamas psichologinės vaidybos ir santūrios režisūros tradiciją, nebepajėgė konkuruoti su tuo metu ypač populiariais Kauno ar sostinės Jaunimo teatrais. Sakytume, konservatyvi ir nuosaiki repertuaro politika, konservatyvi režisūra netruko subrandinti trupės skilimą į Akademinio bei Mažojo teatrų, neišvengiamai keitėsi ir vadovai. Naujuoju Akademinio dramos teatro vadovu tapo čia jau kelis spektaklius anksčiau statęs J. Vaitkus.

Čia derėtų šiek tiek nukrypti į šoną ir išsiaiškinti vieną dviprasmybę. Režisūrinio teatro įsitvirtinimas, kaip minėjau, tarsi pakoregavo repertuaro problemą apskritai, akcentą perkeldamas nuo autorių ant režisierių, nuo dramaturginės ant estetinės teatrų ir pastatymų įvairovės. 1988 m. Egmontas Jansonas rašė: „Dabar, kai nuo 19 a. pabaigos teatro meno kūrėju tampa režisierius, repertuarinis, literatūrinis teatras labai nenoriai užleidžia savo pozicijas, bevilydamas vadintis sintetiniu ar dar kokiu kitoku teatru. Ir čia sintetiškai – repertuarinio teatro šalininkams daug padeda literatūrocentristinė kritika, mažai tekreipianti dėmesį į teatrališkąją (sinkretiškąją) teatro prigimtį ir net sintetizmą, viską vertinanti iš dramos – literatūros rūšies – pozicijų. [...] Teatre, kurį vadiname literatūriniu, repertuariniu, tekstas, žodis yra spektaklio alfa ir omega. [...] Teatre, kurį vadinčiau teatrališkuoju, drama yra vienas iš daugelio komponentų. Čia dramaturgo tekstas – viena išraiškos priemonių. [...] Teatras – ne biblioteka (asmeninė ar vieša), kur gali gulėti paklausos neturintys „šedevrai“⁵. Mano manymu, citatos autorius „suplakė“ į vieną repertuarinio ir literatūrinio teatro sąvokas, repertuariniu vadinamas ryškesnio režisūrinio sprendimo, režisieriaus autorystės stokojantį teatrą. Paprieštarauti E. Jansonui galima paprastu pavyzdžiu. Režisūrinis, conceptualus J. Vaitkaus teatras Kaune neįsivaizduojamas be jo, kaip vyriausiojo teatro vadovo, nuosekliai ir prasmingai formuoto teatro repertuaro. Kita

vertus, būtent Akademinio dramos teatro „literatūriškumas“ (anot E. Jansono, Akademinis dramos teatras ir buvo literatūrinio teatro pavyzdys, turintis savo šlovingą istoriją ir vienintelę egzistavimo formą) ir buvo šio teatro skiriamasis bruožas, jo savitas veidas. Kitas klausimas, kad šis veidas atrodė pasenęs ir susiraukšlėjęs tarp jaunesnių, gyvesnių ir konfliktiškesnių veidų... Tačiau tai ne repertuarinio teatro ar repertuaro, bet jo kūrybiškumo problema... Būtent šią problemą spręsti buvo pasiryžusi Kultūros ministerija, 1992 m. paskelbusi naujo teatro vadovo konkursą.

Puikiai prisimenu J. Vaitkaus atėjimą į šį teatrą ir jo pradėtas reformas, kurios galbūt buvo šiek tiek ankstokos, bet kartu ir neišvengiamos, nes dabar jau matome, jog tas pats laukia visų valstybinių mūsų teatrų. Prisimenu jo desperatiškus bandymus griauti nusistovėjusias tradicijas, tiksliau, užbraukti viską, kas šiame teatre buvo sukurta gero, ir pradėti iš naujo. Pradėti ne tik nuo skandalingai pagarsėjusio vyresnės kartos aktorių atleidimo (trupės revizavimo), bet ir nuo... repertuaro.

Štai čia priartėjame prie esminės problemos: repertuaras, teatro repertuarinė politika yra tampriai susijusi su jai atstovaujančio, diegiančio ar palaikančio kūrėjo pasaulėžiūra, o ši – su tam tikromis meninės raiškos priemonėmis. Kartais ši pasaulėžiūra nugali, užkrečia teatrą, t. y. trupę, ir ji pasiduoda reorganizacijai. Kartais jai įgyvendinti prireikia nemažai laiko ir pastangų, ypač jei trupė yra susiformavusi, ilgai dirbo viena kuria kryptimi, išpažino vieną kurią estetiką. Todėl mes iki šiol nekalbėdavome apie teatrų repertuarinę politiką apskritai, o labiau ir dažniau apie vieno ar kito režisieriaus repertuarinį kryptingumą – J. Miltinio, Jono Jurašo, H. Vancevičiaus, Povilo Gaidžio, Sauliaus Varno, J. Vaitkaus, Eimunto Nekrošiaus, Rimo Tumino, pagaliau Oskaro Koršunovo, Gintaro Varno teatrų estetiką, kuri ir lėmė vieno, o ne kito autoriaus pasirinkimą. Skirtingi režisieriai, skirtingos estetikos, skirtingi repertuarai. Būtent tai buvo lemta per šiuos dešimt metų išgyventi Akademiniam dramos teatrui, kuris, ir J. Vaitkui dirbant, ir po dvejų metų jam išėjus, tapo tarsi eksperimentine tiek vyresnės, tiek jaunesnės kartos režisierių ir aktorių **aiškštele** (išryškinta mano – R. V.). Vieningos repertuaro krypties J. Vaitkus suformuoti nespėjo, tačiau ją pakeitė modernesnės literatūros pastatymai, ryškesnė režisūra, aktualesnės problemos. Akademinis dramos teatras, atvėręs savo duris skirtingoms trupėms ir autoriams, vėl ėmė traukti teatrinės visuomenės dėmesį.

Dar 1989 m. po šio teatro stogu pasirodo J. Vaitkaus pastatyti Antano Škėmos „Pabudimas“, jo aktorių ir režisierių kurso baigiamieji spektakliai „Dar kartą apie tą patį“ ir „Antosė ir varnėnas“, 1990 m. – Ado-

mo Mickevičiaus misterija „Vėlinės“, Ješua Sobolio „Getas“, 1991 m. – Felikso Bajoro dramatinė opera „Dievo avinėlis“, 1992 m. – kamerinė Yukio Mishimos „Markizė de Sad“. Tuo pačiu metu Mažojoje salėje rodomi Mažojo teatro (režisierius Rimas Tuminas) spektakliai: Valdo Kukulo „Čia nebus mirties“, Antono Čechovo „Vyšnių sodas“, kiek vėliau Bertolto Brechto „Galilėjus“; pradėdamas rodyti Oskaro Koršunovo „Ten būti čia“ (1990), repetuojama „Senė“; repertuare atsiranda Juozo Erlicko „Pakeleivingi“, W. Shakespeare'o „Audra“, Nasho „Lietaus pardavėjas“, Lewio Carrollo „Alisa stebuklų šalyje“ ir t. t. 1993–1994 m. repetuojami ir rodomi šie Mažojo ir Akademinio dramos teatrų spektakliai: Moliere'o „Don Žuanas“ (rež. Olegas Kesminas), Samo Shepardo „Proto melas“ (rež. Ramutis Rimeikis), Ingmaro Bergmano „Persona“ (rež. Jonas Vaitkus), Aleksandro Vvedenskio „Labas Sonia Nauji Metai“ ir Daniilo Charmsio „Senė 2“ (rež. O. Koršunovas), Grigorijaus Kanovičiaus „Nusišypsok mums, Viešpatie“ (rež. R. Tuminas), Y. Mishimos „Panelė Chan“ (rež. Cezaris Graužinis), Tennessee Williamso „Kartą praėjusią vasarą“ (rež. Olegas Kesminas), Williamo Saroyano „Kalnuose mano širdis“ (rež. Alvydas Šlepikas), Jevgenijaus Švarco „Šešėlis“ (rež. Evaldas Jaras), Remigijaus Bilinsko monospektaklis „Kamera B“, Kobo Abe's „Moteris smėlynuose“ (rež. Valdas Pranulis). (Tarp 1994 m. sezono geriausiųjų – „Persona“, „Senė 2“, „Nusišypsok mums, Viešpatie“ ir E. Nekrošiaus A. Puškino „Mažosios tragedijos.“) Paties teatro vadovo J. Vaitkaus planuose – Dekamerono „Bocaccio“ ir Fiodoro Dostojevskio „Broliai Karamazovai“; prasideda Augusto Strindbergo „Sapno“ repeticijos. (Specialiai neišskyriau Akademinio ir Mažojo teatrų pastatymų, nes kad ir koku vardu jie vadintųsi, visi rodomi po vienu – Akademinio – stogu.)

Vieną jau nepriklausomos Lietuvos akademinio dramos teatro veiklos periodą siečiau su J. Vaitkaus vardu, nors 1994 m. buvo kalbama ir rašoma, jog per savo vadovavimo laiką šis režisierius paprasčiausiai iš esmės nieko nepakeitė: negrabiai sumažinęs trupę ir repertuarą, nugrandė tinką ir atidengė su-eižėjusį fasadą, leido debiutuoti jauniems režisieriams, kurie ir užpildė repertuaro skyles. Dabar neįmanoma vienpusiškai atsakyti į klausimą, ar įmanoma nutraukiant teatro raidą pasukti šį didžiulį laivą kitu kursu per tokį trumpą laiką – dvejus su trupučiu metų? Šie pokyčiai, į kuriuos buvo įtraukta nemažai pajėgų, trunka jau dešimtmetį. Pavyzdys – R. Tumino bevaisės pastangos. Vėlesni metai įrodo, kad J. Vaitkaus pradėtos reformos buvo savaip pozityvios ta prasme, kad jis, nekreipdamas dėmesio į kritiką ir nepatenkintas tiek vidines, tiek išorės jėgas, sukūrė palankią dirvą jaunųjų brendimui bei jų kūrybinėms galioms pasireikšti. Sakyčiau, J. Vaitkus,

būdamas pakantus jaunųjų sėkmėms ar nesėkmėms eksperimentuojant, investavo į ateitį – būtent jo mokiniai, tiek aktoriai, tiek režisieriai, šiandien sudaro kūrybiškiausią Nacionalinio dramos teatro branduolį: O. Koršunovo spektakliai ir jo aktoriai šiandien yra beveik Nacionalinio trupės ir jo repertuaro „pakaitymas“ ir kaip prieš penkerius, taip ir dabar „užkaišo“ šio teatro repertuaro skyles.

Dar ne taip seniai Akademiniam dramos teatrui vadovavo R. Tuminas. Ir jam buvo priekaištaujama dėl teatro repertuaro politikos stokos, neaiškios raidos krypties. Tačiau šie priekaištai nesulaukė ir negalėjo sulaukti deramo atsako, nes (ir tai visai natūralu) teatrui, kurio pastogėje dirba ir spektaklius rodo trys trupės su savo lyderiais-režisieriais, tokios krypties suformuoti paprasčiausiai neįmanoma. Sakau trys, turėdama omenyje O. Koršunovo ir R. Tumino bendraminčius, jų nuolatinius aktorius bei beglobę Akademinio dramos teatro trupę, kurios etatiniai aktoriai vaidino ir vaidina abiejų pastarųjų ir kitų čia dirbusių bei dirbančių režisierių pastatymuose.

Dabar, žiūrėdami į Nacionalinį dramos teatrą iš šio tokio nuotolio, matome paradoksalų reiškinių: teatras, išgyvenęs tiek šurmilio ir pykčių sukėlusias J. Vaitkaus reformas, tarsi pats pasirinko sau priimtinausią kelią – būti skirtingų trupių ir įvairių režisierių pastatymų realizacijos aikštele, kurią R. Tuminas pavadino „skėčiu“. Atverdama duris eksperimentams, J. Vaitkus, pats apie tai negalvodamas, sudarė ir palankiausias sąlygas teatrui keisti savo statusą – ne reorganizuojantis į pastovią trupę su savo repertuaru (tokią, koks ir privalo būti Nacionalinis teatras, arba koks Akademinis dramos teatras buvo visus ankstesnius dešimtmečius), o tampant tam tikra nacionaline scena, funkcionuojančia pagal kitas taisykles ir įstatymus. Scena, kurioje susitinka ir susikerta įvairios kryptys ir estetikos, nauja ir sena, klasika ir originali dramaturgija, komedija ir tragedija, drama ir šokis, t. y. kurios repertuaras neturi aiškiai apibrėžtų rėmų, nesivadovauja viena kuria kryptimi, nes būtent įvairovė ir yra jo savitumas.

Iš esmės tokia repertuaro eklektika nė kiek nenusileistų repertuarinio (ne literatūrinio) teatro principams, nes spektakliai, sukurti skirtingų režisierių su teatro trupe, būtų rodomi beveik nuolat. Net šiandien šio teatro repertuaras nenusileistų pajėgiausiems Europos nacionalinių scenų repertuarams: greita klasikinių veikalų čia egzistuoja ir originalūs bei eksperimentiniai, ir visai nesvarbu, kad joje rodomi O. Koršunovo, Mažojo, Nacionalinio dramos teatro ar „Meno forto“ spektakliai. Žiūrovai mato veikalus ir režisierių pavardes, o gilintis į juridinius teatrų reikalus jiems visai nėra jokio noro. Juolab kad būtent režisierių pavardės atstovauja jų teatrų repertuarams, estetinėms kryptims ir meniniams ieškojimams.

Deja, dėl noro išsaugoti Nacionalinį dramos teatrą ir kaip repertuarinį, ir kaip eksperimentinę sceną tenka šias mano optimistines išvadas koreguoti. Nacionalinis teatras, jei lyginame jį su tokiais pačiais teatrais Europoje, turi ne tik privilegijų, bet ir pareigų. Vienos jų, beje, iš tikrųjų susijusios su repertuaru ir jo formavimo politika.

Eilinių kartą, norėdama suprasti, kas yra Nacionalinis teatras, turintis savo pastatą ir nekintančią, griežtai hierarchiškai suskirstytą, bet galinčią pasipildyti naujais aktoriais trupę, imu senutės Comedie Française praėjusį sezoną penkerių metų kadenciją baigusio vadovo darbo programą ir ataskaitą. Pirmu jos punktu įrašyta repertuaro politika, nes svarbiausias šio Nacionalinio teatro direktijos uždavinys – savo publikai siūloma programa. Programa gana išpūdinga ir pagrįsta, sakyčiau, daugiau edukacine nei menine politika: mažai žinomi ir retai vaidinti 1830 m. prancūzų romantikų veikalai, atskiras 1866 m. autorių pastatymų ciklas, taip pat privalomi Jeano Racine'o ir Pievie'o Corneille'o kūriniai, be to, Moliere'as, Pievie'as Marivaux ir George'as Feydeau. Kita svarbi linija – XX a. klasikais, pradėdant prancūzų ir baigiant užsienio autoriais, tarp kurių privalomi W. Shakespeare'as, I. Turgenevas, A. Čechovas, N. Gogolis ir A. Strindbergas. Iš viso – 21 pjesė didžiai scenai ir 28 dviem pagalbinėms mažosioms scenoms. Be to, originalių, tik išspausdintų ar pjesių rankraščių skaitymai-pristatymai. Per penkerius metus parodyti 62 pastatymai, kuriems pakviesti 45 skirtingų stilių ir darbo metodų režisieriai, dirbę su 37 nuolatiniais ir 26 aktoriais pagal kontraktą (metams)... Beje, vaidmenys aktoriams yra skirstomi kaip privalomi, režisieriai kviečiami dirbti su tam tikrais aktoriais, nes teatro vadovas privalo juos aprūpinti vaidmenimis, „savo malonumui“ aktoriai gali dalyvauti eksperimentiniuose spektakliuose ar pjesių skaitymuose. Ir dar – visą šią programą kuria, derina ir prižiūri teatro meno vadovas. Jis renka ir kviečia režisierius ir formuoja teatro repertuaro politiką, naudindą tiek trupės aktoriams, tiek žiūrovams, t. y. naudindą teatrui ir jo vardui.

Kol kas toks intensyvus ir nedėkingas darbas mūsų Nacionalinio dramos teatro vadovų kabinetuose nevyksta. Šiam mūsų teatrui, koks jis yra šiandien pagal naują statusą, dar reikės nemažai laiko ir pastangų, kad atitiktų keliamus reikalavimus.

Šiandien po šio teatro stogu dirba tik vienas tikrai repertuarinis su savo aiškia etine ir estetine kryptimi teatras – O. Koršunovo. Nors susikūrė kaip nepriklausomas ir yra priverstas egzistuoti kaip „komercinis“, jis atitinka visus repertuarinio teatro reikalavimus.

Gauta
2000 12 28

Nuorodos

- ¹ К. Станиславский, *Моя жизнь в искусстве*, Москва, 1962.
- ² A. Artaud, Žiaurumo teatras (Pirmasis manifestas), *Teatras ir jo antrininkas*, Vilnius, 1999, p. 87–88.
- ³ Ten pat, p. 109–110.
- ⁴ *Lietuvių tarybinis dramos teatras*, Vilnius, 1987, p. 72 (cit. iš: A. Samulionio pokalbis su Just. Marcinkevičiumi, *Teatras*, 1972, Nr. 1, p. 16).
- ⁵ E. Jansonas, Teatroliginė ir literaturologinė teatro kritika, *Teatras*, 1988, Nr. 1, p. 15.

Rasa Vasinauskaitė

THE PROBLEM OF REPERTOIRE: 1990–1999

S u m m a r y

If there is a theatre, there should be performances that would fall under the prevailing profile of a repertoire (classical and national dramatic works, comedies, miniatures, etc.). This material should enable theatre producers to emphasize certain themes and problems they are concerned with and posed by the theatre.

Repertory theatre is essentially opposed to the one-time projects, because the same plays in such theatre may be shown repeatedly for a relatively long time and the repertoire is formed in advance (for several forthcoming years) by regularly replacing the older productions with the new ones. The concept of repertory theatre, of course, is closely bound up with the presence of a stable theatrical troupe or group of actors, which would ensure a continuous presentation of the repertory performances.

The emergence of director theater in the late 19th century has brought about a change in the concept of repertory theater. In a sense, theater's repertoire became more personal or, to put it in other words, it became limited in scope for it came to reflect either aesthetic preferences of certain directors and theatrical troupes or some specific aesthetic orientation, e.g. classical, modern, experimental and the like.

All of the Lithuanian state theaters started their existence as repertory companies. It means that they functioned as public educational institutions presenting national and foreign, literary and dramatic works to their audiences and at the same time ensuring at least the minimal permanence of performances in their repertoire. Goal-orientedness of the theater's repertoire was a matter of special attention. This was kept under control by the supervisory institution called Repertoire Committee, which managed to survive quite a few decades.

Even if Repertoire Committee had underwent several transformations, it became the greatest impediment of the-

aters' creative evolution insofar as it significantly influenced the contents of theaters' repertoire that depended on change in the government and its executive policy for almost five decades. Perhaps for this reason the word 'repertory' or repertoire is often met with hostility and sounds far more negative than positive...

For two decades from 1966, headed by Henrikas Vancevičius, Lithuanian Academic Theatre heeded the unequivocal repertory policy where national dramaturgy and productions of works by Lithuanian authors were a priority. As one would assume, theater's conservative, reserved repertory policy and conventional stage directing did not take long to result in a split-up of its troupe into Academic and Small theaters. Moreover, it has brought inevitable change in theater's administration. Jonas Vaitkus was appointed the new head of the Academic Drama Theatre where he had already staged several performances in his previous career.

At this point we approach the basic problem: the repertoire and repertory policy of a theater is closely bound with the stance of a creative personality who represents, establishes or maintains the institution as much as the stance itself determines individual means of artistic expression. For this reason we were not used to speak of a repertory policy rather than of a repertory orientation characteristic of certain director in question. Therefore we used to discuss theatrical aesthetics of Juozas Miltinis, Jonas Jurašas, Henrikas Vancevičius, Povilas Gaidys, Saulius Varnas, Jonas Vaitkus, Eimuntas Nekrošius, Rimas Tuminas and, at last but not least, Oskaras Koršunovas and Gintaras Varnas.

Nowadays, when we are able to view the National Drama Theatre with somewhat safe hindsight, we reveal the paradoxical phenomenon: surviving the reformative period of Jonas Vaitkus, who stirred up much ado and anger, theater appears to choose its own way. It has limited its administrative activities to the point of becoming the mere premises or, as Rimas Tuminas would say, an 'umbrella' for realizations of different productions involving different troupes and directors. Ripping open the curtain for experiments, Jonas Vaitkus has unexpectedly created the most favourable conditions for change in the status of the theater, that is, he did not reorganize it into a stable troupe with the stable repertoire, albeit it would have been the right status for the National Theatre, the one that Academic Drama Theatre had over the previous decades. Instead, he transformed it into a kind of a national scene that functions along some different rules and laws as a meeting place for intersecting trends and aesthetics, the new and the old, classical and original dramaturgy, drama and dance. In other words, the scene that would not be confined to some fixed repertoire or single orientation, because it is diversity that appears to be its distinctive quality.