

## Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės

### Ramunė Marcinkevičiūtė

*Lietuvos muzikos ir teatro akademija,  
Gedimino pr. 42, LT- 01107 Vilnius,  
el. paštas: marc@takas.lt*

Straipsnyje aptariamas svarbus lietuvių teatro režisūros etapas – jaunų režisierių naujovės XX a. 8-uju ir 9-uju dešimtmečiais, posūkis teatro vizualumo link, atvedęs į metaforinio teatro poetiką. Teatrinio teksto, režisūrinės metaforos sureikšminimas buvo viena iš veiksmingiausių galimybių kurti spektaklį kaip atskirą meninę struktūrą to meto ideologinių suvaržymų kontekste – teatrinio vaizdo nebylus komunikatyvumas tapo opozicija totalitarizmo retoriškumui.

**Raktažodžiai:** teatro režisūra, metaforų teatras, rusų psichologinio teatro mokykla, vizualumas, fizinių veiksmų metodas, moralinio nerimo teatras, naujasis groteskas, eksperimentas, alternatyvios erdvės, išviešintas nutylėtos tikrovės diskursas, opozicija totalitarizmo retoriškumui

XX a. 8-asis ir 9-asis dešimtmečiai – ypatingas laikas lietuvių teatro istorijoje. Viena vertus, būtent 8-ąjį dešimtmetį debiutavo teatro raidai įtakinga ir lietuvių teatrą išgarsinusi režisierių trijulė – Jonas Vaitkus, Eimuntas Nekrošius, Rimas Tuminas, 9-ąjį dešimtmetį suformavusi savitą lietuvių režisūrinio teatro poetiką. Kita vertus, būtent šio laikotarpio teatras, tapęs menine ir moraline opozicija fasadinei „brandaus socializmo“ tikrovei, sulaukė išskirtinio žiūrovų susidomėjimo, įvardyto kaip 9-ojo dešimtmečio lietuvių teatro *bumas*. Taigi XX a. 8-asis ir 9-asis dešimtmečiai – tai meno programiško modernėjimo laikas, tai teatro visuomenėje ir visuomenės teatre glaudžios konsolidacijos etapas. Lietuvių dramos teatras, kaip ir to meto Rytų Europos teatrinė kultūra, vidujai priešinosi tikrovės falsifikavimui, bandė ignoruoti konjunktyvines schemas, manifestavo spektaklio protagonisto ir scenos erdvės autentiškumą. Lietuvių teatro išskirtinumą Sovietų Sąjungos tuometinio scenos meno kontekste lėmė posūkis vizualumo link, suteikęs impulsą režisūros laisvėjimui, individualios režisūrinės raiškos intensyviai konkretizacijai. Visai to meto Rytų Europos meninei veiklai būdingas vadinamosios Ezopo kalbos fenomenas lietuvių teatre pasireiškė savitai: suvaržytą žodžio laisvę siekta kompensuoti poetinio įvaizdžio regima raiška – teatrinio vaizdu, teatrinės kalbos priemonėmis parodyti tai, kas buvo uždrausta išsakyti žodžiu. Įvaldžiusi meną žaisti perkeltinėmis prasmėmis, išstobulinusi neverbalinę raišką, 8–9-ojo dešimtmečių sandūroje lietuvių režisūra buvo įvardyta *metaforinio teatro* terminu, o ryškiausiu jos atstovu pripažintas Eimuntas Nekrošius.

Bendras metaforinio teatro vardiklis jungė skirtingus 8-ajame dešimtmetyje debiutavusius režisierius – Dalią Tamulevičiūtę (1940–2006), Joną Vaitkų, Eimuntą Ne-

krošių, Rimą Tuminą, Gytį Padegimą, Saulių Varną – ir tapo aptariamojo laikotarpio lietuvių teatro atpažinimo ženklu. 1979 m. teatrologas Dovydas Judelevičius straipsnyje „Kelyje į metaforišką teatrą“ analizavo šią tuo metu dar naują teatrinį ieškojimą kryptį, dėsningai teigdamas, kad ją padiktavo „ir teatro raida pasaulyje, ir siekimas grįžti prie teatro prigimties ištakų“<sup>1</sup>. Kitaip tariant, minėtą režisierių grupę vienijo ne tik skirtingai išlavintas gebėjimas įvaldyti teatrinio vaizdo struktūrą ar operuoti sceniniu įvaizdžiu, bet ir bendras siekis išlaisvinti teatrą iš priklausomybės nuo literatūros bei įteisinginti teatro kaip autonomiško meno prigimtinius meninės raiškos būdus. Teatrinio teksto semantikos, režisūrinės metaforos sureikšminimas buvo viena iš veiksmingiausių galimybių kurti spektaklį kaip atskirą meninę struktūrą to meto ideologinių suvaržymų kontekste, atskleidžiant, kaip teatrinio ženklo komunikatyvumas, anot Jurijaus Lotmano, leidžia „nebylų dialogą su publika“<sup>2</sup>.

Būtina pažymėti, kad visi šiuo bendru terminu sujungti režisieriai, debiutavę 8-uju dešimtmečiu, buvo baigę Rusijos aukštąsias teatrinės mokyklas. Kitaip tariant, visi jie buvo gavę rusų režisūrinio teatro pagrindus, kuriuos kiekvienas savaip transformavo tiek nacionalinio mentaliteto ir kultūros, tiek savo kurtos teatrinės kalbos paveiktas. Svarbu yra tai, kad rusų teatro diskursas lietuvių metaforinio teatro tradicijoje davė labai įdomų rezultatą: pasireiškė kaip netikėtai ekspresyvi ir sugestyvi vaizdo ir veiksmo jungtis. Tarkime, Vakarų teatro teorijoje įvaizdžių teatras (*theatre of images*) ar teatrinio vaizdo sąvoka dažniausiai yra kildinamos iš atskiros šiuolaikinio teatro atmainos ir priešinama tekstui, fabulai ir veiksmui<sup>3</sup>. Tuo tarpu lietuvių teatro atveju sceninis veiksmas, fizinių veiksmų metodas tapo teatrinio vaizdo kūrimo pagrindu. Galima pridurti, kad sceninis

veiksmas, kaip svarbus neverbalinės vaizdinės komunikacijos komponentas ar nuostata modeliuoti teatrinį tekstą kaip veiksminio pobūdžio struktūrą, išliko aktualiais lietuvių režisūrai ir naujaisiais postmodernios kultūros laikais ar postdraminio teatro apraiškose. Ne veltui atidi lietuvių teatro vertintoja, tarptautinio teatro festivalio „Kontakt“ įkūrėja ir Rytų bei Vidurio Europos kontekste itin aukštai kotiruojamo tarptautinio teatro festivalio „Dialog-Wroclaw“ dabartinė meno vadovė Krystyna Meissner pastebėjo, kad „...lietuviai pademonstravo tokį nepanašų į mūsų mąstymą apie teatrą, tokį stulbinantį rusų teatro mokyklos (teksto ir herojų psichologijos analizės gelmės) bei intuityvaus, prigimtinio lietuviškumo (tai gali reikštis kaip pasaulio ir kūrinio problematikos metaforizacija) derinį, kad vis dar esame bejęgiai prieš šį fenomeną“<sup>44</sup>.

Tuo tarpu XX a. 8-uoju ir 9-uoju dešimtmečiais programinė nuostata už dramaturgo žodžio ieškoti veiksmo, praplečiančio ir pagilinančio to žodžio prasmę, skatino radikalius pokyčius. Kaitos tašku laikytini 1975 m., kai lietuvių teatro raidos veiksmingo formavimo ėmėsi nauja jaunų režisierių karta. Būtent 1975 m. Valstybiniame Kauno akademiniame dramos teatre pradėjo dirbti Jonas Vaitkus (1977–1988 m. buvęs vyriausiuoju šio teatro režisieriumi), o Vilniuje į režisierės Dalios Tamulevičiūtės vadovaujamą Valstybinį jaunimo teatrą (iki 1988 m.) atėjo grupė jos studentų, vadinamasis aktorių „dešimtukas“. Netrukus Kauno akademinis dramos teatras ir Jaunimo teatras tapo pagrindiniais aptariamojo laikotarpio teatrinės kultūros centrais – skirtingais, kartais neakivaizdžiai vienas kitam oponuojančiais, tačiau įtakingai formuojančiais autorinės režisūros principus, menininko saviraiškos jėgą ir režisūrinį stilių siejant su paties menininko pasaulėjauta bei žmogiškąja pozicija. Todėl, anot teatrologės Elonos Bundzaitės, netikslu būtų aptariamojo laikotarpio teatrą vadinti „rezistencinio teatro“ terminu, įprastai nusakančiu generalinę pokomunistinių šalių liniją, nes „geriausi lietuvių režisieriai mąstė būties kategorijomis, žvelgė į žmogų kaip į egzistencinę būtybę, savo kailiu patyrusią aplinkos prievartą“<sup>45</sup>. Kita vertus, konceptualus posūkis į teatrą kaip individo egzistencinės būties išraišką liudijo maištą prieš totalitarinės sistemos masių ir kolektyvinio žmogaus ideologiją. Metaforiškai tariant, lietuvių teatrą kamavo vienvietės ilgesys – menininko vienvietės kaip individualios meninės erdvės poreikis. Unifikuoto gyvenimo ideologija ar gerai žinomas komunalinio buto diskursas, persmelkęs visus sovietinės tikrovės sluoksnius, natūraliai stiprino individualios laisvės ir jos raiškos imperatyvą. Ne tik teatrą kuriančiųjų, bet ir ten, už teatro pastatų durų, gyvenančiųjų pasirinktas kelias į demokratinę visuomenę prasiėjo režisieriaus autorystės ir teatro meno autonomiškumo įtvirtinimu, o režisūrinio stiliaus originalumas to meto publikos buvo reflektuojamas ir kaip svarus laisvo žmogaus įrodymas.

Aštuntuoju ir devintuoju dešimtmečiais Jaunimo teatras, vadovaujamas režisierės D. Tamulevičiūtės, tapo labiausiai už Lietuvos ribų žinomu teatru dėl šioje tru-

pėje 1979–1993 m. dirbusio režisieriaus E. Nekrošiaus spektaklių. Tačiau su D. Tamulevičiūte, garsios rusų teatro asmenybės Marijos Knebel mokine, yra susiję trys lietuvių teatro istorijos kontekste fenomenalūs reiškiniai, aprėpę aktorystės, dramaturgo ir teatro santykių bei teatro pedagogikos naujoves. Dešimt jos studentų, vėliau tapusių pagrindiniais aktoriais režisieriaus E. Nekrošiaus spektakliuose, pastatytuose Jaunimo teatre, ženkliai reformavo ligtolinę aktorinę tradiciją. Ypač svarbi ypatybė, D. Tamulevičiūtės mokinius išskyrusi iš kitų, buvo studijų metais įskiepyti improvizacijos meno pagrindai, vėliau padėję jiems išlikti kūrybiškai aktyviems griežtose E. Nekrošiaus mizanscenose. „Dešimtuko“ aktoriai, sukūrę paveikų *spontaniškosios aktorystės* efektą, išsiskyrė laisvumu ir ironišku akademiškumo aktorystėje ignoravimu ir atstovavo demokratiškam aktoriaus tipui. Jų sceninėje laikysenoje jauna publika, ėmusi aktyviai lankytis Jaunimo teatro spektakliuose, atpažino autentišką 8-ojo dešimtmečio jauną žmogų. D. Tamulevičiūtės mokiniai patraukė ir meninės visuomenės dėmesį. Kompozitorius Giedrius Kuprevičius ir dramaturgijoje debiutuojantys prozininkai Leonidas Jacinevičius bei Saulius Šaltenis specialiai Jaunimo teatrui sukūrė pirmąjį lietuvišką miuziklą „Ugnies medžioklė su varovais“ (1976). Tais pačiais metais D. Tamulevičiūtės ir jos mokinių iniciatyva Saulius Šaltenis parašė sceninį savo apysakos „Riešutų duona“ variantą, tapusį to meto Jaunimo teatro kultiniu spektakliu „Škac, mirtie, visados škac...“ Čia mažo miestelio kasdienybė pateikiama pagrindinio pjesės herojaus septyniolikmečio Andriaus Šato akimis. Jis iškeliauja iš savo vaikystės pasaulio, prisimindamas ir mitologizuodamas pokario provincijos kasdienybę, mirusį senelį, kaimynų mergaitę ir kaip „amžinos meilės ir ištikimybės“ įrodymą jai turguje nupirktą karvę. Poetiškos metaforos ir kasdieniškos intonacijos derinys, lyrizmas ir ironija, persmelkusi D. Tamulevičiūtės spektaklį, keitė įprastinę šiuolaikinių pjesių pastatymuose galiojusią tikrovės prezentaciją – atpažįstami buities elementai čia įgijo metaforiškų spektaklio personažų statusą. Greta Algirdo Latėno, vaidinusio septyniolikmetį Andrių Šatą, žiūrovai matė dar vieną „aktorių“, vaizdusį tą patį herojų penkerių metų amžiaus, – vaikišką paltuką kailine apykakle, kurį globojo, kalbino, supavo hamake rūpestingi suaugusieji. Tuo tarpu karvė, graži didžiakė mergina, ne tik nebyliai bendravo su aplinkiniais, bet ir su mirusiu seneliu kartu pakildavo į dangų. Vaikystės atsiminimų ir nostalgiškos mažo miestelio dvasios interpretavimas per kasdienybės metaforizavimą buvo būdingas ir kitai S. Šaltenio pjesei „Jasonas“ (1978). Jautrumas jauno žmogaus pasaulėjautai, gebėjimas rasti kontaktą su jauna publika pasireiškė ir kituose D. Tamulevičiūtės spektakliuose: F. Kalo „Keturiese vidurnaktį“ (1981), L. Razumovskajos „Brangioji mokytoja“ (1982), V. Rozovo „Brolis Alioša“ (1984). Tuo tarpu 1983 m. pastatyta K. Higginso pjesė „Haroldas ir Modė“ sulaukė išskirtinio populiarumo – spektaklis vaidintas beveik dvidešimt metų, nes traukė vis naujas žiūrovų kartas. Pažymėtina, kad režisierės D. Tamulevičiūtės sėkmingas

bendradarbiavimas su S. Šalteniu iš esmės keitė dramaturgo vaidmenį teatre: S. Šaltenis ne tik rašė pjeses konkreta teatro aktoriams, jis aktyviai koregavo jas per repeticijas, tapo kone jaunimiečių trupės nariu, o į Jaunimo teatrą atėjus E. Nekrošui, dramaturgas ėmėsi ne visada lengvos jo spektaklių literatūrinio bendraautorio funkcijos. Jaunimo teatre susiklostė ypač kūrybinga atmosfera, gyvybingos teatro-studijos principai. Tai atitiko D. Tamulevičiūtės, talentingos ir pripažintos teatro pedagogės (Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorė), nuostatas. Ne veltui būtent jos tvirta ranka į režisūrą buvo pastūmėtas kartu su „dešimtuku“ aktorystę studijavęs E. Nekrošius, kuris, baigęs režisūros studijas Maskvoje (GITIS), 1979 m. pradėjo dirbti Jaunimo teatre. E. Nekrošiaus pastatyti spektakliai Jaunimo teatre – „Kvadratas“ (1980), „Pirosmani, Pirosmani...“ (1981), „Meilė ir mirtis Veronoje“ (1982), „Ilga kaip šimtmečiai diena“ (1983), „Dėdė Vania“ (1986), „Nosis“ (1991) – sudaro XX a. lietuvių teatro „aukso fondą“, atvėrusį kelius į tarptautinį pripažinimą<sup>6</sup>.

Režisieriaus Jono Vaitkaus vadovaujamas Valstybinis Kauno akademinis dramos teatras pasižymėjo kitokio meninio pasirinkimo kokybėmis. Čia sukurti J. Vaitkaus spektakliai formavo analitinio, laiką ir žmogų tame laike demaskuojančio teatro įvaizdį. Režisierių J. Vaitkų galima vadinti pačiu aršiausiu to meto visuomenės kritiku teatre, aktyviai vertinusių bei scenos meno priemonėmis preparavusių sąstingio epochos žmogui būdingo komformizmo apraiškas ir pseudorealybės normas. Jo spektakliai, 8-uoju ir 9-uoju dešimtmečiais pastatyti Kauno dramos teatre, formavo radikalų „moralinio nerimo“ teatrą, kuriame toli gražu ne kiekvienas jautėsi patogiai ir saugiai. Ne veltui dažna J. Vaitkaus premjera sukeldavo šoką to meto kultūros valdininkams ir ne vienas spektaklis per anksti būdavo išbraukiamas iš teatro repertuaro. Toks likimas ištiko spektaklį „Kingas“ (1980), pastatytą pagal Juozo Glinskio, vadinamojo „žiaurumo teatro“ pradininko lietuvių dramaturgijoje, pjesę, o pasipylę pedagogų laišškai į to meto oficialią spaudą kuriam laikui užtvėrė kelius į sceną vienam jautriausiai esamojo laiko pulsą apčiuopusių spektaklių „Literatūros pamokos“ (1985), kurio scenarijų režisierius J. Vaitkus buvo sukūręs kartu su savo studentais aktoriais.

Paradoksas, tačiau didesnio konfliktiškumo zona aptariamoju laikotarpiu ir vėl tapo būtent Kauno dramos teatras, dar taip neseniai patyręs režisieriaus Jono Jurašo išgyvendinimo iš Lietuvos dramą. Kaune, tarpukariu buvusioje nepriklausomos Lietuvos sostinėje, stipriau nei kitur saugota laisvės idėja, o 1972 m. čia įvykusi tragedija stipriai paveikė lietuvių visuomenės istorinę ir politinę samonę (1972 m. gegužę vienoje iš centrinių miesto aikščių susidegino devyniolikmetis Romas Kalanta, nuvilnijo masinės jaunimo demonstracijos, daugiau nei keturi šimtai žmonių buvo suimti). Tokių ideologinių įtampų kontekste jaunas režisierius Jonas Vaitkus pasielgė daugiau nei provokatyviai – pirmą kartą tuometinėje Sovietų Sąjungoje pastatė Alfredo Jarry tragifarsą „Karalius Ūbas“ (1977), kurį į lietuvių kalbą išvertė Helsin-

gio grupei priklausantis ir netrukus iš Lietuvos emigravęs žinomas poetas Tomas Venclova. Trečiasis jauno režisieriaus spektaklis nužymėjo vieną iš programinių jo teatro krypčių – tragiškojo grotesko teatrą, kurio samprata artima būtų Jano Kotto išdėstytai naujojo grotesko koncepcijai, teigusiai, kad XX a. viduryje europinis teatras pradėjo naujojo grotesko paieškas, o „naujasis groteskas imasi tragedijos problematikos, konfliktų ir temų“, nes „tragiškoji ir groteskiškoji pasaulio vizija yra sudėtos iš tų pačių elementų“<sup>7</sup>. Ne veltui netrukus po „Karaliaus Ūbo“ režisuotoje M. Gorkio dramoje „Paskutinieji“ (1977) J. Vaitkus emocinį ir prasminį smūgį suteikė jauno pjesės herojaus Piotro klausimui: „Mama, ar gali būti tragiškas balaganas?“ Kartu su naujojo grotesko poetika į J. Vaitkaus teatrą atėjo ir programine tapusi jo tema – asmenybės ir ją supančios aplinkos konflikto analizė bei šurpiai nuoseklios ir neišvengiamos asmenybės degradacijos tyrimas, įvairiais aspektais plėtotas tokiuose spektakliuose kaip I. Radojevo „Raudona ir ruda“ (1979), H. Ibseno „Statytojas Solnesas“ (1980), M. Šatrovo „Mėlynieji žirgai raudonoje pievoje“ (1982), A. Camus „Kaligula“ (1983), W. Shakespeare'o „Ričardas II“ (1985). Teatro kritikas Valdas Vasiliauskas taikliai apibūdino J. Vaitkaus kūrybos periodą Kauno akademiniame dramos teatre: „Visuomenės sveikatos būklės diagnozavimas“<sup>8</sup>. Ne veltui paskutinis spektaklis, kurį sovietmečiu režisierius pastatė šiame teatre, buvo „Golgota“ pagal Čingizo Aitmatovo romaną „Ešafotas“ (1987), įgavęs totalinio teatro formą bei sukretęs to meto žiūrovus akivaizdžia režisieriaus išvada – daugiau taip gyventi nebeįmanoma. Būtina pastebėti, kad radikali nuostata kritikuoti visuomenę, neabejotinai veikė J. Vaitkaus teatro vizualumo strategiją. Režisierius sąmoningai rinkosi programiniam idėjų teatrui artimą sceninės metaforos dekoratyvumą ir deklaratyvumą. Kitaip tariant, teatrinis ženklas J. Vaitkaus teatre pasižymėjo kaip ekspozicinis, t. y. režisūrinę spektaklio koncepciją įreminanti vizuali kvintesencija, koduojanti režisieriui svarbią idėją. Nors taip prezentuotas metaforų teatras liudijo režisieriaus polinkį į monologizavimą ar net sąmoningą siekį ignoruoti percepcijos pliuralizmą, tačiau jis visada buvo provokatyviai įtikinamas.

Su režisieriumi J. Vaitkumi noriai bendradarbiavo ryškiausi to meto menininkai scenografai Janina Malinauskaitė, Dalia Mataitienė, Jonas Arčikauskas, rašytojai Juozas Glinskis ir Sigitas Geda, kompozitorius Bronius Kutavičius, Algirdas Martinaitis, Vidmantas Bartulis. Retrospektyviai vertinant matyti, kad metaforos fenomenas, kaip būdas, leidžiantis ignoruoti nustatytas normas ir kurti tam tikrą subkultūrą oficialiosios sitemos viduje, ženklino ne tik lietuvių teatrą, bet ir dailę, literatūrą, muziką, kiną. Aštuntojo dešimtmečio pabaigoje itin suaktyvėjo kitų menų atstovų bendradarbiavimas su teatru. Šiuos procesus paskatino pats teatras, prabilęs universalesne ženklių kalba ir tapęs patrauklia ieškojimų erdve ne tik filologinės mąstysenos intelektualams (literatūrinis teatras, dramaturgo teatras). Minėtus procesus užbaigė stipriausios aptariamo laikotarpio sinkretizmo apraiškos –

J. Vaitkus, S. Gedos, B. Kutavičiaus, D. Matatienės opera-poema „Strazdas – žalias paukštis“ (1984) bei E. Nekrošiaus, S. Gedos, K. Antanėlio, A. Jacovskio roko opera „Meilė ir mirtis Veronoje“ (1982). Tai išpurenė dirvą skirtingų menų jungties formoms, interdiscipliniškumo apraiškoms, sparčiai paplitusioms po nepriklausomybės atkūrimo.

J. Vaitkus savo asmeniniu pavyzdžiu skatino eksperimentuoti. Pats režisierius neapsirobojo vien tik veikla dramos teatre, išbandė save muzikinio teatro erdvėje, aktyviai reiškesi kaip kino režisierius („M. K. Zodikas“ (1986), „Don Giovanni“ (1988), „Pabudimas“ (1989), „Strazdas – žalias paukštis“ (1990)). Kiekvienu spektakliu siekta išbandyti vis kitus teatrinės kūrybos būdus. Provokuota ne tik konfliktišku esamojo laiko vertinimu, bet ir rodant, kokia neišsami yra teatro formų įvairovė. Tarkime, 1985 m. išleidęs savo pirmąją aktorių laidą, diplominį spektaklį – J. Anouilh'o „Antigonė“ – J. Vaitkus parodė vienoje iš Kauno akademinio dramos teatro fojė. To meto publikai buvo neįprasta pati spektaklio veiksmo vieta, juk teatro alternatyviose, netradicinėse erdvėse sąjūdis dar tik žengė pirmuosius žingsnius. Jauni aktoriai viso sceninio veiksmo metu sėdėjo ant kėdžių vienas šalia kito ir skaitė pjesės tekstą užmerktomis akimis. Nuolatinėmis formos invariantiškumo paieškomis J. Vaitkus itin traukė jaunus menininkus, pasižymėjo kaip produktyvus teatro pedagogas (dabar – Lietuvos muzikos ir teatro akademijos profesorius), parengęs ne tik dabartinį lietuvių aktorystės avangardą sudarančius aktorius, bet ir 1988 m. pirmą kartą Lietuvoje surinkęs režisierių kursą, kurį baigė Oskaras Koršunovas ir Gintaras Varnas, stipriausi 10-ojo dešimtmečio naujos jaunos režisūros lyderiai.

Tuometinė J. Vaitkaus veikla demonstravo susidomėjimą neįprastomis sritimis – ritualo raiška teatre, Rytų teatru, kino ekrano ir scenos erdvės sąveika ir net ezoterika. Visa tai turėjo įtakos ir aktorinės vaidybos kondicijai, plėtė ne tik su J. Vaitkumi dirbančių aktorių meninės raiškos lauką ir lavino jų asmenybiškumą, bet ir keitė požiūrį į tuo metu galiojusius aktorinės mokyklos prioritetus. Galima teigti, kad E. Nekrošiaus ir J. Vaitkaus režisūrinės naujovės ženkliai reformavo tradicinę vadinamosios psichologinės vaidybos būdą – aktorystę pradėta vertinti kaip subjektyviosios ekspresijos ir individualiosios energetikos sistema, itin atidžiai studijuojant aktoriaus kūno kalbos semantiką, kuri dėl suprantamų priežasčių lietuvių dramos teatre ilgą laiką buvo ignoruota. Tarkime, E. Nekrošiaus teatrinės pasaulėžiūros savitumu modifikuotas fizinių veiksmų metodas ne tik išviešino personažo vidinio jausmo partitūrą, bet sureikšmino personažo kūniškumo aspektą, taip pabrėždamas dvasinės ir fizinės sferų neatsiejamumą ir, svarbiausia, išryškindamas *jutiminio betarpiškumo* diskursą, kuris, anot Nichol Mirzoeff, vizualią vaizduotę skiria nuo spausdinto žodžio<sup>9</sup>. Tuo tarpu aptariamojo laikotarpio J. Vaitkaus teatre kūniškumo aspektas pristatytas deklaratyviau, pavyzdžiui, spektaklyje „Kingas“ eksponuojant nuogą aktoriaus kūną kaip iššūkį visuomeniniams tabu

ir stereotipams. Išryškėjęs susidomėjimas iki tol nebandytomis aktorinės ekspresijos formomis produktyviai plėtė ir visos lietuvių aktorinės mokyklos interesų lauką: XX–XXI amžių sandūroje įsitvirtinusiai naujai aktorių kartai scenos judesio technikos įvaldymas buvo toks pat natūralus kaip stanislavskiškosios sistemos pagrindai 6-ąjį dešimtmetį debiutavusiems psichologinio realizmo meistrams.

Aptariamoju laikotarpiu tokia teatro kryptis programiškai plėtota režisieriaus Henriko Vancevičiaus vadovaujame Valstybiniame akademiniam dramos teatre (nuo 1998 m. – Nacionalinis dramos teatras). 1966–1989 m. būdamas šio teatro vyriausiuoju režisieriumi H. Vancevičius nuosekliai deklaravo dėmesį nacionalinei literatūrai ir dramaturgijai. Viena vertus, plėtota tragiškosios patetikos teatro poetika (Just. Marcinkevičiaus trilogijos pastatymai, V. Krėvės „Skirgaila“, 1987 m.), antra vertus, gilintasi į psichologinio realizmo gelmes (F. Dostojevskio „Stepančikovo dvaras ir jo gyventojai“, 1971; H. Ibseno „Laukinė antiš“, 1973; H. Ibseno „Junas Gabrielis Borkmanas“, 1981). Tačiau visuomenėje brenęs noras priešintis reglamentuotai, uždarai sistemai tiesiogiai veikė pačias įvairiausias, taip pat ir teatro, sritis. Klasikinė teatro tradicija, kuri visada yra arčiausiai oficialiojo meno, atsidūrė aktualiųjų scenos meno formų užribyje. Visuomenėje stiprėjęs permainų poreikis palietė ir teatro meną, ir jo vertinimo kriterijus: 8–9-ojo dešimtmečio sandūroje teatro kritika pradėjo vis aktyviau kvestionuoti Valstybinio akademinio dramos teatro spektaklių meninę vertę ir reikšmę. Šis kontekstas paveikė ir režisieriaus Rimo Tumino kūrybinę biografiją. 1978 m. debiutavęs J. Radičnikovo „Viduržiemiu“, R. Tuminas Valstybiniame akademiniam dramos teatre dirbo iki 1990 metų. Reprezentacinio – oficialiai pagrindinio Lietuvos teatro – egzistavimo taisyklės ir nuostatos ribojo R. Tumino ryškesnę režisūrinę poziciją, jam teko tenkintis kuklesniu nei E. Nekrošiaus ar J. Vaitkaus vaidmeniu formuojant aptariamojo laikotarpio lietuvių teatro istoriją.

Pasirinkęs tuometinės šiuolaikinės rusų dramaturgijos autorius režisierius studijavo kasdienybės tragizmo temą, mažo žmogaus fenomeną ir pasižymėjo kaip neopsichologinio teatro adeptas, itin savitai transformavęs naujos rusų režisūros kartos stilistiką, prezentuotą visų pirma Anatolijaus Vasiljevo spektakliais, sukurtais Maskvos K. Stanislavskio teatre (R. Tuminas šiame teatre 1979 m. pastatė O. Zagradniko pjesę „Melodija povui“). R. Tumino spektakliai, sukurti Valstybinio akademinio dramos teatro scenoje (A. Kuternickio „Fėjos dražė variacijos“ (1981), T. Williamso „Katė ant įkaitusio stogo“ (1983), A. Kuternickio „Tarytum mes nepažįstami“ (1985) ar A. Galino „Ir vėlei tenai, kur marios šviesų“ (1986)), liudijo subtilesnę, rafinuotesnę psichologinio teatro formą, atidų išsiūrijimą į šiuolaikinio žmogaus vidinį pasaulį, jį supančią aplinką, o kartu – ir į aktorių. R. Tuminas išgarsėjo kaip režisierius, gebantis naujai atverti Valstybinio akademinio dramos teatro vyresniosios kartos aktorius, įveikti per ilgus darbo metus įgytus vaidybos

štampus. Kitaip tariant, R. Tuminas, priėmęs Valstybinio akademinio dramos teatro formuotas tradicijas, tobulino jas iš vidaus, siūlydamas aktoriams naujoviškesnius žmogaus psichologinio portreto kūrimo būdus, kuriuose jau ryškėjo dešimtuojų dešimtmečiu plačiai pasireiškęs režisieriaus polinkis ieškoti netikėtų tragiškų ir komiškų teatralumo derinių kiekvieno personažo sceninėje charakteristikoje.

R. Tumino palaipsnis išsiveržimas iš sunkiasvorės reprezentacinės sovietmečio teatrinės struktūros įtaką prasižėdė 1983 m., kai Lietuvos žiūrovams buvo pirmą kartą pristatyta Valstybinio akademinio dramos teatro Mažoji scena, kurioje režisierius pastatė H. Mueller pjesę „Tyli naktis“. 1981 m. teatro trupė pradėjo dirbti rekonstruotame teatro pastate, kuriame buvo įrengta ir kamerinė erdvė – Mažoji scena, tuo metu dėl savo neįprastumo vadinta eksperimentine. Čia įvykusi premjera „Tyli naktis“ ne tik netikėtai atskleidė lietuvių teatro legenda vadinamos aktorės Monikos Mironaitės (1913–2000) talento naujas kokybes, bet ir stebino kamerinės erdvės kitoniškumu, formavo intymios kalbėsenos R. Tumino teatrą. Išbandęs Mažosios scenos erdvę režisierius surado tą teritoriją, kuri tapo jo vidinės opozicijos oficialiajai Valstybinio akademinio teatro linijai vieta ir kurioje buvo pradėtas formuoti dabar Europoje gerai žinomas jo vadovaujamas Valstybinis Vilniaus Mažasis teatras (įsteigtas 1990 m.). Naujo teatro gimimą po kito teatro stogu paskatino ir 1982 m. aktorystės studijas tuometinėje Lietuvos valstybinėje konservatorijoje baigusi jauna aktorių grupė, kuri, atėjusi į Valstybinio akademinio teatro trupę, savo lyderį rado buvusio pedagogo R. Tumino asmenyje, aplink kurį jau pradėjo telktis ir kiti įvairių kartų aktoriai. Jų naują teatrą deklaravo 1988 m. pastatyta lietuvių poeto Valdo Kukulio pjesė „Čia nebus mirties“, o oficialiai Vilniaus Mažasis teatras buvo atidarytas A. Čechovo spektakliu „Vyšnių sodas“ (1990), vaidintu vis toje pačioje Valstybinio akademinio dramos teatro Mažosioje scenoje. Būtent „Vyšnių sodas“ pradėjo naują R. Tumino režisūrinės brandos etapą, atvėrė tumiškąją teatrališkumo poetiką, jai būdingą skirtingų žanrų derinę vieno spektaklio erdvėje ir išieškotų formų junginius, leidžiančius originalias žinomų literatūros tekstų interpretacijas. Mažoji Valstybinio akademinio dramos teatro scena kuriam laikui tapo R. Tumino naujosios trupės namais, iš kurių netrukus pradėta keliauti po Europos scenas, stiprinant lietuvių teatro kaip išlavintos meninės vaizduotės teatro įvaizdį.

Tik dešimtuojų dešimtmečiu Lietuvos teatro režisieriai pradėjo itin aktyviai eksploatuoti alternatyvias erdves už scenos *all' italiana* ribų, tuo tarpu aptariamuoju laikotarpiu kitokių, netradicinių, teatrinų vietų įvaldymas vis dar buvo retas reiškinys. Šio judėjimo pradininku vadintinas režisierius Gytis Padegimas, kuris 1975 m. pagalbinėse Valstybinio jaunimo teatro patalpose, kur buvo ir nedidelė salė su negilia mažute scena, pastatė savo trečiąjį teatrinės visuomeninės dėmesį į jauną režisierių atkreipusį spektaklį – A. Čechovo „Tragikas per prievartą“. (Šiose patalpose 1977 m. debiutavo ir reži-

sierius Eimuntas Nekrošius, kuris vėliau liko ištikimas tik vadinamųjų didžiųjų scenų erdvėms ir iki šiol tokio savo pasirinkimo nekeičia, nors kai kurių savo repetuojamų spektaklių ištraukas – *work in progress* – yra rodęs neįprastose Italijos vietovėse po atviru dangumi.) G. Padegimas 1985 m. Valstybinio akademinio dramos teatro fojė parodė vieną geriausių savo spektaklių – N. Gogolio „Pamišėlio užrašus“, kur Popryščiną vaidino unikalus lietuvių teatro aktorius Valentinas Masalskis, o 1986 m. Kauno menininkų namuose surengė performatyvų žinomos lietuvių poetės Juditos Vaičiūnaitės poetinės dramos „Kasandra“ pristatymą. Tačiau tikruoju lietuvių teatro proveržiu netradicinių erdvių link vadintini 1990 metai. Tada režisierius Saulius Varnas Valstybiniame Panevėžio dramos teatre pagal „environmentinio“ teatro modelį inscenizavo F. Kafkos „Procesą“, o trumpam į Lietuvą sugrįžęs režisierius J. Jurašas buvusio fabriko, patekusio į Valstybinio Kauno dramos teatro nuosavybę, ceche pastatė vieną ryškiausių Atgimimo laikotarpį vainikavusių spektaklių – „Smėlio klavyrai“ (J. Bobrowskio romano „Lietuviški fortepijonai“ inscenizacija). Teatro pasitraukimas iš oficialių vietų, vertintinas ir kaip estetinių naujovių paieškos, ir kaip interaktyvaus kontakto su realybe poreikis, 10-uoju dešimtmečiu inspiravo naujus komunikavimo su žiūrovais būdus bei neįprastose erdvinėse aplinkybėse formavo specifines visuomenines ir kultūrinės konkrečios spektaklio reikšmes.

Aštuntuojų–devintuoju XX a. dešimtmečiais lietuvių režisūros lyderiais tapę režisieriai E. Nekrošius ir J. Vaitkus darė didelę įtaką tuometinio teatro meniniams pasirinkimams bei vertinimo kriterijams. Kitaip tariant, aptariamuoju laikotarpiu itin išaugo teatro meno autoritetas, o tai skatino ir kituose teatruose dirbančius režisierius ieškoti originalių ir aktualių režisūrinės raiškos būdų. Todėl tuometinis Lietuvos teatrinis gyvenimas dar pasižymėjo pakankamai proporcingu meninio potencialo išsidėstymu visoje šalyje, tuo tarpu dešimtuojų dešimtmečiu jau ėmė reikštis akivaizdūs centralizacijos požymiai, ryškėti ženklus atotrūkis tarp didžiausiuose miestuose, Vilniuje ir Kaune, ir vadinamojoje periferijoje vykstančių meninių procesų. Viena vertus, po nepriklausomybės atkūrimo išsiplėtęs lietuvių teatro kontekstas ir atsivėrusi nauja Europos teatrinės rinkos erdvė keitė atskaitos taškus ir vertė orientuotis į nepalyginamai platesnę ir įvairesnę auditoriją, antra vertus, menko Juozo Miltinio ir Panevėžio dramos teatro fenomeno patrauklumas – nepalyginamai intensyvesnis teatrinio gyvenimo ritmas kol kas nežavi pasišventimu atkaklaus atsiskyrėlio vaidmeniui ir naujasis lietuvių teatras vis dar laukia savo J. Miltinio, kuris esmingai performuotą vadinamojo provincijos teatro peizažą.

Aptariamuoju laikotarpiu režisieriai, dirbę už teatrinio gyvenimo epicentro (Valstybinio jaunimo teatro ir Valstybinio Kauno dramos teatro) ribų, siekė modeliuoti autonomiškus, savitu kūrybiniu braižu pasižyminčius teatrinis darinius. 1977 m. Valstybiniame Šiaulių dramos teatre M. Frischo pjesės „Santa Krusas“ pastatymu debiutavęs režisierius Saulius Varnas 1980 m. tampa teatro

vyriausiuoju režisieriumi (iki 1988 m.) ir pradeda formuoti naują šiai trupei repertuarą. S. Varnas tarsi orientuojasi į J. Miltinio, kurio Panevėžio dramos teatro studijoje jam teko mokytis, prioritetus ir renkasi konceptualaus teatro modelį, viso Lietuvos teatro repertuarą papildydamas iki tol nestatytų literatūros kūrinių interpretacijomis. S. Varnas pirmą kartą Lietuvoje stato G. Büchnerio „Voiceką“ (1980), Byrono „Kainą“ (1982), I. Bergmano „Žemuogių pievelę“ (1985), J. Genet „Kambarines“ (1987), inscenizuoja M. Bulgakovo romaną „Meistras ir Margarita“ (1987), lietuvių publikai atverdama dar nežinomas teatrinės minties teritorijas ir lavindamas Šiaulių dramos teatro trupę pažintimi su sudėtinga pasaulinio lygio literatūra bei sąlygiškojo filosofinio teatro principais. Būtent S. Varnas vienas pirmųjų Lietuvoje pradeda tarptautinių mainų sąjūdį – kviečiasi į Šiaulius kitų šalių menininkus (Šiaulių dramos teatre spektaklius statė latvių režisieriai U. Brikmanis, A. Liniņis, estų režisierius P. Pedajasas), o pats ima aktyviai bendradarbiauti su žinomu latvių scenografu Andriu Freibergsu, kurį 10-ojo dešimtmečio pabaigoje iš naujo „atras“ kitos kartos režisierius Gintaras Varnas. Sėkmingas lietuvių režisieriaus ir latvių scenografo duetas 9-uojų dešimtmečiu formuoja naują Šiaulių dramos teatro veidą, brėžia intelektualaus turinio ir konstruktyvios, disciplinuotos formos teatro kontūrus. 1988 m. pradėjęs dirbti Panevėžio dramos teatre (1993–1996 m. buvo šio teatro vyriausiuoju režisieriumi), S. Varnas tęsė J. Miltinio repertuaro tradicijas, papildydamas jas abstrahuotos vizualios raiškos ekspresija. Deja, tuo metu vykę esminiai pokyčiai visos Lietuvos visuomenės gyvenime šios trupės aktorius netikėtai paskatino susigrąžinti prarastą teatro populiarumą renkantis lengvesnius kelius – į vietinę miesto publiką orientuotą komercinį repertuarą, todėl režisierius S. Varnas principingai pasitraukė ne tik iš Panevėžio dramos teatro, bet ir kuriam laikui sustabdė savo, kaip praktikuojančio režisieriaus, įgaliojimus.

1988 m. Šiaulių dramos teatro vyriausiuoju režisieriumi tapęs taip pat 8-uojų dešimtmečiu debiutavęs G. Padegimas (iki 1993 m.), reaguodamas į tuo metu kylantį Atgimimo sąjūdį, ėmėsi deklaruoti tautinio teatro idėją, siekį transformuoti tarpukario Lietuvos režisieriaus Antano Sutkaus (1892–1968) tautinio-simbolistinio, grindžiamo lietuvių mitologijoje ir folklore glūdinčiais dramatiniais bei vaidybiniais elementais, teatro koncepciją. Deja, tuo metu tautinio atgimimo idėjos nepalyginamai aktualiau reiškėsi pačioje tikrovėje nei teatro scenoje, tad G. Padegimo lietuvių autorių pjesių pastatymai – Vidmantės Jasiukaitytės „Žemaitė“ (1986) ir „Žilvinas“ (1988), egzodo dramaturgo Antano Škėmos „Žvakidė“ (1988) ir „Vieną vakarą“ (1989), Oskaro Milašiaus „Mefibosetas“ (1991) – pasižymėjo itin ideologizuoto režisūrinio mąstymo schematiškumu, ribojusiu efektingesnių minėtų spektaklių meninį poveikumą to meto žiūrovams. Tuo labiau kad Šiaulių dramos teatras, 1974–1979 m. vadovaujamas režisierės Aurelijos Ragauskaitės, buvo išmokęs daug įtaigiau aktualizuoti nacionalinės dramatur-

gijos palikimą. Režisierės A. Ragauskaitės spektakliai – Vinco Mykolaičio-Putino „Valdovas“ (1974), Balio Sruogos „Pajūrio kurortas“ (1975), Petro Vaičiūno „Prisikėlimas“ (1977) – papildė lietuvių teatrui būdingą istorinės praeities interpretavimo tradiciją modernizuotu romantinės pasaulėjautos atspindėjimu. Išugdytas dėmesys nacionalinei dramaturgijai rado savo tęsinį Šiaulių dramos teatro veikloje 10-uojų dešimtmečiu, kai kukliomis režisūrinės raiškos priemonėmis imta interpretuoti lietuvių autorių kūrinius ieškant naujojo aktualumo ir orientuojantis į savo miesto publikos poreikius. Tuo tarpu stipriausiais G. Padegimo spektakliais vadintini jo pastatymai Valstybiniame akademiniam Kauno dramos teatre – Juozo Grušo „Gintarinė vila“ (1980), A. Strindbergo „Kreditoriai“ (1981), T. Wilderio „Mūsų miestelis“ (1982), N. Gogolio „Pamišėlio užrašai“ (1985), svariai papildę J. Vaitkaus konfliktiškosios režisūros diskursą psichoanalitinio teatro apraiškomis ir atidžiu įsižiūrėjimu į šiuolaikinio pusiausvyrą praradusio žmogaus vidinį pasaulį.

Aštuntuoju XX a. dešimtmečiu debiutavusių režisierių naujovės 9-uojų dešimtmečiu sulaukė iki tol neregėto žiūrovų susidomėjimo, pavertusio teatro meną (greta poezijos) dominuojančia meno rūšimi to meto Lietuvoje. Teatras tuo metu išgyveno pakilimą ir ne tik atvėrė formų bei visuomeninių kontekstų įvairovę, bet prisiėmė ypatingo, visuomenę konsoliduojančio meno statusą. Teatras tarsi tapo ta sakralizuota vieta, kur atviriau ir įtaigiau nei tikrovėje realizavosi laisvo, kuriančio žmogaus idėja, kur buvo išviešintas nutylėtos tikrovės diskursas. Lietuvių režisūros posūkis metaforinio teatro link ženklino ne tik pokyčius teatro estetikoje, bet ir fokusavo visuomenės būsenų kaitą – teatrinio vaizdo nebylus komunikatyvumas tapo opozicija totalitarizmo retoriškumui.

Devintojo ir dešimtojo dešimtmečių sandūroje, prasižėjęs Atgimimo laikotarpiui, žiūrovai sutartinai paliko teatrų sales ir išėjo į gatves kurti realios istorijos, o kiekviena nauja premjera tuo metu atrodė juokingai menka palyginti su atsivėrusia realių veiksmų laisvės perspektyva. Sunku buvo susitaikyti su tokia permaina: tik ką išgyventas teatro bumai, nuolatinės eilės prie bilietai kasų ir staiga – šalta, nyki žiūrovų salės tuštuma, nuspėjami publikos poreikiai. Tačiau sutrikimo būsenai, arba, anot E. Nekrošiaus, prieblandos metas, tęsėsi palyginti neilgai – dešimtas dešimtmis paskatino naujos estetinės kondicijos paieškas, atvėrė naujus kontekstus, įtraukė į eurointegracinius procesus. Lietuvių teatras, susiformavęs kaip autorinės režisūrinės interpretacijos ir metaforinės tradicijos teatras, dešimtuoju dešimtmečiu aktualizavo įgytą patirtį naujo laiko energija, ne tik vėl surado savo vietą pakitusioje visuomenėje, bet ir pasirodė esąs įdomus kitoms pasaulio kultūroms, jose atpažįstamas ir vertinamas.

Gauta 2006 10 30  
Parengta 2006 11 20

## Nuorodos

- <sup>1</sup> D. Judelevičius, Kelyje į metaforišką teatrą, *Kultūros barai*, 1979, Nr.7, p. 13.
- <sup>2</sup> Ю. Лотман, Семиотика сцены, *Teamp*, 1980, Nr. 1.
- <sup>3</sup> П. Павис, *Словарь театра*, Москва, 1991, с. 365–367.
- <sup>4</sup> *Strategie publiczne, strategie prywatne. Teatr polski 1990–2006*, Instytut Adama Mickiewicza, 2006, s. 130.
- <sup>5</sup> E. Bundzaitė, *Teatro forumas: kaitos taškas*, Vilnius, 1996, p. 4.
- <sup>6</sup> Žr. R. Marcinkevičiūtė, *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžiu*, Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002, 428 p.
- <sup>7</sup> J. Kott, *Pisma wybrane*, Warszawa, 1991, t. 2, s. 68–69.
- <sup>8</sup> V. Vasiliauskas, Žmogus be uniformos, *Literatūra ir menas*, 1989, balandžio 4 d.
- <sup>9</sup> N. Mirzoeff, The Subject of Visual Culture, *The Visual Culture Reader*, London, 1999, p. 17.

## Ramunė Marcinkevičiūtė

**FROM THE HISTORY OF LITHUANIAN THEATRE DIRECTING: THE COORDINATES OF THEATRE PRACTICE IN THE 1970s AND 1980s**

## Summary

The article discusses an important stage in Lithuanian theatre directing: new directors' novelties that came into practice in the 1970s and 1980s, which brought about a turn towards theatre visualization and led to poetics of the metaphorical theatre. The prominence given to theatrical texts and directing metaphors was one of the most efficient opportunities to create a play as a separate artistic structure in the context of ideological constraints of that time. The speechless communication present in theatre became an opposition to totalitarian rhetoric.