

Modernizmo ir postmodernizmo žaismas elitinio ir masinio žiūrovo akivaizdoje

Rasa Vasinauskaitė

Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08015 Vilnius

Straipsnyje apžvelgiami kai kurie modernizmo ir postmodernizmo bruožai lietuvių teatre. Išskiriami tie Juozo Miltinio, Jono Vaitkaus, Oskaro Koršunovo spektakliai, kurie ženklino modernią lietuvių režisierių laikyseną XX a. II pusės politinių, visuomeninių ir kultūrinių pokyčių akivaizdoje. Akcentuojamos šių režisierių į lietuvių teatrą atneštos naujovės, oponavusios ligšioliniams estetiniams ir etiniams kanonams. J. Miltinio spektaklis „Lauke, už durų“ (1966) į lietuvių teatrą atneša egzistencializmo filosofijos ir ekspresionizmo vėjus; J. Vaitkaus modernizmas (spektakliai „Pabudimas“, „Vėlinės“, „Getas“, 1998–1990) apibūdinamas jo estetinė priešprieša nepriklausomos Lietuvos sociumo pokyčiams; O. Koršunovo spektaklyje „P.S. Byla O.K.“ (1997) randami postmodernaus scenos meno elementai.

Raktažodžiai: absurdo filosofija, absurdo žmogus, asmenybinė raiška, elitinis žiūrovas, ekspresionizmas, modernizmas, neoromantika, psichologizmas, realizmas, postmodernizmas, sociumas, socialistinė visuomenė, teatro misionieriškumas

Taip jau susiklostė, kad Vakarų menui ruošiantis žengti per postmodernios epochos slenkstį, mūsų šalyje, kaip ir daugelyje socialistinių respublikų, jautėsi „atšilimo“ vėjai. Jiems papūtus (1956–1968 m.) Sovietų Sąjungos bloko meninis gyvenimas ėmė kratyti socialistinio realizmo „kanonų“ ir dairytis atgal, į kadais nutrauktą modernią epochą. Galima sakyti, jog 6-ojo dešimtmečio pabaiga ir 7-asis dešimtmetis mūsų pažymėti vėlyvojo modernizmo punktyrų, kuriuos, oponuodami oficialiai socialistinei kultūrai, dėliojo stipriausios (nepalūžusios) teatro, dailės, muzikos asmenybės. Prie jų priskirčiau ir režisierių Juozą Miltinį – modernios epochos kūrėją, dar prieškarui savo paryžietiškais bohemiškais pomėgiais ir provokatyviu elgesiu judinusį kultūrinį Kauno gyvenimą, o kritiškais tuometinio teatro vertinimais oponavusį primityviai scenos estetikai, pataikavusiai buržuaziniam, miesčioniškam skoniui. Tokia kritine laikysena bus permelkta ir režisūrinė J. Miltinio biografija, prasidėjusi 1940-aisiais įkūrus Panevėžio dramos teatrą-studiją ir brandos sulaukusi 7-ąjį dešimtmetį.

Lietuvių teatro istorijoje lūžio laikas paženklintas 1957 m. Kauno dramos teatro scenoje Henriko Vancevičiaus pastatyta Juozo Grušo drama „Herkus Mantas“. Anot Gražinos Mareckaitės, „Herkus Mantas“, „kaip dramos veikalas ir kaip šeštojo dešimtmečio lietuvių scenos kūrinys, įvairiapusiškai reikšmingas: čia susipina tradicinė (romantikų kultivuota) istorinė Lietuvos praeities tema, čia matomi pir-

mieji išsilaisvinančio iš sceninių sovietizuotų dogmų lietuvių teatro žingsniai, ieškant savo tapatybės ir tautiško identiteto, čia ir pirmieji modernios „conceptualios“ dramaturgijos bruožai...“¹. Tačiau J. Miltinis šiuo laiku renkasi kitą autorių – amerikietį Arthūrą Millerį – ir jo „Komivojažerio mirtimi“ (1958)² pradeda naują savo teatro-studijos ieškojimų etapą. Netrukus pasirodė Williamo Shakespeare'o „Makbetas“ (1961), Gerharto Hauptmanno „Vieniši žmonės“ (1963), Wolfgango Borcherto „Lauke, už durų“ (1966), Friedricho Dürrenmatto „Fizikai“ (1967) ir „Frankas V“ (1969), Michailo Bulgakovo „Didysis prologas“ (1970) žymi ne vien „atšilimo“ metamorfozės³.

Modernizmas, anot daugelio tyrinėtojų, geriausiai perteikia pasimetimą ir chaosą žmogaus, pamąčiusio, kad pasaulis, kuriame jis gyvena ir kuriuo tikėjo, jį apgavo. Tad ir vienas modernizmo bruožų – naujos realybės, griaunant nusistovėjusias tradicijas (nes ir jos yra apgaulingos), kūrimas bei naujo žmogaus šioje realybėje formavimas. Iš praėjusių laikų modernistai „pasiima“ tik filosofines idėjas. Filosofinis užnugaris leidžia modernizmui susitelkti prie individualios asmenybės pajautos pasaulyje, jos giluminių potyrių ir prasmės paieškos, ignoruoti bet kokią socialinę apsuptį. Kaip tik prieš tą idėjinę ir socialinę „kapitalistinio“ meno „tuštumą“ ir buvo nukreipta socialistinio meno ideologija, pirmisiais pokario dešimtmečiais diegusi masiškumo (visuotinum) ir realybės idealizavimo principus. Septintąjį de-

šimtmetį kaip viena jau sovietinio meno „laisvėjimo“ formų teatro padangėje kristalizuojasi lyrinė „žmogaus iš masės“ ir pačios „masės“ intonacija, tiesa, besiremianti idealistine pasaulėjauta ir įvilкта į neoromantišką psichologinio realizmo rūbą. Anot lenkų sociologo Jano Strzseleckio, 7-asis dešimtmetis – tai „lyrinio socializmo“, arba „patriotinio sentimentalizmo“, laikas, atgaivinęs tautos, kaip kultūrinės vienybės, idėją, kurią nuolat palaikė literatūrinė inteligentija⁴.

Atrodo, kad kaip tik „patriotiniu sentimentalumu“ persmelktiems ir į lietuvių sceną tautą bei jos herojus grąžinusiems „poetinio realizmo“ spektakliams J. Miltinis priešpriešina kitokios prigimties teatrą bei vieno ir kitokio žmogaus tragediją – stato W. Borcherto „Lauke, už durų“. 1966-aisiais J. Miltiniui 59-eri, kūrybinėje biografijoje – gausybė skirtingų autorių spektaklių, bet kažkodėl būtent dabar, prieš metus gavęs Respublikinę nacionalinę premiją, režisierius prabyla kaip niekad dramatiškai ir kaip niekad lyriškai. Vokiečių kultūroje W. Borcherto kūriniai ženklina ekspresionizmo saulėlydį. Vakarų Europos dramaturgijos ir literatūros kontekste – pesimistinės ir egzistencialistinės pokario kartos nuotaikas. Panevėžio dramos teatro scenoje W. Borcherto pjesė pasirodo pirmą kartą visoje Sovietų Sąjungoje ir tik iš pirmo žvilgsnio nėra būdinga J. Miltinio repertuarui. Režisierius, kuris geriausiai spektakliais nuolat budino visuomenės dvasią ir didžiausiu lankstu apeidamas realistinį teatrą, būtines intonacijas, netgi istorines tiek užsienio, tiek lietuvių autorių pjeses skverbėsi prie gilesnių jos moralinių klodų, tik subrendus savo teatro kolektyvui ryžosi prabilti į žiūrovus be užuolankų ir išbandyti svetimas realizmui raiškos priemonės. Iki šiol J. Miltinio režisūros ir darbo su aktoriumi metodikos šaknų buvo ieškoma mokytojo Charles'o Dullino aplinkoje bei savaip interpretuotoje Konstantino Stanislavskio sistemoje. Tačiau paradoksas tas, jog J. Miltinis nekartojo nei savo mokytojų, nei juo labiau XX a. 4–6-ojo dešimtmečio prancūzų scenos repertuaro, jo teatre nebuvo vaidinami Giraudoux, Anouilh, Sartre'as ar Camus, Beckettas ar Ionesco, nedaug ir klasikinių prancūzų autorių. Viena vertus, originalių prancūzų pjesių trūkumas Lietuvos teatro scenose paaiškintinas tuometine ideologine cenzūra ir repertuaro reikalavimais, „geležine uždanga“, kuria nuo pasaulio buvo atskirta visa sovietinė visuomenė. Bet įdomu ir tai, kad J. Miltinio režisūroje ir jo simpatizuojamiems veikalams būdinga ne tiek prancūzų, kiek vokiečių teatro tradicija bei ekspresionizmo paženklinta sceninė raiška: tas intelektualaus ir emocionalaus būvio scenoje pradas, kuris savo išgryninta, estetizuota ir kartu nepaprastai intensyvia energetine forma pajėgtų prasiskverbti iki kasdienio gyvenimo užmigdytų žiūrovo dvasios ir proto. Neatsitiktinai šiuo laiku į Panevėžį pra-

deda plūsti tiesos ir „tikro teatro“ pasiilgę šalies ir kaimyninių respublikų žiūrovai, kuriems imponuoja tiek režisieriaus bei jo aktorių ieškojimai, tiek ir pati atsiskyrėliška J. Miltinio asmenybė. Galima net sakyti, jog geriausi J. Miltinio spektakliai ir jo studijinis, hermetiškas darbas 7-ojo dešimtmečio lietuvių scenoje padėjo susiformuoti ir vėliau dar kelis dešimtmečius palaikė *teatro misisionieriškumo idėją*.

Režisūrinio J. Miltinio savitumo bei „dvasinės įtampos“ teatro kontūrų tenka ieškoti ir 1966-ųjų „Lauke, už durų“ – spektaklyje apie mirtį, kur esama realybė išnyra keistomis neapibrėžtomis formomis ir kur pirmą kartą lietuvių scenoje realizuojama „*absurdo žmogaus*“ tragedija. Gerokai pavėlavusi mūsų egzistencializmo filosofija čia prabilo ne tiek spektaklio ženklais, kiek pačia J. Miltinio intencija priversti žiūrovus įsiklausyti į žmogaus ir mirties dialogą ir išgyventi, anot A. Camus, neįtikėtiną paties žmogaus nežmoniškumo akivaizdoje. „Tu esi egzistencialistas. Tikra to žodžio prasme“, – sako J. Miltinis pagrindinio – Bekmano – vaidmens atlikėjui aktoriui Donatui Banionui per repeticijas⁵. Režisierius sunkiai įvardija būsimo spektaklio vaizdą, neranda žodžių apibūdinti veikėjų savijautai ir aktorių uždaviniais, tačiau, primindamas ir autoriaus paantraštę „pjesė, kurios joks teatras nenori statyti ir joks žiūrovas nenori žiūrėti“, akcentuoja svarbiausia: „Parašyta su tam tikra vidine būsena, temperatūra, parašyta vienu srautu. Ir mes taip turim ją pajust, įsisavint, įliet į save tą srautą, uždegt savąjį srautą ir šiuo srautu eit vaidint. [...] Aktoriams prisieina personifikuot. Mirtį, Dievą, velnią, angelą... Čia reikia visą laiką kažkokios pakeltos temperatūros, nenormalios temperatūros. [...] Yra intelektualinė pjesė, filosofiška poetiška. Ir nuo intymaus kalbėjimo, nuo beveik šnibždėjimo, galima sakyti, pereina prie labai... prie šauksmų, prie deklaracijos. Net dainavimo, riksmo... Čia vertikalios kompozicijos pjesė., kuri skverbias į taurių žmonių sąmonę: štai kas yra daroma, kaip yra. [...] Čia nervų darbas. Šitas yra nervų darbas...“⁶ Vizualiai spektaklio raiškai – realumo ir sapniškumo kontrastams – režisierius buvo numatęs dinamišką šviesų kaitą.

Spektakliu „Lauke, už durų“ J. Miltinis lietuvių scenai grąžino ne tik egzistencializmo filosofijos atšvaitus, bet ir modernaus teatro krypties – ekspresionizmo – likučius. Susitelkdamas prie emocinės veikėjų įtampos ir išvalydamas sceną nuo daiktiškumo, režisierius tarsi priartėjo prie vadinamosios „*raumliche regie*“ (erdvės režisūros), nukreiptos į tokio vaidybos stiliaus formavimą, kuris padėtų išsiskleisti „sielos riksmui“, smingančiam tiesiai į žiūrovus. Neatsitiktinai spektaklis daug kam skambėjo kaip „monodrama“, nors greta D. Banionio sukurto Bekmano ir kitiems aktoriams pavyko pakylėti savo personažus iki apibendrintų ženklų-idėjų. „Bekmano pa-

sakojimas apie savo košmariškus sapnus, vienas sudėtingiausių ir dramatiškiausių pjesės monologų, aktorius išsakomas beveik nejudant, bespalviu, monotonišku balsu. Jo vidinė įtampa prasiveržia ne bent šūksniu-klausimu „Aš vėl būsiu žmogus“ Būsiu žmogus? Taip! O jūs kas esate? Žmonės? Ar jūs esate žmonės?! [...] Panevėžio scenoje spektaklis „Lauke, už durų“ pakilo iki šiuolaikinės tragedijos. Tai nulėmė minties gylis ir filosofinių apibendrinimų jėga. Spektaklis – vienas labiausiai pasisekusių panevėžiečių darbų, daugeliu atžvilgiu pranokęs svarius F. Dürrenmatto pjesių pastatymus“, – rašo Marija Malcienė⁷. Tiesa, D. Banionis, anot tuomet Panevėžyje apsilankiusios rusų kritikės Nataljos Krymovos, „vis dėlto suvaidino ne visai tą kareivį, kurį aprašė Borchertas. Banionio herojus paprastesnis, jis ne iš miesto, greičiau – iš kaimo, jo klausimai – ne siaubingi jauno inteligento, sumaitoto fašistinės šalies ir karo mašinos, o kiek naivus apkvaitusio ir iškankinto žmogaus „iš masės“ pasimetimas. kažkas priprasto, „liaudiško“, buitiško vis dėlto prasiskverbėdavo vaidyboje ir pakenkdavo aktoriui“⁸. Tiksliai N. Krymova įvardija ir 7-ojo dešimtmečio J. Miltonio režisūros stilių: griežtas, sausas, net rūstus; galima būtų pridėti: suformuotas ankstesnių spektaklių, kur, kaip „Komivojažerio mirtyje“ bei „Makbete“, „realios ir iliuzorinės žmogaus būties montažas scenos aikštelėje“ liudijo sudužusių vilčių, prarastų svajonių, sužlugusio tikėjimo žmogumi“ tragediją⁹. Žinoma, D. Banioniu sunku buvo pasiekti visiško savęs kaip aktorius išsižadėjimo scenoje, kad Bekmano figūra virtų vien sukretimų ir netekčių sumaitoto žmogaus dvasios personifikacija, tačiau nesmerktinas ir jo vaidyboje praslydęs paprastumas bei nuoširdumas – šitaip Bekmanas galėjo būti artimas ir suprastas salėje sėdinčių žiūrovų. Nepaisant vaidybos nelygumų ar kitų spektaklio trūkumų, galima manyti, jog tai buvo ir lyriškiausias bei asmeniškiausias J. Miltonio spektaklis, atvėręs jo kartos žmogaus nereikalingumą ir svetimumą, ženklinęs jo ne kaip tarybinės visuomenės ir sistemos oponento, bet kaip modernaus žmogaus laikyseną šiuolaikinio pasaulio akivaizdoje: tik menas yra vienintelė priebėga viltį praradusiam žmogui. Kai netenkama ir šios vilties, visas gyvenimas virsta absurdu. Neatsitiktinai 1967 m. ir 1969 m. J. Miltonio statyti F. Dürrenmatto „Fizikai“ ir „Frankas V“ režisieriui ėjosi lengviau, buvo ciniškesni ir labiau teatrališkesni, brechtiški, išskleidžiantys to laiko gyvenimo ir visuomenės išsigimimą – tai dramaturgija, anot J. Miltonio, „atėjusi į teatrą su dabartinio žmogaus problemomis“¹⁰.

Nuo 7-ojo dešimtmečio vienas po kito lietuvių scenoje pasirodžiusius J. Miltonio, Jono Jurašo, šiek tiek vėliau Jono Vaitkaus spektaklius šiandien galima būtų vadinti modernios visuomenės formavimo teatru, kuris ne orientavosi į išlavinto skonio publiką, o pats ją ugdė ir lavino. Kiekvieno atskiro menininko atveju tai buvo vieno žmogaus – intelektu-

alo – pilietinė ir estetinė pozicija, teigusi dvasinį stoviškumą ir dvasines vertybes beveik su švietėjišku užmoju. Šių režisierių pastatymai buvo tarsi elitinės, aukštosios, kultūros išraiška, tiesa, paradoksaliu būdu: viena vertus, oponuojant tradiciniam bei konformistiniam oficialios kultūros menui, kita vertus, jau socialistinės ideologijos požiūriu – „kapitalistinės“ ar „buržuazinės“ vakarietiškosios visuomenės gyvenimo ir kultūros formoms. Tokią būseną bus išprovokavusios socialinės ne tik Lietuvos, bet ir daugelio socialistinio režimo šalių aplinkybės: inteligentija, išsilavinusi visuomenės dalis, iki pat XX a. II pusės čia yra tas išskirtinis elitinis sluoksniu, kuris prisidėmė visuomenės lyderio, kultūros, kalbos bei dorovinių vertybių puoselėtojo vaidmenį. Šios vertybės pokario kartai buvo perduotos kartu su romantiniu XX a. pradžios palikimu, kuris 7-ajame dešimtmetyje nors ir patyrė transformacijas, vis dėlto išsaugojo vertybinį individualaus kūrybiškumo prioritetą. Kitais žodžiais tariant, išsaugojo nematerialaus ir idealistinio kūrybiškumo prioritetą, kuris 8-ajame dešimtmetyje įgaus dar ir idėjinio pasipriešinimo bruožų. Todėl, atrodytų, dviejų – prieškarinio ir pokario kartos – inteligentų kartų dvasinių vertybių orientacijos nepasizymėjo dideliais prieštaravimais, išskyrus estetinius, o pastarieji dar labiau skatino *asmenybės raiškos įvairovę*.

Klasikinis modernizmas visais lygmenimis apibrėžia save kaip opoziciją masinei ir komercinei kultūrai, taip pat kaip opoziciją meninei tradicijai. Meninė tradicija 7-ojo dešimtmečio lietuvių teatre galima laikyti tik oficialią, ideologijos aprobuotą realistinę estetiką, kuri, teigusi savo elitiškumą ir grynumą netyrbinės ar vakarietiškosios kultūros atžvilgiu, sukūrė estetinį vakuumą, sukėlusį dvasinį visų pirma išsilavinusio žiūrovo alkį. Neatsitiktinai 7-ojo dešimtmečio pabaigoje ir 8-ojo dešimtmečio pradžioje tiek J. Jurašo, tiek J. Vaitkaus estetiniai ieškojimai virto ne tik alternatyva nusistovėjusiai ideologijai ir meninėms formoms, bet ir savotiškai palaikė aukštosios kultūros skirtybę, orientuotą labiau į išprususį, inteligentišką žiūrovą – jis šių režisierių asmenybėse galėjo įžvelgti dvasinių vertybių saugotojų ir politinės bei nacionalinės rezistencijos atstovus¹¹. Tačiau kaip tik šių menininkų kūryboje ryškėja ir perėjimas nuo modernaus intravertiškumo prie jau postmodernaus ekstravertiškumo, paženklinto idėjinio maištu. Atvirai provokatyvūs J. Jurašo ir J. Vaitkaus spektakliai į kovą stoja ne vien su ideologiškai angažuotu teatru, kiek su jo „apdorotu“ pilečiu, virtusiu socialistinės visuomenės „elitu“. Toks „elitinis“ žiūrovas – sovietinis miesčionis, o į jį orientuotos realistinės ar romantinės teatro formos tampa groteskinių transformacijų taikiniu, kurioms priemonių režisieriai ieško tiek masinėje kultūroje, tiek ir avangardinio meno lobyne. Masinę kultūrą sovietiniu laikotarpiu tenka suprasti kitaip nei šiandien. Jei vakarietiškojo modernizmo praktika rėmėsi menininko autonomija nuo

bet kokių išorinių veiksnių (rinkos, visuotinės sąmonės, politinės valdžios, socialinės realybės) bei priešprieša „aukšta – žema“, tai socialistinio meno uždavinys buvo atsiriboti nuo bet kokios vakarietiškosios (nesocialistinės) įtakos, tačiau orientuotis į visuotinumą, socialistinės visuomenės masiškumą. Socialistinė visuomenė, savaime suprantama, buvo suvokiama kaip „aukštosios“ kultūros vartotoja, nes šios kultūros grynumą palaikė cenzūra ir ideologinės institucijos. Tad nieko keista, kad plėsdami cenzūros rėmus sovietiniam režimui oponavę menininkai naudojo jos pačios aprobuotomis realistinio meno formomis, tačiau jau įprojektuotomis į konkrečią socialinę realybę. Paaiškėjo, kad neidealizuotas, neromantizuotas ir nepoetizuotas realizmas, panaudotas kaip atpažįstama socialistinės ideologijos, t. y. masinės kultūros, priemonė (grotesko, tragikomedijos, parodijos, satyros dėka) gali išsprogdinti save iš vidaus ir turėti šokiruojantį tiesa poveikį. Juk kaip tik 8-ajame dešimtmetyje matyti skirtingų žanrų ir stilių įvairovės skleidimasis, polinkis į atvirą, ekspresyvią teatrališkumą, provokuojantys sprendimai, kurie iškreipia ir demaskuoja dar nesenus herojus, idealus, pagaliau idėjas. Taip teatras stengėsi išsaugoti savo misionieriškumo bei tiesos sakymo privilegiją, nes jo vairą vis dar laikė pokario kartos utopistai, tikėję žmogaus, visuomenės, santvarkos pasikeitimu. Pilietinės, modernios visuomenės „auginimas“ davė vaisių: estetiškas 9-ojo dešimtmečio pluralizmas ne skaidė, bet ją konsolidavo, sutelkdamas nors ir romantizuotoms, tačiau revoliucinėms performansoms. Ir kaip tik inteligentija 9-ojo dešimtmečio pabaigoje tapo šių permainų iniciatore.

Vis dėlto 9-ojo dešimtmečio pabaigoje bei 10-ojo pradžioje matome ir kiek kitokį vaizdą. Skirtingai nuo ankstesnių dešimtmečių, pažymėtų meniniu disidentišku ir meninio tapatumo prioritetais, šiuo laiku aktualiausias vėl tampa nacionalinio tapatumo klausimai. Svarbus ne vien tautinis apsisprendimas, bet ir jo prioritetai: kokią palikimą su savimi nešis ši tauta į laisvę ir kurio – kultūrinio ar ekonominio – keliu pasuks. Beje, toks apsisprendimas buvo būdingas visam socialistinio režimo blokui, iki šiol išpažiniamam nematerialios, neekonominės laisvės ir dvasinių vertybių idealus, kuriuos staiga reikėjo įvertinti atsivėrusių naujų (ir ekonominių) galimybių akivaizdoje.

Tuomet, kai 1988–1989 m. į teatro sceną kaip iš gausybės rago pasipila draustų, anksčiau neprieinamų egzilio autorių pjesės, kai sąjūdis, dainuojanti gatvės revoliucija, persikelia į teatrus ir bažnyčias, o be tremtinių melodijų ir tirpstančio žvakių vaško neįsivaizduojamas nė vienas reikšmingesnis teatro ar visuomeninis renginys, 1989 m. vasario 16 d. Vilniaus akademinio dramos teatro salėje įvyksta J. Vaitkaus režisuotos Antano Škėmos dramos „Pabudimas“ premjera. Spektaklis sklandžiai įsilieja į atgimimo euforiją ir inteligentija jį sutin-

ka kaip neabejotinai reikšmingą *politinį įvykį*. Viena vertus, scenoje realizuojamas pats tragiškiausias egzilio autoriaus kūrinys, kita vertus, teatro priemonėmis prabylama apie tai, kas ilgai buvo slėpta saugumo archyvuose. Tačiau spektaklis tarsi tyčia apeina tautinius bei katalikiškus dramaturgo pasaulėjautos motyvus, kurie šiuo laiku būtų suskambėję kaip moraliniai atgimstančios tautos imperatyvai, ir pateikia priešingą, nei buvo galima įsivaizduoti, naujo žmogaus koncepciją. Režisierius susitelkia, anot Valdo Vasiliausko, ne ties idėjos, bet ties žmogaus tiesa¹² ir supriešina ne žmogų ir sistemą kaip anksčiau, bet du sistemos ir institucijų jau suluošintus žmones. Esant tokiai priešpriešai tiesos ir moralės motyvas spektaklyje pasislenska ne tautos „pabudimo“ naudai.

Viena vertus, atrodo, jog J. Vaitkus, kaip kadise J. Miltinis, konstatuoja amžinųjų vertybių ir jas išpažįstančio žmogaus krizę, tačiau, kita vertus, ir tai svarbiausia, suproblemina pačios naujo laiko asmenybės – *lietuvis* – sąvoką. Lietuvis jo spektaklyje tėra pilkas, nesąmoningu sraigteliu politiniam mechanizme veikiantis socialistinės visuomenės atstovas, konformistas, kuris ir dabar tik dangstosi tautiškumo ir patriotizmo patosu.

Beveik visų A. Škėmos pjesių veikėjas – kankinys, anot Jono Lankučio, atsidūręs Dievo ir mirties akivaizdoje ir, siekdamas apvalančios tobulybės, einantis į ešafotą: „galima sakyti, jog tai ryškiai individualizuotos, viena kryptimi besiplėtojančios meninės pasaulėjautos spinduliavimas, artimas modernaus meno nihilistinėms dvejonėms, bet ir išsiskiriantis etinių vertybių puoselėjimu“¹³. Tačiau nors A. Škėmos pjesėje aiškiai skamba žmogų aukštinančios intonacijos, „asmenybės savarankiškumo ir nenugalimumo apologija“, režisierius suka priešingu keliu – dvasinė ir moralinė nužmogėjimo problema, kurią jis spręsdavo savo ankstesniuose spektakliuose pasitelkdamas romantines dichotomijas, čia konstatuojama kaip *asmenybės krizė*. Ir šios krizės šaknų ieškoma ne sistemoje, bet paties žmogaus, lietuvis, sąmonėje ir prigimtyje. „Pabudimas“ ženklina savotišką perskyrą tarp ankstesnių J. Vaitkaus darbų Kauno dramos teatre ir vėlesnių, statytų Vilniaus akademiniam dramos teatre. Be naujų temų, į akis pirmiausia krinta šių spektaklių forma ir raiškos priemonės, pati režisieriaus kalbėjimo intonacija, pasikeitęs jo požiūris ne tik į naujus herojus, bet ir herojaus funkcijų perkėlimas į žiūrovų salę. Scena atlapoja duris tautos neurozėms ir kompleksams, o istorinės atminties afazija įgyja realiai apčiuopiamus, gyvus pavaldus, kurie turėtų smelktis į žiūrovus kaip saviemonę žadinanti atgaila. Atrodo, jog režisierius specialiai diskredituoja romantinio palikimo vertybes ir, išversdamas į paviršių visus jų simbolinius apsaugos sraigtelius, apnuogina bejėgį, bevalį, be tikėjimo, meilės ir vilties organizmą, kuris vadinosi

žmogumi tol, kol savo noru ar tiesiog paklusdamas ideologijoms vilko ant savęs visą „žmogiškumo“ našta. Neatsitiktinai po „Pabudimo“ J. Vaitkaus statyose Adomo Mickevičiaus „Vėlinėse“ (1990) svarbus buvo ne lyrinio herojaus identitetas, ne jo ir pasaulio santykiai, o tautos identifikacijos per kiekvieną atskirą ir konkretų jos narį (prie žiūrovų kėdžių pritaikoma po aliuminio puodelį) problema. Negailėstingai „preparuodamas“ tikrąjį spektaklio veikėją – salėje sėdinčius žiūrovus, kurie, išgyvendami grįžusios laisvės euforiją, vylėsi tampa naujos visuomenės, naujo sociumo nariais, režisierius „Vėlinėmis“ tarsi teigė: bet koks simbolinis visuotinio apsisvalymo aktas giliausia prasme ženklina ir pavojingą identifikacijos su nauja valdžia bei galia troškimą. Naujo „masiškumo“ ir naujos ideologijos, bet ne naujos asmenybės troškimą. Turbūt todėl Ješua Sobolio „Gete“ (1990) J. Vaitkus demonstruoja asmenybės susiskaidymą į socialiai angažuotus objektus arba pats subjektas čia pabyra į psichiškai ir fiziškai paveiktų, šokiruojančių tai realumu, tai simboliškumu raiškos priemonių mozaiką, prievartos teatralizaciją, kuri naujomis kaukėmis maskuoja ir naujo sociumo autentiškumą.

Skirtingai nuo pokario ar 7-ojo dešimtmečio lietuvių teatro modernizmo, tik iš „dramblio kaulo bokšto“ žvelgusio ir diagnozavusio pasaulio netobulumą paskiros asmenybės požiūriu, 9-ojo dešimtmečio istorinės pertvarkos, atnešusios suvokimą, jog tautinė ideologija mažai kuo skiriasi nuo bet kurios kitos ideologijos, o tautinis palikimas bet kurią akimirką gali virsti masinio vartojimo kiču, atvėrė kelią postmodernaus meno sklaidai ir jo vertybių perkainojimui, idealistinių pažiūrų desakralizacijai, istorinio palikimo demitologizacijai. Lietuvių scena, regis, įžengė į chaoso laikmetį, demonstruojantį ankstesnių idėjinių ir moralinių vertybių fiktyvumą, tačiau vis dėlto teigiantį individualaus kūrybinio prado prieš visuomeninį prioritetą. J. Vaitkaus spektakliai šiuo laiku lietuvių ypač aktualias tautos, asmenybės bei tikėjimo krizės problemas¹⁴, ir visuose juose režisierius, nors ir naudojo jau postmodernaus meno priemones, išliko modernios epochos atstovu. Teigdamas dvasinį ir etinį konkrečios visuomenės nuosmukį, jis formavo estetinę bei etinę pačios meninės individualybės, idealios asmenybės vertybių skalę. Būtent ji buvo supriešinama su naujo sociumo poreikiais ir sukeldavo anaipol nevienareikšmiškus vertinimus¹⁵.

Jei bandytume pratęsti šį paviršutinišką idėjų ir ieškojimų perimamumą, pamatytume, jog J. Vaitkui į pamainą ateina jau kitos, 8-ojo dešimtmečio, kartos režisierius Oskaras Koršunovas. Jo pirmieji spektakliai (oberiutų trilogija, 1990–1994) tarsi grąžina lietuvių teatrą į modernaus meno ištakas – į teatriškąjį „suprematizmą“ ir „kinetinę“ vaidybą, tačiau jau 1997 m. pastatyta Sigitto Parulskio „P.S.

Byla O.K.“ turi visus *postmoderniam* spektakliui būdingus bruožus: intertekstualumą, fragmentiškumą, vizionieriškumą, ironiškumą ir, žinoma, teatrališką perversinių savo kartos patirčių performatyvumą. Savo forma spektaklis priminė monumentalią instaliaciją, sukurta, anot V. Vasiliausko, „iš virvių, civilizacijos atributų, praradusių paskirtį daiktų, su pop meno elementais (vaizdo magnetofonas, rodantis banaliausią animacinį filmą), galinčią papuošti kiekvieną šiuolaikinio meno parodą“¹⁶. Atsidūręs šioje „instaliacijoje“ tarsi savo atminties, pakilimų ir nuosmukių akivaizdoje, atkartodamas nežinomybės, kančios ir *geismo žinoti* patirtį, savojo „aš“ ieškojo ir spektaklio herojus, ir jaunoji karta. Tačiau šios kaltės paieškos, šis simbolinis atminties perinterpretavimas sceninėmis, vaidybinėmis priemonėmis, skirtingai nuo J. Vaitkaus spektaklių, buvo pateiktas ir galėjo funkcionuoti tik kaip žaidimas: spektaklio struktūra inicijavo variacijas tarp atpažintumo ir ženkliskumo, tikrumo ir regimybės, priešastingumo ir atsitiktinumo, parodijos ir ironijos, emocingumo ir juslingumo. Fiktyvi, virtuali spektaklio erdvė modeliavo savo kontekstą, budino žiūrovų sąmonę ir kvietė juos lygiai tokiam pat „žaidimui“ su savo praeitimi. Nors „P.S. Byla O.K.“ šiandien vargu ar lygintina su vėlesniais šio režisieriaus darbais, žongliruojančiais šiuolaikinės masinės kultūros ženklais ir socialiniais konfliktais, spektaklis akivaizdžiai pasikėsino į teatro kaip elitinės kultūros areną ir savo kalba (nuo aukštosios poezijos iki kasdienybės žargono), vaizdais (nuo simbolių iki nešvankių gestų), buvusių vertybių dekonstrukcija ženklino posūkį nuo scenos meno moralinio idėjiškumo bei monologiškumo prie jo dialogiškumo, polifoniškumo ir reikšmių ambivalentiškumo. Šiuo požiūriu tai buvo tarsi jauno režisieriaus atsakas į savo mokytojo J. Vaitkaus ieškojimus ir jau naujo sociumo, kuriai kadaise savo herojais priešinosi J. Miltinis, diagnozė.

Gauta 2004 11 08

Nuorodos ir paaiškinimai

- ¹ Mareckaitė, *Romantinės idėjos lietuvių teatre*, V., 2004, p. 131.
- ² 1959 m. „Komivojažieriaus mirtį“ Vilniaus akademiniame dramos teatre pastatys Juozas Rudzinskas.
- ³ Pesimistines šios metamorfozės gaidas puikiai girdės ir jaunas Jonas Jurašas, 1967 m. Vilniaus akademiniame dramos teatre pastatęs Leonido Zorino „Varšuvos melodiją“ ir Slavomiro Mrožeko „Tango“, 1968–1970 m. Kauno dramos teatre – Bulgakovo „Moljerą“, Michailo Šatrovo „Bolševikus“, Juozo Glinskio „Grasos namus“.
- ⁴ J. Jerschina, System wartosci mlodych robotnikow i inteligentow, *Studia socjologiczne*, 1988, Nr. 4, p. 39.
- ⁵ J. Miltinis, *Repeticijos*, I knyga, V., 1998, p. 37.
- ⁶ Ten pat, p. 15–25.

- ⁷ M. Malcienė, *Lietuvių tarybinis dramos teatras 1957–1970*, V., 1987, p. 264.
- ⁸ Н. Крымова, *Рассказы о людях театра*, М., 1971, с. 141.
- ⁹ M. Malcienė, ten pat, p. 249.
- ¹⁰ J. Miltinis, ten pat, p. 68.
- ¹¹ Ir ne vien šių režisierių, nes 8–9-uoju dešimtmečiu ypač sustiprėja nonkonformistinės lietuvių dramaturgijos pozicijos; anot Vidos Savičiūnaitės, „dramaturgai jautė didžiulę moralinę pareigą sau ir žiūrovams būtent teatru ginti pamintą savo tautos teisę ir balsą. Teatras, pasitelkęs sąlyginį, koduotą kalbėjimo būdą, vadinamąją „ezopinę kalbą“, vertusią žiūrovus atidžiau išsižūrėti, daugiau išgirsti, buvo kaip jautrus visuomenės gyvenimo kamertonas“ (V. Savičiūnaitė, Tiltai virš bedugnės. Kauno dramos teatras 1970–1990, *Lietuvos teatras*, 2000 ruduo – 2001 žiema, p. 22.)
- ¹² V. Vasiliauskas, Laikai, pilni enkavedizmo, *Literatūra ir menas*, 1989 vasario 25.
- ¹³ J. Lankutis, Nostalgiškas tragizmas Antano Škėmos pjesėse, J. Lankutis, *Lietuvių egzodo dramaturgija 1940–1990*, V., 1995, p. 50.
- ¹⁴ Pvz., A. Strindbergo „Sapnas“ (1995), Oskaro Millašiaus „Migelis Manjara“ (1996), Fiodoro Dostojevskio „Stepančikovo dvaras“ (1998).
- ¹⁵ Pastaroji J. Vaitkaus kaip modernistinio menininko nuostata neatsiejama nuo modernistinio palikimo – tereikia prisiminti jo dar ankstesnius, Kauno dramos teatro scenoje statytus, spektaklius (pvz., A. Camus „Kaligulą“, T. Williamso „Šauksmą“, J. Glinskio „Kingą“, V. Krėvės „Šarūną“, W. Shakesperae'o „Ričardą II“, J. Anouilh „Antigonę“ ar Č. Aitmatovo „Golgotą“), kad įsitikintume jų raiškių ir paveikių sprendimų įvairove, kurie skatino mąstyti, analizuoti, buvo šokiruojantys ir destruktivūs ir teigė meno kūrinio bei menininko laisvę. Tai buvo stiprių ir maištingų, degančių idėjomis asmenybių teatras, turėjęs vieną tikslą – būti opozicijoje.
- ¹⁶ V. Vasiliauskas. Oskaro Koršunovo teatras, kurio net nėra, *Lietuvos rytas*, 1997 kovo 18 d., Nr. 63, p. 48.

Rasa Vasinauskaitė

THE PLAY OF MODERNITY AND POST-MODERNITY IN THE PRESENCE OF ELITIST AND MASS AUDIENCE

S u m m a r y

The “late” modernism, which began in the 1960s (its delay is associated with the strict limitations imposed by the communist ideology and socialistic economic system) and encompassed many areas of the arts, was developing rather as an expression of elite, high-class culture and marked a shift from social to individual creations.

This form of creation expressed an individual view towards the crisis of communist values and contrasted it with stable spiritual and moral values. It based itself on a literature-centered paradigm, which focused on the motivations of national stoic and the romantic ideals of classical heritage. With the shift of generations in the early 1970s, prominent creative characters appear on the cultural and theatrical stage, as if to balance out the generation that was forced to participate in the “massive construction of socialism”.

It is they who presuppose the rise of staged dramaturgy, intertextuality, dialogism, and irony on stage. From the 80s on, these characteristics were already observed in the works of many directors of both young and old generations. If the theatricality of the late 70s was still oriented towards the intellectual audience and invited it to take part in political resistance, theatre in the 80s, influenced by new political and social changes, undertook the process of creating a new hierarchy of national values. When another generation came in the 90s, this process turned into a revision of the same values, now orienting itself towards the “mass” rather than “elitist” audience.

This new category of audience provokes the usual criticism of modernism in theatrics and orients the creators not only towards the most popular genres, but also towards semantic and structural pluralism. The “pressure” of artistic and creative individualism becomes inversely proportional to postmodern liberalism, which in the 1990s turns the esoteric modernistic nonentities into social grimaces of present reality.