

„Vyšnių sodas“. Vieno spektaklio istorija

Rasa Vasinauskaitė

*Kultūros, filosofijos ir meno institutas,
Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius,
el. paštas: vasinauskaite@yahoo.sr*

Autorė interpretuoja 1991 m. režisieriaus Rimo Tumino statytą Antano Čechovo „Vyšnių sodą“. Šiuo spektakliu savo istoriją pradėjo Valstybinis Vilniaus mažasis teatras, jame savo išskirtinius vaidmenis suvaidino šiandieninė vyresnioji šio teatro aktorių karta. Straipsnyje „Vyšnių sodo“ spektaklis susiejamas su įvykiais Lietuvos gyvenime, lyginamas su užsienio režisierių darbais, pažymimos tik jam būdingos savybės: etinė svarba, bendra atmosfera, aktualumas ir originalus sceninis sprendimas.

Raktažodžiai: aktualizacija, atminties teatras, atmosfera, interpretacija, konkretizacija, režisūra, spektaklis, teatras-namai, tradicija

Paskutine Antono Čechovo pjese (1903) 1991-uosius sutinka režisierius Rimas Tuminas ir jo nedidelė aktorių grupė. Spektaklis stebuklingai išliko iki šiandien. Nors pasikeitė jo intonacija, kai kuriuos aktorius pakeitė nauji, tada neturėjęs savo „namų“ R. Tumino teatras 2005 m. pagaliau persikėlė į naujuosius rūmus Gedimino prospekte 22, „Vyšnių sodas“ šiandien lankomas turbūt gausiau nei pirmaisiais metais. Net tie, kurie pirmųjų vaidinimų nematė, žino, jog tai – legendinis Mažojo teatro spektaklis, atskira šio teatro ir jo žmonių istorijos dalis.

...Nedidukėje Akademinio dramos teatro Mažosios salės scenoje mindžikuoja Ranevskajos dvaro gyventojai. Žmonės žvalgosi atvykstant šeiminkės. Jos pasirodymas nuskaidrina apytamse erdvę – Ranevskaja atvažiuo!..

Dabar viskas atrodo paprasčiau: dvaro namiškiai laukė varžytinių, gaudinosi dėl prabėgusio laiko ir tyčiojosi iš Lopachino užmačių. Nes paties svarbiausiojo čia trūko – vyšnių sodą atstojo vieniša dirbtinė šakelė su keliais baltučiais žiedais. Aplink tvyrojo sutemos, orą kaustė pavasarinis šaltukas, smelkėsi drėgmė. Dvaras neviliojo prisiminti, užtrukti, apsigyventi: žmonės įeidavo ir išeidavo, susirūpinę, kažkuo užimti, glaudėsi vienas prie kito, vienas kito ieškojo... Tada, tik spektakliui pasirodžius, Ranevskajos grįžimas į tėvų namus, buvimas juose atrodė kažkoks priverstinis. Iš pradžių džiaugsmingas, bet vėliau vis labiau kankinantis. Tarsi prilygtų buvimui svečiuose. Įtrūkio ir senatvės, praradimo ir užmaršties, nusidėvėjimo ir nereikalingumo šleifas tysojo ne tik nuo Firso – pamėkliško baltu veidu senio. Kauptėsi nejuokumo, svetimumo atmosfera. Visiems norėjosi išvažiuoti: suvežti ir neištraukti, neišdėlioti, neišpakuoti daiktai vis dar tūnojo lagaminuose. Sukrauti į krūvą didžiuliai lagaminai tarsi laukė, kada vėl bus paimti kelionėn. Kelionės laukė ir Ranevskaja.

Kelionės, neužsibuvimo, laikinumo motyvas tuomet spektaklyje skambėjo ryškiausiai. Jį galima buvo suprasti įvairiai – namų beveik nebėra, jie seni ir sutrūniję, juose gyvena keisti, į savo smulkmenišką kasdienybę pani-

rę žmonės. Netikėtai lubas įlaužianti ir grėsmingu kampu įvirstanti sena, nutriušusi spinta paberia pageltusius popieriaus lapus ir spalčius, sukelia juoką ir siaubą. Ji riogso tarsi pirštu baksnodama į namų ir gyvenančiųjų juose praeitį. Tačiau to, kas sulaikytų, balto žydinčio sodo, nebėra. Net prisiminimai apie jį išbluko, išsibars-tė. Grįžimas čia – lyg trumpalaikis stabtelėjimas pusiau-kelėje. Stotyje.

Tada, 1990 m. (premjera – 1990 gruodžio 22 d.), R. Tumino „Vyšnių sodas“ turėjo ir kitą potekstę. Tai buvo jaunų, naujai kūrybai nusiteikusių artistų atsisveikinimas su „senuoju“ teatru. „Vyšnių sodu“ R. Tuminas skelbė apie savo trupės atsiskyrimą nuo didžiausios ir „politiškai“ svarbiausios sostinės scenos – Akademinio dramos teatro. Žingsnis buvo sutiktas kaip iššūkis. Aktoriai ir pats režisierius, nebenorėję gyventi taip, kaip ligi šiol gyveno didžiulė akademinės rutinos užkrėsta teatro trupė, dabar turėjo progą įrodyti esą savo kelio, savo namų ir savo teatro kūrėjai. Būtent namų – teatro kaip namų – kur kiekvienas jaustųsi reikalingas, nepakeičiamas, svarbiausias. O senuosius... reikia palikti, nugriauti, užmiršti. Paradoksas buvo tai, jog trupė, iš pradžių ir vadinta R. Tumino teatru, nors ir svajoto apie naujus, vis dar gyveno senuosiuose namuose – Akademiniam teatre, kurio Mažoji salė jiems tapo maža mažo kolektyvo pastoge. Čia jie atnešė savo idealus, kūrybos troškimą, gyvenimo būdą, net savo daiktus. Ir jautėsi tarsi stotyje išlipę iš vieno vagono ir dar neįlipę į kitą.

„Mažasis teatras gyvens, prasidėjęs A. Čechovo *Vyšnių sodu*“, – sakė režisierius 1989-aisiais. Keistas ir netikėtas pasirinkimas – pradėti nuo paskutinės A. Čechovo pjesės, galbūt sunkiausios, nepaisant jos populiarumo ir gerai žinomų temų. „Priesti prie geros dramaturgijos, sustiprinti aktorius meistriško pozicijas, mokėjimą paradoksaliai veikti ir analizuoti, suderinti veiksmą su antiveiksmu – štai kas turi įvykti mūsų *Vyšnių sode*!.

R. Tuminas, Eimunto Nekrošiaus bendraamžis, tos pačios Maskvos teatrinės mokyklos mokinys (GITIS), kažkada prasitarė, jog režisūros ėmėsi dėl A. Čechovo. Ir kad jo tikrasis mokytojas buvo Anatolijus Efrosas. Kažin, ar R. Tumino pasirinkimą lėmė prieš ketverius metus skandalingai sutiktas ir reikšmingiausių Jaunimo teatro pastatymu tapęs E. Nekrošiaus „Dėdė Vania“ (1986). Jei polemiką ir buvo galima numanyti, R. Tuminas išlaukė spektakliui savo laiko. „Vyšnių sodą“ premjera įvyko prieš pat kruvinuosius 1991-ųjų sausio įvykius Vilniuje. Nerimastingai suskambėjęs iki šių įvykių, po jų spektaklis įgijo tarsi naują vertę – kalbėjo apie tai, kokios laiko virsmo dramatos akivaizdoje esame visi atsidūrę. Kritikas Julius Lozoraitis, rašęs apie „Vyšnių sodą“, recenziją taip ir pavadino – „Epitafija laikmečiui“: „Spektaklis buvo ruošiamas beveik metus. Kokie tai buvo metai! Džiaugėmės, kad atradome Tėvynę, Tėviškę, su sielvartu prisiminėme, kas prarasta. Laukimo, nežinios dienomis ir naktimis naujai suvokėme savo egzistenciją. Bet grėsmingai tvyrojo ir pagieža, įniršis, patyčios. Poetai ir filosofai meldė susiklausymo. Pamokslininkai sėjo meilės, gailestingumo sėklas. Tuminas rodo – neveidmainiaukime! Nėra viso to – tarpusavio supratimo, elementarios pagarbos. Oras pritvinkęs abejingumo, pykčio – NAMAI griūva! Susvetimėjimas pakibo kaip skaudė neviltsis“².

Daugelyje XX a. 7–8-uoju dešimtmečiu „Vyšnių sodą“ stačiusių Vakarų režisierių spektaklių sodas yra latentinės reikšmės, tačiau jo metaforizacijos-konkretizacijos laipsnis neatsiejamas nuo estetinės ir etinės teatro pozicijos. Otomaro Krejčos sodas – didžiulis baltas audinys, gaubęs „namus“ kaip stogas, antrame veiksmo nukrinta ir uždengia juos tarsi antkapis. Giorgio Strehlerio sodas – baltas žiedlapiais nusėtas dangaus skliautas, sceną ir žiūrovų salę sujungiantis į vieną erdvę ir atsikartojantis balta scenos danga bei baltais veikėjų kostiumais. Vien-tisą apleistų, užmirštų, byrančio tinko ir blunkančių spalvų *teatro namų* erdvę kuria Peteris Brookas, patiesdamas scenoje nuvaidšiotus, nudilusius kadaise ryškius ir brangius kilimus. Tik Peterio Steino vyšnių sodas akimirka pasirodo visu savo grožiu už lango – maksimaliai konkretizuotas vaizdinys tik sustiprina iliuziją. Šie režisieriai palieka „Vyšnių sodą“ veikėjus klaidžioti atminties kambariais, atmintį paverčia atvira skausmui ir išpažinimams erdve. Kaip tik toks – *atminties* – vyšnių sodas tampa aktualizuotu „vidiniu vaizdiniu“.

„Sodo kompleksas“, įvairiai interpretuotas šių ryškiausių XX a. II pusės Vakarų režisierių, formavo, regis, stipresnę įvaizdžių ir konfliktų tradiciją nei pirmieji jos kūrėjai. Neatsitiktinai apie vyšnių sodą čia kalbama ir kaip apie „mirštantį vaizdinį“, lygintiną su ryškiausiomis pasaulio teatro bendrijomis, idealaus teatro laiko nostalgija, prabėgančio laiko negalėjimu išsilaikyti ir naujo bandymu jį išstumti. Senasis laikas retorizuojamas, jam priešpriešinamas Naujasis, kuris negali būti toleruojamas vien todėl, kad kuriasi tarsi *dance macabre* ant visa ko gražaus griuvusių. Todėl stipriausia bet kurio spektaklio akimirka, kulminacija čia visada buvo žinios

apie sodo pardavimą sutikimas – Lopachino ir Ranevskajos garsi arba nebyli dvikova po/per siautulingą pa-baigos balių, suvokiant vienintelės šaknis, kilnę, gyvenimo energiją palaikiusios iliuzijos mirtį. „Vyšnių sodo“ centras – sodas, „visa kita pasirodo kaip atskiri atomai, kuriuose galima išvelgti centro atšvaitus, bet kurie niekada į jį nesusirinks. Tuo paaiškinamas čechoviškas „chorališkumas“... Dėka jo *Vyšnių sodą* galima priskirti tam, ką Gertrudė’a Stein vadino *pjesė-peizažu*“³. Pjesės-peizažo samprata, prilygintina Konstantino Stanislavskio „jasmų ir intucijos“ linijai, kreipė režisierius draminės (lyrinės, nostalgijos ir t. t.) veiksmo tonacijos link – ne vienam jų „Vyšnių sodas“ tapo ir nueinančios, „prarastos“ kartos potyrių išraiška. O Lopachinas su kirviu rankoje buvo tas, kuris pagaliau nutraukia nostalgiskus, neurasteniskus šios kartos išgyvenimus.

Rusų režisierius A. Efrosas „Vyšnių sodą“ (1975) kūrė Tagankos teatre, kito režisieriaus – Jurijaus Liubimovo – „namuose“. Spektaklis buvo grafiškai tikslus, lakoniškas ir teigė pasmerktumą žmonių, kurie negirdi likimo žingsnių ir nenori matyti realybės. „Kurdamas epitafiją „geram senam humanizmui“, Tagankos „Vyšnių sodas“ kartu įnešė ir jo saldžius nuodus. (...) kad pačiam Efrosui teks suvaidinti Tagankos Lopachiną, niekas net baisiame sapne negalėjo susapnuoti“⁴. A. Efroso filosofinis metaforiškumas brechtiškam Tagankos tiesumui ir dokumentalumui buvo svetimas, bet spektaklį nuo nesėkmės gelbėjo J. Liubimovo aktoriai Ala Demidova (Ranevskaja) ir Vladimiras Vysockis (Lopachinas). Abu – ryškiausios savo epochos žvaigždės, kultinės sovietinės scenos asmenybės. Rusų teatras, XX a. 7-ajame dešimtmetyje gyvenęs teatro kaip tikėjimo draugijos idėja, 8-ajame dešimtmetyje pavertė ją teatro-namų samprata, kurių netekti „ir aktoriui, ir režisieriui prilygo sunaikinimo rizikai“⁵. Tai, kad 1975 m. Tagankoje „Vyšnių sodą“ statęs A. Efrosas 1983 m. čia atėjo kaip šeimininkas, rusų kritikas Anatolijus Smelianskis įvardija kaip pačios teatro--namų idėjos krizę⁶. Tai, kad 1985 m. atnaujinto spektaklio gyvenimas vyksta tarp kryžių ir antkapių, tebevaidinanti A. Demidova dar mena gyvą V. Vysockį, o naujasis Lopachinas kerta kapinių žemėje išaugusias vyš-nias, galima įvardyti kaip *atminties teatro* krizę. Nuo 1985 m. Sovietų Sąjungoje prasideda garsioji „perest-roika“, 1987 m. rusų teatras netenka A. Efroso.

Atminties teatro krizė lietuvių scenoje sutapo su revoliucinėmis šalies permainomis, prasidėjusiomis 1988-aisiais. Turbūt pernelyg žiaurios ir pernelyg tikros dalybos vyko gyvenime, kad po „Dėdės Vanios“ premjeros E. Nekrošius 1988 m. repetuoja, tačiau taip žiūrovams ir neparodo W. Shakespeare'o „Karaliaus Lyro“. 1988 m. iš Vilniaus jaunimo teatro vyriausiosios režisierės pareigų pasitraukusią Dalią Tamulevičiūtę 1989 m. pakeičia Rūta Vanagaitė, bandžiusi pritaikyti trupei amerikiečių teatro darbo metodus. Po 1987 m. Čingizo Aitmatovo „Golgotos“ Jonas Vaitkus palieka Kauno dramos teatrą ir Antano Škėmos „Pabudimą“ 1989 m. stato Vilniuje, Akademinio dramos teatro scenoje. Aktoriai užsikrečia laisvės idėja ir vis drąsiau kalba apie režisūros

diktatą. Pasaulio teatro bendruomenė atranda lietuvių sceną, ir jos kūrėjai skuba pristatyti save ir savo darbus Vakarų ir JAV publikai. Ginčų, diskusijų, persigrupavimų trupėse, teatro reformų reikalavimo ir kelionių metas. R. Tuminas ryžtasi rizikuoti – kurti savo teatrą-namus, kuriais tikėjo jis ir jo mokiniai bei dėl jo Akademiniio sceną palikę vyresni aktoriai.

Po spektaklių „mažojo žmogaus“ tema Akademinia-me teatre, kokiais buvo vadinti Haroldo Mullerio „Tyli naktis“ (1984), Romualdo Lankausko „Svečiai atvyksta prieš perkūniją, arba sausainiai su gvazdikėliais“ ir Andrejaus Kuternickio „Tarytum mes nepažįstami“ (1985), Aleksandro Galino „Ir vėlei tenai, kur marios šviesų“ (1986), atsirado poeto Pauliaus Širvio kūrybos motyvais kurtas „Čia nebus mirties“ (1989). Pastarojo spektaklio repeticijos jau pranašavo Akademiniio teatro trupės skilimą į tuos, kurie vaidina Didžiojoje salėje bei „dide-liuose“ spektakliuose, ir tuos, kurie dirba Mažojoje, su R. Tuminu. Teatrinė, improvizacinė, poetinė impresija „Čia nebus mirties“, kurią literatūriškai adaptavo poetas Valdas Kukulius, tapo namų pamatų užuomina. Anot V. Kukulo, ne chronologiškai, bet vis dėlto beveik sykiu buvo statomi, griaujami, rekonstruojami ir paties R. Tuminio namai: „...ne tik materialūs – jis, koku jį atsime-na artimieji ir draugai, tada nuolat kažką taisė, kalė, obliavo, tekino. Statė. Iš medžio, akmens, cemento – statybinės medžiagos kvepėjo jam kaip gražios moters skruostų pudra. Šis statymas sutapo su režisieriaus keturiasdešimtmečiu ir naujos trupės kūrimu, dailinimu, dekoravimu“⁷.

Režisierius tikėjo. Nors jo užsispyrusiame tikėjime, regis, nebuvo pavojų, nebent tas, jog dabar jis, R. Tuminas, gali būti pavadintas Akademiniio Lopachinu, 1989 m. viename interviu režisierius kalba: „*Vyšnių so-do* herojai įžengė į XX amžių. Įsivaizduokit, kas dėjosi pasauly, Europoj, Paryžiuj. Aš tikiuosi įžengti į XXI amžių ir mirti jo pradžioje. Tai bus mano mirties amžius. Ir su kokiom viltim mes į jį įeisim! Geriausi dar-bai bus perkelti, blogus paliksim... Bet tragedija įvyks 2002-aisiais, tokia pat, kaip *Vyšnių sode*. Kokia bus maišatis, ką mums teks išgyventi, kol apsiprasim su mintimi, kad mirsim, kad nepadarem, ką svajojom, kad viltys neišsipildė“⁸.

Ramunės Marcinkevičiūtės nuomone, Lietuvoje teat-ro-namų idėją pirmasis realizavo Juozas Miltinis, kurio vadovaujamas Panevėžio dramos teatras visais išoriniais požymiais buvo panašus į salą, atsijusią nuo bendro te-atrinio žemyno. „Tačiau toks vertinimas būtų klaidingas, nes *teatras-namai* remiasi lygiateisės partnerystės prin-cipais, o režisierius Miltinis – tikra individualizmo kvin-tesencija šeštojo–septintojo dešimtmečių teatre“⁹. Lygia-teisės režisieriaus ir aktorių „funkcijos“, regis, buvo už-koduotos pačioje R. Tuminio teatro etikoje: „Man ap-skritai sudėtinga dirbti kitame teatre – neišvengiamai pradėsiu statyti namus. Tai nereiškia, kad pulsiau įved-nėti savo tvarką, discipliną – bandysiu ieškoti savųjų. Spektaklyje turi atsispindėti teatras, ir svetimų režisierių kvietimas – svetingumo, gerų norų demonstravimas, o

ne principinis teatro reikalų sprendimas. (...) nepaisyti aktorius – žemas mūsų principas. Aš noriu su jais nu-gyventi visą savo gyvenimą, o tam reikia tikėti jais, juos sukurti, jei nėra šiandien“¹⁰. Pasitikėjimo suteikė „Čia nebus mirties“ – spektaklis, tapęs 1989 m. balandį Vilniuje rengto festivalio „Pabaltijo teatrų pavasaris“ lau-reatu. Būsimoji Ranevskaja, aktorė Eglė Gabrėnaitė, 1989 m. liepą interviu kalbėjo: „Dalyvavimas R. Tumi-no *Čia nebus mirties* man daug ką atskleidė. Pajutau, kad prievartauju save, dirbdama tame teatre, iš kurio pasiryžau išeiti (...). Aš maniau, kad tai, kas lemia ge-rumą dirbti su Tuminu, seniai mirė teatre, kad taip būna tik pačioj jaunystėj. (...) daug kas skiria teatrą, iš kurio išėjau, nuo to, į kurį einu. Pirmiausia – vieningumo jausmas. Jį patiria visi, kurie vaidina pas Tuminą. Vie-ningumas taipogi atrodė prarastas dalykas – kaip ir te-atro etika. (...) todėl mes ir kabinamės į R. Tuminą. Jo pastatyme jauti, kad ir tu spektaklio šeiminkas. Ryšys tarp režisieriaus ir artisto turi būti, be jo – niekaip, niekur. Man viskas priimtina, ką Tuminas sako, viskas brangu ir reikalinga (...). Arnas Rosenas mums pasakė po *Čia nebus mirties*: aš irgi noriu taip stovėti, kaip jūs, net savo amžiaus pabaigoj. Jis sutiktų t o k i u stovėjimu vainikuoti savo darbą teatre“¹¹.

„Vyšnių sode“ išties atsispindėjo teatras. Tiksliau – ta teatro atmintis, kuri suformavo spektaklyje vaidinu-sius aktorius, patį režisierių. Tai, kad R. Tuminas neįsi-liejo į bendrą skanduojančios tautos minią, kad pasirinko staiga tapusį nepageidautinu rusų autorių, kad savo kameriniu, labiau intymiu spektakliu prakalbo ne apie tai, kas bus, o ko netekome, siejo spektaklį su geriausia ne tik lietuvių teatro tradicija. Teatras čia buvo tarsi atrastas iš naujo – ne manifestuojantis ideologines prieš-priešas, o susitelkiantis prie žmogaus pojūčių, ne ver-čiantis aktorių vaidinti, o kviečiantis į bendrą sceninę būtį, ne atakuojantis simboliais, o dėliojantis reikšmes iš kasdienių ženklų ir kuriantis *bendrą atmosferą*. Re-gis, kaip tik to 1989 m. lietuvių scenai labai trūko. Kuo ji virto per du, gal tris sezonus, išitraukusi į visuome-ninius judėjimus, buvo reziumuota po „Pabaltijo teatrų pavasario“: daug prasto teatro vienoj vietoj; bendras vi-sų matytų spektaklių bruožas – „visuomeniškai svarbi“ tema; scenos kalba ir išraiškos priemonės semiamos tik iš teatrinėjų konvencijų arsenalo; aktorių sceninis egzis-tavimas, jų kalba ir gestai – teatriniai gestai ir kalba; galybė išraiškos priemonių, kurios pačios tučiuojau save suėda...

„Vyšnių sodui“ to pavyko išvengti.

Ar pakeitė ką R. Tuminas spektaklyje, atsižvelgdamas į „Vyšnių sodo“ pastatymų tradiciją? Ir ar buvo toji tra-dicija Lietuvoje? Ar ją reikia pradėti dar nuo K. Stanis-lavskio ir A. Čechovo polemikos dėl pjesės žanro? K. Sta-nislavskis, neklausydamas A. Čechovo dėl „Vyšnių sodo“ farsiškumo ir komiškumo, kūrė dramatišką spektaklį – gyvenimo spalvingumas, lydintis vodeviliškus pjesės vei-kėjus, čia buvo derinamas su ilgesio persmelkta nuotaika, išorinė kakofonija gaubė vidinę polifoniją. Sovietų Sąjun-goje čekoviškasis dramatismas, ištvėręs socrealistinį op-

timizmą, tik XX a. 7-ajame dešimtmetyje suskamba kaip „povandeninės“ žlungančių gyvenimų ir žlungančios epochos srovės. O prisimindama lietuviškąjį A. Čechovo pjesių statymo kontekstą Irena Aleksaitė pabrėžia: „Kibirkščiųuojančių nacionalinių ir aštrėjančių politinių konfliktų fone režisūrinė interpretacija aštuntajame dešimtmetyje įgijo išskirtinę reikšmę ir prasmę. Matyt, tuo ir galima paaiškinti naują A. Čechovo sceninių įprasminimų bangą, kilusią rusų ir lietuvių teatre“.¹² 1978 m. „Ivanovą“ Kauno dramai režisavo E. Nekrošius, 1979 m. „Žuvėdrą“ Jaunimo teatrui – D. Tamulevičiūtė, 1985 m. „Tris seseris“ Panevėžio dramos teatrui – Julius Dautartas, 1986 m. „Dėdė Vanią“ Jaunimo teatrui – E. Nekrošius. Visi lietuvių režisierių spektakliai plovė tradicijų apnašas – siaurai suprastą poetiškumą, sentimentalumą, atskirų personažų idealizavimą ir pan. Tad 1989 m. „Vyšnių sodą“ repetausiam R. Tuminui nereikėjo ieškoti būdų įveikti čechovišką tradiciją, greičiau *savo* režisūrinė kalba ir priemonėmis reikėjo prabilti apie galimą dviejų epochų, dviejų laikų susidūrimą, neišvengiamai nusinešantį tai, kas brangiausia.

R. Tumino spektaklis savo tamsiais ir net niūriais tonais, uždara ir kartu užuovėjos neteikiančia erdve, kurioje nėra jokio sodo ir kuri visiškai neprimena jokio dvaro, kalbėjo ne tik apie visus vienijančio vaizdinio ar iliuzijos mirtį. Jis konkretizavo būsenas žmonių, kurie jau yra *be namų* ir kurių likimas jau išspręstas. Susirinkę krūvon, jie tik dar šiek tiek pabūna kartu šioje mitinė tapusioje erdvėje ir iškeliauja į nežinomybę. Taip, juos surenka žinia apie dvaro pardavimą, bet dvaras, kaip ir vyšnių sodas, pasirodo, buvo *fikcija*. Suvokiant šį paradoksą ir persukant spektaklį tarsi juostą iš naujo, supranti, kodėl režisierius neryškino, neakcentavo nei Ranevskajos grįžimo, nei slaptos Lopachino meilės jai, nei Varios atsidavimo Lopachinui, nei jaunatviškai entuziastingo Petios Trofimovo susižavėjimo Ranevskaja, o Anios – Petia Trofimovu. R. Tuminas tarsi prislopino visus, kiek anksčiau E. Nekrošiui „Dėdėje Vaniuje“ buvusius svarbius veikėjų tarpusavio santykius, kurie įtampomis ir atoslūgiais šiame spektaklyje kūrė aktyvaus sceninio veiksmo dramaturgiją. Nesant *vyšnių sodo* pastangos kažką statyti iš naujo, bandyti už kažko nusitverti, patikėti meile ar atsitiktinumu būtų atrodžiusios komiškos. Kaip Jašos ir Duniašos, Simeonovo-Piščiko ar Jepochodovo. R. Tuminas tik keliais štrichais – keliomis kostiumo detalėmis, elgesio, kalbėjimo maniera – šiuos vodevilinius veikėjus atskyrė nuo „rimtųjų“. Ir įkurdinęs visus vienoje erdvėje, leidęs žiūrovams stebėti visų jų kartu trintį, kasdienį kartu buvimą, tarsi iš tikrųjų visus sulygino, visus padarė savaip vaikiškus ir gaudžiai juokingus. Štai Gajevas, nuolat čiulpiantis savo ledinukus ir svajojantis apie tarnybą banke; štai Ranevskaja, tai grimztanti į melancholiją, tai staiga pažvalėjanti, švaisstanti pinigų į kairę ir į dešinę, staiga flirtuojanti su Lopachinu, staiga atsišliejanti nuo jo kaip svetimo ir nepažįstamo. Net Lopachinas, iš pirmo žvilgsnio santūrus ir racionalus, blaškosi, taip ir nesuprasdamas, kokį įspūdį jo sumanymas padarė sodo šeimininkams, kaip

jam rasti bendrą kalbą su jais – nestabilios nuotaikos, keistos būsenos, įtartino elgesio žmonėmis. Ko jie iš tikrųjų nori? Ko laukia? Ko tikisi?

R. Tumino spektaklyje „trūkusios stygos garsas“ palydi Praeivio pasirodymą – iš kažkur išdygusį pamėklišką bastūną, tarsi ne šios pjesės veikėją. Jis pasirodo, Liubovė Andrejevna meta jam pinigų, ir kažkas staiga pasikeičia. Atrodo, šią akimirką viskas išsisprendžia. To, kas kažkada buvo, kas galėjo būti, niekada nebebus. Sudrumsta ne idilė, sujaukta atmintis. Ir vėlesni įvykiai – iš varžytinių grįžtančių Lopachino ir Gajevo laukimas, Šarlotės pokštai, balius, vykstantis ne scenoje, o kitame kambaryje, muzika ir kvaili svečių veidai, pagaliau žinios apie dvaro pirkimą sutikimas – rutuliojasi tarsi pasislinkusiam nebe realiame laike ir erdvėje. Su namais ir sodu buvo atsisveikinta iki Ranevskajai atvykstant, dabar atėjo laikas iškeliauti.

Po pirmo „Vyšnių sodo“ vaidinimo Maskvos dailės teatre (1904 m. sausio 17 d.) M. Gorkis pasakė A. Čechovui: „Padaužišką pokštą jūs iškrėtėte, Antonai Pavlovičia. Davėte puikios lyrikos, o paskui staiga atsivedėjęs dzvingtelėjote kirviu iš pašaknų...“¹³. Prieš savo spektaklio premjerą R. Tuminas irgi kalbėjo: „Kam spręsti vieno žmogaus dramą, jo egzistencijos problemas, kai galima visus gražinti į gimtąją vietą, o paskui visą tą vietą vienu metu atimti! (...) Norom nenorom peršasi palyginimas: kam spręsti herojaus problemą, jei palengva galima sunaikinti visus: šito neduoti, ano nepriimti, dar atvežti kitataučių. Žemę atimti. Ir nebebus herojaus. (...) Mūsų misija – įvesti, kviesti į vyšnių sodą. Ir jį prarasti“¹⁴. Anot I. Aleksaitės, R. Tumino spektaklyje visi personažai yra žmonės, netekę Namų: „Juos visus režisierius sujungia šia bendra netektimi. Todėl jie visi scenoje prasmingai režisūros mizanscenuojami – vaikšto dažnai keistais spiečiais, tarsi sulipę tarpusavyje. Jų centre – E. Gabrėnaitės Ranevskaja. Visi jaučia šios nepaprastos, gražios ir paslaptingos moters galią. Jie intuityviai glaudžiasi prie jos, ieškodami atramos, užtarimo, užuovėjos. (...) meilė spektaklyje taip pat susijusi su namų idėja. Nes namai be meilės – ne Namai. (...) 1990-aisiais šis sakramentinis jausmas buvo visai Lietuvai aštriausias, brangiausias“¹⁵.

R. Tumino spektaklyje ryškiausiu scenovaizdžio akcentu buvo baltas Eifelio bokšto maketas – pastatytas atokiau, gilumoje, jis traukė dėmesį savo lengva, ažūrine konstrukcija ir tarsi viliojo visus kažko kito ir geresnio galimybėmis. Dailininkės Ritos Daunoravičienės sukurtoje tamsioje, beveik aklinoje, lagaminais scenos šonuose ir įgriuvusios spintos kampu lubose dar labiau susklastuotoje erdvėje ne vyšnių sodas, o šis bokštas bolavo tarsi tolina, bet konkreti svajonė... Kažkokiu čechovišku humoru dabar skamba režisieriaus žodžiai, „Vyšnių sodui“ 1992 m. pavasarį grįžus iš pirmųjų gastrolių į Skandinaviją – Stokholmą, Kopenhagą, Oslą: spektaklis buvo puikiai žiūrovų priimtas, o aktoriai „ne tik pamatė, patyrė, bet ir parvažiavo su batais, su džinsais, galbūt grįžę skolas atidavė...“¹⁶. Vadinasi, Lopachino racionalumas pasiteisino? Senus Namus vertėjo pa-

likti? Trupė ruošėsi naujai premjerai – Bertolto Brechto „Galilėjui“, įvykusiai 1992 m. spalio 2 dieną.

Pirmuosiuose „Vyšnių sodo“ spektakliuose vaidino trijų kartų aktoriai: Audris Chadaravičius ir Arnas Rosenas (Firsas), Mykolas Smagurauskas (Simionovas-Piščikas), Eglė Gabrėnaitė (Ranevskaja), Sigitas Račkys (Lopachinas), Rimantas Bagdzevičius (Gajevas), Inga Burneikaitė (Varia), Jūratė Brogaitė (Ania), Eglė Čekuolytė (Duniaša), Irena Garasimavičiūtė ir Larisa Kalpokaitė (Šarlotė), Arvydas Dapšys (Jepichodovas), Mindaugas Capas (Jaša), Almantas Šinkūnas (Praeivis), Jonas Braškys (Svečias), Vytautas Šapranauskas (Trofimovas). Aktorių amžius ir skirtingos patirtys kūrė spektaklio potėmes. Ant stoties suolo murmėdamas amžinai užsnūsdavo senukas Firsas – A. Chadaravičius arba A. Rosenas, Akademinio dramos teatro scenos lyderiai; savo ypatinga patirtimi ir apgautais lūkesčiais dalijosi Ranevskaja – viena ryškiausių jaunesnių Akademinio teatro artistų, o vyšnių sodą kirtu jaunesnis, jau kitos kartos, Lopachinas – S. Račkys. Trisdešimt trys nelaimės, keistuolis gurgždančiais batais Simionovas-Piščikas – ilgametis Akademinio teatro artistas M. Smagurauskas – kartu su tuminiečiais tarsi atsigaudavo, mėgėdavosi vaidyba ne pagal „didžiosios mokyklos“ taisykles. Net V. Šapranauskas (Petia Trofimovas), pradėjęs aktorius biografiją Rusų dramos teatre, čia rado savo ypatingą vietą. Greta jų ir kiti R. Tumino bendraminčiai, mokiniai, patikėję savo mokytoju ir naujo teatro realybe.

Skirtingų kartų, skirtingų patirčių ir mokyklų aktorių buvimas vienoje scenoje, alsavimas vienu ritmu stiprino ne tiek meninę, kiek *etinę* spektaklio vertę. Ir dabar išties sunku pasakyti, kas veikė labiau – R. Tuminui pavykusi sustyguoti spektaklio atmosfera ar ta nemeninė realybė, kurią kiekvienas savaip įnešė aktoriai, ypač vyresnieji. Kai trupė neteko M. Smagurausko, o jį pakeitė jaunesnis Andrius Žebrauskas, spektaklis įgavo naujų atspalvių; gerokai vėliau, beveik po dešimtmečio, Petiā Trofimovą ėmus vaidinti jaunam aktoriui Leonardui Pobedonosceviui, o Anią – jaunutei Miglei Polikevičiūtei, kartu, net atminties sąsąją vis dar palaikant vieninteliui A. Chadaravičiui – Firsui, spektaklis ėmė skambėti filosofiskiau ir... ironiškiau. Turbūt tik pagyvenus be sodo, pagyvenus naujuose namuose ir naują gyvenimą, galima įsijausti į A. Čechovo Ranevskajai išrašytas remarkas („pro ašaras... verkia... juokiasi... bučiuoja... verkia... graudžiai verkia...“) ir atsisveikinimą: „O mano mielas, mano jaukusis, nuostabiausias sode!.. Sudie, mano gyvenime, mano jaunyste, laime mano!.. Sudie!..“ Vienas svarbiausių E. Gabrėnaitės Mažajame teatre sukurtų vaidmenų – Liubovė Andrejevna Ranevskaja – kaip tik ir nuaustas iš šių dviejų laikų, dviejų gyvenimų patirties. Jai sodas – tai kartu su trupe kurtas Mažasis teatras, jo penkiolikos metų istorija, vienaip ar kitaip pakreipusi visų šio teatro žmonių likimus. Štai tas sodas, kuris aktorei, mums perėjo į atminties valdas kaip vidinis vaizdinys...

Nuorodos

- ¹ L. Tirvaitė, Trečias brolis (pokalbis su Rimu Tuminu), *Literatūra ir menas*, 1989 lapkričio 25.
- ² J. Lozoraitis, Epitafija laikmečiui, *Literatūra ir menas*, 1991, kovo 23.
- ³ Ж. Бану, *Наши театр – Вишневы сад*, Москва, 2000, p. 42.
- ⁴ А. Смелянский, *Предлагаемые обстоятельства (Из жизни русского театра второй половины XX века)*, Москва, 1999, с. 163.
- ⁵ Ten pat, p. 150.
- ⁶ Ten pat.
- ⁷ V. Kukulius, Prieš daugelį, daugelį metų..., *Literatūra ir menas*, 1992 sausio 18.
- ⁸ L. Tirvaitė, Trečias brolis.
- ⁹ R. Marcinkevičiūtė, *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*, V., 2002, p. 18.
- ¹⁰ L. Tirvaitė, Trečias brolis.
- ¹¹ E. Gabrėnaitė, Pauzė, *Literatūra ir menas*, 1989 liepos 1.
- ¹² I. Aleksaitė, Čechovo sceninio gyvenimo paradigma, *Lietuvos Teatras*, 1999 ruduo – 2000 žiema, p. 19.
- ¹³ L. Maliuginas, I. Gitovič, *Čechovas*, Vilnius, 1989, p. 595.
- ¹⁴ L. Tirvaitė, Trečias brolis.
- ¹⁵ I. Aleksaitė, Čechovo sceninio gyvenimo paradigma, p. 23.
- ¹⁶ R. Tuminas, N. Kažukauskaitė, „Mes tikėjome būti suprasti“, *Literatūra ir menas*, 1992 birželio 20.

Rasa Vasinauskaitė

“THE CHERRY ORCHARD”. THE STORY OF ONE PLAY

Summary

The article is an interpretation of Rimas Tuminas' production of Anton Chekhov's "The Cherry Orchard" in 1991. This play started the history of the Vilnius Small Theater, in which today's elder generation of the theatre's actors played their exclusive roles. "The Cherry Orchard" is associated with the events in Lithuania and compared with the works of foreign directors. Characteristics typical only of "The Cherry Orchard" such as ethical significance, a solid atmosphere, relevance, and the play's memorable scenic solution are distinguished.