

Realaus meno bendrija. Oskaro Koršunovo teatro pradžia

RASA VASINAUSKAITĖ

Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: vasinauskaite@yahoo.fr

Straipsnyje analizuojami pirmieji režisieriaus Oskaro Koršunovo spektakliai, sukurti 1991–1994 m. pagal rusų autorių Danilo Charmsio ir Aleksandro Vedenskio tekstus. Prisimindama spektaklius ir tuometinę žiūrovų bei kritikų percepciją autorė pabrėžia O. Koršunovo spektaklių naujumą to laiko lietuvių teatro kontekste, išskiria režisierių paveikusias svarbiausias XX a. režisūros tendencijas ir susieja jas su politine, visuomene bei kultūrine šalies situacija. Atkreipiant dėmesį į režisieriaus naudotas raiškos priemones bei vaidybos ir scenovaizdžio naujoves, straipsnyje ieškoma jų sąsajų su XX a. 3–4-ojo dešimtmečio rusų teatro pavyzdžiais ir XX a. 10 dešimtmečio lietuvių režisierių darbais. Analizuojama grotesko, satyros bei farso, taip pat autorinės režisūros bei sceninės dramaturgijos sampratų kaita XX a. teatre bei lietuvių scenoje.

Raktažodžiai: avangardas, drama, farsas, montažas, postdraminis teatras, satyra, spektaklis, tragiškas groteskas

„Esant dabartiniam tautinio kičo antplūdžiui „Antosė ir varnėnas“ (mažoji scena) svarbi it kokia Vytauto Vanago skulptūros ir tapybos paroda. Spektaklis primena Pradžią, kurioje derėjo medis ir metalas, prasmingai skambėdami tik jiems būdingais garsais (kompozitorius Audrius Nakas), o žmogų buvo sunku atskirti nuo paukščio. <...> Dvi poros nuogų kojų paukštiškai juda vienos į kitas blizgančiu metalu dengta scena. Joms pavaldūs visi jausmai: jos bendrauja, juokauja ir apgaudinėja. Moka ir skaudžiai žeisti – vienos kojos, patykojusios su šaižiu riksmu užmina kitas. Atsidaro šopka, prasideda Antosės istorija, neįsivaizduojama be varnėno. Akompanuojant naiviam Antosės kikenimui, aktorius, stebėdamasis savo nuogo kūno išraiškingumu, šoka žavų varnėno susipažinimo šokį...“¹, – rašė teatrologė Rasa Paukštytė apie Jono Vaitkaus auklėtinių spektaklį, rodytą 1990 m. Akademinio dramos teatro Mažajoje salėje. Valstybine konservatorija vadintoje Muzikos ir teatro akademijoje 1988 ir 1989 m. J. Vaitkaus rinkti aktorių ir pirmasis režisierių kursai netruko pristatyti žiūrovams ir naujos kartos teatrą.

Anot Dalios Mačionytės, analizavusios diplominius vaitkiukų spektaklius, iš etiudų atsidarę antrakursių darbai „Dar kartą apie tą patį“ ir „Antosė ir varnėnas“ „pažėrė groteskiškų fantazijų vartinę pasaulio-beprotnamio tema“; Gintaro Varno „Šėpos“ teatro linksmos „erezijos“ ir O. Koršunovo „Paūmėjimai“ tapo sezono hitais ir sukūrė kursui išskirtinį prestižą. J. Vaitkaus mokiniai nebijo rizikuoti, imtis sudėtingų ir garsių kūrinių, jų, kaip ir jų mokytojo pastarųjų metų, spektakliuose siekiama išmoningo reginio, dominuoja efektinga, dekoratyvi forma: „Visuose spektakliuose kaip visraktį jie renkasi sarkazmą, parodiją. Tai tarytum kurso etiketas, gero tono ženklas“².

¹ R. Paukštytė, Pradžiamokslis reprezentacinėje scenoje, *Kultūros barai*, 1990, Nr. 2, p. 24.

² D. Mačionytė, Nuo Vaitkaus obels..., *Kultūros barai*, 1992, Nr. 2, p. 25.

1992 m. aktoriams studijas baigė Remigijus Bilinskas, Martynas Budraitis, Lorencija Medešaitė-Bužinskienė, Algirdas Dainavičius, Jolanta Dapkūnaitė, Vidmantas Fijalkauskas, Vytautas Kaniušonis, Daiva Lialytė, Ingrida Lileikytė, Dalia Michelevičiūtė, Audrius Nakas, Šarūnas Puidokas, Edita Šakalytė, Rimantė Valiukaitė, Jūratė Vilūnaitė, Audrius Žukas. Metais vėliau – 1993 m. – pirmąsias dramos režisierių studijas baigė Kęstutis Bražiūnas, Olegas Kesminas, Gintaras Varnas, Oskaras Koršunovas, Valdas Pranulis, Artūras Valudskis; tais pačiais metais aktoriams studijas – Rasa Misevičiūtė, Rasa Rapalytė, Lina Budzeikaitė, Džiugas Siaurusaitis, Eglė Mikulionytė, Arūnas Vozbutas, Vaidotas Martinaitis, Ramunė Svinkūnaitė-Pečiulienė. Daugelis aktorių vaidino J. Vaitkaus Akademiniame dramos teatre statytose „Vėlinėse“, „Gete“, „Dievo avinėlyje“, taip pat savo bendramokslų režisierių spektakliuose.

Ryškiausiu debiutu tarp režisierių išsiskyrė O. Koršunovas. „Paūmėjimai“, kuriuose būsimasis režisierius suderino „firminių“ kurso žaidimus su Danilo Charmsio tekstais, naujuoju „Ten būti čia“ pavadinimu (pirmoji premjera – 1990 m. kovo 22 d.) iškart užkariavo žiūrovų ir kritikų simpatijas ir netrukus pradėjo tarptautines gastroles. 1990 m. spektaklis dalyvavo Estijos „Baltoscandal“ festivalyje, iš Edinburgo festivalio parsivežė „Fringe Feast“ prizą. „Ką gali žinoti – gal tai realiausi kandidatai į ilgus metus vakuojančią lietuvių teatro avangardo vietą? Jei iki tol jie nepristigs kantrybės pabūti autsaideriais. Net ir po garsiojo Edinburgo festivalio, į kurį yra pakviestas spektaklis *Ten būti čia*“³, – rašė tuomet kritikas Valdas Vasiliauskas. Šiame pirmajame spektaklyje vaidino R. Bilinskas, A. Dainavičius, A. Nakas (dub. Andrius Žebrauskas), Vygantas Telksnys, R. Valiukaitė (dub. L. Budzeikaitė, E. Šakalytė), A. Žukas (dub. Saulius Mykolaitis); muziką kūrė kompozitorius Gintaras Sodeika, sceno-vaizdį ir kostiumus – dailininkai Aidas Bareikis ir Julius Ludavičius.

Spektaklį (nuo 1990 m. gruodžio 10 d.) į Jaunimo teatro sceną čia prasidėjus Moratoriumui kuriam laikui buvo pakvietusi Rūta Vanagaitė: „*Paūmėjimai* – pirmas po E. Nekrošiaus toks ryškus teatrinis debiutas. Ateina žmogus, ateina stilius. <...> Sunku pasakyti, ar tai vienkartinis meteoritas, ar naujo teatro pradžia, bet tokie, kokie jie yra dabar, jie labai verti dėmesio. Jeigu turės parako, jie sukurs savo teatrą“⁴. Savo vardo teatrą O. Koršunovas įkūrė gerokai vėliau, o kol kas vien 1991 m. „Ten būti čia“ aplankė Lenkijos (Torūnės, Krokuvos), Rusijos (Voronežo, Maskvos), Italijos (Modenos), Anglijos (Londono) tarptautinius teatro festivalius ir dar būdami studentai aktoriai bei režisieriai tapo pripažintais profesionalais.

„Ten būti čia“ pratęsė „Senė“ (premjera – 1992 m. gegužės 9 d.), dar vėliau – „Labas Sonia Nauji Metai“ (premjera – 1994 m. kovo 17 d.) ir „Senė 2“ (premjera – 1994 m. gruodžio 7 d.). Visi šie O. Koršunovo režisuoti spektakliai buvo kuriami naudojant D. Charmsio ir Aleksandro Vedenskio, svarbiausių 1927 m. Peterburge įsikūrusios „Realaus meno susivienijimo“ (Объединение реального искусства (ОБЭРИУ)) grupės narių, kūrinius. Tai jie savo alogiška meno samprata pasuko jo suvokimą „prieš laikrodžio rodyklę“ ir jauną, dvidešimt vienerių metų, lietuvių režisierių po septynių dešimtmečių užkrėtė tokio meno paieškomis. Trūkčiojančio, vis iš naujo prasidedančio ir negalinčio nuosekliai tęstis laiko, istorijos, įvykio bei sapniško vaizdingumo materializacijos scenoje paieškomis. Galbūt tokio teatro buvo išsiilgusi ne tik lietuvių, bet ir tarptautinė publika, kad „Ten būti čia“ ir „Senė 2“ apkeliavo daugybę šalių ir festivalių, o jaunas menininkas buvo įvertintas ne tik vietos, bet ir užsienio apdovanojimais.

³ V. Vasiliauskas, Iš abstrakcijų gyvenimo, *Literatūra ir menas*, 1990, birželio 16.

⁴ R. Vanagaitė, Aptersta tikėjimo aritmetika, *Respublika*, 1990, gruodžio 21.

„Gimė naujas teatras“, – rašė lietuvių kritikai, vadindami O. Koršunovo spektaklius postmodernistiniais, grynai meniniais, avangardiniais, kuriuos kuria talentingas režisierius ir nauja teatro žmonių karta. Tarp režisieriaus bendraminčių – kompozitorius G. Sodeika, spektaklių akustinių variacijų autorius, dailininkai A. Bareikis, J. Ludavičius („Ten būti čia“, „Senė“) ir Žilvinas Kempinas („Labas Sonia Nauji Metai“, „Senė 2“), kostiumų dailininkai Juozas Statkevičius („Senė“, „Senė 2“) ir Sandra Straukaitė („Labas Sonia Nauji Metai“). Ką jaunieji priešpriešina vyresniems? „Ne nuo prasmų gelmės ar idėjų šviežumo gniaužia kvapą – nuo režisieriaus reiklumo sau ir visiems, netgi nuo techninės meistrytės. Jokio pašalinio garso, apytikrės šviesos ar netikslaus judesio. <...> Rimo Tumino teatras alsuoja kaip žemė. Eimunto Nekrošiaus virpa kaip oras – su vėjais, liūtimis ir vakaro vėsa. Oskaro Koršunovo teatras padarytas ir šaltas lyg tuščio karsto vidus. „Pasaulis yra lavonas“ – šita tezė jo kūryboje skamba ne su Čechovo Treplevo melancholija, o tarsi piktdžiugiškai. Pasaulis yra lavonas! Tai pasismaginkim ir nuskuskim tebeaugančią lavono barzdą!⁵ – rašė R. Vanagaitė praėjus penkeriems metams po režisieriaus debiuto. Tais pačiais metais dalindamasis išpūdžiais apie lietuvių spektaklius LIFE festivalyje Rolandas Rastauskas lygino „Senė 2“ ir E. Nekrošiaus „Tris seseris“ kaip didžiausią išlaisvėjusio lietuvių teatro sėkmę.

Naujo teatro pavidalas į lietuvių sceną pliūptelėjo kaip gūsis – su nauja karta, Berlyno sienos griuvimu ir šalies atkovota laisve. Jis buvo stiprus vien tuo, kad tarsi vienu rankos mostu nubraukė viską, kuo gyveno ir kuo didžiavosi ligšiolinis lietuvių teatras. Ir pasuko ne prie 7–8-ojo dešimtmečio pasaulinės teatro tradicijos, kurių aliuzijų buvo galima išvelgti J. Vaitkaus ar E. Nekrošiaus spektaklių estetikoje, o prie XX a. pradžios modernistų ieškojimų, kuriuos kadaise aplenkė pirmieji mūsų scenos profesionalai. Viskas čia, O. Koršunovo spektakliuose, buvo paženklinta *formas grynumo*, *laisvės* ir *provokacijos*: veiksmo, apipavidalinimo, personažų ir jų elgesio, kalbos ir žodžių paradoksalumas bei minimalistinis skaidrumas sprogdino naujas prasmes, dėlįojosi į netikėtas kompozicijas. Atrodė, jog scenoje materializuojasi archetipais knibždančios pasąmonės ir sapno vaizdiniai, įgyjantys juokingas, bet ir nemažiau pamėkliškas ar graudžias formas. O. Koršunovo spektakliai tarsi iliustravo oberiutų manifestą: „Ateidami pas mus, pamirškite viską, ką įpratote matyti visuose teatruose. Galbūt jums daug kas pasirodys kvaila. Imame siužetą – dramaturginį, iš pradžių jis rutuliojasi paprastai. Vėliau jį staiga nutraukia pašaliniai momentai, aiškiai kvaili. Jūs nustebe. Norite rasti įprastą logišką nuoseklumą, kokį, jums atrodo, matote gyvenime. Bet jo čia nebus! Kodėl? Ogi todėl, kad daiktas ir reiškinys, perkelti iš gyvenimo į sceną, netenka savo gyvenimiškos logikos ir įgauna naują – teatrinę. <...> Mūsų uždavinys – pristatyti scenoje konkrečių daiktų, jų susidūrimo ir sąveikos pasauli“⁶.

Antra vertus, pasirinkdami D. Charms (1905–1942) ir A. Vedensko (1904–1941), stalininės valdžios nužudytų menininkų, kūrinius, kurie Sovietų Sąjungoje viešai pradėti spausdinti po 1980-ųjų, prasidėjus „perestroikai“, lietuvių kūrėjai demonstravo ne tik savo modernistines nuostatas, estetinį kryptingumą, laisvę nuo mokytojų, bet ir aiškią poziciją buvusios bei esamos teatro ir gyvenimo realybės atžvilgiu.

Realaus meno samprata, kurią deklaravo oberiutai ir kuri buvo neatsiejama nuo jų meninių bei filosofinių tyrinėjimų, rėmėsi *objektyvia* daiktų ir supančio pasaulio pajauta, išlaisvinančia daiktus ir jų pavadinimus (daiktus ir žodžius) nuo utilitarinės funkcijos bei reikšmės ir siūlančia naują jų regėjimo, tarpusavio sąveikavimo viziją. Būtent „laisva daikto valia“ ir

⁵ R. Vanagaitė, *Senė 2*, Lietuvos rytas, 1995, sausio 13.

⁶ Žr. www.charms.decore.ru/documents/1423.

„Ten būti čia“.
Remigijus Bilinskas – Poetas, Rimantė Valiukaitė – Smuikininkė.
Lietuvos valstybinis dramos teatras, 1990.
Gintaro Zinkevičiaus nuotr.



„laisva žodžio valia“, grąžinta jiems nuo žmogaus įdiegtų loginių sistemų, gali priartinti prie tikros realybės – prie sistemos, kuri žmogaus protui atrodo nesuvokiama ir beprasmiška. *Beprasmybės poetika* grindžiama žodžio „ištraukimu iš normatyvinės leksikos ir jo talpinimu į neįprastą kontekstą“, tai ir leidžia atsirasti naujoms reikšmėms, „reikšmių susidūrimams“, kurie atveria gausybę naujų semantinių žodžio galimybių⁷. Tačiau jaunieji lietuvių menininkai puikiai žinojo, kas atsitiko minėtiems rusų avangardistams, užbaigusiems vieną įdomiausių ir audringiausių šios šalies kultūrinės raidos periodų, ir kodėl, nepaisant humoro, tragiška gėla permelkti jų tekstai. Tad O. Koršunovo spektakliuose buvo patikrinta (ir praktiškai išbandyta) ne tik oberių „teorija“, dabar teisėtai siejama su grynojo daiktiskumo, suprematizmo, formalizmo ir kt. idėjomis literatūroje ir teatre, bet atsispindėjo ir jų, ypač D. Charmso, kūrybinės raidos ypatumai, kitame istoriniame kontekste įgavę naują skambesį.

„Ten būti čia“ pasaulis – penki žmogeliukai juodais kostiumais ir katiliukais ant galvų, mergina smuikininkė, pianinas, akmuo, butelis acto, šautuvas, kėdės. Viskas pabirę ant optiškai „pasislinkusių“, šachmatų langeliais išpieštų grindų. Ir viskas surenkama kaip paradoksali grandinė alogiškų nutikimų, įvykusių staiga orkestro repeticijos metu: vienas atlikėjų verčiamas gerti actą, kitas gauda savaime pianino dangčiu slenkantį akmenį, trečias patiria smurtą, ketvirtas nori visus nušauti, smuikininkė išgąsdina pelę, pelę pagaunama ir užmušama... Čapliniški, tiksliau charmsiški (žvelgiant į D. Charmso, vaizduojančio savo nesantį brolių, nuotrauką), žmogeliukai, akrobatiškai manipuliuojantys kūnu ir daiktais, žodžiais ir intonacijomis iki grafinio ženklų abstrahuotoje erdvėje, veikiantys pagal ausį kutenančius infernalius garsus, – štai pasaulis, neturintis analogo realybėje ir nepretenduojantis į jo sukūrimą. Tiksliau pretenduojantis į pasaulio suardymą iki menkiausių atomų, susiduriančių ir išsiskiriančių belaikėje ir beribėje visatoje, kurioje negalioja jokie traukos dėsniai. Atsiranda nesvarumo ir nuolatinės objektų transformacijos bei judėjimo iliuzija – daiktas prilyginamas žmogui, o

⁷ Žr.: Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, С-Петербург, 1995, с. 104–105.

žmogus daiktui – daiktiškumas tampa metafizinis, sceninis veiksmas ir laikas funkcionuoja pagal sapno logiką. Vaidybos aikštelės centre esantis pianinas, ant kurio, prieš kurį ir už kurio modeliuojamas žmogaus ir jo priešininkų, žmogaus ir daiktų nesiliaujantis „susidūrimas“, virsta sceniniu hieroglifu, savotiška konstrukcija, kuri provokuoja mechaninę ir kartu ekscentrišką vaidybos manierą, tolimą psichologijai, bet gausią ironijos ir grotesko. Žmogeliukai priminė tragiškus klounus, kurie iš savo aistrų, neapykantos ir agresijos vienas kitam kūrė fantasmagoriškus triukus, sukeliančius žiūrovų salėje juoką pro ašaras. Atrodė, kad taip juos mato spektaklio siela – Poetas, suvaidintas R. Bilinsko, tarsi sapnuojantis, tarsi karščiuojantis, patekęs į vaikiškos lopšinės repeticiją, bet iš tikrųjų atsidūręs kreivų grimasų, persekiojančios baimės, nerealizuotų troškimų erdvėje.

Spektaklis ir jo kūrėjai laisvai manipuliavo istorine-kultūrine atmintimi – konstruktyvizmu ir biomechanika, Antonino Artaud manifestais ir ekspresionistine nebylaus kino estetika, nesunkiai susiejama ir su revoliucinėmis siurrealistų ar dadaistų idėjomis. „Ten būti čia“ programėlėje įvardijamas kaip siurveikalas, o „Labas Sonia Nauji Metai“ (kartojant A. Vedensio manierą rašoma be skyrybos ženklų) vadinama dadaistine opera. Tačiau 1993 m. režisierius apie savo spektaklius kalbėjo kiek kitaip: „Oberių visai nedomino politika (skirtingai nuo Paryžiaus siurrealistų), bet juos sunaikino vien todėl, kad buvo keisti, laisvi. Todėl jų likimai man yra ženklai, kategorijos, kuriomis galima mąstyti apie menininko ir apskritai žmogaus laisvę. Ar ji išmatuojama? Ar ji begalinė? Ar ją absoliučiai nulemia visuomenė, likimas, laikas, mirtis? Šie klausimai – kertiniai numatytos trilogijos akmenys“⁸. Bent jau šiuo laiku jis nenorėjo, kad spektakliams būtų „klijuojamos“ siurrealistinio, postmodernistinio ar absurdo teatro etiketės. Nesiekdamas perteikti autentiškos XX a. 3–4-ojo dešimtmečio rusų avangardistų dvasios, režisierius teigė norįs būti lakoniškas: atmesti viską, kas nereikalinga, – aktorių narciziškumą, scenografiją, kuri užgriozdina erdvę, nepalikdama jiems vietos, kostiumus, varžančius aktorių judesius, muziką, kuri dažnai gelbsti blogą vaidybą ar prastą režisūrą, tekstą, verčiantį aktorių ne mąstyti, o plepėti, arba tiesiog aiškinantį žiūrovams, kas vyksta scenoje. „Stengiamės sukurti tokį intensyvių veiksmą, kuris užmuštų laiko pojūtį, siekiame perteikti paradoksaliausias situacijas, šokiruoti, stulbinti, stebinti žiūrovą, kad jis negalėtų nepamatyti to, ką mato“⁹.

Iki O. Koršunovo berods nė vienas lietuvių režisierius nekalbėjo apie sceninį anarchizmą, vaikiškos psichologijos perkėlimą į suaugusiųjų pasaulį, apie kasdienybės ir buities sakralizaciją, kai nyki kasdienybė virsta svarbių, lemtingų įvykių seka, o nepakeliama savo nežinomybe ir rūstumu būtis tampa nebe tokia slegianti; apie teatrą, kuris gali gyvenimą paversti religija, o religiją – gyvenimu, apie tai, jog teatre vizija yra reali ir apčiuopiama, sapnas – materialus, mintis ir žodis – stipresni už tikrovę. „Man patinka Mejerholdas ir Artaud. Ir apskritai savo įsitikinimais aš – naujųjų laikų Mejerholdas ir Artaud. Mes savo teatre nieko per daug nesiekiame, išskyrus sugestiją. Sugestija – vienintelė teatro tiesa“¹⁰.

Režisieriaus pasisakymai, kaip ir jo godumas scenos naujovėms, idėjinė bendrystė su teatro reformatoriais, irgi buvo šios naujos, jaunos lietuvių teatro kartos kuriamo scenos pasaulio įvaizdžio dalis, kaip ir ankstesniųjų avangardistų manifestai, nepaprastai įtikinamai užpildžiusi tas O. Koršunovo spektaklių suvokimo spragas, kurios galėjo atsirasti lyginant jo darbus su E. Nekrošiaus ar J. Vaitkaus. Ne tik kritikai, bet ir pats režisierius formavo savo kūrybos diskursą siedamas spektaklius su pasikeitusia Lietuva ir kalbėdamas apie savo (ir

⁸ O. Koršunovas, *Lietuvos tarptautinis teatro festivalis LIFE*, Vilnius, 1993.

⁹ Ibid.

¹⁰ Jokių prietarų (Rasos Paukštytės pokalbis su Oskaru Koršunovu), *Meno savaitė*, 1992, rugsėjo 18–24.

savo kartos) jauseną naujoje realybėje: „Tai mano kartos, įstumtos į šią istorinę situaciją, svarbi pozicija – atgaila ir kartu įsitikinimas savo teisumu. <...> Charmsas jau seniai veikė mano galvoseną. Atrodo, lyg jis būtų numatęs dabartinę jaunų menininkų situaciją Lietuvoje. Su ašaromis akyse jis juokiasi iš savęs ir pasaulio“¹¹.

„Ten būti čia“ grynios formos ir grynų reikšmių santykiais gerokai lenkė 1980 m. sukurtų E. Nekrošiaus „Kvadrato“ ir J. Vaitkaus „Kingo“ sceninę sugestiją, o spektaklio priešpriešinimas 1988–1990 m. sceną užtvindžiusiai naujų laikų refleksijai iškart atsidūrė ne tik jaunesnių, bet ir vyresnių teatro žiūrovų bei kritikų dėmesio centre. Kai nuo 1994 m. Akademinio dramos teatro Mažajoje salėje pradedama rodyti visa oberiutiška O. Koršunovo statyta trilogija, režisierius be išlygų pripažįstamas ir idėjinis savo bendraamžių lyderiu – buvo aišku, kad su jaunais žmonėmis į sceną atėjo ir naujas teatras – naujas stiliumi, forma, atlikimo maniera, technika, temomis.

„Miegok, mano berniuk, ir nebijok baisių sapnų / Po grindimis žiurkės pelytę užgraužė / Grauzė pelytę užgraužė...“ – dainavo lopšinė „Ten būti čia“ žmogeliukai, idealų balsų sąskambį staiga suardydami čaižiais riksmų kontrapunktais. Kaip disonansas tam, kas vyko teatruose, scenoje ir gyvenime, skambėjo ir visos trilogijos tekstai, muzika, dėliojami vaizdiniai.

„Aš nemanau, kad teatras gali pakeisti realybę, o Lietuvoje tuo labiau. Teatre mes turime kalbėti apie kiekvieno atskiro žmogaus realybę. Tik individualią realybę teatras gali pakeisti. Todėl mano pastatymai tokie intymūs“¹². Kaip suprasti tokią „individualią realybę“, „intymumą“, jei spektakliai, išsiskirdami ypatingu konceptualumu, grafiškumu ir precizišku režisūros bei vaidybos tikslumu, greičiau manifestuoja pasaulio mechaniškumą ir marionetiškumą? Arba, perteikdami scenoje žodžio, garso, judesio materialumą, jų sąveiką ir nenutrūkstamą kaitą, šie spektakliai atrodo kaip žmogaus būčiai abejingas fenomenų žaismas? Tačiau čia ir slypėjo ne tik „Ten būti čia“, bet dar labiau, pavyzdžiui, „Senės“ įtaigumas – spektakliuose jautei sustingusio laiko šaltį ir tamsą, gimdančius bejėgystę ir tarsi fizinį irimą agresyvumu maskuojančias būtybes, pabučiuotas kreivai besišypsiančios senės-balerinos-mirties. „Norėčiau būti tik šiek tiek didesnis... Lenta nuo gamtos reiškinų neatsitversi... Aš negersiu acto... Viskas tik dūmai, o gal ir dūmų nėra... Viens, du, trys – nieko neįvyko...“ – dabar prisimena kaip „Ten būti čia“ genialių D. Charmso „nutikimų“ nuotrupos, privertusios nuščiūti nuo aukštyn kojomis apverstų tiesų, išnirusio laiko, subyrėjusio žmogaus. Akistata su tokia realybe, kai į nugarą alsuoja baimė, o priekyje pokštus krečia neviltis, atrodė šiurpinanti ir... mirtinai juokinga.

„Pirmo spektaklio *Ten būti čia* semantika svarbi Koršunovo teatrui. Ji deklaruoja, kad tai, kas buvo *ten*, reprodukuojama *čia* ir *dabar*. Dėmesys užmirštai meninio stiliaus tradicijai tapo programine jauno teatro retrospekcija ir kartu ypatinga, individualia buvimo daugiasluoksniame lietuvių teatro kontekste forma“¹³. Režisierius ne tik *čia* perkėlė *anos* – XX a. pradžios – modernistinės ir avangardinės dvasios likučius, juolab vėlesnio, baimių ir represijų laiko pagimdytus vaizdinius, bet ir realizavo juos kaip sapnų, atminties, vaizduotės košmarus, apninkančius ypatingomis egzistencinio nerimo akimirkomis. Šiuo požiūriu ypač tiksli buvo „Senė“, kurta pagal D. Charmso dienoraštį, apsakymus „Senė“ (1936) ir „Išmintingo senio atsiminimai“ (1936), pjesę „Letena“ (1930) ir A. Vedensio „Šiek tiek pokalbių, arba Švarus

¹¹ Das Theater stirbt, wenn wir lügen (Volker Trauth pokalbis su Oskaru Koršunovu), *Frankfurter Rundschau*, 1993, gruodžio 22.

¹² Ibid.

¹³ R. Marcinkevičiūtė, Oskaras Koršunovas, *Tarptautinio teatro festivalio „Dialog-Wroclaw“ 2001 m. spalio 8–14 d. katalogas*, p. 20.

juodraštis“ (1936–1937). Scenos centre sukosi raudonais ir baltais dryžiais dažytas karstas ir raudonai akyse mirguliavo visa vaidybos erdvė; dvejinosi, kaip ir blyškaus veido Rašytojo (aktorius Arūnas Sakalauskas) sąmonėje, Senės-balerinos balta suknele ir Sargo (aktorius R. Bilinskas) paausuota liemene pavidalas; keitėsi, judėjo vingrus šiurpių grimasų veido Gražuolės (aktorė Eglė Mikulionytė) kūnas; ginčijosi ir grūmėsi pusnuogiai Lavonai (aktoriai V. Martinaitis, Š. Puidokas, V. Telksnys). Už „Ten būti čia“ gerokai žiauresnė, agresyvesnė „Senė“ buvo paženklinta ir kažkokio kitokio sceninio grotesko sampratos, išsprūstančios iš karnavališkų opozicijų apibūdinimo. Čia, kur veikėjų veidai priminė sustingusias kaukes, akys skendo pajuodusiose akiduobėse, kur deformuotiems kūnams reikėjo pastangų įveikti atstumą, o žodžiai ir balsai tarsi pakibdavo išsiurbto oro vakuume, buvo kuriamas ne tik pasaulio kaip lavono įvaizdis. Groteskas čia buvo artimesnis ne monstrų ir pabaisų, biblinės apokalipsės, egzistencinio siaubo groteskui, o tokiam, kuris, anot Wolfgango Kayserio, modernizmo epochoje virto fantomiško, kosminio „to, kažko“ objektyvacija, kuri sukelia nepaaiškinamą, neįvardijamą baimę, tarsi būtume susidūrę su savo, bet tapusiu svetimu ir beprotišku pasauliu – mes nebepajėgiame susiorientuoti beprotybės pasaulyje, nes jis yra absurdiškas¹⁴.

„Senė“, kuriai buvo svarbūs režisieriaus pasirinkti D. Charmso ir A. Vedensio tekstai ir kuri neatsitiktinai 1994 m. patyrė antrąją redakciją („Senė 2“), logiškai užbaigė tokio teatro ieškojimus. Ji sugestijavo vėlyvųjų D. Charmso ir A. Vedensio kūrinių poetiką ir scenos priemonėmis atskleidė jų tekstuose „įrašytą“ kūrybos ir būties neįmanomumo, egzistencinio siaubo ir metafizinės tuštumos pajautą. „Monochrominėje“ spektaklio „Senės 2“ erdvėje, kuriai scenografas Ž. Kempinas rado lakonišką juodų ir baltų dryžių, susieinančių scenos gilumoje į savotišką kryžių, sprendimą ir kur sceninis veiksmas modeliuojamas aplink didžiulę juodą dėžę-lagaminą-karstą-lovą, virš kurios ratu skrieja „nuoga Iljičiaus lemputė“, anekdotiški Rašytojo (kuris galėtų daryti stebuklus, bet jų nedaro) nutikimai atrodė kaip įstrigusios būtyje nebūties kartojimas. Kaip reali, konkreti ir apčiuopiama *ten būti čia* reprezentacija. Mirtinai juokinga ir juokingai mirtina. „R[emigijaus] Bilinsko Senė labai „graži“, balerina, mirštant gulbė, poliglotė. O šypsosi ji taip, kad tegu pavydi man būsimi teatro istorikai, kurie šito nepamatys. Taip šypsosi kiekvieno mūsų baimė, tapusi visagale. Ir žiūrovų salė prapliumpa juoku – kuris nepakeičiama savigynos priemonė. <...> gal jau neklauskim, kuo aktualus šią dieną jo spektaklis *Senė*. Po jo mūsų teatrui atsirado ką prarasti. Tragedijos neįmanomumą. Geranoriškai besišypsančią Mirtį. Humorą kaip teatrinės jaunystės išraišką. Ir visa tuo metu, kai Lietuvoje laikas labai konkretus. Senės laikas...“¹⁵

„Senės laikas“ visa jėga buvo paskleistas spektaklyje „Labas Sonia Nauji Metai“, kurtame naudojant A. Vedensio pjesę „Eglutė pas Ivanovus“ (1938) ir Jeano Anuihl pjesę „Vyturys“ (1953). Spektaklio programėlę „puošė“ kraujagyslių ir sausgyslių išvagota raudona galva-muliasas, o paantraštė skelbė dadaistinės operos žanrą. Tai ir buvo opera – kompozitorius Gintaras Sodeika sukūrė jai choro partijas, solinius rečitatyvus, kontrapunktu išdėliojo muzikinę atskirų scenų partitūrą, Ž. Kempinas – monumentalų scenovaizdį: baltų kolonų parapetą, į kurį remiasi didžiulis paveikslo rėmas, įrėminantis besisukančias aplink savo ašį baltas duris. Tokio „paveikslo“ centre sukosi ratas, nužudytosios Sonios veidas ir didžiulė akis – Gintaro Šepučio vaizdo projekcija. Paveikslo dešinėje pirotechnine ugnimi laiką skaičiavo apvalus laik-

¹⁴ W. Kayser, *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg-Hamburg, G. S., 1957, p. 136–138. Žr.: W. Kayser, *The grotesque in the Art and Literature*, Indiana University Press, 1963, p. 187–188.

¹⁵ R. Paukštytė, Šypsosi oberiutai. „Senė“ – tai Koršunovas, *7 meno dienos*, 1992, gegužės 22.



„Senė“. Remigijus Bilinskas – Sakerdonas Michailovičius. Lietuvos valstybinis dramos teatras, 1992. Gintaro Zinkevičiaus nuotr.

rodžio be rodyklių skydas. Vaidybos aikštelę pusiau dalijo juodos ir baltos grindys. Dviaukštė vaidybos erdvė leido jungti choro ir svarbiausių veikėjų pasirodymus, sukurti simultaninio veiksmo išpūdį, „išdidinti“ ir montuoti stambius bei bendrus planus. Balti ir juodi veikėjų kostiumai antrino ir kontrastavo su balta ir juoda scenos erdve, kurioje tik dar labiau išryškėdavo preciziška aktorių plastika ir choreografiniai etiudai. S. Straukaitės sukurti kostiumai, pradedant balta Sonios (aktorė Airida Gintautaitė) bei juoda Auklės (aktorius A. Žebrauskas, dub. E. Mikulionytė) suknelėmis ir baigiant ryškiaspalvėmis detalėmis dekoruotomis Teisėjų kareiviškomis uniformomis, tarsi žymėjo veikėjų svarbą veiksmo „hierarchijoje“ – nuo individualizuotų pagrindinių iki vienodų „darbinių“ choro.

„Simetrija ir kolonų ritmas kuria iškilmingą nuotaiką. Viskas juodai balta, palikta vienintelė natūralios spalvos plokštuma – kolonų ‘nešamas’ parketas (beje, jis tikras, sudėtas eglute). Tai aliuzija į kalėdinę egzekuciją, kai medžiai žudomi papuošimui, šventinimui ir aukojimui vienu metu. Metalinis didžiulis laikrodis ‘kairėje nuo durų’ – vaидуokliškas įvykių liudininkas. Jo skaičių seka adekvati pjesėje akcentuotų valandų sekai¹⁶, – pasakojo tuomet scenografas. Nuotaikos iškilmingumas, kuriam spektaklyje antrino gerokai hipertrofuota melodramatiška vaidyba, muzikiniai-vokaliniai-choreografiniai choro įstojimai (pavyzdžiui, išpūdingas, labai energingas ir ritmingas medkirčių šokis-daina, taip pat bepročių pratybos

¹⁶ Susipažinkite – Žilvinas Kempinas (Audronio Liugos pokalbis su Žilvinu Kempinu), 7 *meno dienos*, 1994, kovo 25.

vadovaujant Gydytojui), nutraukdavę Auklės scenas, kūrė absurdiškų įvykių karuselės įspūdį. Nes Auklė-žudikė, cinikai Teisėjai, erotiška Tėvų porėlė, penkiametis Petia ir jo sesuo Sonia, nukirsta Sonios galva ir beprotnamio pacientai „gyveno“ vienoje spektaklio erdvėje ir dalyvaavo visus įsukusiame Auklės *teismo procese*. Kartojimosi, kankinančio strigimo, begalinio, vis iš naujo prasidedančio tardymo iliuziją režisierius aštrino situacijų, judesių, frazių, net žodžių pakartojimais, kurie stabdė pašėlusį spektaklio ritmą ir tempą ir formavo neatitikimų tarp žodžio ir vaizdo, daikto ir jo panaudojimo, intonacijos ir jos prasmės, veiksmo ir jo rezultato žaismą – tą estetinį ir prasminį pasislinkimą nuo įprastos logikos, būdingą ne vien A. Vėdenskio ar oberiutų, bet ir egzistencinės (absurdo) dramos poetikai. „Tai jauno žmogaus, kuriam jau pavaldi mintis apie mirtį, spektaklis. <...> scenoje švaru ir didinga kaip bažnyčioje. Scenografas Žilvinas Kempinas ne tik didžiąją iš mažosios scenos sukūrė. Jis tarsi stumtelėjo užkulsius, ir jie nugarmėjo kažkur į tamsą. Atsirado vietos didžiuliui laikrodžiui ir sniego baltumo, amžinumu dvelkiančiam statiniui, skatinančiam aliuizijas į trumpalaikę romėnų – tų visų laikų kareivių ir sportininkų – tvirtybę. O kokiame gi dar, jei ne universumo, kuriame vienos kitą keičia epochos, ritualai, piliečiai, įvaizdyje gali virti nekintantys, žmogų liudijantys geismai ir baimė?“¹⁷, – rašė R. Paukštytė.

„Labas Sonia Nauji Metai“ 1994 m. atrodė tarsi ankstesnių O. Koršunovo spektaklių kvintesencija. Į stilistiškai vientisą scenos reginį buvo sujungta dauguma ankstesniuose spektakliuose nužymėtų, bet neišrutuliotų temų, vaizdinių. Režisierius į spektaklio kūrimą įtraukė ir nemažą būrį jaunų aktorių, kuriems, čia atlikusiems choro partijas ir šokio „piruetus“, tai buvo pirmas ir naujas susitikimas su iki šiol svetima, „mokykloje“ nedėstyta vaidybos maniera. Preciziškos vaidybos hiperbolizuojant veikėjus, paklusimo tiksliam ritmui ir tiksliam plastiniam spektaklio piešiniui režisierius reikalavo ne tik iš jaunų, 1997–1999 m. J. Vaitkaus magistrantų, bet ir vyresnių ar anksčiau jo spektakliuose ne vaidinusių aktorių – A. Gintautaitės (Sonia), Virginijos Kelmelytės (Motina), Arvydo Dapšio ir Vytauto Šapranausko (Fiodoras), Andriaus Bialobžesčio ir Dainiaus Kazlausko (Gydytojas). Skečo, parodijos, farso elementai jų vaidyboje buvo derinami su brechtiškuoju *werfremdungseffekt*, o sukaupumas ir rimtis atliekant mechaniškus judesius ar tariant absurdiškas frazes sukeldavo ne tik žiūrovų juoko, bet ir nuščiuvimo bangas. „Tai deformacijos, kontrasto, transformacijos principas, veiksmė įgaujantis tragiško grotesko pavidalus“¹⁸, – rašė teatrologas Audronis Liuga apie visų spektaklio komponentų tikslų sustygavimą į vieną sudėtingą mechanizmą, kur laikas ir erdvė ne tik veikia, bet ir tampa apčiuopiama materija, o abstrakčioms sąvokoms, filosofizmams paradoksalus žaidimo būdu suteikiama konkreti, daiktiška, teatrališka išraiška. „Turbūt čia ir slypi pagrindinė Koršunovo teatro sąsaja su oberiutų – Realaus meno susivienijimo – kūryba“¹⁹.

Nei „Ten būti čia“, nei „Senė“, juolab „Labas Sonia Nauji Metai“ neturėjo nieko bendra su tuo laiku rodomais J. Vaitkaus, E. Nekrošiaus, R. Tumino spektakliais. Tiesa, labai norint buvo galima įžvelgti jauno režisieriaus duoklę E. Nekrošiaus „Pirosmani, Pirosmani...“ (1982) – atstumto, nepripažinto menininko, gyvenančio savo *kitoniškame* vizijų ir atgyjančių herojų pasaulyje, idėją, mylimosios-mirties įvaizdį, realybės ir irealumo natūralų susiliejimą vienoje ir begalinėje vaizduotės erdvėje. Galbūt neatsitiktinai šmėžavo ir lagamino-dėžės-postamentokarsto, balerinos-mirties vaizdiny, iš tolo susiejantis „Senė“ ir E. Nekrošiaus statytą „Nosį“ (1991). Tačiau satyrinis groteskas, kaukių ir dvigubos žmogaus prigimties hiperbolizavimas,

¹⁷ R. Paukštytė, Atlaidai aštuntąją Kalėdų dieną, 7 *meno dienos*, 1994, kovo 25.

¹⁸ A. Liuga, Kerintis mirties juokas, *Lietuvos aidas*, 1994, kovo 26.

¹⁹ Ibid.

toks būdingas J. Vaitkaus spektakliams ir pasaulėjautai, jauno režisieriaus darbuose atrodė išlaisvintas nuo moralizavimo ir etinių priešpriešų, o sujauktų vertybių ilgesys, persmelkęs E. Nekrošiaus darbus, čia, oberiutų trilogijoje, atrodė net nepadorus. Trilogija sugestijavo pajautą chaoso, kur agresija ir prievarta yra vienintelis komunikacijos būdas ir tikslas, kur laikas tai stringa, tai nenumaldomai bėga atgal, kur vykdomos žmogžudystės, o budeliai tampa aukomis, kur beprotybė yra normalu, o gyvenimas tėra sapnai po mirties. Ir scenoje besikvatojantis iš savęs paties pasaulis regėjosi realesnis už realų.

O. Koršunovo kuriamas pasaulis išties buvo intymus ir kartu universalus. 1993 m. režisierius kalbėjo: „Manau, kad spektaklis visiškai savarankiškas meno kūrinys, nepriklausantis nuo literatūros. Mūsų spektaklių tekstai – ne D. Charmso ar A. Vvedenskio tekstai, to, ką mes vaidiname, jie neužrašė. Kai skaitai jų kūrinius, biografinę medžiagą, susidari vienokį ar kitokį įspūdį ir, nori nenori, tą medžiagą panaudoji: tekstų ištraukas, tiesiog citatas. Netgi manau, kad jei 1990 m. būčiau ėmęs repetuoti ne D. Charmsą, o pavyzdžiui, F. Kafką, vis tiek būtų buvęs spektaklis *Ten būti čia*. Arba jei būčiau ėmęs ne Vvedenskį, o Hoffmaną, būtų buvusi *Senė*. Mūsų kuriamą teatrą nulemia ne literatūra, o visai kiti dalykai. <...> Teatre egzistuoja amžinos sąvokos ir temos: laikas, meilė, dievas, mirtis, ir aš ieškau būdų tas sąvokas išreikšti. Pateikti jas taip, kad jos paveiktų žiūrovą...“²⁰ Šiuo požiūriu režisierius ne tik pratęsė vyresnius kolegas, kurie 8-ajame dešimtmetyje į lietuvių sceną grąžino teatrališko teatro sampratą, tačiau ir žengė žingsnį į šoną – į grynosios sceninės raiškos, paklūstančios vien spektaklio chronotopui, teritoriją. Ir čia režisieriaus „pagalbininkais“ neatsitiktinai buvo Vsevolodas Mejerholdas ir A. Artaud.

Rusų scenos reformatorius V. Mejerholdas (1874–1940) iki šiol vadinamas ne tik grynosios *mise en scène*, autorinės režisūros, bet ir tragiško satyrinio grotesko meistras. Anot jo, „groteskas visada alogiškas“; satyrinis groteskas yra ant pačios komedijos ir tragedijos briaunos, iš komedijos paimdamas kreivą, sarkastišką, beveik nesąmoningą laimingos pabaigos iliuziją, iš tragedijos – niūrumą, pasmerktumą, kraupią deformaciją, nebuitiškumą²¹. Išorinis satyriškumas ir vidinis tragiškumas – daugelio V. Mejerholdo spektaklių skiriamasis bruožas, jų sceninio vaizdingumo ir sceninio veiksmo esmė. Teatro kaip įvykio, teatro, kuris ardo nusistovėjusias formas, siekia sąlygiškumo ir apibendrinimų, veikia žiūrovus tiesiogiai per vaizdą ir konfliktiškas priešpriešas, – tokio teatro kūrimui režisierius naudojo kaukę, groteską ir biomechaninę vaidybos techniką. Aktorius – kabotinas, histrionas, žonglierius ir mimas, aktorius – judantis, šokantis, valdantis balsą ir veido mimiką, aktorius – vaidybos technikos meistras, manipuliuojantis balaganinio teatro priemonėmis ir varijuojantis giliausios psichologijos niuansus, kaip muzikos virtuozas paklūstantis muzikinei ir ritminei spektaklio partitūrai. Tokiame teatre režisierius diktuoja žiūrovams savo taisykles ir remdamasis grotesko, „grynai sinkretinio“ metodo, taisyklėmis („groteskas pasitelkia psichologiškumą dekoratyvumo uždaviniams“ – būdami dekoratyvūs mimika, kūno judesiai, gestai ir pozos tampa išraiškingesni) kuria sceninę gyvenimo pilnatvę. „Groteskas, siekdamas viršyti natūralumą, sintezuoja priešybių ekstraktus ir sukuria fenomenalaus vaizdą“ – pateikia ne gyvenimo pro rakto skylutę paveikslą, o visą gyvenimą, jo koncentratą²². Satyrinis groteskas neatsiejamas nuo balaganinės teatro stichijos, kur veikia ne tipai, o kaukės – anot V. Mejerholdo, tie

²⁰ O. Koršunovas, *Lemia ne literatūra, 7 meno dienos*, 1993, spalio 15.

²¹ Cit. pagal: A. Элкана, *Карл-Казимир-Теодор-Всеволод Мейерхольд*, Москва–Тель-Авив, 2006, c. 298–299.

²² *Ibid.*, c. 307.

archetipai, kosminiai apibendrinimai, kurie būdingi tik senajai sinkretiškai sąmonei, tačiau kuriuos sėkmingai transponavo itališkoji *commedia dell' arte*. Tereikia prisiminti V. Mejerholdo „Maskaradą“ (1917), statytą pagal Michailą Lermontovą, arba „Tarelkino mirtį“ (1922) pagal Aleksandrą Suchovą-Kobyliną. Pirmojo sceninėje versijoje susijungė realaus ir irealaus kontrastai, karnavalas ir mirtis, tragisatyra ir romantizmas, sąlyginio teatro technika ir dekoratyvus puošnumas (anot režisieriaus, „tragedijos principas šventiško rėmuose“), antrojo – „Veiksmo teatras pagal tragiško patoso muziką ir Grotesko teatras, kiekvieną 'tipą' paverčiantis tragikomiška grimasa“²³.

Oberutiškos trilogijos atveju jaunam lietuvių režisieriui, matyt, imponavo ir pasaulio teatro istorijoje gilų įspūdą palikęs V. Mejerholdo vardas, ir, žinoma, tos avangardinio meno apraiškos XX a. pradžioje. V. Mejerholdas, stalinistinės valdžios sušaudytas 1940 m., kūrė tuo pačiu metu kaip ir D. Charmsas bei A. Vedenskis, jaunesni, tačiau beveik tuo pačiu metu to paties likimo ištikti poetai. Visi trys neabejotinai priklauso vienam ryškiausių rusų avangardo periodų, tiesa, atsidūrę ir savaip skirtingose savo individualių paieškų erdvėse. Antra vertus, tiek D. Charmsas, tiek ir A. Vedenskis, dalyvavę garsiajame savo grupės, atstovaujančios „Kairiajam flangui“, pristatyme, pavadintame „Trys kairiosios valandos“ ir vykusiame Leningrado Spaudos rūmuose 1928 m. sausio 24 d., neatsitiktinai rinkosi teatro formą. Šia proga D. Charmsas sukūrė pjesę „Jelizaveta Bam“, savo forma atitinkančią oberiutų estetines ir „metodines“ pažiūras, tačiau suvaidintą panašiai kaip ankstesni revoliuciniai bei „proletkultiniai“ V. Mejerholdo eksperimentai, o OBERIU teatro deklaracijoje suskambo tuo laiku Spaudos rūmuose veikusios teatro grupės „Radiks“ poeto ir režisieriaus Igorio Terentjevo, V. Mejerholdo gerbėjo, nuostatos. Anot I. Terentjevo, teatras – „ne muzika – bet garso montažas! Ne dekoracija – bet karkasas! Ne dailė – bet šviesomontažas! Ne pjesė – bet litomontažas! Tai yra mokėjimas pajungti elementus, ištraukas, dalis, gabalus tai pirminei mozaikai, kuri, įsiliedama į istorinę perspektyvą, sukuria proletarinės kultūros paveikslą“²⁴. I. Terentjevas 1927 m. kovo 28 d. parodė savo N. Gogolio „Revizoriaus“ versiją, dar ekstremalesnę ir „formališkesnę“ nei V. Mejerholdo statyta 1926 m., ir teigė, jog teatras privalo remtis garsu ir judesiu, nes judesys – refleksas į garsą, kiekviena pjesė – tai „gyva knyga“, scenoje susiliejami „lito + garso + biomontažas“, kur „lito“ yra literatūra, o „bio“ – aktorius fizika: „Šiuolaikinio teatro kultūra, prasidėjusi futurizmu, nebe futuristinė. Mūsų ateitis – dabartyje. Ji atėjo! Mes – natūristai! Skirtingai nuo natūralizmo – natūrizmas žino, kaip abstrakčią formulę paversti gyvu daiktu...“²⁵ Atrodo, kad D. Charmsas „Jelizaveta Bam“ parašyta tarsi remiantis režisūriniais I. Terentjevo principais: veiksmas be sąryšio, paskirų scenų montažas, gestikuliacijos, garsų, muzikos intarpų svarba, triukų gausa ir pan. Be to, sekant „Radikso“ išpažįstamu *grynuoju teatru*, OBERIU teatro deklaracijoje akcentuojamas visų paskirų „teatro elementų lygiavertiškumas“: anksčiau visi elementai priklausė nuo dramatinio siužeto, pjesės, nes pjesė buvo pasakojimas vaidmenimis apie kažkokį įvykį, ir scenoje viskas buvo skirta to įvykio prasmės bei eigos gyvenimiškam pagrindimui; dabar scena tampa *autonomiška* prasmių atsiradimo erdve, kur kiekvienas elementas, atskira siužeto nuotrupa, įvykis, muzikos intarpas ir pan. gali būti režisieriaus rutuliojamas iki atskiros istorijos ir savarankiškos prasmės. „Teatrinio spektaklio siužetas – teatrinis, muzikinio kūrinio – muzikinis. Visi jie vaizduoja viena – reiškinį pasaulį, tačiau priklausomai nuo medžiagos perteikia jį skirtingai, savaip“²⁶.

²³ Ibid., c. 322, 323.

²⁴ Cit.: Ж.-Ф. Жаккар, op. cit., c. 201.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., c. 208.

„Labas Sonia Nauji Metai“. Lietuvos valstybinis dramos teatras, 1994. Gintaro Zinkevičiaus nuotr.



Anot šveicarų tyrinėtojo Jeano Phillipėo Jaccard'o, *sceninės prasmės* sąvoka oberiutų manifeste yra fundamentali ir leidžia išryškinti skirtumą tarp jų ir realizmo šalininkų: realistai stengiasi transponuoti scenoje realybę taip, kaip jie ją išsivaino, o oberiutai siekia pateikti metaforinį prasmės visumos supratimą autonominėje sistemoje, tokia šiuo atveju yra scena. Šiuo požiūriu oberiutai, juolab D. Charmsas, prieina prie išvados, apie kurią kalbėjo dailininkas Kazimiras Malevičius: menas privalo išreikšti imanentinę, vienintelę ir nekintančią prasmę tokia kalba, kokia jam būdinga, t. y. – *gryna forma*. Gryna forma tampa geriausia realaus pasaulio išraiška, nes ji, viena vertus, demonstruoja savo realybę, antra vertus, kosminę prasmę, kuri sujungia visas visatos dalis – „būtent šioje perspektyvoje reikia vertinti oberiutų *realaus meno* sampratą“²⁷. Tęsdamas oberiutų teatro manifesto ir dramaturginę bei sceninę 1928 m. suvaidintos „Jelizavetos Bam“ analizę autorius konstatuoja, kad tokia teatre žiūrovas turi aptikti pačiam spektakliui ir jo kalbai būdingą prasmę – dramaturginį siužetą čia pakeičia sceninis siužetas, gimęs iš visų elementų tarpusavio sąveikos ir susidūrimų, ir būtent tokios „realybės lygmenyje kristalizuojasi *sceninė prasmė*“. „Dalijimas pjesės į gabalus, parodijinė įvairių žanrų samplaika, skirtingų veiksminių epizodų montažas, ritminiai disonansai, išorinė teatralizacija (klounada ir bufonada), kalbos afazija ir fonetinės variacijos, – visa tai artima dramaturginiams avangardo ieškojimams, sutelktiems į grynai teatrinės kalbos paieškas²⁸.

Anot J. P. Jaccard'o, D. Charms'o pjesė kaip savo epochos produktas įsilieja į bendrą „naujo teatro“ formavimosi procesą, kurį prancūzų teoretikas Robertas Abirachedas apibūdino kaip „personažo krizės“ teatrą – kaip teatro ir jo kūrėjų reakciją į ankstesnės dramaturgijos suformuotą klaidingą ir melagingą mimežę. Anot pastarojo, tokia kontekste kuo labiau teatras (ir menas apskritai) nori būti arčiau gyvenimo, kuo labiau stengiasi „pristatyti žiūrovui kuo tiksliausiai jo ir pasaulio vaizdą“, tuo nerealistiškesnis jis darosi: *realus menas* gali būti tik chaotiškas, panašus į pasaulį valdančią betvarkę; *personažo krizės* pradžia netaisijama nuo tokių „priežastingumo koncepcijų, kurios diskvalifikuoja regimybes ir atmeta

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid., c. 212.

visas stereotipines racionalizacijas kartu su jų loginiais ryšiais²⁹. Šios koncepcijos grindžia visiškai naują tikrovės pajautą, išreikštą kaip „laiko pertrūkiai, nestabili realybės tėkmė, komunikacijos neįmanomumas, daiktų erdvėje chaosas“³⁰. Naudodamas *realaus meno* principus D. Charmsas tampa ne tik atskiros XX a. literatūrinės srovės, kurios centre – *arešto tema*, dalimi, bet ir atsiduria pasaulio, kuriame sukauptos visos įmanomos agresijos formos, centre³¹.

Galima būtų sakyti, kad D. Charmsas bei A. Vedenskis, vėliau – vadinamieji absurdo dramos meistrai (Eugene'as Ionesco, Samuelis Beckettas, Jeanas Genet, Arthuras Adamovas ir kt.), atstovauja tai metafizinio siaubo estetikai, kuri, žvelgiant iš modernaus teatro pozicijų, griaua įprastas komunikacines scenos meno konvencijas ir per kalbos neįmanomumą, dramaturginio ar naratyvinio diskurso suaižėjimą ar išnykimą, subjekto deformaciją ar anuliaciją teigia tiek pasaulio vienovės, tiek ir žmogaus jame pilnatvės krizę. Antra vertus, šios krizės išraiška pastarųjų autorių kūrinuose įgyja alogiškus, nedeterminuotus subjektų, objektų, juolab kalbos formų santykius, kurie, išlaisvinti nuo priešasties ir pasekmės ryšių, tampa komizmo šaltiniu. Komizmas, o tiksliau tragikomizmas, satyra ir groteskas – šios XX a. pradžioje naujas menines transformacijas patyrusios estetinės kategorijos – įcentruoja daugelį modernistinių ieškojimų tiek vaizduojamųjų, tiek ir atliekamųjų menų srityje. (Tarp naujausių, pavyzdžiui, D. Charmso gimimo 100-mečiui skirtų tyrinėjimų atsiranda jo bei Marcelio Duchampo metodų lyginamoji analizė³²; minėtas J. P. Jaccard'as lygina D. Charmso ir prancūzų poeto bei rašytojo René Daumalio (1908–1944) kūrinius, D. Charmso ir A. Artaud idėjas, atveria dramaturginių bei kalbinių „Jelizavetos Bam“ ir Eugene'o Ionesco „Plikagalvės dainininkės“ struktūrų panašumą...) Mums šiuo atveju svarbi tokia tragisatyriška, groteskiška D. Charmso ir A. Vedenskio tikrovės samprata, kokia ji tampa kaip neatskiriama jų kūrybinės ir meninės laikysenos dalis – paženklinta šiurpios sovietinės ir stalininės diktatūros bei represijų realybės ir kartu vienintelė įmanoma atvaizduojant šią realybę. Šiuo aspektu oberiutų „realaus meno“ intencijos artimos XX a. 3-iojo dešimtmečio rusų avangardistams (V. Mejerholdo – teatre, Sergejaus Eizenšteino – kine), nors pačių oberiutų vieši pasirodymai, kuriuose netrūko cirko, bufonados, balagano ar teatro, performanso bei *hepeningo* elementų, lygintini su apskritai avangardiniais judėjimams būdinga epatavimo ir šokiravimo, įprastų normų bei kasdienio suvokimo „griaunamąja“, teatro ir gyvenimo ribas naikinančia estetika. Tiek struktūriniai, stilistiniai D. Charmso ir A. Vedenskio kūrinių ypatumai, tiek ir šiuos kūrinius pagimdęs kultūrinis (visuomeninis, politinis) kontekstas neatsitiktinai susifokusuoja į individualios menininko jausenos konkrečiame pasaulyje problematiką ir ji šiuo atveju sprendžiama pagal pasaulio arba, atvirkščiai, antipasauly, suvokiamo per paradoksią ir dvigubą – tragiškumo ir komiškumo – prizmę, prezentaciją. Joje abu rašytojai pereina į žaidybinę antipasauly ir antikultūros plotmę, kur, anot antropologo Aleksandro Kozincevo, „baimė ir juokas gerokai senesni už moralę, nuodėmę, sąžinę“, o groteskas – baimę ir juoką jungianti pajauta³³.

Porevoliucinė (nuo 1917 m.) V. Mejerholdo eksperimentų ir kūrybos kreivė tarsi sugraduuoja jo ieškojimus *sceninės sugestijos* plotmėje. Jungdamas, derindamas, priešindamas, integruodamas į spektaklio audinį žanrinius kraštutinumus, montuodamas misterijų, Rytų

²⁹ Ibid., c. 213. Žr.: R. Abirached, *La crise du personnage dans le theatre moderne*, ed. Gallimard, 1994, p. 176.

³⁰ R. Abirached, op. cit.

³¹ Ж.-Ф. Жаккар, op. cit., p. 214.

³² *Столетие Даниила Хармса, Материалы научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса*, Санкт-Петербург, 2005.

³³ Cit. pagal: E. Пог, *Проза Даниила Хармса в свете биокультурной теории смеха*, ibid., c. 173–174.

teatro ir *commedia dell' arte* stilistinius ypatumus V. Mejerholdas nėrė tokį spektaklio vaizdinių ir prasmų audinį, kokį tikėjo esant idealiausią naujos gyvenimo realybės akivaizdoje. Formuodamas *plastinės režisūros* principus, teigdamas *grynojo teatro* privalumus, analizuodamas aktorius *sceniniame laike* ir *sceninėje erdvėje* galimybes, akcentuodamas *sceninio rekvizito* ir dekoraciją pakeičiančios *sceninės konstrukcijos* tikslingumą ir funkcionalumą kiekvienu savo spektakliu režisierius „rašė“ tokį teatrinį tekstą, kuris „savo netikroviška gamtos, laiko, erdvės ir skaičių kombinacija priešinasi mūsų kasdienei patirčiai“ ir savo esme yra grotesko pavyzdys³⁴. Tokio teksto „subjektas“ – aktorius – neatsiejamas nuo *veiksmo* kategorijos, tad jo kūrybinis aktas yra ne statiškas „elementas“, bet *kinetinis procesas*, savo „daiktiškus kontūrus“ įgyjantis tik konkretais spektaklio metu³⁵. Judesys, anot V. Mejerholdo, ne tik universaliausia dramatinio veiksmo kategorija, bet ir sceninis analogas, tad ir aktorius kūryboje svarbiausia – *judesys*, esminė sceninio sumanymo ir apskritai sceninės būties realizacijos priemonė³⁶. Čia – šaltinis V. Mejerholdo sceninio konstruktyvizmo ir biomechanikos, įkvėpusių daugelį jo laiko sekėjų, drąsiai teigusį, kad „spektaklis – anaipol ne daugiau ar mažiau atitinkančių tiesą įvykių, charakterių ar plastinių kombinacijų rodymas, o gaminimas grandinės teatrinų padėčių, kurios tikslingai veikia auditoriją“³⁷. Ne tik V. Mejerholdo, bet ir daugelio XX a. I pusės teatro, dailės, kino menininkų kūryboje galima dėti lygybės ženklą tarp techninių bei meninių priemonių ir tokių estetinių kategorijų, kurios tarsi pačios provokuoja veiksmo, judėjimo dinamiką ir „kraštutinumų“ dialektiką, skirtą aktyvinti žiūrovų suvokimą, provokuoti jo mąstymą, dirginti emocijas. Šiuo atveju *teatrališkumas* neatsitiktinai prilyginamas *farsui*, kaip esminiam teatro žanrui, patikrintam laiko ir istorinės sceninių formų kaitos.

Ericas Bentley savo knygos „Dramos gyvenimas“ (*The Life of the Drama*) skyriuje „Farsas dialektika“ rašo: „...farsas paprastas, nes išsiskiria ‘tiesioginiu reikalo sprendimu’ – uošvei trenkiate taip, kad ji ritasi aukštieilninka, ir reikalas baigtas <...>. Farsas gali pasirodyti paprastas ir tuo aspektu, kad jam būdingos išorinės gyvenimo formos ir kasdienė jų traktuotė. Farsas medžiaga gali būti pati paprasčiausia kasdienybė ir kasdieniai, niekuo neypatingi miesčionys. Bėda ta, kad farsas, paprastas ir vienu, ir kitu požiūriu, iš tikrųjų anaipol nepaprastas. Farsas sujungia nevaržomas fantazijas su bespalve kasdiene tikrove. Vieno ir kito tarpusavio sąveika ir nulemia šio meno esmę, jo dialektiką. <...> išorinė farsas pusė iš tikrųjų rimta ir linksma vienu metu. <...> jei pažvelgsime į charakteringą farsui priešpriešą tarp kaukės ir tikro veido, tarp simbolio ir to, ką jis simbolizuoja, tarp regimybės ir realios tikrovės, tai pamatysime, kad akivaizdi ne stiliaus priešybė, o priešybė tarp išorinio rimtumo bei linksmumo ir to, kas slypi gilumoje. Kas bendra tarp rimtumo ir linksmumo? Tvarkingumas ir saikingumas. Priešingai, tai, kas glūdi po išore, yra netvarkingos, nesaikingos, prievartingos prigimties. Akivaizdi dviguba dialektika. Išorėje į akis krinta linksmo ir rimto priešprieša; taip pat svarbi priešprieša tarp to, kas yra išorėje, ir kas slepiasi už jos, ir būtent ši antroji priešprieša yra gerokai platesnė ir net dinamiškesnė už pirmąją. <...> visas dramos menas yra kraštutinumų menas, o farsas, galima sakyti, kraštutinis kraštutinumų meno pavyzdys. Farsui būdingas maksimaliai gilių

³⁴ В. Муйерхольд, В. Бебутов, И. Аксенов, *Амплуа актера*, Москва, 1922, с. 14; cit. pagal: Г. В. Титова, *Творческий театр и театральный конструктивизм*, Санкт-Петербург, 1995, с. 181.

³⁵ Г. В. Титова, op. cit., с. 191.

³⁶ К истории и технике театра: 1907, В. Мейерхольд, *Статьи, письма, беседы, речи*, ч. 1, Москва, 1968, с. 137.

³⁷ С. Третьяков, Театр аттракционов: Постановка «На всякого мудреца довольно простоты» и «Москва, слышишь?» в 1-м рабочем театре Пролеткульта, *Октябрь мысли*, 1924, Nr. 1, с. 54. Cit. pagal: Г. В. Титова, op. cit., с. 202.

kontrastų tarp tono ir turinio, išorinio vaizdo ir esmės kūrimas ir naudojimas; jei kurio nors vieno elemento iš dviejų šios dialektinės vienovės priešybių savo kraštutine ir gryna forma trūksta, farso dramatismas netenka galių. <...> Dialektinis ryšys numano aktyvų konfliktą ir plėtotę. Būtinai dialogas tarp agresijos ir lengvabūdiškumo, tarp priešiško ir nuoširdaus linksmumo³⁸.

Ši ilga E. Bentley citata mums yra savotiškas grotesko, kaip stiliaus, ir farso, kaip žanro, sampratų kontekstas, kuris dar kartą patvirtina minėtų D. Charmso ir A. Vedenskio, taip pat V. Mejerholdo praktikos artimumą. Pats E. Bentley cituoja rusų režisierių, teigusį, kad „aktoriaus meno, besiremiančio kaukės, gesto ir judesio kultu, idėja glaudžiai susijusi su farso idėja“, nes, anot anglų teoretiko, farsas yra teatro kvintesencija: jis buvo improvizacinė dramos meno forma, jis yra vaidinamas, jis atstovauja „siurrealistinio kūno teatrui“³⁹. Juo labiau kad farsas yra ir pati nerealistiškiausia teatro forma, kur žmogus, jo pavidalas ir elgesys įgyja netikroviškus, šurpinančius bruožus, primenančius karščiuojančią fantaziją: farso prigimčiai būdingas tam tikras spazmiškumas, net mechaniškumas, žmogaus pavidalą farsas transformuoja iki grubiausių, žemiausių, primityviausių jo apraiškų, atsisakydamas bet kokio psichologizmo ir individualizacijos. Beje, didžiųjų farsų epocha kine laikomi 1912–1927 m. – farsas stebėtinai tiko nebyliai ir „nerealiu greičiu“ besisukančiai kino juostai, „montuojančiai“ vis naujesnius netikėčiausius triukus. Anot Semiono Freilicho, kine būtent Chaplinas geriausiai atskleidė farso kaip tragedijos esmę ir jo kino žanrą galima įvardyti kaip tragifarsą: „Chapline priešybės [groteskines priešybes, pasak tyrinėtojo, įkūnija Don Kichotas ir Sanča Pansas Servanteso „Don Kichote“ – R. V.] – tai vieno asmens personifikacija. Chaplino tragifarsas – tai įvaizdis įvaizdyje, kur abu yra vienas kito priešybės parodija“⁴⁰.

Dar kartą grįžus prie O. Koršunovo statyto „Ten būti čia“, pirmiausia į akis krinta čapliniški spektaklio „bruožai“. Vyrų baltais marškiniais, juodais kostiumais, su katiliukais ant galvų ir lazdelėmis rankose – tarsi čapliniško įvaizdžio atspindys, sudužęs ir pabiręs į keletą jį primenančių žmogeliukų. Tik gerai įsižiūrėjus jie išsiskiria keliais ryškesniais „individualiais“ bruožais, kurie, beje, skirtingai nuo „teigiamo“ Chaplino, prezentuoja tam tikrą agresiją, iškreipusią jų veidus įniršio grimasa-kauke. Režisierius ir aktoriai, lipdydami spektaklio „veikėjus“, naudojami paties D. Charmso „teatrališka“ fotografija, kur jis pasišlykštėjimo mimika savaip diskredituoja naivų ir geranorišką Chaplino įvaizdį. O. Koršunovo spektaklio veikėjų judesiai, jų lankstumas ir šoklumas, jų judėjimas mažyčiais žingsneliais ir ekscentriški triukai, nors ir perskaitomi kaip čapliniško pasaulio reminiscencija, sukeitus „priešybes“ vietomis ir „įgarsinus“ D. Charmso paradoksais, atrodo virtę antipasauliu, artimesniu Chaplino „Didžiajam diktatoriui“ nei „Didžiojo miesto žiburiams“. Antra vertus, teigus rusų teatrologas Nikolajus Pesočinskis, rašydamas, jog O. Koršunovas bene vienintelis iš D. Charmso stačių režisierių labiausiai priartėjo prie įsivaizduojamos (ar galimos) sceninės jo tekstų interpretacijos: „*Ten būti čia* priminė agresyvų košmarą, išplaukiantį iš tamsių sąmonės gelmių, ir joje veikė ne visai žmonės, bet greičiau įsiutusios laukinės būtybės, panašios į žmones“⁴¹.

D. Charmso poetika jo tyrinėtojų neatsitiktinai lyginama su Nikolajaus Gogolio, tačiau D. Charmso pasaulis priklauso jau XX amžiui. Gogoliškas groteskas, jo deformacijos, šiur-

³⁸ Э. Бентли, *Жизнь драмы*, Москва, 2004, с. 273–276.

³⁹ Ibid., с. 283–284.

⁴⁰ С. И. Фрейлих, *Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского*, Москва, 2007, с. 161.

⁴¹ Н. Песочинский, *Жизнь нечеловеческого духа, Петербургский театральный журнал*, 2006, Nr. 1.

pinantys ir beveik šėtoniški vaizdiniai, fantasmagoriškos situacijos buvo realizuotos 1926 m. legendiniame V. Mejerholdo spektaklyje „Revizorius“. Tuo laiku Sovietų Rusijoje prasideda kairiuoliškų – modernių, avangardinių – meno krypčių ir judėjimų, „kairiųjų“ menininkų naikinimas, kuriamos naujos revoliucinio ir realistinio meno organizacijos, stiprinamas proletarinis meno idėjiškumas ir jo suprantamumas liaudies masėms. Kaip atsaką tikrovei ir jos reikalavimams V. Mejerholdas parodo tokį spektaklį, kuriame, anot Michailo Čechovo, gyvenimo tuštumos ir beviltiškumo idėja suspausta iki košmariškos realybės. V. Mejerholdas sukūrė tokią sceninę regimybę ir fantasmagoriją, kur, anot Andrejaus Belo, būtent N. Gogolio žodis įgijo realų pavidalą – viskas čia judėjo, traukėsi, didėjo, sukosi, trūkčiojo, deformavosi iki grynai išorinės, paviršinės dinamikos, ir ši deformacijų grandinė galėjo būti vertinama kaip „prasmės įvykiai“. „Mejerholdo spektaklio gestų, spalvų, daiktų ‘sankaupa’ neturi įtakos ‘veiksminei būčiai’. *Revizoriaus* personažai nuo tokių ‘sankaupų’ nepatiria kūniškų transformacijų. Tai ‘pjuvis faktų, siaučiančių ant būties paviršiaus ir išsidėliojančių į begalybę bekūnių esmių’. Mejerholdo modernumo esmė ir yra šie paviršiaus ‘bekūnių esmių’ prasmės efektai“⁴², – rašo teoretikas Michailas Jampolskis, atkreipdamas dėmesį į XX a. 3-iojo dešimtmečio literatūrai ir teatrui padariusį kino poveikį ir daugelį šio laiko rašytojų, tarp jų ir D. Charmsą, paskatinusį susitelkti prie paviršinės regimo prezentacijos. „Gogolis tampa aktualia rusų modernizmo, pakeitusio regimybės sampratą, figūra. Jei Gogoliui regimybė – tai *iluzijos rezginys*, jo sekėjams modernistams – *realybės rezginys*. Modernizmas <...> asimiliuoja ir ‘absoliuto’ paieškas, ir reprezentacijos kritiką, ir grįžimą prie materialumo. Anksčiau virtualumas ir skirtubių aktualizacija buvo būdinga materialiems kūnams, o regimybė buvo suvokiama kaip kažkas absoliučiai vientisa ir tuščia, kaip nežinanti skirtubių ir egzistuojanti nediferencijuoto identiškumo sferoje. <...> nauja regimybės samprata (iš dalies pristatyta XX a. pradžios fenomenologijos) leidžia atsiriboti nuo tokios interpretacijos. Pasaulis dabar suvokiamas kaip kūnų, kurie patiria deformacijas, paviršius. Ir šias deformacijas, remiantis Deleuze’u, galima pavadinti *paviršiaus įvykiais, prasmės efektais* ant kūno paviršiaus. <...> Skirtumas tarp kūno regimybės ir materialumo išnyksta. Regimybė nebetenka ontologinės prasmės, kurią turėjo reprezentacijoje: būties iliuzijos, *nebūties*, pateikiančios save kaip būtį. Prasmė dabar telkiasi ne įsivaizduojamos būties lygmenyje, o ‘paviršiaus įvykių’ lygmenyje – išsitiesimo, išvarvėjimo, sukimosi, išsitempimo, išnykimo, iškritimo ir pan. <...> Šiuo požiūriu kinematografas – tai transcendencijos ir grynos regimybės, atitrūkusios nuo bet kokio ‘esmingumo’, menas. Montažo teorija sutelkia prasmę į kadro tarpinį, į jų susidūrimo, tai yra į paviršinio įvykio, momentą“⁴³. Vokiečių teatro teoretikas Hansas Thiesas Lehmannas pažymi kino ir miuzikholo, reviu, cirko, kabareto, varjetė poveikį teatro modernistams, pasisavinusiems iš šių meno formų *numerio, epizodo* ir *kaleidoskopiškumo* principą. „Formalus numerio sėkmės principas tiesiogiai siejasi su laikine teatrinio spektaklio struktūra. Didelio miesto paveikta ir tapusi nekantri percepcija reikalauja akceleracijos, kurios ieškoma ir teatre. <...> siurrealizmas, kinas ir ekspresionizmas vienodai pasisavina koliažo / montažo techniką, kuri palaiko ir reikalauja ritmo, ‘proto’ ir suvokėjo gebėjimų įvairovės“⁴⁴.

O. Koršunovo oberiutiškų spektaklių vaizdinė ir estetinė raida taip pat patyrė tam tikrą transformaciją. Viena vertus, ji susijusi su D. Charmso ir A. Vedenskio kūrinių specifika, ant- ra vertus – su paties režisieriaus judėjimu aštresnės, teatrališkesnės ir net didesnės spektaklio

⁴² М. Ямпольский, *Ткач и визионер*, Москва, 2007, с. 582–583.

⁴³ Ibid., с. 580–581.

⁴⁴ H. Th. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, 2002, p. 92–93, 100.

formos link. „Ten būti čia“ ir abi „Senės“, palyginti su „Labas Sonia Nauji Metai“, primena labiau kameriškus ir minimalistinius sceninius vaizdo ir minties blyksnius, kuriuose formos lakoniškumas visiškai dera prie minties sugestyvumo ir lakoniškumo. Galima pastaruosius vertinti ir kaip jauno režisieriaus paraiškas, kurios įgijo „pilnametražį formatą“ tik po to, kai rado savo auditoriją, o režisierius profesiskai sustiprėjo. Tačiau prisimenant XX a. pradžios teatrinio avangardo raidą, taip pat į akis krinta savotiškas jo „ėjimas“ nuo, anot Michaelio Kirby, hermetiškesnės, intymesnės, lyriškesnės ir poetiškesnės formos (pavyzdžiui, simbolizmo) prie naujų provokacijos estetikų, kurias pateikė futurizmas, Dada ir siurrealizmas. („Šiuo požiūriu garsusis Alfredo Jarry „Karaliaus Ūbo“ skandalas (1896) ne pradeda, bet išilieja į avangardo „žygį“ – legendinis A. Jarry „šrūdas“, mestas savo laiko buržuazinei visuomenei, galėjo ją epatuoti, bet hermetiškas simbolizmas atvirai suko nuo buržuazinio pasaulio ir jo normų, juolab nuo klasikinių teatro formų, prie asmeniško, nepaprasto ir intymaus pasaulio, kaip ir prie savipakankamo, užskliausto savyje meno.“⁴⁵)

Lietuviškasis „Ten būti čia“ išties iš dalies primena čapliniškuosius farsus, nebylaus kino estetiką, bet kartu yra tarsi gryno bei savipakankamo, iš esmės statiško ir hermetiško pasaulio prezentacija, kur formų ir linijų, judesių ir spalvų (juodos ir baltos) kontrastai atstoja dramatinę veiksmą. Kompozicijos požiūriu fragmentų, D. Charmso „nutikimų“ („atsitikimo“ – rus. *случай*) plėtotė „Ten būti čia“ artimesnė monologiniam modeliui – scena primena erdvę, kurioje „rašomas“ poeto žodis. Vizualiais blyksniais, tarsi antrinantis ekspresionistų kinui ar net ekspresionistiniam teatru, išsiskyrė ir „Senė“, ypač „Senė 2“ – šešėlių žaismas, baltos ir juodos kontrastai, iš tamsos išnyrantys ir vėl tamsoje išnykstantys kūnai, blyškūs, grimto pabrėžti veidai, mimika, primenantį kaukės išraišką, balso sinkopės, fiksuoti, mechaniški judesiai. Erdvė atstovavo tarsi karščiuojančiai sąmonei, kurioje realūs pavidalai (pavyzdžiui, Moters) ir nerealūs vaizdiniai (Senė, Lavonai) buvo abstraktūs ir materialūs vienu metu. Ekspresionizmas sujungia dvi tendencijas – anot H. Th. Lehmanno, jų kūriniai suvokiami kaip racionalios konstrukcijos, tačiau atrodo kaip bandymas užfiksuoti subjektyvaus impulso spontanišką ekspresiją⁴⁶, nes ekspresionizmas ieško galimybių reprezentuoti sąmonę, kurios košmarai ir fantazijos nepaklūsta jokiai logikai, reprezentuoti kaleidoskopišką keistų deformuotų vaizdinių sapną.

Ir „Labas Sonia Nauji Metai“ – išdidintos formos, reljefiškos faktūros, sodrių vaizdinių spektaklis su vaizdo įrašų intarpais, palydimais dodekafoniškos muzikos srautų, kur farsas, groteskas ir satyra pasiekia aukščiausią, realiausią savo apnuogintų priešybių laipsnį. Vizionieriška, sapniška fantasmagorija ir kartu fizinių, energija pulsuojančių epizodų montažas, ne skaidant scenas atskirais gabalais, o kuriant nenutrūkstamą „besisukančio“ chaoso įspūdį. Pavadinta dadaistine opera „Labas Sonia Nauji Metai“ išties tarsi vis staigesniu ritmo pokyčiu, vis aršesne, drastiškesne garso ir vaizdo invazija siekė žiūrovus išbudinti, sukresti, fiziškai pajauti suirusio, „išsinėrusio“, ištvinsio pasaulio ir gyvenimo grėsmingą šėlsmą, kur nebėra atskirties tarp spazmuojančios sąmonės, atminties ir tikrovės vaizdinių. Nematomi ašmenys pjovė besisukančią ant baltų „durų“ ekrano Sonios akį; jos nupjauta galva kalbėjo ir sukiojosi ant parapeto parketo; Tėvas ir Motina mylėjosi tarp veidrodžiais atspindinčių kolonų; Teisėjai burnojo ir tyčiojosi iš Auklės, ši iki alpulio kartojo tardymo pradžią; slinko, žygiavo, dainavo baltų „sutanų“ su kerziniais batais medkirčių (žmogžudžių-bepročių) choras, vadovaujamas psichopato Gydytojo. Penkiamečio Petios „kalėdinės vaizduotės“ reginiai

⁴⁵ Ibid., p. 85.

⁴⁶ Ibid., p. 100.

atrodė žiaurūs, begėdiški, absurdiški. Teatrališki iki kaulų smegenų ir siaubingi iki metafizinio šurpo.

„Labas Sonia Nauji Metai“ agresyvumas, teatrališkai transponuotas žiaurumas čia buvo gerokai stipresni nei, pavyzdžiui, Buñuelio „Andalūzijos šunyje“; tačiau šįkart tolimesnis kino estetikai spektaklis, regis, greičiau turėjo sąsają su S. Eizenšteino „masinių judėjimų“ ir stambių planų rakursais, tarsi sukaupusiais visą „užkadrinę“ energiją ir fizinį materialumą. O. Koršunovas gerai išsiskaitė į A. Artaud žodžius: teatrą reikėtų laikyti Antrininku, „tik ne kasdieniškos ir betarpiškos realybės, su kuria jis virsta negyva jos kopija, bergždžia ir nieko nepasakančia, bet kitos, pavojingos ir tipiškos realybės“, kurioje „nėra žmoniškumo, – ji nežmoniška, ir reikia pasakyti, kad žmogus su savo papročiais ir charakteriu čia labai menkai ko vertas“⁴⁷.

1990–1994 m. O. Koršunovo kurti spektakliai pagal D. Charmso ir A. Vedensio tekstus (vertėjas – poetas, dramaturgas ir eseistas Sigitas Parulskis) ėmė formuoti naujus percepcijos kelius. Teatrinio, režisūrinio teksto analizės „kraštutinumus“ diegęs J. Vaitkaus ir E. Nekrošiaus teatras su jauno režisieriaus darbais įgijo ir savotišką oponuojančią kryptį – jai nebebuvo įmanoma pritaikyti ankstesnių teatrologinių klišių, nes O. Koršunovo spektakliai atrodė sunkiai aprašomi ar atpasakojami, interpretuojant reikalaujantys istorinio ir kultūrinio konteksto apibendrinimų. Galima būtų sakyti, jog apibendrinimai čia ir buvo svarbiausi – atpažįstamą socialinį kontekstą ne tik žiūrovams, bet ir kritikams reikėjo „išversti“ į abstrakčią ženklų kalbą, laisvą nuo aktualios referencijos ir kartu sugrąžinančią prie individualios, intymios ar net intuityvios interpretacijos. Interpretacija tapo gerokai atviresnė, tačiau ir metodiškai tikslesnė – spektaklių semantika, „susitapatinimo“ su teatro pasauliu galimybę pakeisdama distancijuota analize, suko prie sceninės semiotikos. Skirtingai nuo šio laiko J. Vaitkaus, E. Nekrošiaus ir R. Tumino spektaklių, O. Koršunovo oberiutiška trilogija demonstravo ryškų atotrūkį nuo klasikinio modelio ir artimesnį gerokai vėliau vokiečių teoretiko H. Th. Lehmanno pavadintam postdraminiam teatro modeliui, kvestionuojančiam tradicinės sceninės mimezės strategijas. Antra vertus, atsiribodami nuo konkrečios referentinės realybės O. Koršunovo spektakliai sugestijavo pačią šios realybės pajautą – alogiško, chaotiško, nepažinaus ir nesuvokiamo pasaulio kvintesenciją, galinčio save prezentuoti vien tragisatyriškais ir tragigroteskiškais ženklais.

Gauta 2007 10 10
Parengta 2007 10 30

⁴⁷ A. Artaud, *Teatras ir jo antrininkas*, Vilnius, 1999, p. 42.

RASA VASINAUSKAITĖ

The real art community. The beginnings of Oskaras Koršunovas' theater

Summary

The article analyses the first productions of Oskaras Koršunovas, put on stage in the years 1991–1994 and based on the texts of Russian authors Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. Recalling plays and the audience's reactions back then, the author of the article emphasizes the freshness of Koršunovas' productions in the context of Lithuanian theater at that time, distinguishes the trends in direction that influenced Koršunovas most, and associates these trends with the political, social and cultural situation in the country.

With the help of modern theater art methods, the article's author differentiates the style and aesthetics of Koršunovas' productions, having elements of both avant-garde creations of the beginning of the 20th century and of the late 20th century post-modern and post-dramatic theater. Addressing the director's methods of expression and his innovations in acting and scenography, the article aims to link these with examples of Russian theater of the 1920s and 1930s as well as with works of Lithuanian artists in the 1990s. Changes in the perception of grotesque, satire, farce, as well as of direction and stage dramaturgy in the 20th century and on Lithuanian stage are analysed.

Koršunovas' productions appeared to be difficult to describe or retell, requiring a generalization of historical and cultural context for interpretation. Contrary to current productions by Jonas Vaitkus, Eimuntas Nekrošius, and Rimas Tuminas, Koršunovas' "OBERIU" trilogy demonstrated a great divergence from classical theater and closer resembled the post-dramatic theater model that questioned strategies of traditional scenic mimesis. On the other hand, by distancing themselves from specific reality, Koršunovas' productions even more suggested the sensation of this reality – the quintessence of an illogical, chaotic, unknowable and incomprehensible world capable of presenting itself only through tragic-satirical and tragic-grotesque signs.