

Romantizmo atspindžiai Rimo Tumino teatre

Ramunė Balevičiūtė

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

Šiame straipsnyje bandoma atskleisti romantizmo, kaip pasaulėjautos ir metodo, atspindžius režisieriaus Rimo Tumino kūryboje. Atsižvelgiant į žaidybinių romantizmo pobūdį, R. Tumino spektaklių poetika ir estetika analizuojama per žaidimo teorijos prizmę.

Raktažodžiai: romantizmas, romantinis teatras, postdraminis teatras, žaidimas

Šiandienos kultūroje bandyti ieškoti *romantizmo* apraiškų – gana rizikinga, nors, pavyzdžiui, *baroko* ir *postmodernizmo* lyginimas šiuolaikinių mokslininkų darbuose atrodo produktyvus ir įtikinamas. Dar 7-ajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje dramos ir teatro teoretikas Ericas Bentley paskelbė verdiktą pamatinei romantizmo vertybei: „Per pastarąją pusę amžiaus nepaprastai išaugo sausos ironijos prestižas, o audringo jausmo prestižas neįtikėtinai nukrito“⁴¹. Tačiau jei į romantizmą pažvelgsime ne vien kaip į XIX a. literatūros ir meno stilių, o plačiau – kaip į tam tikrą pasaulėjautą ir metodą, jo apraiškų, ko gero, aptiksime ne vieno šiuolaikinio menininko kūryboje. Kaip pastebi monografijos „Romantizmas ir menas“ autorius Williamas Vaughanas, „sąvoka ‚romantinis/romantiškas‘ gali būti taikoma viskam, kas nepaprasta šiuolaikiniame pasaulyje“⁴², ir pabrėžia, kad bet kokioje epochoje „galima išvelgti romantinių požiūrių“⁴³.

1919 m. Aleksandras Blokas rašė, kad teatre romantizmui sunkiausia įsitvirtinti dėl itin stiprios tradicijų įtakos: „Romantinis teatras atsiranda tai ten, tai čia ir, nesukaukęs visos patirties, užleidžia vietą kitam“⁴⁴. Nors negalima paneigti, kad pirmojoje XIX a. pusėje buvo susiklosčiusi tam tikra romantinių pjesių statymo tradicija, tačiau ji greitai išsisėmė ir virto štampais, taip iki galo ir neatskleidusi romantizmo teoretikų suformuluotų idėjų. Todėl kai kalbame apie vieno ar kito šiuolaikinio režisieriaus „romantizmą“, be abejo, neturime galvoje nei istorizmo, nei sceninės romantinio „žvaigždžių“ teatro praktikos.

Viename interviu su straipsnio autore režisierius Rimas Tuminas yra pasakęs: „Sovietiniais laikais tarybines pjeses statydavau kaip klasiką, perkeldavau jas į romantizmo epochą; taip darau ir dabar – kad ir ką bestatychiau“. Šis iš pirmo žvilgsnio paradoksalus teiginys ne tik charakterizuoja individualią teatro menininko pasaulėjautą, bet ir atskleidžia romantizmo sąvokos talpumą ir nevienareikšmiškumą. „Romantizmas turi tiek pat veidų, kiek ir išraiškos formų“⁴⁵, – teigia kultūros teoretikas Johanas Huizinga. Tai susiję su ypatingu romantizmo, kaip kultūros sistemos, *teatrališkumu* ir *žaidybiškumu*, kai, anot garsaus semiotiko Jurijaus Lotmano, spe-

cifinės sceniškumo formos išeina už teatrinės pakylų ribų ir ima valdyti gyvenimą⁶. Įvairiuose straipsniuose XIX a. kultūros teatrališkumą nagrinėjęs J. Lotmanas teigia, kad „Klasicizmo epochoje ritualizuoto ir praktinio elgesio sritys buvo griežtai atskirtos, o romantizmui buvo būdingas teatrinis elgesio normų prasiskverbimas į buitinę sferą. Viena vertus, išnyksta uždara „aukšto“ valstybinio elgesio sritis, o, kita vertus, ritualizuojasi „vidurinė“ pagal stilių meilės, draugystės elgesio sfera, „bendravimo su gamta“ ar „vienatvės triukšmingame baliuje“ situacijos. „Kasdieninio elgesio teatro“ atsiradimas keitė žmogaus žvilgsnį į save patį. Gyvenime buvo išskiriami „poetiniai“ momentai ir aplinkybės, kurie vieninteliai tapo reikšmingi ir tik juose žmogus egzistavo. „Nepoetiniai“ momentais žmogus tarsi išeidavo į užkulisius ir scenoje vaidinamos „gyvenimo pjesės“ atžvilgiu lyg ir nustodavo egzistuoti iki naujo išėjimo“⁴⁷.

Remiantis J. Huizinga, galima pasakyti ir kitaip: romantizmo epochoje visas emocinis asmeninio gyvenimo turinys persilieja į meno formas⁸. Pasitelkęs įtikinamus pavyzdžius J. Huizinga įrodo, kad romantizmas gimsta *žaidime* ir iš *žaidimo*. Beje, Schlegeliai, gindami laisvą vaizduotę ir asociacijų žaismą mene, ne veltui jį vadino „romantiniu“⁹. Čia pravartu prisiminti ir Friedricho Schillerio žaidimo teoriją, kurioje žaidimas tiesiogiai siejamas su grožio ir laisvės kategorijomis: „Realiai egzistuojantis grožis atitinka realiai egzistuojantį potraukį žaisti; tačiau kartu su grožio idealu, kurį mums pateikia protas, mums yra duotas ir potraukio žaisti idealas, kurį žmogus turėtų turėti prieš akis visuose savo žaidimuose“¹⁰.

Taigi būtent žaidimas, kaip viena svarbiausiųjų romantizmo kategorijų, apibrėžia R. Tumino spektaklių romantizmą. Tačiau reikia iš karto pasakyti, kad tai nebūtinai susiję vien su romantiškuoju režisieriaus repertuaru – Michailo Lermontovo „Maskaradu“ ar F. Schillerio „Marija Striuart“, kurios sceninė interpretacija neatsitiktinai buvo pavadinta „Žaidžiam... Schillerį“. „Tuminiškojo romantizmo“ ženklu pažymėti ir naujausi režisieriaus spektakliai – Mariaus Ivaškevičiaus „Madagaskaras“ ir Antono Čechovo „Trys seserys“.

Sceninėse R. Tumino interpretacijose dramos kūriniai patiria įvairių transformacijų. Paprastai tariant, litera-

tūros kūrinio tekstą, jo nekeisdamas, režisierius *išplečia*, atskleisdamas ne tik jį, bet ir platų kontekstą už jo. Pavyzdžiui, saloninė romantinė Lermontovo melodrama „Maskaradas“ R. Tumino spektaklyje virto ekscentriška pasaka, sapnu apie besibaigiančią epochą su daugybe aliuzijų, mažyčių siužetinių užuomazgų, vedančių į kultūrą, istoriją ir mitologiją. Panašiai ir M. Ivaškevičiaus „Madagaskare“ keistuolių idealistų istorijos peraugo siužetą ir prisipildė asociacijų ir ženklų, kreipiančių suvokėją platesnio konteksto link. Beje, tokiam režisūriniam metode taip pat galima atpažinti savotišką romantizmo atspindį, mat romantikams, kaip tvirtina V. Vaughanas, „labiausiai rūpėjo asociacija“¹¹. „Madagaskare“, kaip ir daugelyje kitų spektaklių, R. Tuminui, anot jo paties, svarbiausia buvo „sukurti scenoje gyvenimą, visiškai nepanašų į realų, bet tikrą, turintį savus dėsnius. Viename spektaklyje, neiškraipant pjesės siužeto, sukurti keletą savarankiškų teatrinų siužetų“¹².

Žinoma, sceninių, teatrinų siužetų kūrimas nėra išskirtinis vien R. Tumino režisūrinio metodo bruožas. Jį galima priskirti vadinamam poetiniam režisūrinio mąstymo tipui, kuriam būdingas metaforiškumas. Tačiau, anot teatrologo Audronio Liugos, skirtingų režisierių, nors ir priskirtinų tam pačiam „poetiniam“ tipui, darbuose galima išvėgti nevienodą vaizdingumą, kurio individualų turinį apibūdina spektaklio forma bei jai sukurti naudojamos išraiškos priemonės¹³. Trumpai aptardami režisūros ir vaidybos diskursus R. Tumino spektakliuose, įsitikinsime žaidybiniu jų estetikos pobūdžiu¹⁴. Be to, kadangi žaidimu grįstame scenos kūrinyje labai svarbus vaidmuo tenka suvokėjui kaip žaidimo dalyviui, taip pat užsiminsime apie kai kuriuos spektaklio recepcijos aspektus.

Jei bandytume apibendrinti R. Tumino spektaklių poveikį, kurį recenzijose aprašo teatro kritikai, taikliausia tikriausiai būtų teatrologės Daivos Šabasevičienės išvalga: žiūrėdamas spektaklį, „atsiduri tokioje erdvėje, kurioje tiesiog gera gyventi ir kurioje sustoja laikas“¹⁵. Čia išskirtos vienos svarbiausių teatre *erdvės* ir *laiko* kategorijos ne tik apibūdina sceninę estetiką, bet ir yra tiesiogiai susijusios su spektaklio patyrimu, arba recepcija.

R. Tumino spektakliai ne tik žadina emocijas, bet ir išlaisvina vaizduotę, skatina įsitraukti į iliuzinį scenoje vaizduojamą gyvenimą – lyg žaidžiant. Taip yra todėl, kad scenoje dramatos įvykiai ne rekonstruojami, bet *atveriami* individualiam aktoriaus, o per jį – ir žiūrovo patyrimui. Režisierius atvirai deklaruoja nekuriantis jokių interpretacijų ir traktuočių (dėl to neretai kaltinamas konceptualizmo stoka), tačiau ši pozicija nereiškia jo indiferentiškumo pjesės ir atskirų personažų atžvilgiu. Atvirkščiai – jis labai atidus pjesės tekstui bei dramaturgo žodžiui ir būtent tekstas yra jo atspirties taškas (nuo kurio kūrybos procese atitolstama ir vėliau vėl sugrįžtama), tačiau spektaklis gimsta ne iš *idėjos*, o iš *vaizdo* arba *pojūčio*. Kitaip tariant, *spektaklis arba bent atskiri vaizdiniai atsiranda anksčiau nei pjesė*. Tai ne kartą pripažino ir pats režisierius, tą liudija ir repeticijos. Nepaprastai įdomi kiekvieno R. Tumino spektaklio atsiradi-

mo istorija, patvirtinanti, kad *pjesė tik įkūnija režisieriaus viziją*. Dažnai jo spektakliai gimsta iš vienintelio įvaizdžio, išpūdžio ar pojūčio, kuris vėliau scenoje transformuojasi į metaforą ar simbolį (pavyzdžiui, „Maskarade“ tai buvo grakščiai šaltyje ištiesta apnuoginta moters ranka ir žaidžiant kieme ridenamas sniego kamuolys; „Madagaskare“ – senovinis medinis lopšys, galintis virsti ir laivu, ir karstu; „Trijose seseryse“ – vaikystės namų kambarys, apgaubtas sumišusios cirko ir karinio parado nuotaikos). Sėkmingiausiais atvejais šie kondensuoti įvaizdžiai dėl ypatingo savo talpumo yra nepaprastai emocionalūs. Taigi R. Tuminas, vaizdais ir garsais siekdamas kuo kruopščiau materializuoti aktorių ir žiūrovų atmintyje glūdinčias patirtis, kuria savitą *pojūčių dramaturgiją* ir tam tikrą galimų prasmų lauką. Režisierius nekuria *uždaro* reikšmių prisodrinto sceninio teksto, o tik *atveria* skirtingas skaitymo (išgyvenimo) perspektyvas ir žaidžia jomis.

Neatsitiktinai Hansas Georgas Gadameris išskiria simbolį greta žaidimo ir šventės, aprašydamas *atviro* meno kūrinio patyrimo fenomeną. „...Simbolis, simbolinė prasmė reiškia, jog kiekviena ypatinga atskirybė yra tarsi būties nuolauža, su savuoju papildiniu galinti sudaryti darnią visumą“, o „meno simboliškumo pamatas yra nepaliaujamas nuorodos ir paslėpties žaismas“¹⁶, – teigia H. G. Gadameris. Šis nuorodos ir paslėpties žaismas provokuoja aktyvų emocinį ir intelektualinį išitraukimą į spektaklio vyksmą: kiekvienas žiūrovas, sekdamas nuoroda tarsi mitiniu Ariadnės siūlu, leidžiasi į kelionę po savo asmenines patirtis bei prisiminimus ir po kultūrinius jam žinomus kontekstus.

Ne tik įvaizdžiai, bet ir ypatinga atmosfera, kurią akcentuoja bene visi apie R. Tumino spektaklius rašantys kritikai, žadina žiūrovų pojūčius ir emocijas. Talpūs sceniniai vaizdiniai, panardinti į emociškai sodrią, muzikos ir šviesų žaismo pripildytą atmosferą, leidžia publikai patirti šventę, kuri, būdama „tobulos bendrumo formos manifestacija“¹⁷, išreiškia R. Tuminui itin artimą strelerišką „teatro žmonėms“ idėją. Tuo galima paaiškinti jo spektaklių universalumą, įvertinimą skirtingiausių teatro tradicijų šalyse.

Su šventišku susijęs ir vieno svarbiausių spektaklio struktūros segmentų – spektaklio *laiko* – pobūdis. Jam nebūdingas esamojo momento, „dabartiškumo“ su-reikšminimas kaip postdraminiame teatre, kur „momentinis pojūtis, refleksija arba fragmentas tampa svarbesnis už įvykio reprezentaciją“¹⁸. Galima teigti, kad R. Tumino spektaklių laikas yra „dvigubas“. Viena vertus, jam būdingas tęstinumas, t. y. naratyvo skleidimasis laike, pasakojimo ritmas ir tempas. Kita vertus, tai ypatingas šventės laikas – užpildytas arba savas¹⁹, žiūrovams siūlantį nekasdienišką ir, svarbiausia, jokios kitos performatyvios kultūros formos nesuteikiamą patirtį.

Taip pat ir R. Tumino spektaklių *erdvė* – kita žemė, ypatinga žaidimo teritorija, kurioje galioja savi dėsniai. Tradicinėje scenos dėžutėje jis neretai dar atsitveria dalį erdvės, tarsi apsibrėžia savotišką kreidos ratą, kad būtų galima maksimaliai koncentruoti veiksmą ir mobilizuoti

aktorių galimybes. Tai gali būti vandens ir ugnies atribota arena („Maskaradas“), kambarys („Madagaskaras“), pakylėta scenos aikštelė („Trys seserys“) ir pan. Režisierius puikiai valdo šią nedidelę žaidimo teritoriją, tai kurdamas visiškai įtraukiančią iliuziją, tai čia pat ją sugriaudamas. Taip išgaunamas ypatingas, teatrologės Rasos Vasinauskaitės žodžiais tariant, „gyvenimo pramaisiui su teatru“²⁰ efektas. Jį sukelia skirtingų režisūrinių priemonių, skirtingų vaidybos būdų derinys.

Žaidimas taip pat laikytinas nevienareikšmiškumo (kuris charakterizuoja postmodernią estetiką, ir ne vien tik ją) efekto išgavimo įrankiu, nes pats žaidimas yra nevienareikšmis, ambivalentiškas²¹. Integruotas į spektaklį žaidimas gali būti farsinis, tragikomiškas, groteskiškas, „fantastiškai realistinis“ ir t. t. Būdinga, kad tai vis „tarpiniai“ žanrai, arba, vartojant Michailo Bachtino terminiją, „rimtai juokingi“ žanrai, t. y. žanrai, sujungiantys tai, kas priešinga, kas nedera tarpusavy. Karnavaliniam žaidimui, kuris yra viena gryniausių žaidimo formų, ypač būdingas ekscentriškumas, leidžiantis „pasireikšti slaptooms žmogaus prigimties pusėms. (...) Karnavalas suartina, sujungia, sužieduoja ir sutuokia tai, kas šventa, su tuo, kas profaniška, kas kilnu, su tuo, kas žema, kas didu, su tuo, kas niekinga, kas išmintinga, su tuo, kas kvaila, ir panašiai“²².

Karnavalinė pasaulejauta akivaizdžiai prasiskverbusi ir į R. Tumino režisūrinių metodą: su tuo susijusios **žanrinės** jo spektaklių **transformacijos**, **stilistinis** tiek režisūrinės kalbos, tiek vaidybos **daugialypiškumas**. Kaip charakteringiausią jo spektaklių savybę tai išskiria daugelis lietuvių ir užsienio kritikų. „Neretai netikėta žanrų, nuotaikų, jausmų, sceninės atmosferos pynė, ženklinanti R. Tumino spektaklius, lemia jų išskirtinumą bei originalumą“²³, – teigia teatro istorikė ir kritikė Irena Aleksaitė. Šią mintį pratęsia rusų teatrologė Ana Šalašova: „„Revizoriuje“, kaip ir kituose R. Tumino spektakliuose, sunku apčiuopti tą slidžią, beveik nematomą ribą tarp juokingo ir tragiško, realaus ir mistiško, pokštas čia dažnai pasirodo tiesa, balsingai pradėtas monologas galų gale tampa intymus, o įtūžis per vieną sekundę pavirsta ramybe“²⁴. Netgi tradiciškiausiame, palyginus su vėlesniais režisieriaus darbais, „Vyšnių sode“ pastebimas šis žanrų ir stilių polifoniškumas: „Ižymus italų režisierius Giorgio Strehleris išmoningai apibrėžė „Vyšnių sodo“ žanrą: „vodevilis, tragedija, farsas, drama“. Visus pagrindinius teatro žanrus apima R. Tumino spektaklis. Jo spektaklyje vyrauja vodevilio personažai, bet jie stumdosi prie vaikų kambario durų, pro kurias įžengę atsидurtume laidotuvėse“²⁵.

Tačiau – paradoksas! – galų gale šiuos skirtingų žanrų siūlus režisierius suaudžia į vientisą meninį audinį, kuriam greičiausiai tiktų **melodramos**, svarbiausio romantizmo žanro, apibūdinimas. Ne veltui ilgai susiklosčiusią prastą melodramos reputaciją reabilitavęs E. Bentley ją laikė dramaturgijos kvintesencija, teigdamas, kad būtent melodrama suteikia žiūrovams didžiausią emocinį pasitenkinimą, prilygstantį tam, kurį patiria žaidžiantis vaikas. Tačiau kartu jis pripažino, kad, nors melodramoje triumfuoja vaizduotė, jai neužtenka intelekto²⁶. To-

dėl ir F. Schillerio tragedija R. Tumino sceninėje versijoje tampa žaidimu, arba melodrama, kurią natūralizmo gerbėjas škotų kritikas Williamas Archeris apibūdino kaip „nelogišką ir iracionalią tragediją“²⁷.

Apibendrinant galima daryti išvadą, kad *suartinti tai, kas tolima, ir sujungti tai, kas atskirta, išlaikant darnią visumą*, – režisūrinė R. Tumino strategija, charakterizuojanti žaidybinį spektaklių vaizdingumo tipą bei formą, o **vizualumas**, **iracionalumas** ir **emocionalumas** – trys romantinio stiliaus ypatybės, sudarančios jų estetikos pagrindą.

Nors R. Tumino teatrą nedvejojant galima priskirti režisūrinio autorinio teatro tradicijai, jo metodas grįstas ne tiek režisūrinių vizijų raiška, kiek visaverte aktorių kūryba. Iš pirmo žvilgsnio ji atrodo tradicinė, net šiek tiek senamadiška: pavyzdžiui, aktorius niekada nepasirodys scenoje, vilkėdamas niekuo nuo jo paties kasdienės aprangos nesiskiriantį kostiumą, nekalbės kasdiene, buitine kalba, nedalyvaus kasdienybės tikrovę atkuriančiame scenos gyvenime. Atvirkščiai, R. Tumino teatro veikėjai – tai ateiviai iš kito, gražesnio, kilnesnio, įdomesnio, gyvenimo; tai dažnai atklydę iš praeities keistuoliai, puoselėjantys beprotiškus idealus ir daug svajojantys. Kadangi režisieriui rūpi kaskart scenoje sukurti ir adekvačią tokiems personažams aplinką (stilizuoti kostiumai, antikvariniai daiktai, romantinė muzika), kartais kritikai užsimena apie „retrogradinės istorinės stilizacijos“²⁸ įspūdį, tačiau čia pat patvirtina, kad toks įspūdis tučtuojau išsisklaido ėmus rutuliotis veiksmui – aktorių dėka scenoje atgyja įtaigus, nors ir ekscentriškas spektaklio veikėjų pasaulis.

Tam tikra dalimi spektaklių herojai yra romantiniai herojai, tačiau ne Schillerio Don Karlo, o greičiau Cervanteso Don Kichoto tipo – jie kupini absurdiškos, avantiūriškos, kartais groteskiškos, bet idealistiškos ir besąlygiškos didybės²⁹. Jie, kaip ir pridera tikriems romantikams, aistringai įsitraukę į kasdienybės teatrą: nuolat paikioja, žaidžia, vaidina, apsimetinėja vieni prieš kitus ir patys prieš save ir tik retomis ir dėl to labai sukaupomomis akimirkomis režisieriaus valia išmetami iš to lengvo ir išmoningo žaidimo.

Nors R. Tumino spektaklių personažai apdovanoti romantiniu artistiniu polėkiu, savaime suprantama, aktorių kūryba neturi nieko bendra su romantinės vaidybos stilistika. Aktoriams kuriant vaidmenis taip pat pasitelkiama žaidimo samprata, apimanti tokias sąlyginio teatro kategorijas kaip kaukė ir improvizacija. Dažniausiai būtent aktorių dėka režisierius peržengia konkrečios pjesės ribas ir kuria savarankišką ir sugestyvią spektaklio realybę, kuri, J. Vachtangovo žodžiais tariant, šiek tiek atitrūkusi nuo žemės³⁰. Per repeticijas išbandę pačius įvairiausių vaidmens kūrimo būdus, nuo psichologinio iki groteskinio, spektaklyje aktoriai tarsi visiškai paslepia aktorines technologijas ir suteikia visavertę sceninį gyvenimą naujam veikėjui, galinčiam egzistuoti tik šioje spektaklio realybėje. Jie nesusitapatina su personažu, tik *žaidžia* jį – azartiškai įsitraukdami, bet nepamiršdami, kad tai – žaidimas.

Kiekvieną kartą režisierius lyg išmuša aktoriams visus „patogios“ vaidybos svirtus. „Nepasakok, nelyrink, nedramatizuok, perženk šitą konkrečią situaciją“, – tokias pastabas nuolat girdi aktoriai. Taigi režisierius verčia aktorius ieškoti naujo sceninio egzistavimo būdo, jo paties žodžiais tariant, „kuriančios aktoriaus sąmonės srauto“. Tai šis tas daugiau nei „techninė“ improvizacija. Svarbiausia – čia pat, šią akimirką gimstantis aktoriaus jausmo ir vaizduotės padiktuotas sprendimas.

„Tumino teatre labiausiai stebina aktorystė, nutolusi ir nuo stanislavskiškojo psychologizmo, ir nuo Brechto tradicijos. (...) Užuot kopijavę buitinę elgseną, aktoriai išgauna savitą toną, kuriame slypi ritualo potencialas. Tarsi ieškoma gestų visuotinum, atrasto vaizdiniuose ir tame, kas yra virš kasdienybės. Tai neturi nieko bendra su išaukštinimu, tačiau sukuriamas gesto hieratiškumo efektas. Rimo Tumino spektaklyje tokios nepsichologinės priemonės tampa gilios psichologinės vaidybos pagrindu. Šis „kasdienio gyvenimo vaidybai“ nebūdingas priedas ir suteikia spektaklio herojams daugiareikšmiškumo, todėl žiūrovams nėra lengva juos iškart perprasti³¹, – rašo vengrų kritikas Tadeusz Kornašas.

Teiginį, kad „nepsichologinės priemonės tampa gilios psichologinės vaidybos pagrindu“, galima perfrazuoti ir pratęsti taip: „psichologija“ egzistuoja tik pirmuosiuose vaidmens ruošimo etapuose, tuomet aktoriai pagal visas „veiksminės analizės“ taisykles nagrinėja pjese, o jau scenoje jų personažai veikia, paisydami savitos spektaklio estetikos diktuojamos logikos, dažniausiai nepaklūstančios gyvenimiškajai. Režisierius aktorius ragina „psichologiją palikti namų darbams“, o scenoje siekti „netikėtų sąkaupų, jų pliūpsnio“³². Taigi R. Tumino spektakliuose aktorių vaidyba remiasi kruopščia psichologijos analize, tačiau scenoje vadovaujamosi žaidimo principais, kurių svarbiausi – pasikeitimo ir pasinėrimo į iliuziją džiaugsmas.

IŠVADOS

R. Tumino spektaklių romantizmą apibrėžia žaidimas – viena svarbiausių romantizmo kategorijų. Žaidybinių spektaklių estetiką suponuoja romantinė-karnavalinė režisieriaus pasaulėjauta, nulemianti ypatingą santykį su dramos tekstu, žanrines spektaklių transformacijas ir stilistinių daugialypiškumą. Režisūrinę žaidybines R. Tumino strategiją galima charakterizuoti kaip suartinimą to, kas tolima, ir sujungimą to, kas atskirta, išlaikant darnią visumą. O svarbiausi sceninės estetikos bruožai – vizualumas, emocionalumas ir iracionalumas – liudija sąlytį su romantizmo estetika. Spektaklių herojai taip pat daugiausia yra romantiniai, beatodairiškai išitraukę į gyvenimo vaidinimą. Aktorių kūryba R. Tumino spektakliuose, nors ir paremta kruopščia psichologijos analize, taip pat artima žaidimui, kurio esmė – pasikeitimo ir pasinėrimo į iliuziją džiaugsmas.

Gauta 2006 10 06
Parengta 2006 11 10

Nuorodos

- ¹ E. Bentley. *The Life of the Drama*, New York: Applause Theatre Book Publishers, 1991, p. 199.
- ² W. Vaughan, *Romantizmas ir menas*, Vilnius: R. Paknio leidykla, 2000, p. 263.
- ³ Ten pat, p. 27.
- ⁴ А. Блок, О романтизме, *О литературе*, Москва, 1989, с. 343–353.
- ⁵ Й. Хейзинга, *Номо ludens*, Москва, 1992, с. 214.
- ⁶ Ю. Лотман, Театр и театральность в строе культуры начала XIX века, *Избранные статьи*, Таллинн, 1992, т. 1, с. 272–286.
- ⁷ Ю. Лотман, Иконическая риторика, *Семносфера*, С.-Петербург, 2000, с. 201.
- ⁸ Й. Хейзинга, ten pat, с. 215.
- ⁹ W. Vaughan, *Romantizmas ir menas*, p. 13.
- ¹⁰ F. Schiller, *Laiškai apie estetinį žmogaus ugdymą*, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1999, p. 87.
- ¹¹ W. Vaughan, ten pat, p. 11.
- ¹² Iš autorės pokalbio su R. Tuminu, 2004 m. gegužė.
- ¹³ Apie skirtingus režisūrinio mąstymo ir vaizdingumo tipus žr.: A. Liuga, Apie teatrinio vaizdo prigimtį ir pavojingai patrauklią vaizdų teatro zoną, *Kultūros barai*, 2005, Nr. 8–9.
- ¹⁴ Dėl straipsnio apimties ribų čia neįmanoma aptarti sąlygiškai atskirtų „žaidžiančio“ teatro ir postdraminio teatro skirtumų, tačiau svarbu pažymėti, kad skirtingi teatro tipai aktualizuoja skirtingus žaidimo aspektus. Žaidybinis R. Tumino teatras, turintis savyje ir dramatinio, ir postdraminio teatro bruožų, pasitelkia vienas žaidimo charakteristikas (pvz., iliuziškumą, atsinaujinančią tradiciškumą ir kultūros atmintį), o tipiškas postdraminis, savo forma dar akivaizdžiau primenantis žaidimą, – kitas (pvz., atsitiktinumą, riziką, srautą ir pan.).
- ¹⁵ D. Šabasevičienė, Vilniaus mažąjį teatrą pakrikštijo Čechovas, *7 meno dienos*, 2005 11 18.
- ¹⁶ H. G. Gadamer, *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*, Vilnius: Baltos bankos, 1997, p. 46–47.
- ¹⁷ Ten pat, p. 56.
- ¹⁸ A. Liuga, Apie teatrinio vaizdo prigimtį ir pavojingai patrauklią vaizdų teatro zoną.
- ¹⁹ H. G. Gadamer, ten pat, p. 60.
- ²⁰ R. Vasinauskaitė, Scenos iš žmonių gyvenimo, *7 meno dienos*, 2005 12 02.
- ²¹ Žr. B. Sutton-Smith, *The Ambiguity of Play*, Harvard University Press, 1997.
- ²² M. Bachtin, *Dostojevskio poetikos problemos*, Vilnius: Baltos lankos, 1996, p. 145.
- ²³ *Valstybinis Vilniaus mažasis teatras 1990–2005*. (lankstinukas). Valstybinis Vilniaus mažasis teatras, 2005.
- ²⁴ А. Шалашова, На пустой сцене, *Независимая газета*, 2001 02 16.
- ²⁵ V. Vasiliauskas, Vyšnių sodo orkestras, *Lietuvos aidas*, 1991 04 09.
- ²⁶ E. Bentley, ten pat, p. 217.
- ²⁷ Ten pat, p. 218.
- ²⁸ R. Vasinauskaitė, Scenos iš žmonių gyvenimo.

- ²⁹ E. Auerbach, *Mimezis. Tikrovės vaizdavimas Vakarų pasaulio literatūroje*, Vilnius: Baltos lankos, 2003, p. 365.
- ³⁰ E. Вахтангов, *Материалы и статьи*, Москва, 1959, с. 66.
- ³¹ T. Kornaš, Sirenų giesmės, *Kultūros barai*, 2005, Nr. 11.
- ³² Iš „Trijų seserų“ repeticijų, 2005 01 28.

Ramunė Balevičiūtė

REFLECTIONS OF ROMANTICISM IN THE THEATRE OF RIMAS TUMINAS

Summary

This article attempts to reveal the reflections of romanticism as an expression of a world-view and method in the works of director Rimas Tuminas. Considering the playful nature of ro-

manticism, the poetics and aesthetics of Tuminas' plays are analyzed through a prism of game theory. The playful aesthetics of Tuminas' plays is perceived through the director's romantic-joking outlook, which determines a special relationship with the drama texts, genre transformations in plays and the stylistic polyvalency. Tuminas' playful stage direction strategy could be characterized as bringing together what is far apart, and joining what is separate, while maintaining a harmonious entirety. The most important features of scenic aesthetics – visualization, emotionality and irrationality – attest to the touch of romanticism's aesthetics. The characters of Tuminas' plays are also largely romantic heroes fully indulged into acting. Although the art of acting in Tuminas' plays is based on thorough psychological analysis, it is also close to the "game". The game's essence is the joy experienced in submerging oneself into an illusion.