

---

# Adomo Jacovskio kūrybos operoje ir balete eskizas

---

## Audronė Girdzijauskaitė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,  
Saltoniškių g. 58, LT-2026 Vilnius*

Adomo Jacovskio scenovaizdžiai operai ir baletui – viena jo kūrybinio darbo atšakų. Straipsnyje bandoma nubrėžti nedrąsiai liniją, skiriančią jo kūrybą dramai ir muzikiniam teatrui. Spektaklių analizė patvirtina, kad tos takoskyros beveik nėra: jeigu dramos teatre dailininką sieja glaudesnis ryšys su pjesės autoriumi ir režisieriumi, tai čia sumanymas daugeliu atvejų priklauso nuo muzikos, kuri diktuoja sąlygas kiekvienam operos ar baletos spektaklio kūrėjui. Bene svarbiausias muzikinio spektaklio scenografijos bruožas ir poreikis – sceninės erdvės formavimas atsižvelgiant į žanro (operos ar baletos) specifiką.

**Raktažodžiai:** scenografija, opera, baletas, atsinaujinimas, scenos erdvė, muzika, drama, žanras, režisūra

---

Adomo Jacovskio kūryba, regis, nestokojo kritikų ir žiūrovų dėmesio, ji bandyta tyrinėti įvairių specialybių menotyrininkų. Apie jo tapybą daugiausia yra rašę dailėtyrininkai, apie scenografiją, dažniausiai dramos teatre, – ir teatrologai spektaklių recenzijose bei atskiruose straipsniuose. Dramos spektakliuose Jacovskio scenovaizdžiai taip organiškai suaugę su spektakliu, kad neįmanoma jų nuo spektaklio visumos atplėšti, juo labiau nepastebėti. Sunkiau sekėsi apie operos spektaklius rašiusiems muzikologams, visą dėmesį sutelkiantiems į muziką ir jos atlikimą, suvokti dailininko indėlį. Todėl suprantama, kad nušalyje vis dar pasilikdavo tai, ką Jacovskis, dažniausiai partneriaudamas su kitais, kostiumų dailininkais, sukūrė operai. Baletos vertintojams (Helmutui Šabasevičiui, Audronei Žiūraitytei, Aliodijai Ruzgaitei) scenografijos sritis, regis, yra kur kas artimesnė, galbūt jau vien dėlto, kad baletas, kaip judesio, plastikos menas, yra glaudžiai susijęs su scenovaizdžiu, t. y. vizualiu menu.

Šiandien akivaizdu, kad Jacovskio kūryba turėjo tam tikros įtakos mūsų gana konservatyvaus Operos ir baletos teatro atsinaujinimui. Spektakliai su jo scenovaizdžiais užima garbingą vietą šio teatro repertuare, jie mėgiami įvairaus išsilavinimo publikos.

Išsemti užsibrėžtą temą „Jacovskis operoje ir baletė“ vienam asmeniui turbūt neįmanoma. Ir ne tik dėl to, kad jau yra sukurta nemažai spektaklių, kad ne visus įmanoma pamatyti, bet ir todėl, kad jo indėlį kompleksiskai turėtų vertinti įvairių sričių menotyrininkai. Mes suvokiame, kad to niekada nebus. Galima būtų tik pabandyti atkreipti skaitytojo dėmesį į vieną kitą svarbų ir naują jo kūrybos bruožą būtent muzikiniame teatre. Pats dailininkas nemano

čia esąs kitoks ir nebrėžia takoskyros tarp savo scenografijos dramai ir muzikiniams spektakliams.

Neįmanoma būtų nepastebėti, kad muzikiniame teatre dailininkui tenka spręsti ir kitokias užduotis nei dramos teatre. Pirmiausia iš esmės kinta išėjimo taškas, kai orientuojamasi ne į autorių, ne į literatūrą, o į muziką, muzikinę dramaturgiją, kuri yra kiekvieno muzikinio spektaklio pamatas. Svarbu ir tai, jog režisierius iš vienvaldžio dramos spektaklio kūrimo procese čia tampa priklausomas ne tik nuo muzikos, bet ir nuo jos interpretatoriaus – dirigento. Dramoje jis, net kurdamas scenovaizdį klasikos kūriniui, kokiam Schilleriui ar Sofokliui, dažniausiai išlieka kamerinis. Operoje dailininkui tenka įvaldyti kitokias, dažniausiai monumentalias, muzikos formuojamas erdves (pavyzdžiui, Verdi „Makbete“ ar „Aidoje“). Beje, ir pačios scenos apimtys (matmenys?) dažniausiai yra didelės.

Kartais tenka išgirsi, kad dailininkas teatrui nėra būtinas, bet pamėginkime jį eliminuoti iš žinomų spektaklių. Pabandykime pamatyti „Pirosmą...“ be įžymiosios vitrinos, „Karalių Edipą“ be tos parvurtosios kolonos ar viską sulyginančio metalinio volo, „Revizorių“ be cerkvės/vaiduoklio, o „Makbetą“ (operoje) be metalinės galvos ir suvoksime, jog Jacovskio formuojamas vizualus spektaklio pavidalas yra ne tik fonas, kad scenovaizdyje išryškėja esminis spektaklio sumanymo akcentas, kad jis yra poetinė metafora ir drauge – terpė, kurioje egzistuoja konkretūs personažai. Jacovskio scenovaizdžių pagrindiniai elementai – dažniausiai atpažįstami, palyginti paprasti objektai (kai kurie iš jų buvo išvardyti anksčiau), bet scenoje jie anaipatol nėra vienareikšmiai. Apie kiekvieną iš jų galima pasakyti daug dalykų, ir

tas platus asociacijų laukas leidžia jiems būti labai individualizuotais, tarsi vieninteliais, o sykiu ir *universaliais*.

Scenografija – sudėtinga ir sykiu savotiška kūrybos sritis, kurioje priklausomybė nuo kitų kūrėjų tiesiog proporcingai ir paradoksaliai atspindi jos lemiamą balsą spektaklyje. Apskritai scenografijos santykiai su teatru yra kaskart kitokie. Jie priklauso nuo daugybės dalykų: nuo dailininko santykio su režisieriumi, su aktoriais ar solistais, nuo dailininko talento pobūdžio, nuo gebėjimo įsiklausyti į kolegų balsą ir norus. Scenografas operoje yra dar gausesnio, dar sudėtingesnio ansamblio dalyvis.

Peržvelgę sąrašą spektaklių, kuriuose Jacovskiui teko bendradarbiauti operoje ir balete, nustembame, kad jų būta nemažai (daugiau kaip dešimt). Bendradarbiauta su keliolika režisierių, dirigentų, kaip antai Vlada Mikštaite, Gintaru Varnu, Jonu Vaitkumi, Jonu Jurašu, Jonu Aleksa, Liutauru Balčiūnu ir kitais.

Padaryta daugybė mikroeskizų ir eskizų, dailininko galvoje brandinta daugybė visokiausių idėjų, kurių tik nedidelė dalis pasiekė sceną ir žiūrovus. Scenografė Virginija Idzelytė, kartu studijavusi su Jacovskiui, ne kartą kūrėsi kostiumus jo spektakliams, glaustai ir tiksliai apibūdina savo kolegą. Ji teigia, kad iš kitų scenografų Adomas labiausiai skiriasi *individualumu*: „jis niekada nesivadovauja stereotipais ir siekia viską padaryti kitaip ir labai paprastai. Kiekvieną kūrinį pamato savaip ir moka atverti jame mums tarsi nelauktą pusę. Jo scenovaizdžiuose lyg ir nieko ypatingo nėra, jis moka atmesti detales, kurias neva diktuoja dramaturgija, o tuo, ką palieka, dažniausiai „pataiko į dešimtuką“. Be to, jam būdinga reta savybė – į savo darbą pažvelgti svetimomis akimis“<sup>1</sup>. Tuo įsitikiname tyrinėdami jo darbus.

Vienas monumentalusių Jacovskio darbų operoje – Verdi „Aida“. Po „Smėlio klavyrų“ Kauno dramoje tai antras spektaklis su režisieriumi Jonu Jurašu (dirigentas Jonas Aleksa, kostiumų dailininkė Aleksandra Jacovskytė). Didžiulis darbas, kuriame dailininkai stengėsi sujungti istorinę žmonijos patirtį nuo Egipto laikų iki mūsų dienų ir ta jungtimi suteikti spektakliui visuotinumą, monumentalumą. Idėjų semtasi iš literatūros, praeitų epochų meno ir iš asmeninės patirties. Scenos erdvė, iš pirmo žvilgsnio griežta ir vientisa, susideda iš keleto skirtingų ir svarbių plotmių ar elementų: tai gali būti balkšvo smiltainio faraono rūmų fasadas veidrodinio dangaus fone, pakopos, primenančios piramidės fragmentą, o pirmajame plane prie portalų, avanscenoje, – mūsų laikų stiklinės spintos su archeologiniais eksponatais, kokie galėtų būti senienų muziejuje kur nors Egipte, Berlyne ar net Kaune. Iš realių detalių dailininkas sukuria sąlygišką daugiareikšmį ir savaip ironišką meninį vaizdą, kurio svarbiu elementu tampa

trys paaukuotos didžiulės dramblio iltys, lyg ir vainikuojančios visą kompoziciją (tokias pamatyti galėtum tik kur nors Kenijoje). Monumentalumo suteikia ir veidrodžiai, išdidinantys ir multiplikuojantys scenovaizdį bei žmonių figūras (ypač chorus), atspindintys spalvų ir šviesų judėjimą, leidžiantys „tikrą“ vaizdą keisti „netikru“ bei „žaisti“ scenovaizdžio elementų proporcijomis, visu vaizdu. „Laikas čia nebetenka tėkmės, jis visas – būtasis. Muziejinis. Scenografas, lyg koks subtilus ir išmoningas muziejininkas, pakabina didžiulę, pasvirusią veidrodinę plokštumą, kurioje vėlgi matome tą patį, tik kitaip. Vėliau veidrodinis rodis sugebėjimą kurti iliuzijas, įtraukti mūsų vaizduotę, vesti ją iš magiškos muziejaus atmosferos į teatrą. Bet kokį?“ – rašo vienas jautriausių operos kritikų Edmundas Gedgaudas<sup>2</sup>.

Visiškai kitokią sumanytą Jacovskis įkūnija Verdi „Makbete“. Čia jis nepaiso „grand opera“ reikalavimų, nenori patikti, gražiu vaizdu pamaloninti publiką, o daro tai, ką dažniausiai daro dramos teatre: kuria tokią scenovaizdį, kokį inspiruoja autorius, šiuo atveju – Shakespeare'o tragedija. Lygiai kaip ir Verdi, kurį buvo sukrėtę Shakespeare'o tragedijos charakteriai, jis turbūt pajuto, kad būtina vaduotis iš italų operai būdingo konvencionalumo. Dailininkas, regis, pažvelgia į pačią veikalo gelmę ir meta iššūkį, kokio mūsų operos teatras negalėjo nė įsivaizduoti: jis įtaiso scenos gilumoje didžiulę, geležinę, lyg šarvuoto milžino nukirstą galvą – kaip kokį užburtą kalną, tarsi sakydama „Norėjot – prašom“. Bet ar įveiksit?“ Armatūrinė, senu variu spindinti galva už stambaus metalinio tinklo simbolizuoja karo košmarą, žudynes, šventvaigiškas išdavystes. Tačiau kartu ji ir funkcionali scenos aikštelė, į kurią galima įeiti, ropštis pro burną ir aki-duobes; ant tos galvos gali grupotis ir dairytis į tolį chorai. Tai lyg milžino dailininko, žvelgiančio į beprasmią nuožmų liliputų pasaulį, pamatytas vaizdas. Sumanymas stebino savo didybe ir paprastumu, jis buvo funkcionalus ir sykiu statiškas, jo idėja individuali ir visuotina. Reikia prisiminti, kad nuo eskizo iki jo įkūnijimo – ilgas kelias. Režisierius, negalėjęs suvokti dailininko pasiūlymo esmės, paprašė scenoje pastatyti stalą, prie kurio galėtų sėdėti Makbetas su savo tanais. Taip patogiau vaidinti, mizanscenuoti. Apie spektaklį buvo nemažai rašyta ir svarstyta. Kiekvienas iš tų samprotavimų savaip teisingas: ir tai, kad galvos idėja galbūt atėjo iš tapybos, ir tai, kad ji, pritaikyta sceniniam veiksmui, panaši į kinetinę skulptūrą<sup>3</sup>, ir tai, kad „ir Verdį galima padaryti šiuolaikiškai, reikia daryti šiuolaikiškai. Juk muzika scenografo neįspraudžia į griežtus rėmus. Greičiau tuos rėmus gali nustatyti pats teatras ir tradicijos, bet ne Verdis ir ne Šekspyras“<sup>4</sup>.

Kalbant apie „Makbetą“, įdomu prisiminti 1989 m. Operos ir baleto teatre Jurijaus Smorigino pastatytą Osvaldo Balakausko baletą „Makbetas“, kuriam scenovaizdį sukūrė irgi Jacovskis. Viename pokalbyje

kompozitorius sako nesistengęs muzika atspindėti Makbeto ar Shakespeare'o epochos: „[...] rašiau muziką, kokią rašyčiau atitrauktai nuo bet kokio siužeto. Jaučiausi įpareigotas gal tik laikytis siužeto dinamikos kreivės“. Tame pačiame pokalbyje Balakauskas pažymi, kad Jacovskiui pavyko sukurti „lakonišką ir funkcionalią scenografiją“<sup>5</sup>. Pridurčiau, kad Balakausko muzika, neabejotinai moderni, buvo savotiška mokykla ir choreografui Jurijui Smoriginui, ir Jacovskiui: ji leido, nesidairant į šalis ir nesivaržant, daryti tai, kas išplaukia iš vidinio modernios interpretacijos poreikio, iš pašamonės. Taip scenoje atsiranda pasvirusi metalinė konstrukcija, kelianti asociacijas su griūvančia buvusios didybės arka, su nuverstais miesto vartais, su yrančiais gyvenimo pamatais; jos metalas, kaip ir metalinė galva Verdžio operoje, tarsi suskamba šaižiais mūšio, smurto garsais, kuriuos Smorigino bandyta įkūnyti ir choreografijoje. Pravirų metalinių plokščių-durų puslankis juosia Rodiono Ščedrino „Carmen“ sceną-areną; vienos iš jų, beveik horizontaliai pasvirusios, panaudojamos meilės scenoms. „Puošnūs, nors ir trumpi gipiūriniai kostiumai, tikslingas apšvietimas, vos kelių spalvų naudojimas – rusvos, juodos, raudonos. Koks efektingas raudonos skraistės lyg lemtingos kortos kritimas iš viršaus, Karmen pasirodymas pasuktinėse scenose raudonu kostiumu“<sup>6</sup>.

Visiškai kitokio pobūdžio metafora išsiskleidžia Felixo Mendelssohno-Bartholdy „Vasarvidžio nakties sapne“, kur olandų choreografas Krzysztof Pastoras laisvai interpretuoja Shakespeare'o komediją. Ta laisve pasinaudoja ir scenografas, palikęs sceną šokėjams ir pateikdamas lyrišką ir kiek ironišką „teatro teatre“ sumanymą: scenos fone matome tarsi statomos šventyklos portiką, o erdvėje – pakabintą antikinės šventyklos maketą su šventąja giraitė; šventyklos įvaizdis, tik vėl kitos apimties, pasikartoja ir dar kartą. Proporcijų sumaišymas tik dar labiau pabrėžė erdvės sąlyginumą ir fantastiškumą (tiesa, dar buvo scenoje tarsi iš dangaus nukritęs, iš kažkokių žolių ir sauso lapo suraizgytas „sostas“ miško scenoms). „Sapno paveiksle išsižiebia nuostabus žvaigždžių ornamentas, šventykla pakyla į viršų ir virsta savarankiška scena scenoje. Atsiskleidus uždangai, matyti pabrėžtinai butaforiška miško panorama ir marionetinės užsnūdusios Ipolitos bei tarp medžių kybančio Amūro figūros“<sup>7</sup>.

Daugelis Jacovskio scenovaizdžių dramai ar muzikiniam teatrui įsirėžia į atmintį visiems laikams, net ir po daugelio metų, kai spektaklio jau nebėra, kelia vis naujas asociacijas: sniego metamorfozės „Maskarade“, prisodrintame muzikos (kompozitorius Faustas Latėnas Aramo Chačaturiano motyvais), jo provokavimas atvirai „daromo“ teatro; arba nenusakomas kostiumų koloritas su visais atspalviais nuo juodo iki rudo, priderintas prie nutrintų kelionėse lagaminų ir lentinių dėžių, kelionės „vežimo“ rakan-

dų, primenančių amžiną žydų klajonių temą spektaklyje „Nusišypsok mums, Viešpatie“; nepamirštama ir didžiulė skudurinė cerkvė, tarsi vaiduoklis skriejanti virš žmonių galvų Mažojo teatro „Revizoriaus“ kulminacinėse scenose.

George'as Strelleris savo knygoje „Teatras žmonėms“<sup>8</sup> sako, kad scenoje turi būti sukurta tokia erdvė, kuri „išileistų daiktus“, konkrečius ir sykiu poetiškus, apibūdinančius spektaklio veiksmo vietą. Jacovskio dramose spektakliuose („Nusišypsok mums Viešpatie“...“, „Maskaradas“, „Kvadratas“) kartais ne tik erdvė išleidžia daiktus, bet ir pats pakitusių garbitų daiktas formuoja erdvę bei regimo scenos pasaulio proporcijas. Gerai, kai erdvė gali būti panaudojama įvairiems tikslams ir įvairiais būdais, kai ji „sufleruoja“ sceninį veiksma. Pavyzdžiui, du renesansinio statinio fragmentai Charles'io Gounod'o operoje „Romeo ir Džiuljetos“ ar nupjauto kūgio formos vertikalus, masyvus stulpas Giedriaus Kuprevičiaus operoje „Karalienė Bona“ (abu spektakliai Kauno muzikiniame teatre). Šie spektakliai patvirtina talentingo režisieriaus Strellerio patirties subrandintą mintį apie tai, kad erdvė – tai ne tik „estetinis reiškinys“, bet vienas svarbiausių skatintojų veikti aktoriumi ir režisieriumi. Ji gali ir greičiausiai turi būti kuriama kartu su spektakliu, tolydžio keisdama ir keisdama aplinką. Ji turi būti kuriama visų čia pat, scenoje<sup>9</sup>. Abejoju, ar tai įmanoma operoje, – per daug įvairių interesų kryžiuojasi jos scenoje, ir dailininkas neišvengiamai eina į kompromisus. Lengviau jų išvengti dramoje. (Nors nuo pirmosios Bizet „Karmen“ operos, bendradarbiaudamas su režisierė Vlada Mikštaite, kai dar labai sunku buvo vaduotis iš operos tradiciškumo ir iš iliustratyviojo realizmo, iki griežtos, išgrynintos ir poetiškos R. Ščedrino baleto „Carmen“ interpretacijos su choreografu K. Pastoru Jacovskis nuėjo ilgą įgūdžių ir patirties kaulio kelią.) Patikimiausiai nuo kompromisų išvaduojama bendradarbiavimas su režisieriumi, kaip kad buvo su Nekrošiumi ar Tuminu<sup>10</sup>.

Nors eskizas – tai tik užfiksuota svajonė, iš kurios tenka nužengti į realią, savo reikalavimus keliančią sceną, Jacovskiui sekasi išsaugoti eskizo žavesį scenoje, tik jau kitokiu pavidalu (keičiasi formos, proporcijos, koloritas). Naudodamas konkrečius daiktus vis dėlto išvengia jų netikrumo, butaforiškumo. Šiandien prisimenu Brechto mintį, kuri jau seniai man buvo kilusi Jacovskiui apibūdinti: „iš visų daiktų brangiausi jau naudoti“. Idealus sceninis kostiumas tikriausiai gimsta spektaklio kūrimo procese savotiškai kryžminant išankstinį, eskizuose užfiksuotą sumanymą su aktoriaus-personažo ir režisieriaus poreikiais. Todėl kostiumus Jacovskio spektakliams dažnai kuria kiti – jo sesuo Aleksandra arba Virginija Idzelytė, Juozas Statkevičius, įnešdami į spektaklį netikėtumo, o kartais gal ir neatitikimo momentą. Kar-

tais dramos teatre kostiumai ne kuriami specialiai, o parenkami teatro garderobe. Pakoreguoti, bet išsaugantys autentiškumo kvapą jie dar labiau pritampa prie personažo, susilieja su juo („Pirosmanyje“, „Nusišypsok mums, Viešpatie“).

Kartais Jacovskio spektakliuose pajunti azarto, žaidimo su režisieriumi, neišbaigtumo dvasią. Tas neišbaigtumas ir yra žavingas, nes jis byloja apie nesibaigiantį kūrybos procesą, apie norą ir galimybę dar kartą viską pakeisti, padaryti kitaip.

Šiuo požiūriu Igorio Stravinskio „Šventasis pavasaris“ galėtų būti puiki dirva nesibaigiančioms spektaklio kūrėjų improvizacijoms. Įdomu, kad pirmieji kompozitoriaus novatoriškumą suvokė net ne baletmeisteriai, o šokėjai, dailininkai: neatsitiktinai būtent dailininkas Nikolajus Rerichas kartu su kompozitoriumi buvo libreto autorius. Kaip perteikti primityvaus, su gamta dar glaudžiai susijusio žmogaus aplinką, pagoniško gyvenimo esminius bruožus? Rericho eskizai alsuoja senovės Rusios, kurią buvo puikiai išstudijavęs, folkloro dvasia (Natalija Gončarova, jau vėliau, modernizmo įkvėpta, eskize pateikia baltą sieną su medinėmis durimis fone – lyg kokios plūktinės trobos fragmentą). Jacovskis vietoj įprasto senajame balete peizažo ar kitokio vietos nusakymo asimetriškai, laisvai sustato prie horizonto keletą galingų medžių-plaštakų, kurie asocijuoja su šventosiomis giriomis, o gal ir su Dievo rankomis, laiminančiomis visą kūrinių. Beje, rankų, plaštakų motyvas dailėje, o ir scenografijoje, seniai egzistuoja, bet Jacovskio auksinės skulptūrinės plaštakos-medžiai itin raiškūs, jie iš tikrųjų tarsi įaugę į sceną, į joje kuriamą pasaulį ir atlieka formos bei turinio paskirtį.

Bandant išryškinti Jacovskio kūrybos bruožus muzikiniame teatre, tenka kalbėti ir apie paradoksą: jo kūryboje nebuvo ryškių takoskyrų, laikotarpių, ji vientisa, organiškai susijusi ne tiek su teatru, kiek pirmiausia su menininko individualybe. Filosofiskai išmintinga, sugebanti plėstis ir susitraukti, būti kukli ir sykiu nepakeičiama. Iš tamsos ateinantys kūnai, keistos daiktų ir kūnų proporcijos scenoje byloja apie abipusiai sudėtingus gyvenimo ir mirties santykius („gyva“ antkapinė skulptūra „Maskarado“ finale, „nukirsta“ geležinė galva „Makbete“, dvigubas Toreadoro-Mirties paveikslas balete „Carmen“ ir kt.), apie gyvenimo-kelionės nebaigtumą.

Virginija Idzelytė sako, kad Jacovskis *individualus*, o aš dar pridurčiau, kad ir *kamerinis*, mokantis glaustai reikšti savo mintį ir išgyvenimus. Tas santykis ypač stipriai juntamas baletuose „Makbetas“, „Carmen“, „Vasarvidžio nakties sapnas“, „Šventasis pavasaris“. Baletui rečiau prireikia monumentalaus, didingo vaizdo, kaip kad operoje, nors kartais ir čia erdvė dėl savo universalumo tampa monumentali, kaip antai jau minėtame „Šventajame pavasaryje“, grėsmingai pilka šiandieninio miesto siena „Acid ci-

ty“ (siena kaip miesto įvaizdžio esminė dalis). Jacovskio kūrybos humaniškumas, lyg ir pavėluotas ar kai kam net atrodantis senamadiškas, reiškiasi dailininko santykiu su reiškiniu, daiktu, atsiveria į sceną patekusių reiškinių interpretacijose. Turbūt nerasiame visiškai destruktivaus elemento, nors pati dekoracija jo spektakliuose dažnai yra ardoma: „Nusišypsok mums, Viešpatie“ finalas, kai žmogų supantis pasaulis iš įprasto pasidaro svetimas, „Edipe“ – kai pajuda didysis geležinis volas, sutrindamas žmones, ir net Balakausko „Makbete“, bet ir čia pasvirusi triumfo arka (ar miesto vartai) – tai tik dailininko užuomina, perspėjimas, čia niekas neimituoja smurto, skerdynių, kraujo. Balete Jacovskis itin taupus ir glaustas, nes patys šokėjų kūnai, jų plastika, judėjimas, kostiumų koloritas sudaro svarią scenografijos dalį. „Vasarvidžio nakties sapne“ rafinuotų Juozo Statkevičiaus kostiumų sklaida erdvėje, moderni Urbaičio muzika, skirta išreikšti nūdienio miesto dinamiką ir tempą, taip pat abstraktaus modernaus šokio bei mušamųjų orkestro avanscenos šonuose aktyvus dalyvavimas leido dailininkams savotiškai atsitraukti: Jacovskis sumano scenoje būdingiausią miesto fragmentą – sieną, kuri gali judėti, o Aleksandra Jacovskytė kuria neutralius, šiuolaikiniam šokiui tinkamus kostiumus, retsykiais akcentuodama personažus tik spalva ir silueto detale (taip buvo ir Kauno muzikinio teatro „Romeo ir Džiuljetoje“). Vis didesnis dėmesys dabartinėje scenoje tenka šviesoms, kurios perima dalį scenografo funkcijos.

Rimas Tuminas vadina Jacovskį Tamsos karaliumi – „Tamsos, iš kurios jis kartas nuo karto „išmeta“ kažkokius labai svarbius scenai dalykus. Labai stiprus yra jo misticizmo, gogoliškos pasaulėjautos pojūtis. Taip pat jis turi pavojingos zonos grožio pojūtį. Jis mėgsta leisti į būsimo spektaklio kelionę drauge su talentingais aktoriais, kuriuos įsidėmi, stebi ir nori jiems padėti“<sup>11</sup>.

Jacovskio scenografijoje nei interpretuojamo kūrinio laikmetis, nei jo „nacionalumas“ neturi lemiamo balso, nors kartais ir reiškiasi tam tikrais būdais: „Pirosmanyje“ tvyro XX a. pradžios Tbilisio gruziniška dvasia, atėjusi iš Pirosmanio tapybos, „Maskarade“ pajunti XIX a. vidurio peterburgiškojo gyvenimo siautulį, „Nusišypsok mums, Viešpatie“ – Lietuvos provincijos žydų gyvenimo dvasią... Nors tai itin sunkiai nusakomi dalykai, jie spektaklyje atskleidžiami koloritu, apšvietimo niuansais, erdvės komponavimu. Dramos teatre dailininko pasirinkta stilistika susilieja su režisieriaus mąstymu, balete ji dažniau išsiskleidžia kaip muzikos įkvėptas daugiaprasmiškas poetinis ženklas. Ypač baleto scenografijai būdinga belaikė erdvė.

#### Nuorodos

- <sup>1</sup> Iš autorės pokalbio su Virginija Idzelyte. 2003 m., sausio 17 d.
- <sup>2</sup> E. Gedgaudas, Teatrą vaizduojanti opera, *Teatras*, 1997, Nr. 2, p. 29.
- <sup>3</sup> D. Karatajienė, Apie dvideidę, kuriai priklauso „Makbeto“ galva, *7 meno dienos*, 1996, vasario 2 d.
- <sup>4</sup> Iš Jono Aleksos interviu: „Mąstyti, o ne kilnoti šampano taures“, *Diena*, 1995, spalio 21.
- <sup>5</sup> Modernumo ilgesys, muzikologė Jolanta Kubiliūtė kalbasi su choreografu Jurijum Smoriginu ir su kompozitorium Osvaidu Balakausku, *Kultūros barai*, 1989, Nr. 4, p. 11–14.
- <sup>6</sup> A. Žiūraitytė, Estetikos pokyliai ir nuopuoliai viena-veiksmių baletų vakare, *Lietuvos rytas*, 1997 07 08.
- <sup>7</sup> H. Šabasevičius, Debiutai „Vasarvidžio nakties sapne“, *Lietuvos rytas*, 1999 11 09.
- <sup>8</sup> Dž. Streller, *Teatr dla liudej*, M., 1984, p. 150.
- <sup>9</sup> Ten pat, p. 150.
- <sup>10</sup> Žr.: A. Girdzijauskaitė, Adomo Jacovskio teatro erdvės, *Teatras*, 1997, Nr. 2, p. 32–39.
- <sup>11</sup> Iš autorės pokalbio su Rimu Tuminu. 2002 m., ruduo.

#### Audronė Girdzijauskaitė

#### A SKETCH OF ADOMAS JACOVSKIS' CREATIVE WORK IN OPERA AND BALLET

#### S u m m a r y

Adomas Jacovskis' stage designs for opera and ballet constitute one of the directions in his creative work. The present article is an attempt to draw a vague line between his works for drama and for musical theatre. Analysis of his work allows claiming that this line practically does not exist: if in the case of drama theatre the artist is more closely tied to the play's author and the artistic director, in opera and ballet the design for the most part depends on music, which dictates the conditions for every creator of the performance. Probably the most important feature – and the necessity – for the scenery of a musical performance is the planning of stage space, taking into account the specific features of the genre (opera or ballet).