

Jono Vaitkaus ir Jono Arčiausko „figūrų“ teatras

RASA VASINAUSKAITĖ

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

El. paštas: vasinauskaite@yahoo.fr

Straipsnyje apžvelgiami Jono Vaitkaus kartu su dailininku Jonu Arčiausku 1995–1996 m. statyti spektakliai. Atkreipdama dėmesį į plastinį šių spektaklių vaizdingumą autorė pabrėžia tikslingą režisieriaus ir dailininko bendradarbiavimą, leidžiantį atsirasti naujam spektaklio tekstui. Analizuojant vaizdinį-plastinį spektaklių tekstą, randama paralelių su lėlių teatru, apibrėžiama sceninio personažo kaip retorinės figūros samprata, akcentuojama pasikeitusi scenografijos reikšmė meninių spektaklio įvaizdžių sistemoje. Straipsnio finale apibendrinamas dailininko teatro ir režisūrinio teatro sampratų tapatumas XX a. pabaigos scenoje.

Raktažodžiai: dailininko teatras, sceninė dramaturgija, figūra, lėlė, režisūra

Dešimtajame dešimtmetyje ne tik J. Vaitkaus, bet ir jo mokinių teatras suko vizualumo, kontrastų ir idėjinio opozicijų link; klasikinio kūrinio konkretizacija, perfiltruota menininko pasaulėjautos, suskambėdavo režisieriui būdinga, o dramaturgui dažnai priešinga intonacija. Panašiu keliu ėjo Eimuntas Nekrošius bei jam simpatizuojantys režisieriai – literatūros kūrinys jų rankose ne tik įgydavo naujų atspalvių ir temų, pati fabula pasukdavo netikėta linkme, išprovokuojančia gerokai platesnį vaidybinės raiškos lauką. Anot Dovydo Judelevičiaus, lėlių teatro dailininkas ir režisierius Vitalijus Mazūras buvo vienas menininkų, tapęs „gyva jungtimi“ tarp ankstesnės lietuvių teatro tradicijos ir vėlesnės, ypač tarp 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių, kai po savo reforminių spektaklių Kauno dramos teatre Lietuvą buvo priverstas palikti J. Jurašas, o jo ieškojimus savaip pratęsė J. Vaitkus ir E. Nekrošius. „Nuo J. Jurašo debiuto scenoje sustiprėjo ir net pradėjo dominuoti režisierius-dramaturgas“, o V. Mazūras buvo ir savo spektaklių dailininkas, ir režisierius, mąstantis scenos kategorijomis, laisvai ir įtaigiai sujungiantis Rytų ir Vakarų kultūros vaizdinius, žmogų ir kaukę, iš medžio drožtą figūrėlę ir siurrealistiškai stūksantį medžio kamieną. „Teatrą jis kūrė nepaprastai vaizdingą, vietoj lėlės tikroviškumo iliuzijos siūlė net ir žiūrovui vaikui fantastiškai keistus padarus, kurie atverdavo didžiulę metaforiškumo erdvę“¹.

Prisimenant 1995–1996 m. Vilniaus scenose J. Vaitkaus statytus spektaklius į galvą ateina lėliško apibūdinimai. Augusto Strindbergo „Sapnas“ ir Oskaro Milašiaus „Migelis Manjara“ Akademiniame dramos teatre, Henriko Ibseno „Lėlių namai“ ir A. Strindbergo „Tėvas“ Jaunimo teatro scenoje išsiskyrė pabrėžtinu sąlygiškumu, abstrahuotų formų vyravimu: scenovaizdžio plokštumų, objektų įtaigia kaita ir išgrynintais, alegorinėms „figūroms“ ar lėlėms artimais personažais. Siems spektakliams buvo būdinga tai, ką, svarstydamas apie lėlių teatro specifiką, pabrėžė Jurijus Lotmanas: lėlė suvokiama tik santykiyje su gyvu žmogumi, o lėlių

¹ D. Judelevičius, Lėlės viską gali, 7 *meno dienos*, 2008 06 27.

teatras – gyvų aktorių fone; jei gyvas aktorius vaidina žmogų, tai lėlė scenoje vaidina aktorių. „Ji tampa įvaizdžio įvaizdžiu. Tokia dviguba poetika apnuogina sąlygiškumą, vaizdavimo objektu paverčia ir pačią meno kalbą <...> Lėlių teatras apnuogina teatro teatriškumą“².

Teatro teatriškumą deklaravo daugelis 10-ojo dešimtmečio lietuvių režisierių, tačiau J. Vaitkaus spektakliuose „lėliškumas“ kaip ypatingas gyvo aktoriaus vaidybos tipas ir kaip suvaržytos, kitų jėgų valdomos žmogiškos prigimties išraiška įgijo naują estetinę vertę. J. Vaitkaus aktorius-lėlė tarsi pasistūmėjo aktoriaus-statulos, eksponato link, o pastarasis, anot J. Lotmano, pats savaime manifestuoja sudėtingą meninį pasaulį, į jį yra sutelkta visa auditorijai siunčiama informacija. „Statula – tarpininkas, perteikiantis mums svetimą kūrybą, lėlė – stimulatorius, provokuojantis mus kūrybai, statula reikalauja rimtumo, lėlė – žaidimo“³. Antra vertus, turint omenyje pastaraisiais dešimtmečiais ne tik dramoje, bet ir scenoje pakitusią personažo sampratą, bene visų 10-ojo dešimtmečio J. Vaitkaus spektaklių personažus tiktu vadinti *figūromis*⁴, visų pirma kaip įformintomis ir išoriškai regimomis, o kartu ir poetinės retorikos figūromis, „sukūnintomis“ ir *įkūnytomis* scenos erdvėje. Būtent lėlė, statula ir figūra, kaip sceninės personažų variacijos joms natūralioje (figūrinėje) aplinkoje, tapo tais formaliais J. Vaitkaus ieškojimais Akademiniam ir Jaunimo teatre statytuose spektakliuose, kuriuose jam talkino dailininkas Jonas Arčikauskas.

„Sapnas“ (premjera 1995 m. vasario 4 d.) buvo sumanytas kaip įspūdingos režisieriaus kūrybos apibendrinimas. Spektaklis siejosi su ankstesniais J. Vaitkaus darbais Akademinio dramos teatro scenoje, o kūrėjų tandemas tarsi vainikavo nueitą kelią: spektaklio erdvę užpildė abiem būdingi ir atpažįstami scenovaizdžių bei plastinių sprendimų akcentai. Ne tik spygliuoti, dantyti plokštumų paviršiai, trikampiai ir stačiakampiai, bet ir aktorių grimas, prilygstantis kaukėms, „kostiumai-mašinos“, apsiaustai, švarkai ar marškos, turinčios savo paslaptį ir su veikėjo elgesio, kalbos maniera kuriančios savitą, pabrėžtinai teatrišką pavidalą. „Spektaklį žiūri sulaukęs kvapą – toks veržlus, dinamiškas reginys. Čia tiesiog įdomu būti žiūrovu. Erdvėje, kurią režisieriui montažinės kompozicijos principu puikiai suformavo dailininkas Jonas Arčikauskas, vyksta gerai „sustyguotas“, keliaplanis veiksmas. Polifonijos principas režisūroje yra subtilus, tikslus ir labai išraiškingas. Mūsų scenoje tai nauja. <...> Aiški santarvė tarp dailininko, kompozitoriaus ir režisieriaus pagimdė spektaklį kaip vientisą meno kūrinį“⁵, – įspūdziais po „Sapno“ dalijosi dailininkė ir scenografė, ne kartą su J. Vaitkumi dirbusi Dalia Mataitienė.

„Erdvė ir laikas neegzistuoja“ – pirmieji „Sapno“ dramos žodžiai, regis, pasufleravę statytojams išeities tašką – įlaikinti ir įforminti tuštumą. Kad ji privalėjo įgyti esamos tikrovės bruožų, nebuvo abejonės – bet kokį dramatinį kūrinį J. Vaitkus konkretizuoja kaip aktualaus, esamo laiko suponuotų priešpriešų aliuziją. Tačiau kartu ji privalėjo suskambėti ir strindbergiška dvasia. Žodis, judesys, vaizdas ir sceninis „Sapno“ veikėjų įkūnijimas turėjo virsti tokia nedaloma menine visuma, kuri reikalauja atsisakyti ne tik įprastos personažo sampratos, bet

² Ю. М. Лотман, *Об искусстве*, Санкт-Петербург: Искусство, 2005, с. 648.

³ Ibid., p. 647.

⁴ *Figūromis* čia vadinami tokie personažai, kuriuos kokybiškai ir gyvybiškai apibrėžia ne referentinė, tačiau vien tekstinė realybė. Figūros yra žodžių inkarnacija, tačiau ne jausmo ar prasmės personifikacija; štai kodėl jų įkūnijimas reikalauja tikslumo (muzikinio), bet ne tiesos (normatyvinės). Žr.: J.-P. Ryngaert et J. Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, éd. Théâtrales, 2006, p. 164.

⁵ D. Šabasevičienė, *Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*, Vilnius: Krantai, 2007, p. 201–202.



Scena iš spektaklio „Sapnas“.
Centre – Poetas (Remigijus
Biliauskas)

ir įprastų jų tarpusavio ryšių. Jau ankstesniuose spektakliuose režisierius naudojo frontalinę vaidybą, sceninio pranešimo, nukreipto tiesiai į žiūrovus, aktyvumą. Ne tik operų pastatymuose, bet ir operinei stilistikai artimesnėse Adomo Mickevičiaus „Vėlinėse“ (1990), Felikso Bajoro ir Rimanto Šavelio „Dievo avinėlyje“ (1991), net Ješua Sobolio „Gete“ (1990) ir kamerinėje Yukio Mishimos „Markizėje de Sad“ (1992) režisierius eksponavo veikėjus kaip išpūdingas figūras, savo esybę skleidžiančias per išorinį plastinį-vaizdinį (kostiumo, grimu, kaukės, pozos) personažo pavidalą. „Sapne“ personažai-figūros „veikė“ ne tik savo forma, bet ir balsu, solinės ir duetų scenos virsdavo muzikinėmis partijoms, o ritmingi judėjimai bei pati judėjimo kaita papildė tiek išorinę, tiek vidinę tokio personažo-figūros charakteristiką.

„Figūros, personažai, kuriuos apibrėžia ir įteisina nieko bendra su natūralumu neturinčios būdai ir kurie gyvi ne referentine, bet tekstine realybe, yra kaip artefaktai. <...> Skirtingai nuo tradicinio personažo, kuris gimsta iš estetinės ir prasminės pilnatvės, figūra neturi homotetinių ryšių su pasauliu. Kadangi pastarąjį kuria eskizinė, scheminė montažo, elipsės dramaturgija, tai ir jo paveikslas yra tekstinio filtro iškreiptas ir tik iš dalies, punktyriškai primena „tikrovę“: scenoje tvirtinasi naujos vaizdavimo formos, kurios pabrėžia disjunkcijos, fragmentacijos, citavimo fenomenus. <...> Figūrinis vaizdavimas suponuoja priemonių atranką“⁶. Toks šiuolaikinės dramos veikėjų apibūdinimas tinka ir kitų minėtų J. Vaitkaus spektaklių, ir „Sapno“ personažams. Neatsitiktinai net svarbiausią „Sapno“ *figūrą* – Dievo Indros dukrą Agnę – režisierius iš kitų išskyrė baltu veido grimu, baltais drabužiais ir specialia judėjimo trajektorija. Aktorei Neringai Bulotaitei sceninį Agnės pavidalą teko šlifuoti ir turtinti balso raiška, intonacijų variacijomis – nuo vaikiškai patiklių, nekaltų iki sukręstų gyvenimo pažinimo. Agnė čia buvo tarsi trapus filtras, per kurį srūva vien skausmą ir gėlą sukeltantis patirties smėlis...

Jau 8-ajame dešimtmetyje teatro kūrėjų autonomiška scenos kalba paveikė ir teatro dailininkų kūrybą. Atėję ne tik iš scenografijos, bet ir kitų vaizduojamojo meno sričių, jie ėmėsi savarankiškai „dramatizuoti“ scenos erdvę, suteikdami jai naują vizualų skambesį. Susitelkdami prie metaforizuoto, koduoto pasisakymo dailininkai ir režisieriai ieškojo kitokių (nei įprasta

⁶ J.-P. Ryngaert et J. Sermon, op. cit., p. 164.

psichologinė ir realistinė) sceninės interpretacijos, vaidybos formų. Tad galima sakyti, kad 8-ojo dešimtmečio lietuviškasis poetinis, o 9–10-ojo dešimtmečių vadinamasis metaforinis ar vizualusis teatras formavosi dėl režisierių ir dailininkų tarpusavio vaisingo bendradarbiavimo. Scenos praktikai užėmė teatro dramaturgų vietą, iš pačios sceninės materijos priversdami gimti ir dramines kolizijas, ir *dramatis personae*. Antra vertus, šio laiko lietuvių teatras liudijo lietuviškos režisūros perėjimą nuo mimetinės prie nemimetinės, nuo fabulinės prie anti-, arba postfabulinės, sceninės dramaturgijos. Vokiečių teoretikas Hansas Thiesas Lehmannas tokią vadina „postdramine“, prancūzas Patrice'as Pavis linkęs įvardyti kaip scenocentrinę. Tiesa, J. Vaitkui, puikiai išmanančiam nemimetinio teatro principus, artimesnė dar XX a. pradžios modernistų pozicija, pagal kurią nekontroliuojama aktorius vaidyba trukdo pilnai išsiskleisti simboliui, idėjai ar visumos darnai spektaklyje (Maeterlinckas, Craigas, Lugné-Poe), juolab „maksimaliai poetiškumo dozei“, kurią teikia režisūra, iš esmės esanti erdvės ir judesio kalba (Artaud). Šiuo požiūriu J. Arčikausko kaip scenografo dalyvavimas J. Vaitkaus spektaklyje buvo tas „maksimalios poetiškumo dozės“ garantas, kuris sumedžiagindavo ir materializavo režisieriaus vizijas bei perkeldavo jas į grynai simbolinę ir metafizinę figūrinę erdvės plotmę. Be to, dailininko darbas teigė tokią autoritarišką vizualaus sceninio pasisakymo ir sceninės praktikos paradigmą, kokia sau paklusti vertė net režisierių.

Pažymėtini šiuo požiūriu J. Vaitkaus kartu su J. Arčikausku statyti H. Ibseno „Lėlių namai“. Jei A. Strindbergo atveju ekstremalus vaizdingumas atrodė pateisinamas ir produktyvus dėka pačios fragmentinės dramaturgijos, tai panašiai kurta iš esmės realistinė H. Ibseno drama, kuriai svarbūs niuansuoti psichologiniai motyvai ir fabulos įtampa, regis, turėjo pasipriešinti ekstremaliai autorinei statytojų intervencijai. Tačiau įvyko atvirkščiai. H. Ibseno kūrinys iš vienos estetinės sistemos persikėlė į kitą, pačioje dramoje atsivėrė simbolinis gylis, kasdieniškus konfliktus ir net kalbą pakylėjęs iki aukštosios retorikos. Kita vertus, spektaklyje vaidinę anksčiau su E. Nekrošiumi dirbę Jaunimo teatro aktoriai, šio režisieriaus pratinti prie motyvuotos, psichologiškai ir fiziškai talpios bei raiškios vaidybos, „Lėlių namuose“ dirbo tarsi monumentaliau – kūrė vaidmenis kaip savotiškus prasmų blokus, kuriuos jungė J. Vaitkaus suformuluota apibendrinamoji spektaklio idėja. J. Vaitkus perskaitė H. Ibseno dramą kaip „likimo tragediją“, kurios pagrindinis konfliktas – „moters prigimtyje glūdinčios kuriančios ir griauančios jėgos“, psichologinei dramai suteikusių metafizinį turinį⁷.

J. Vaitkaus „Lėlių namai“ (premjera 1995 m. lapkričio 25) – iš pirmo žvilgsnio netikėtas posūkis režisieriaus biografijoje, pratusio dirbti savo teatruose ir su savo aktoriais. Tuometiniame Akademiniam dramos teatre statytuose J. Vaitkaus spektakliuose vaidino jo mokiniai, ir būtent jie padėdavo režisieriui užpildyti trūkstamas „sceninio pasisakymo“ grandis. J. Vaitkaus auklėtiniai, atėję į šį teatrą 1992 m., dar studijų metais išbandė skirtingas vaidybos „sistemas“ – tai buvo šokantys, dainuojantys, ekstremaliems išbandymams puikiai fiziškai ir dvasiškai paruošti atlikėjai. Apskritai galima net sakyti, kad greta 8–9-ojo dešimtmečių stiprios žaidybinės, improvizacinės, aprėpiančios skirtingiausius žanrus Dalios Tamulevičiūtės vaidybos mokyklos J. Vaitkus buvo pirmasis pedagogas, kreipęs savo auklėtinius fizinės (arba „kūniškos“) bei vokalinės raiškos link, ypatingą dėmesį skirdamas ne tiek vidinei, kiek išorinei – plastinei ir akustinei – vaidmens konstravimo pusei. Tuo šiam režisieriui artimesnė, sakykume, Vsevolodo Mejerholdo „biomechaninė technika“, priverčianti aktorių veikti scenoje tikslingai ir energiška maksimaliai, išmanant visą psichofizinį šio veikimo mechanizmą – savo kūną. Tačiau kartu lietuvių režisieriaus ieškojimais krypto prie vizualių paveikslų, vaizdinės

⁷ A. Liuga, Spektaklis, pakilęs iš pelenų, *7 meno dienos*, 1995 12 01.



Scena iš spektaklio „Lėlių namai“. Centre – Nora (Dalia Overaitė)

polifonijos, erdvinio daugiaženkliškumo, būdingo audiovizualiniam *dailininko teatrui*. Teatru, kur scenografija (sceniniai objektai, daiktai ar butaforija) įgyja savarankiško personažo statusą ir kur svarbus ne tik raiškus reginys, bet ir iš reginio gimęs turinys, apvalytas nuo iliustratyvių atsitiktinumų, išgrynintas ir kondensuotas. J. Vaitkus ne kartą savo spektakliais įrodė, kad yra maksimaliai turiningo, konfliktiško ir įtaigaus sceninio veiksmo meistras. Dažnai griežta jo spektaklių veiksmo struktūra yra neatsiejama nuo kartu su dailininku kuriamos *vizualios* spektaklio *partitūros*. Pastaroji, pavyzdžiui, kaip Roberto Wilsono teatre, disciplinuoja atlikėjus, bet kartu suteikia jiems visišką laisvę. „Suvaržyti“ griežtos formos, „paslėpti“ po grimu ar „įsupti“ į savaime iškalbingus kostiumus aktoriai tokiaame spektaklyje jaučiasi laisvi kaip vaikai, vieni namuose. („Kai manote, kad niekas jūsų nemato, darote ekstravagantiškiausius dalykus. Tačiau pasiekti tokios būsenos galima tik stipriai disciplinavus savo mentalitetą ir psichiką, išmokus visą judesių kompleksą. Wilsono teatre nėra improvizacijos. Laisvę čia teikia struktūra“, – teigė Wilsono spektaklio „Orlando“ (1993) prancūziškoje versijoje vaidinusi Isabelle Hupert⁸. Beje, R. Wilsonas savo audiovizualiu teatru išbandė ne tik W. Shakespeare'o, bet ir H. Ibseno, A. Strindbergo, net Antono Čechovo kūrinis, o A. Strindbergo „Sapną“ režisavo 1998 m.)

Anot Dalios Overaitės, suvaidinusios Norą, J. Vaitkaus darbas buvo aukščiausio profesionalumo, lygiai kaip ir dailininko J. Arčiausko. „Pastarojo sceninė kultūra, matymas, suvokimas – intelektualus, preciziškas, jis diktuoja temą. Būtent dailininko sprendimas pastūmėjo

⁸ Žr.: A. Holmberg, *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge, 1996, p. 138.

tokios Noros link...“⁹ Ne tik J. Arčikauskas savo „vaizdiniais“ – ažūriniu kiaušinio formos Torvaldo sostu su ištįsusiais tarsi čiuptuvas turėklais, gilumoje kabančiais ekranais su išpieštomis delno linijomis, Auklės kaip lėlių „namelio“ kostiumu ar paryškintais kitų veikėjų kostiumų siluetais bei faktūromis, bet ir režisierius trūkčiojančia, šokčiojančia, „emociskai pakylėta“ Noros būseną, Torvaldo judesių griežta ekspresija ar Auklės somnambuliškumu sugestijavo „lėlių namų“ pajautą, kur į akis krinta veikėjų dirbtinumas, pabrėžtinai elgesio, santykių nenatūralumas. Režisierius nenukrypo nuo H. Ibseno dramatos fabulos, tačiau vaizdinė-plastinė partitūra kūrė savo intrigą, ir ji išsprendavo finalinėse spektaklio scenose. Akies mirksniu Nora ir Torvaldas tarsi pasikeisdavo vietomis: Krogstado laiško scenoje ką tik Norą mušęs, gavęs antrą laišką jos atsiprašinėjęs, pusnuogis Torvaldas netrukus susitraukdavo savo „kiaušinyje“, pamatęs ir išgirdęs drąsiai, tiesiai ir valdingai Norą – moterį, kurios jis niekada nepažino ir netikėjo turint tokių jėgų. Finalinis Noros monologas skambėjo kitais registrais – kietas ir sodrus balsas, laužytos intonacijos, vis garsėjantys kaltinimai ir pasirinkimo išėiti motyvacijos tvindė ne tik sceną, bet ir žiūrovų salę, priversdamos nuščiūti, susigūžti. Nora tapdavo ne tik išsivadavusios, pasipriešinusios vyro despotiškumui ir valdžiai, jo įgeidžiams ir jo gyvenimui moters simboliu; ji įkūnijo pasipriešinimą bet kokiam suvaržymui ir taisyklių primetimui, kaukių nusimetimą ir savo laisvos valios, individualaus pasirinkimo apreiškimą.

Lygindama lietuviškų Norų paveikslus Audronė Girdzijauskaitė neatsitiktinai rašė: „...Vaitkus suvokia Ibseno pavadinimo kvintesenciją – taip, tai *lėlių namai*, kur vaidina ne skudurinukės ar mechanizuotos medinukės, o žmonės apsimeta lėlėmis, tikriau, gyvena kaip valdomos marionetės. <...> Sudėtingoje lėlės-žmogaus veiksmų bei jausmų dialektikoje pati įdomiausia atrodė Dalios Overaitės Nora. Ji, sakyčiau, primena tragikomišką klouną ar be perstojo judančią, dainuojančią lėlę šokėją, sau „pagrojančią“, save lyg parodijuojančią, gyvenančią dvilypį gyvenimą – realų ir tariamą. <...> labai įdomus finalas: išsiveržusi į laisvę, nusiplėšusi lėlės kaukę, Nora prabyla savo balsu, žemu altu, tokiu balsu, koks jai priklausys tada, kai ji nueis sunkų savarankiškos moters kelią, kuris vėl privers ją prisitaikyti nieko nebijančios, tarsi nelaukiančios iš niekur pagalbos, stiprios ir emancipuotos moters kaukę. Būtent čia Vaitkus pratęsia autorių, kuris tos moters kaukės dar nežinojo, bet Strindbergas ją jau matė...“¹⁰

Anot H. T. Lehmanno, „vizualioji dramaturgija nereiškia išskirtinai vaizdu paremtos dramaturgijos, veikiau koncepciją, kuri nebeprislauso tekstui ir gali rutuliotis laisva nuo jo logika. <...> scenografija, šis kompleksiško teatro vizualumo vardiklis, atsiveria žiūrovo žvilgsniui kaip tekstas, kaip sceninė poema, kur žmogaus kūnas yra metafora ir kur nemetaforine prasme jo judesių srautas tampa rašmenimis...“¹¹. Atrodytų, vien šios teoretiko pastabos pakanka, kad, pavyzdžiui, J. Vaitkaus spektaklių vaizdinę-plastinę partitūrą ir J. Arčikausko sceninės erdvės modeliavimą priskirtume prie ryškiausių lietuviško vizualaus teatro pavyzdžių. Juk kalbant apie šio dailininko kuriamas plastines-erdvines kompozicijas, galima įžvelgti savitą jų panaudojimo logiką, kuriančią specifinių formų (pavyzdžiui, spyglių ir trikampių, apskritai aštrių briaunų, smaigalių), faktūrų (nuo neapdoroto medžio iki šiurkščios ar balintos drobės) bei spalvų dramaturgiją. Antra vertus, tiek J. Arčikausko scenovaizdžius, tiek ir jo sumanytus personažų kostiumus galima „skaityti“ kaip atskirus meno kūrinius – jie nebereikalauja vienokio ar kitokio draminio teksto, nes savo turiniu ir forma patys tą tekstą sukuria.

⁹ Iš D. Šabasevičienės pokalbio su D. Overaite 1995 11 20, D. Šabasevičienė, op. cit., p. 207.

¹⁰ Audronė Girdzijauskaitė, Lietuvos teatras Ibseno veidrodyje, *Lietuvos teatras*, 1999 ruduo–2000 žiema, p. 32.

¹¹ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris: L'Arche, 2002, p. 147.

Derėtų prisiminti kitus dailininko darbus – Valentinui Masalskiui statant Samuelio Becketto „Paskutinę Krepo juostą“ ir „Belaukiant Godo“ (1994, 1995), Peterio Handke's „Publikos išplūdimą“ (1994) ir Eugeno Ionesco-Vidmanto Bartulio „Pamoką“ (1996), J. Vaitkui režisuojant Oskaro Milašiaus „Migelių Manjarą“ (1996) ar V. Masalskio „...su Goethe's „Faustu““ (1999). Visuose juose vizualioji spektaklio pusė buvo ne tik viena reikšmingesnių formuojant spektaklių temas bei prasmes, bet dažnai ir vyraujanti. „Dailininkas maksimaliai valdo sceninę erdvę, jo sukurti masteliai, tūriai triuškinančiai naikina viename ar kitame teatre taip lengvai prigyjančius vaizdinių, proporcijų stereotipus. Dailininko sugebėjimas rekonstruoti esamoje epochoje galiojančias suvokimo koncepcijas sukuria istorinę estetiką. Remdamasis autentiškais įvaizdžiais ir sąvokomis (akmuo, kryžius, trikampis, kvadratas, spyglys) J. Arčikauskas sumodeliuoja amžiną, nuolat besikartojantį grožį. Jį galima skaityti kaip metaforą arba kaip irealų, bet labai šiuolaikišką pasaulio matymą <...> Jo kuriamą vaizdinių teatrą galima sulyginti su religiniu menu, kur siužetai identifikuojami, tačiau kiekviena freska, mozaika ar altorinis paveikslas teturi tik jam vienam būdingas savybes. <...> Jo žmonės – kaukėtos, kostiumuotos būtybės – veiksmo metu lyg prieš altorių grynėja, kol lieka visiškai natūralūs balti aktorių veidai („Sapne“ – Remigijaus Bilinsko, „Migelyje Manjaroje“ – Valentino Masalskio). Netesinga būtų vien režisieriui priskirti tokią spektaklių dramaturgiją, kadangi ji veiksminga tik dėl labai įtaigių scenografinių vaizdinių...“¹² Teatrologės D. Šabasevičienės tiksliai įvardyta J. Arčikausko scenovaizdžio, kurį labiau tiktų vadinti instaliacija, specifika išties apibūdinama kaip autonomiškas spektaklio dėmuo, o jo plastinės kompozicijos ir jų metamorfozės – kaip savarankiškai funkcionuojanti sistema. Dailininko vaizdiniai gerokai lenkia literatūrinio teksto siūlomus ir jų „gyvumas“, gimstąs iš vizualios formų kaitos, provokuoja naujus sceninius konfliktus. Pirmiausia – teksto ir vaizdo, kitaip tariant, turinio ir formos, kuriam antrina ir kurį savaip išplečia aktoriaus bei jo personažo kostiumo priešprieša netgi tais atvejais, kai aktoriui nereikia „nugalėti“ sudėtingų siluetų, klostėmis, kelių sluoksnių audiniais, spygliais ar aštriomis kirpimo „briaunomis“ save eksponuojančio veikėjo pavidalo. Nes J. Arčikauskui svetimas ne tik mimetinis veiksmas, jam svetimas personažas kaip natūralus žmogus – personažas yra kitos (sceninės, poetinės) realybės atstovas ir jo „kasdieniškumas“ griautų estetinę meninio pasaulio prigimtį.

Vis dėlto kalbant ne vien apie J. Arčikausko ir J. Vaitkaus, bet ir, pavyzdžiui, J. Arčikausko ir V. Masalskio (kaip režisieriaus ir aktoriaus) bendradarbiavimą, tenka pabrėžti – šis bendradarbiavimas vaisingas tik esant lygiavertei partnerystei. Tik režisieriui turint savo spektaklio viziją, idėją. Beketiškuose V. Masalskio spektakliuose veikė režisūrinis-veiksminis tekstas, tad J. Arčikausko naudota „žaliava“ – kasdieniai daiktai, surūdiję rakandai, dėžės, vežimėlis ir virvės – buvo iškalbinga viso spektaklio sistemoje. „Pamokoje“ J. Arčikauskas apsiribojo makabriškais Ionesco veikėjų kostiumų modeliais ir juodos bei baltos spalvų kontrastais, nes režisieriaus ir kompozitoriaus sumanyta kaip absurdo opera ji ir buvo vaidinama labiau statiškai, beveik tuščioje erdvėje, susitelkiant prie žodžio ir prasmės, teksto ir muzikos disonansų. „Lėlių namų“ veikėjams dailininkas pasiūlė išraiškingus ir kartu H. Ibseno laikų stilistikai artimus kostiumus, o Don Chuano parafrazės iš „Migelio Manjaros“ protagonisto viena ryškiausių kostiumo detalių tapo milžiniškos, kietos „ispaniškos“ XVII a. apykaklės, kurių kaita atspindėjo ne tik Manjaros vidinę raidą, bet ir svarbiausią spektaklio idėją. Teisi D. Šabasevičienė teigdamą, kad J. Arčikausko kostiumų ir sceninių vaizdinių įvairovė nėra atsitiktinė ir juose galima įžvelgti istorines nuorodas – dailininkas, net ir varijuodamas savo pamėgtas ir

¹² D. Šabasevičienė, Jono Arčikausko vaizdinių teatras, *Teatras*, 1997, Nr. 1, p. 54–55.



Scena iš spektaklio „Migelis Manjara“. Migelis Manjara –
Valentinas Masalskis, Šešėlis – Vesta Grabškaitė

priprastas formas bei tūrius, vienu ar kitu būdu (detale, siluetu, grimo potėpiu) užkoduoja, užšifruoja istorinį autoriaus laiką. Tačiau jam, kaip ir J. Vaitkui ar V. Masalskiui, literatūrinis tekstas, jo suponuotos sceninės aplinkybės svarbios tiek, kiek jos dirgina vaizduotę ir kiek skatina individualius ieškojimus bei pranešimus.

O. Milašiaus „Migelis Manjara“ (premjera 1996 m. spalio 11 d.), J. Vaitkaus pastatytas Akademinio scenoje, įdomus keliais aspektais. Asmenybės, individualybės krizė, kurios priežastis ir pasekmes režisierius analizavo ankstesniuose spektakliuose ir kuri artino jį prie uniforminio žmogaus su kauke, žmogaus-lėlės, jame verdančio, kunkuliuojančio vidinio pasaulio ir jo bei išorinės apsuptyties priešpriešų, turėjo visiškai išsiskleisti radus tam palankią literatūrinę medžiagą. Atrodė, kad po 1990–1995 m. statytų daugiasluoksnių, daugiareikšmių sceninių misterijų būtina eiti dar giliau – ir prie „biblinės doros rojaus, pirmapradės žmogaus nuodėmės“, ir prie grynosios poetinės, metaforų ir simbolių teatro kalbos¹³. „Migelis Manjara“ neišvengiamai turėjo patekti į J. Vaitkaus repertuarą – anksčiau ar vėliau. Tai – talentingo poeto sukurta misterija, ne drama, ne tragedija ar melodrama. Misterijos – kiti dėsniai, svetimi, mano galva, kitiems režisieriams. J. Vaitkus ir dramas, ir tragedijas traktuoja kaip vieną didelę gyvenimo misteriją <...>. J. Vaitkui rūpi jo tema, perverianti bene visus šio režisieriaus kūrinius, – asmenybė amžinybės ir kosmoso požiūriu. Režisieriui rūpi ne individai ir gyvenimas konkrečiu laiku <...> ir erdvėje, o asmenybės amžina akistata su Dangumi, Pragaru ir Likimu...“; – rašė Egmontas Jansonas, akcentuodamas, kad šiuo požiūriu visi J. Vaitkaus spektakliai yra elitiniai¹⁴. Kino kritikas Saulius Macaitis po spektaklio įrašė „Migelį Manjarą“

¹³ Iš D. Šabasevičienės pokalbio su Vaitkumi 1996 09 11, D. Šabasevičienė, op. cit., p. 217–218.

¹⁴ E. Jansonas, Evangelija pagal Joną Vaitkų. „Migelis Manjara“ – tarsi gavaus oro gūsis gerokai supelkėjusioje lietuvių teatro patalpoje, *Diena*, 1996 10 21.

į vieną gretą su režisieriaus statytomis „Vėlinėmis“, „Sapnu“ ir „Lėlių namais“, tačiau pabrėžė, jog katarsį čia „dovanoja ne siužetas, ne atsivertęs personažas, nueinantis į dangų ar pragarą. Katarsis aplanko, nes turi priešintis, aktyviai neigti, esi provokuojamas, stebi visų įmanomų teatrinių formų griūtį. „[...Vaitkus] toks pat nusišalinęs nuo kasdienybės, iš savojo „dramblio kaulo bokšto“ vis taip pat bendraujantis su mumis ne tiesiogiai buitiškai, o gal tais astraliniais spygliuotais brėžiais, kuriuos „Migelio Manjaros“ spektaklyje sukūrė Jonas Arčikauskas...“¹⁵

Pagrindinį – Migelio Manjaros – vaidmenį suvaidino V. Masalskis, ir spektaklis „susi-sklendė“ ties vieninteliu veikėju, išpraustu į itin iškalbingą sceninę erdvę. J. Vaitkus ir šįkart organizavo reginį: skaidė ir sluoksniavo ženklų srautus, eksponavo personažus kaip atspindžius, deformavo ir forsavo aktorių vaidybą. Tačiau tik todėl, kad vizualią ir garsinę gausą savo pasikeitimu, atsivertimu, tikromis ašaromis ir natūraliu jausmu finale atsvertų V. Masalskio herojus. „Norėčiau, kad atsiversčiau, kad išsigryninčiau kaip Masalskis – su šito vaidmens, šito Manjaros pagalba“¹⁶, – sakė aktorius, ir spektaklio metu jam pavykdavo maksimaliai priartėti prie O. Milašiaus poezija įkūnyto sielos šauksmo. Brutalusis, ciniškasis, chameleoniškasis V. Masalskio Migelis Manjara, sustingusiu balto grimo veidu, baltu peruku ir brangia eilute, įsitempęs kaip styga ir išdidėjęs dėl pečius aureole gaubiančios sniego baltumo apykaklės, spektaklio metu sluoksnis po sluoksnio metė savo luobus, kad išnirtų kaip naujas, Dievo palytėjimo vertas žmogus.

V. Masalskis, spektaklio pradžioje eksponavęs išpūdingą Manjaros pavidalą, buvo ne kas kita kaip retorinė figūra ir režisūrinio pasisakymo įvaizdinimas, lygiai toks pat, kaip ir kitos spektaklio figūros – vienareikšmiškos, iš esmės atstovaujančios vien reprezentuojamai spektaklio ištarmei. O grynasis, „žmogiškasis“ Manjara – tai jau kito spektaklio, kitos estetinės sistemos veikėjas. Jis net ne *persona*, kuria galima vadinti Norą spektaklio finale, turint omenyje tokią personos sampratą, kuri reiškia ir išreiškia tikrąjį veidą slepiančią *kaukę*. Noros „atsivertimas“ buvo sukrečiantis menine prasme – iš vieno pavidalo ji virto kitu, ir šis pokytis reiškė kokybinį paties meninio įvaizdžio šuolį, kuris neišsisemia su spektaklio pabaiga. Manjaros atsivertimas žmogumi, atvirksčiai, skambėjo kaip reziumuojama spektaklio ištarmė, kurio dramatinis veiksmas ir buvo grįstas paties įvaizdžio laikine metamorfoze.

Netrukus Jaunimo teatre J. Vaitkaus statytas Strindbergo „Tėvas“ (premjera 1997 m. balandžio 26 d.) iš dalies pratęsė kamerinius, dar Akademinio teatro mažojoje salėje ar fojė vaidintus spektaklius, – Mishimos „Markizę de Sad“ ir Ingmaro Bergmano „Personą“. Ir dar labiau priminė 1986 m. su pirmuoju savo auklėtinių aktorių kursu statytą Jeano Anouilh „Antigonę“ – ši ir „Tėvą“ siejo lakoniška forma ir minties bei žodžio grynumas, intensyvumas. Atsisakęs dekoratyvumo, susodinęs veikėjus ant kėdžių, už kurių kaip dar vienas spektaklio veikėjas grojo styginių kvartetas, „Tėve“ režisierius privertė aktorius vien balso, intonacijų ir vidinių įtampų variacijomis sukurti vyro ir moters bei kiekvieno jų vidinės dvikovos istoriją. „[„Tėvas“] sudaro statiškos polifonijos piešinio įspūdį. Bet tai dinamiška, verdanti statika. Šis efektas pasiekiamas ypatingą dėmesį skiriant teksto intonavimui. Vaitkus tarsi kilsteli A. Strindbergo žodį nuo žemės, kai kurie teksto gabalai spektaklyje tiesiog išdainuojami rečitatyvu“¹⁷. Ramunė Marcinkevičiūtė, rašydama apie spektaklį, įvardijo tokią paralelę: „... Kodėl pasirinktas toks aktorių egzistavimo scenoje būdas? Atsiranda Jono Vaitkaus spektaklio paralelė su klasicizmo teatru. Ir – kas nuostabiausia – ji išprovokuota pačios Strindbergo pjesės. „Tėvas“ parašytas tarytum

¹⁵ S. Macaitis, Šešėliai ir liliputai, *Šiaurės Atėnai*, 1996 10 26.

¹⁶ Iš D. Šabasevičienės pokalbio su Valentinu Masalskiu 1996 09 29, D. Šabasevičienė, op. cit., p. 219.

¹⁷ S. Šermukšnis, Beprotiškoji šeimos partitūra devyniems aktoriams ir styginių kvartetui, *Lietuvos aidas*, 1997 04 30.

vadovaujantis trijų vienybių dėsnium: veiksmo laikas – kone viena para, veiksmo vieta – vienas ir tas pats kambarys, o pjesės fabula rutuliojasi aplink vieną ir tą patį įvykį, taip formuojant ir veiksmo vienybės dėsnį...¹⁸ J. Arčikausko pasiūlyta tamsių spalvų gama, asketiški aktorių kostiumai ir veido grimas leido režisieriui vien iš A. Strindbergo teksto įtampų dėlioti plastines veikėjų kompozicijas ir kurti jų atšiaurius, vidinio pasaulio deformuotus pavidalus.

Anot Patrice'o Pavis, scenografija, kaip sceninės erdvės modeliavimas, geriausiai atspindi režisūros meno pokyčius, nes ji kartu yra ir regimoji bei materialioji režisūros pusė, turinti prasmę tik per ryšį su aktoriumi ir jo *mise en scène* konkrečiai publikai. Dešimtajame dešimtmetyje scenografija įgijo naują provokacinį santykį tiek su dramaturginiu, tiek ir su režisūriniu tekstu: „nebeina kalba apie teksto iliustravimą ar aiškinimą, tačiau pusiau realų, pusiau fantastinį jo įvaizdinimą, persmelkiantį visus spektaklio elementus; išklabinama tradicinė teksto, vaidybos ir visos režisūrinės interpretacijos hierarchija“¹⁹. Tačiau tokia „dehierarchizacija“ nereiškia vieno kurio šių teatro dėmenų vyravimo, nes scenografija plačiau žodžio prasme – tai elementų, paskleistų erdvėje ir laike, rinkinys, o režisūra – tai *kito* teksto paieškos, priverčiančios vieningai funkcionuoti spektaklio ženklų serijas, kurti grandininę reakciją ir veikti žiūrovą. „Dailininkas rašo sceną aktorių pagalba ir žiūrovų kūnams bei dvasiai, priversdamas šiuos vienu metu reaguoti rega, klausia ir intelektu – šitaip nusitrina riba tarp scenografijos ir režisūros meno“²⁰. Šiuo požiūriu įvertinant J. Vaitkus ir J. Arčikausko bendrus spektaklius²¹ tenka kalbėti ne vien apie jų ekstremalaus vaizdingumo ar vizualumo teatrą, bet ir apie *dailininko teatro* visišką išsiskleidimą tik esant tokiam pat stipriam *režisūriniam teatrui*, ir atvirkščiai.

Gauta 2008 11 17
Parengta 2008 11 28

RASA VASINAUSKAITĖ

The “shape” theatre of Jonas Vaitkus and Jonas Arčikauskas

Summary

The article overviews the staged performances of Jonas Vaitkus, created together with Jonas Arčikauskas in 1995–1996. Focusing her attention on the plastic of the imagery of the performances, the author emphasizes the purposive collaboration of the director and the set designer, which permits the emergence of a new discourse in the play. While analysing the imagery-plasticity text of the performances, parallels to the puppet theatre are discovered, a concept of a stage personage as a rhetorical figure is delineated, emphasizing a changed value of the set design in the system of artistic imagery. Finally, the concept of the sameness of the artist's theater and the director's theater on stage at the end of the 20th century is summarized.

¹⁸ R. Marcinkevičiūtė, Jonas Vaitkus Jaunimo teatre: *čia ir dabar* bet kur, *Kultūros barai*, 1997, Nr. 6, p. 26.

¹⁹ P. Pavis, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris: Armand Colin, 2007, p. 79.

²⁰ *Ibid.*, p. 80.

²¹ Paminėtini ir Antono Čechovo „Žuvėdra“ bei Juozo Grušo „Meilė, džiazas ir velnias“ (Kauno dramos teatras, 2001).