

Ibsenas lietuvių teatro scenoje: bandymai interpretuoti

Audronė Girdzijauskaitė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, Saltoniškių g. 58, LT-08105 Vilnius

El. paštas: audronegir@yahoo.com

Ibsenas lietuvių teatro scenoje – tai plati tema, kurios vieną atkarpą – „Laukinės anties“ ir „Juno Gabrieliaus Borkmano“ keturis spektaklius – bandoma nagrinėti šiame straipsnyje. Pasirinktas interpretacijos aspektas aktualus visais režisūrinio teatro laikotarpiais. Nagrinėjamų pastatymų režisieriai (Juožas Monkevičius, Henrikas Vancevičius ir Kazys Tumkevičius) yra labiau buitinio realistinio, buitinio psichologinio teatro atstovai, o statant vėlyvąsias sudėtingo, mišraus žanro ir stiliaus Ibseno pjeses, jų taikomas metodas akivaizdžiai riboja pasirinktų kūrinių sceninės interpretacijos galimybes. Taigi vietoj laisvos, kūrybiškos interpretacijos dažnai matome tik bandymus interpretuoti.

RAKTAŽODŽIAI: dramaturgija, tradicija, režisūrinė koncepcija, personažas, interpretacija, laiko matmuo, simbolinė drama, buitinis psichologinis teatras, spektaklio atmosfera, scenos erdvė

Henrikas Ibsenas palyginti anksti pasiekė Lietuvos teatro sceną. Vos tik atsiradus teatro užuomazgoms 2-ajame XX a. dešimtmetyje, didysis norvegas įžengė į mūsų kuklią, dar neprofesionalią sceną. Tyrinėti Ibseno ryšius su lietuvių scena galima įvairiais aspektais; jau bandyta atrasti jo vietą repertuare, nustatyti santykius su režisūra ir kitų spektaklių kūrėjų menu, suvokti, ką jis, kaip autorius, davė, kokius impulsus teikė mūsų teatrui, taip pat kuo mūsų teatras praturtino ibseniškąją tradiciją. Per minėtą laikotarpį mūsų scenose buvo pastatyta kone 30 spektaklių Ibseno dramaturgijos pagrindu. Juos režisavo žymiausi Lietuvos režisieriai, vaidino visas aktorių žvaigždynas.

Šiame straipsnyje bandoma pasekti dviejų vėlyvųjų Ibseno pjesių – „Laukinės anties“ ir „Juno Gabrieliaus Borkmano“ – keturių spektaklių Lietuvos scenose istoriją, užčiuopti šių veikalų sceninės interpretacijos pradmenis. Abi dramos buvo įkūnytos skirtingais metais skirtingose scenose. „Laukinę antį“ režisierius Juozas Monkevičius pastatė Kauno Didžiajame teatre karo metais (1942), o Henrikas Vancevičius – 8-ojo dešimtmečio pradžioje, Lietuvos teatrui ruošiantis didžiajam šuoliui. Po metų, 1974-aisiais, režisierius Kazimieras Tumkevičius parengė „Juno Gabrielio Borkmano“ premjerą Šiaulių dramoje, o 1981 m. „Borkmano...“ variantą pateikė Vancevičius savo vadovaujame Akademiniam dramos teatre.

Į lietuvių teatrą, išaugusį specifinėje kovos už būvį aplinkoje, interpretacijos menas atėjo palyginti vėlai ir ne pro paradines duris. Tai įvyko maždaug 3-iojo dešimtmečio viduryje kartu su pirmaisiais Boriso Dauguviečio bandymais paieškoti tam tikro ryškesnio rakurso statant Maeterlincką, Moliere'ą ar Pirandello, turinčius gilius Europos teatro scenines tradicijas. Savaiminės, nesąmoningos interpretacijos elementų atrasime kiekvieno spektaklio režisūroje, kiekviename aktorius vaidmenyje. Aktorinė interpretacija – lyg ir savaime atsirandantis dalykas, nes kurdamas personažą, aktorius-individas negali likti jam indiferentiškas, ir tas neabejingumas ir yra



1 pav. „Laukinė antiš“. Režisierius – Juozas Monkevičius. Kauno Didysis teatras, 1942 (Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus)

interpretacijos pradžia. Interpretacijos ar jos elementų buvimą geriausiai išvelgiame lygindami dviejų režisierių tos pačios pjesės pastatymus, skirtingų aktorių kuriamą tą patį personažą. Nūdieniame moderniame teatre, kai viena svarbiausių teatrinės kūrybos sričių yra režisūra, bene pagrindiniu režisieriaus įrankiu ar atrama tampa interpretacija, apimanti visą spektaklio vaizdų sistemą. Pasyviai „perskaitytas“ dramos kūrinys ar personažas niekam nebekelia susidomėjimo. Tokį teatrą vadiname iliustratyviu. Būtent išskirdami režisieriaus požiūrio tašką sako-

me: Juknevičiaus „Nora“, Vancevičiaus „Borkmanas...“, nors šiuos kūrinius Lietuvos scenose statė ir kiti režisieriai.

Režisieriaus interpretacijose, ypač statant klasikos kūrinių, svarbus vaidmuo tenka skirtingiems epochos laiko plotmių sąskambiams: žiūrovams įdomu, kaip naujame kūrinyje, spektaklyje, dera autoriaus gyvenamasis ir interpretatoriaus gyvenamasis laikas, jų požiūriai į esmines gyvenimo vertybes.

Kalbant apie Juozo Monkevičiaus režisuotą „Laukinę antiš“ (1942), pirmiausia dera pabrėžti, jog spektaklis atsirado okupuotoje Lietuvoje (1 pav.). Šiuo sudėtingu laikotarpiu nors ir nebuvo išvengta idėjinų bei meninių kompromisų, Lietuvos teatrai stengėsi išlaikyti orumą, daugiausia atnaujindami publikos mėgtą prieškarinio repertuarą ir statydami klasiką, kurios pamatą sudaro humanistinės vertybės – ar tai būtų Heinricho Kleisto „Sukultas ašotis“, Gerharto Hauptmanno „Rosa Bernd“, Ibseno „Nora“ ar „Laukinė antiš“. Darbo sąlygos Kauno teatre, kai po vienu stogu glaudėsi trys trupės, buvo sunkios.

Monkevičius, nors ir mokėsi režisūros iš Juknevičiaus, nebuvo tiek subrendęs režisierius, kad galėtume kalbėti apie originalią jo „Laukinės anties“ interpretaciją. Visas spektaklio vaizdas bylojo, kad didžiausias Monkevičiaus rūpestis buvo ne įdomesnės formos paieškos ar interpretacijos išskirtinumas, bet ištikimybė autoriui. Hedvigos personažu buvo išsakomas pasipriešinimas melui (pagrindinė Ibseno tema), siekimas tikros meilės, doros, užuojautos skriaudžiamajam (laukinės anties simbolis), pasisakoma už bekompromisiškumą. Okupuotos Lietuvos sąlygomis šių paties Ibseno akcentuojamų temų skambėjimas spektaklyje buvo savaime reikšmingas. Prieš premjerą kalbėdamasis su korespondentu Monkevičius tikino, kad „Laukinę antiš“ pasirinko kaip veikalą, tinkamą skatinti kolektyvo meninį augimą. „Tai grynai psichologinė drama, kurioje negali būti nieko nepagrįsto. Joje teisybė surišta su melu, humaniškumas su žiaurumu <...> čia netrūksta simbolikos, didžiųjų filosofinių

minčių¹. Šie žodžiai rodo pernelyg siaurą „Laukinės anties“ žanro supratimą ir iš esmės nusako režisūrinės koncepcijos gaires, siekį akcentuoti „grynai psichologinį“ pjesės klodą.

Monkevičius, pats buvęs įdomus charakterinis aktorius, daug dėmesio skyrė vaidmens analizei. Neatsitiktinai įvyko 96 „Laukinės anties“ repeticijos! Daugeliui kolektyvo narių Ibsenas buvo naujas, tik keli aktoriai buvo vaidinę Dauguviečio režisuotame „Visuomenės priešė“ (1937). Markas Petuchauskas, rašydamas apie karo metų teatrą, pastebi, jog Monkevičius buvo „pažangių estетinių pažiūrų, doras, darbštus menininkas. Jo artumas Vilniaus trupės ir režisūros principams turėjo teigiamą įtaką Kauno teatro darbui 1941–1943 metais“. Ir priduria, jog statant „Laukinę antį“, Monkevičiui pavyko įgyvendinti kai kuriuos svarbius savo kūrybai principus – jis siekė vaidybos vientisumo ir stilingumo². Vertos dėmesio ir paties Monkevičiaus mintys apie aktorių vaidmenis: „Aktoriai čia susiduria su charakterio uždaru ir kietumu, iš jo dvelkiančiu šalčiu, kurį išlaikyti stengėmės visame veikalo įforminime. Toks Jalmaras aktoriui yra beveik tokio pat psichologinio sudėtingumo medžiaga, kaip ir Šekspyro veikalų herojų. Prie jo gretintinas ir šviesios viso veikalo asmenybės, keturiolikmetės Hedvigos vaidmuo“³. Tik Monkevičius gana siaurai suvokė Ibseno dramos žanrą, ir tai savotiškai riboja jo režisūrinį sumanymą. Iš pateiktos citatos galima nujauti, jog būtent Jalmaras Ekdalis ir Hedviga atsiduria režisieriaus dėmesio centre. Monkevičius nebijojo laužyti nusistovėjusių to ar kito aktoriaus amplua, netgi rizikuoti netradiciškai paskirdamas vaidmenis. Jam rūpėjo įrodyti, kad kiekvienas iš jų gali daugiau. Sudėtingą senojo Ekdalio vaidmenį jis paskyrė Jurgiui Petrauskui, kurį publika buvo pratusi matyti atliekant charakterinius komiškus vaidmenis, ir jis atskleidė gilaus dramatismo bruožus. Dar netikėčiau Hedvigos vaidmuo buvo paskirtas Vandai Lietuvaitytei, didelio komedinio žavesio aktorei, niekada nevaidinusiai tokių sudėtingų, dramatiškų vaidmenų kaip Hedviga. Iš atsiliepimų galima spręsti, kad Hedviga spektaklyje buvo jaudinanti. Spektaklio sėkmę liudija dar jaunystėje Monkevičiaus „Laukinę antį“ matęs ir po šešiasdešimties metų įkvėptai apie spektaklį kalbėjęs aktorius Laimonas Noreika: „Nepaprastą įspūdį man padarė Lietuvaitytė, vaidinusi Hedvigą. Tas vaidmuo man atrodė lyg kokia nepasiekiamą viršūnę...“⁴.

Monkevičiaus režisūrinė patirtis nebuvo didelė – vos keli spektakliai. Jis dar nepajėgė sustyguoti visų spektaklio grandžių. „Laukinę antį“, kaip ir kitus savo spektaklius Kauno Didžiąjame teatre, Monkevičius statė su dailininku Mykolu Labucku – grynakrauju realistu dramoje. Šiandien atrodo, jog būtent dailininkas neleidžia režisieriui pakilti į aukštesnį spektaklio vaizdų apibendrinimo lygį: „Laukinėje

1 Rytoj „Laukinės anties“ premjera. Pasikalbėjimas su režisierium J. Monkevičium.

2 Petuchauskas 1979: 55, 57.

3 Ten pat.

4 Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Laimonu Noreika.



2 pav. „Laukinė antė“. Režisierius – Henrikas Vancevičius. Hedviga – Genovaitė Čiplinskaitė, Gina Ekdal – Aldona Kupstaitė. Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras, 1973 (Lietuvos valstybinis literatūros ir meno archyvas)

antyje“ stengtasi atkurti vidurinės klasės šeimos butelio kuklų interjerą, daugmaž padoriai aprenkti aktorius...

Visai kas kita, kai kalbame apie Vancevičiaus Akademiniam dramos teatre režisuotą „Laukinę antį“ (1973) (2 pav.). Jau ritosi 8-asis dešimtmetis, kupinas netikėtų kultūrinių atodangų. Akademinis teatras, neskaitant kelių pavykusių Vancevičiaus (Fiodoro Dostojevskio „Stepančikovo dvaras“) ir vieno kito Irenos Bučienės, Algirdo Lapėno pastatymų, atrodė kažkoks sustabarėjęs, mieguistas, kai tuo tarpu greta Vancevičiaus jau ištisą dešimtmetį Lietuvos teatre tolydžio brendo publikos troškimus atspindintys Jono Jurašo, Povilo Gaidžio ir kitų režisierių spektakliai. Septintojo dešimtmečio pabaigos – aštuntojo dešimtmečio teatras siekė aktyvaus vaidmens visuomenėje, jis stengėsi, kiek tai buvo įmanoma, vertinti savo epochą, būti visuomenės nuotaikų barometru. Statant

„Laukinę antį“ buvo puiki proga Ibseno lūpomis išsakyti savo požiūrį į tiesą ir melą melo persmeltame visuomenės gyvenime, bet ne kiekvienas režisierius drįso ir įstengė.

Interpretacija, Patrice'o Pavis nuomone, turi „išryškinti kūrinio prasmę ir reikšmę“⁵. Interpretuoja skaitytojas, žiūrovas, spektaklio kūrėjai. Kūrinio prasmės paieškos suponuoja ir skatina kiekvieno spektaklio kūrėjo ir net žiūrovo autorystę. Svarbu suvokti, jog neįmanomas „neutralus“ kūrinio perskaitymas, nes, prieš pradėdant kurti spektaklį, neišvengiamai dirbama su tekstu, ieškoma tam tikro aspekto. Pagrindinis interpretatorius režisūrinio teatro laikais – režisierius, jo kūrinio prasmės ir reikšmės aiškinimai, interpretacijos, galų gale susilydo į spektaklio koncepciją. Kuo kūrybiškesnis, atviresnis, individualesnis režisieriaus mąstymas, tuo didesnė originalios interpretacijos tikimybė.

Vancevičiaus „Laukinė antė“, panašiai kaip ir trimis dešimtmečiais ankstesnis Monkevičiaus pastatymas, atstovavo nuosaikiai pozicijai. Jis, kaip ir pirmtakas, pasirinko „buitinio psichologinio sprendimo kelią“, prižemindamas Ibseno mišraus žanro ir kartu poetinės simbolistinės dramos, kurioje keliami filosofinė Tiesos ir Melo problema, skambesį.

5 Pavis 1998: 206–207.

Savo pjesėse Ibsenas kaskart iškelia didžiulę keliasluoksnę problemą, bet niekada neduoda konkretaus atsakymo. Ir šį kartą į klausimą, kas reikalingiau – gelbstintis melas ar pražudanti tiesa, mes nesulaukiame atsakymo. Bet Ibsenas mėgo kalbėti apie savo pjeses ir dažniausiai pats įteikdavo raktą jų problematikos suvokimui. Neblogai išmanęs sceną, autorius palieka laisvę teatruie ieškoti atsakymo. Jis palieka laisvę ir publikai: stebėdama spektaklį, sudėtingus žmonių charakterius ir jų tarpusavio santykius, ji turi pati „išlukštenti“ iškeltus klausimus ir bandyti atrasti paslėptus atsakymus. Arba ieškoti jų kitoje autoriaus pjesėje. Kuo greičiau ir lengviau režisierius stengiasi „atrišti“ veikalo problemos mazgą, teisdamas personažus ir lyg pirštu nurodydamas į „geruosius“ ir „bloguosius“ veikėjus, tuo lėkštesnis jo kuriamas spektaklis.

Kritikams, kaip ir režisieriui, pirmiausia tektų išsiaiškinti veikalo žanrą. Vienas iš Ibseno tyrėjų Edvardas Beyeris rašo: „Laukinė antis‘ yra tragikomedija, kaip pats Ibsenas ją įvardija, ir taip yra giliausia šio žodžio prasme: į žmogaus gyvenimą ir žmogaus būtį žiūrima tarsi iš dvejopos perspektyvos“⁶. „H. Vancevičius, atrodo, sąmoningai vengė gilinimosi į simbolistinę poetinio kūrinio struktūrą ir išsirinko būtinių psichologinių sprendimo kelią. Aišku, galima būtų priekaištauti režisieriui, kad jis atsisakė Ibsenui būdingos (ypač vėlyvojo laikotarpio) simbolikos, savito charakterių poetizavimo, poetizuotos veiksmo atmosferos, ibseniškos ironijos (ypač Verle adresu). Būtent todėl laukinės anties motyvas neiššaukia gilesnių asociacijų, o tampa gan tiesmukišku palyginimu“⁷. Saulius Macaitis teigia, jog šis spektaklis – tarsi grįžimas atgal, lyginant jį su maždaug tuo pačiu laiku pasirodžiusiais sąlyginio teatro pavyzdžiais (mini režisierių Jono Jurašo „Grasos namus“, Povilo Gaidžio „Abstinentą“, Natašos Ogaj „Euridikę“), tačiau recenzijos pabaigoje aptinkame visai netikėtą kritiko pasąją: „Užtat kartais, nuėjus nuo skanumynais lūžtančio vaišių stalo, labai gardi atrodo paprastos juodos duonos riekė. <...> Neginčytina viena: nepaisant visų galimų pretenzijų <...>, spektaklyje sukurtas tvirtas, „susigrojęs“ ansamblis“⁸. Vis dėlto nederėtų šio žanriniu požiūriu nesuderinto, neišgrynintos minties spektaklio lyginti su paprastos juodos duonos rieke ir kalbėti apie darnų aktorių ansamblį, nes nagrinėjant spektaklį net psichologinės vaidybos aspektu, aptinkamos didžiulės duobės pagrindinių personažų traktuotėje, o tokie nevisaverčiai personažai negali sudaryti tvirto ansamblio.

Intelektualiai Ibseno dramaturgijai reikia ypatingo aktorius – asmenybės, aiškiai suvokiamos režisūrinės koncepcijos, išskleidžiančios ar savaip interpretuojančios dažnai užslėptas arba lygiagrečiai tekančias, kartais konfrontuojančias autoriaus mintis gijas. Pasirinkęs pajėgių aktorių būrį – Audrių Chadaravičių, Juozą Rygertą, Henriką Kurauską – Vancevičius, regis, galėjo sukurti tvirtą „vyrišką“ spektaklį, kuriame ir išryškėtų mėgstamiausia ir kontroversiškausia Ibseno kūrinuose tiesos ir melo variacija, bet aktoriai vaidino tarsi apeidami svarbiausius žmoniškųjų santykių kampus. Tad

6 Beyer 1978: 139.

7 Velička 1973.

8 Macaitis 1973.

žiūrovams taip ir liko neaiški kūrinio reikšmė ir prasmė. Nebuvo tvirto ansamblio, aktoriai scenoje vienas kito tarsi negirdėjo. Ir įvyko stebuklas: mažai kam žinoma debiutuojanti aktorė Genovaitė Ciplinskaitė puikiai suvaidino Hedvigą – tikrą, tyrą, giliai išgyvenančią ir turinčią absoliučią gyvenimo klausą. Jos vienatvė šiame spektaklyje, didžiulės vidinės pastangos atlaikyti vaidmenį suskambo kaip priekaištas kitų personažų jausmų butaforiškumui ir vaidybos manieros rutinai. O jos bandymas būti atvirai ir nuoširdžiai tokioje aplinkoje, kad ir kaip būtų keista, įgavo labiau visuotiną pobūdį. Ji tapo spektaklio ašimi, kamertonu. Macaitis apie Hedvigą rašė: „<...> Reikalas tas, kad režisieriaus Henriko Vancevičiaus traktuotėje kaip tik apie Hedvigos paveikslą koncentruojasi sudėtingas spektaklio veiksmas, kad ji čia įkūnija savotišką kilnių ir egoistinių, išprotatų ir nuoširdžių poelgių matą, yra tarsi aukščiausias dvasinis kriterijus, kuriuo spektaklyje yra tikrinami žmonės ir jų veiksmai“⁹. Chadaravičiaus Jalmaras, pasak recenzento, „žemažiūris, lengvai pereinantis nuo džiaugsmo prie nusivylimo, nuo entuziazmo prie pesimizmo, truputį pozuojantis, besigaubias „nesuprasto individo“ skraiste, o objektyviai – silpnavalis ir juokingas žmogelis“¹⁰. Pasak Macaičio, H. Vancevičiaus spektaklyje Hedviga ir yra tikroji „ramybės drumstėja“, nors siužeto prasme tą Ibseno veikėjų pasaulį daugiausia drumsčia jaunasis Gregersas Verlė, įsibrovęs į mergaitės tėvo Jalmaro Ekdalio šeimą, kad išprotauto idealo vardan atskleistų, ant kokio efemeriško netikro pagrindo jinai stovi“¹¹.

Apie Rygerto vaidinamą Gregersą Verlę, tikintį „idealių reikalavimų“ teisingumu, Galina Čepinskienė įžvalgiai rašė: „Jis turi vaidinti herojų, skelbiantį niekam nereikalingą tiesą. Tai žmogus, sergantis, daktaro Relingo žodžiais, „sunkia teisingumo liga“ <...> Bet, nesuvokdamas žmonių realių tarpusavio santykių prasmės, ignoruodamas paprastus kasdieniškus dalykus, jis neišvengiamai tampa juokingas, donkichotiškas. O to J. Rygerto vaidybai kaip tik trūksta“¹². Macaitis, paprastai daug atlaidesnis teatrui, tarsi nepastebėjęs Rygerto kuriamo Gregerso statiškumo, jo vaidmenį vertino teigiamai: „Aktorius Rygertas pasirodo Gregerso vaidmenyje ilgaplaukiu skandinavišku asketu. Pabalęs, kalbą apie tam tikrą vidinį fanatiškumą, jo veidas puikiai dera prie tos rolės, kurią pasirinko ir kuria nuoširdžiai patikėjo (čia jo tragedija!) herojus. <...> J. Rygertas gerai perteikia ir Gregerso atkaklumą, griaunant draugo šeimos mitus, ir tą dogmatiko nuostabą, kuri jį apima, regint, kad gyvenimas vystosi savais dėsniais, niekaip nenorėdamas tilpti į jo deklaratyvias „apsišvarinimo“, „idealo“ formules“¹³. Vertos dėmesio kai kurių kritikų rimtos pastabos vertinant spektaklį išplėstinėje Meno taryboje. Antai Raimundas Jakučionis bijojo, kad ieškant pusiausvyros nenusvertų apibendrinti, simboliniai dalykai; jo nuomone, ir Gregersas, ir Jalmaras pjesėje kur

9 Ten pat.

10 Ten pat.

11 Ten pat.

12 Čepinskienė 1973.

13 Macaitis 1973.

kas sudėtingesni, nei juos kuria Rygertas ir Chadaravičius¹⁴. Antanas Vengris, pripažindamas Vancevičiaus pastangas būti ištikimam Ibsenui, klausė, ar aktoriai jam paklusnūs, ir pastebi, kad jie „dar nėra svarūs“¹⁵. Labai svarbias pastabas glaustai išsakė Dovydas Judelevičius, pabaigoje palinkėjęs spektaklio kūrėjams pasiekti, „kad suskambėtų drama, o ne melodrama“¹⁶.

Nepavykus dviem pagrindiniams vyrų personažams, savaime suprantama, visų dėmesys krypo į Hedvigą. Ši linija susiejo gana padriką veiksmą ir personažus, sutelkė prie pagrindinės temos tarsi iš kito šono, suteikė jai melodraminio atspalvio. Ne ji tapo suaugusiųjų klastingo gyvenimo „teatro“ auka, o jie – Hedvigos įsivaizdavimų, svajonių, nusivylimų ir nuojautų teatro personažais, tarsi negatyvais, kuriuos ji kasdieną ryškindavo savo išsiblaškiusiam ir ne itin darbščiam tėvui Jalmarui.

Režisierius bando psichologiškai pagrįsti ar net interpretuoti Ibseno dramos personažus, bet jam nepavyksta jų suderinti plėtojant savo gana miglotą koncepciją, kuri neatitinka Ibseno paslaptinių nutylėjimų. Laimė, spektaklio pabaigoje išryškėja vienas įdomus Ibseno personažas, kuriuo bandoma sukabinti padrikas koncepcijos gijas, – tai racionalus, o gal net ciniškas gydytojas Relingas, aktorius Vytauto Tomkaus lūpomis išsakantis pabirus veiksmus savaip surišančią tiesą: Hedviga, o ne Gregersas sumoka jo klaidinančio idealizmo kainą.

Turbūt nesuklysimė pasakę, jog svariausias argumentas statant racionalias, logiškai suręstas, konstruktyvias Ibseno pjeses būtų talentinga, daugiasluoksnė personažo interpretacija, svarbus yra požiūrių derinimo, sulydymo aspektas, ir šis sudėtingas procesas, be abejo, priklauso režisieriui.

Šią pastabą laikyčiau itin svarbia, nes neišryškinus kiekvieno charakterio, nuosekliai nesuvedus jų į darnų ansamblį, ryškėja ne vidiniai, o išoriniai dalykai, ne sudėtingų situacijų ir charakterių sandūros, o „gerųjų“ ir „blogųjų“ personažų susistumdymai, sentimentalumas, žadinantis publikos gailėstingumą, užuot vertęs ją susimąstyti.

Kiek įdomi, originali yra režisieriaus koncepcija ir kaip pavyko ją įkūnyti spektaklyje, mes matome įvairiose kuriamo spektaklio plotmėse. Viena iš jų yra scenografija. Didesnių priekaištų „Laukinės anties“ scenografijai beveik niekas iš recenzentų neturėjo. Vis dėlto neaptinkame vertinimuose ir tikro džiaugsmo, kurį sukelia talentingas, conceptualus sumanymas. Štai keli tų vertinimų: „Dailininkui F. Navickui teko taip pat nelengva užduotis <...> Jo dekoracijos gana šykščios, neperkrautos natūralistinėmis detalėmis <...>. Pjesei būdingas simbolikos ir natūralistinės aplinkos jungimas iškelia specifinius reikalavimus dailininkui. Galima ginčytis dėl to, ar teisingai buvo pasielgta, atsisakant parodyti žiūrovams pastoginę, kuri yra pagrindinis scenografijos simbolikos elementas, ir pakeitus ją palubėje kabančiu vairu. Kiekvienas dailininkas ir režisierius

14 Raimundas Jakučionis. *LLMA*. F. 200. Ap. Nr. 3. B. 297. P. 71.

15 Antanas Vengris. *LLMA*. P. 71–72.

16 Dovydas Judelevičius. *LLMA*. P. 72.

turi teisę savo nuožiūra kurti scenos aplinką¹⁷. Taip, turi teisę kurti savo nuožiūra, bet turi ir pareigą suvokti, ko scenai reikia, papildyti, išplėsti režisieriaus viziją.

Buitinė psichologinė Vancevičiaus koncepcija, pasak spektaklį recenzavusio V. Veličkos, atsispindi ir Navicko scenovaizdyje: čia „<...> detalus interjeras, kur konstrukcija sudaro įspūdį kažkokios šaltos, nejaukios, beveidės patalpos. Prisiglaudus kažkur už kulisų Hedvigos kamarelė su jos mažu „žvėrynu“ ir laukine antim, tampa realia realaus gyvenimo detale“¹⁸. Bet argi teisinga, kad palėpė su laukine antim, simboliškiausiu Ibseno dramos „personažu“, „tampa realia realaus gyvenimo detale“?¹⁹ Vienintelis Judelevičius, kalbėjęs Meno tarybos posėdyje, visiškai pagrįstai pasigedo prasmingo ir vientiso „Laukinės anties“ scenografijos sumanymo: „Pastogė spektaklyje turi būti labai keista, o ji niekuo nesiskiria nuo namų [erdvės – A. G.]. O ji turėtų būti ir sąlyginė, ir ne“²⁰. Ilgai laukta premjera susilaukė dvejonų ir atviros, nors ne visuomet taiklios kritikos spaudoje. Irena Aleksaitė teisingai diagnozuoja anuometinius teatro ir kritikos santykius: „Akademinis teatras skausmingai reagavo į „Laukinės anties“ kritiką. Matyt, kolektyvas buvo įsitikinęs savo sėkme. Tai patvirtina aktorius H. Kurausko, vaidinusių senąjį Ekdalį ir susilaukusio kritinių pastabų, straipsnis laikraštyje „Literatūra ir menas“ <...>. Šis teatras nuolat jautėsi kritikos nuskriaustas. Pakanka atsiversti šiandien publikuotus L. Noreikos anų dienų dienoraščius, kuriuose užfiksuotas šio teatro ir paties aktorius požiūris į silpnų pastatymų kritiką kategoriškai atmetant ir inkriminuojant kritikos subjektyvumą. „Laukinė antis“ lyg patvirtino, jog H. Vancevičiaus deklaruojamas jam artimas „psichologinis“ teatras šiuokart buvo pažeidžiamas“²¹.

„Junas Gabrielis Borkmanas“ – viena aukščiausių Ibseno vėlyvosios kūrybos viršūnių (1896), galingų, reljefiškų charakterių drama, kurioje visi spiečiasi aplink pagrindinį, svarbiausią ir galingiausią Juną Gabrielį Borkmaną, potencialiai sukaupusį savyje dieviškąją ir velniškąją patirtį. Kaip jau minėta, lietuvių teatre „Junas Gabrielis Borkmanas“ pasirodė du kartus – 1974 m. Šiaulių dramos teatre ir 1981 m. Valstybiniame akademiniam dramos teatre Vilniuje.

„Borkmanas“ – tai lyg didelės gyvenimo dramos finalas. Įtampa čia neatslūgsta nė minutę. Reljefiškai pateiktiems tvirtų įsitikinimų personažams reikia aktorių-asmenybių, puikios žodžio ir minties raiškos, tobulos formos. Realistinio psichologinio teatro tradicija Vancevičius režisuoja ir antrąjį savo kūrybos kelyje Ibseno pastatymą – „Juną Gabrielį Borkmaną“. Ši vėlyvoji niūri Ibseno pjesė, kurioje žiema, pasak

17 Čepinskienė 1973.

18 Velička 1973.

19 Ten pat.

20 Dovydas Judelevičius. Ten pat.

21 Aleksaitė 2006: 48.

Edvardo Beyerio, karaliauja „ne tik gamtoje, bet ir žmonių širdyse, ir yra panaši į peizažą, kurį Edwardas Munchas pavadina „stipriausiu žiemos peizažu visame Skandinavijos mene“²², ir kurioje susumuojama visa nugyvento (galbūt bergždziai) pjesės herojaus gyvenimo patirtis, neatsitiktinai patraukė Vancevičių, dar tebevadovaujantį teatrui, kuriame žiojėjo praraja tarp oficiozinės, paradinės iškabos ir viduje bręstančios kūrybinės krizės. Dramos centre – galingas charakteris, o Ibsenas, pasak Vytauto Kubiliaus, savo „stipriesiems“ charakteriams nuolat iškelia dilemą: arba tu vykdai savo pašaukimą ir pražudai kitų gyvenimą, arba tu susitaikai su esama padėtimi ir tada pražudai pats save („Brandas“, „Žmonių priešas“, „Junas Gabrielis Borkmanas“²³). Vancevičius drauge su Virginija Idzelyte ir aktoriais sukūrė įdomų, giliąmintį ir daugiaplanį spektaklį. Jame išvengta išoriškai efektingos formos, kurią mūsų režisieriai neretai pasitelkdavo interpretuodami „vakarietiškus“ dramos kūrinius. Šiuo kameriniu, gana vientiso stiliaus ir net savaip poetišku spektakliu (tą poetiškumą lėmė gana subjektyvi veikalo interpretacija, bandant aktoriui Regimantui Adomaičiui pateisinti Borkmaną, individualistą ir egocentriką) pavyko išvengti ir vaidybos forsavimo, melodramatiškumo perteikiant dramatiškų santykių įtampą tarp personažų. Režisierius dirbo pagal jam būdingą psichologinio teatro metodą; ieškodamas kiekvieno personažo individualių ir sykiu apibendrinančių bruožų, jis įdėmiai drauge su aktoriais „lukšteno“ charakterius; bandė įrodyti savojo darbo metodo privalumus: idėjinį solidarumą su autoriumi ir realistų neretai deklaruojamą „ištirpimą“ aktoriuje. Valdas Vasiliauskas teisingai pastebi, jog Vancevičius „neprimeta pasirinktai dramai savo koncepcijos. Jo režisūrinio sumanymo pagrindas – statomo autoriaus idėjos, atskleidžiant tą kūrinio aspektą, kuris artimas ir pačiam režisieriui, ir amžininkui“²⁴. Borkmano vaidmenį kūrė net du mūsų teatro „primai“, du režisieriaus mylimi artistai – Regimantas Adomaitis ir Rusų dramatos artistas Artiomas Inozemcevas (anuomet nebuvo įprasta kviestis vaidmeniui aktorių iš kito teatro). Pirmas iš jų atrodė energingas, savo moralinį nuovargį slepiantis, savaip žavus, galintis kalnus nuversti – tik patikėk juo (3 pav.), o antras – slegiamas sunkių minčių, besibylinėjantis su savo sąžine, vienišas žmogus, kažkuo panašus į patį Ibseną (4 pav.). Tą giminišką artumą aktorius bandė pagrįsti ir grimu, ir stotu, ir pabrėždamas gūdzį vienetvę. „Vancevičius niekuomet nežiūrėjo plokščiai į personažą, ir į Borkmaną taip nežiūrėjo. Jis ieškojo jam pateisinimo, pagrindimo, ieškojo pusiausvyros... Nedarė iš jo niekšo <...>“²⁵. Dviejų skirtingai interpretuojamų Borkmanų buvimas byloja režisieriaus dvejonę, kūrybišką, laisvą ir šiuokart lanksčią koncepciją. Sulieję tuodu portretus iš tiesų gautume labai reljefišką, prieštarinę ir sudėtingą ibsenišką paveikslą. Bet jų buvo du ir apie juos būrėsi kiti aktoriai, tarp kurių ir puikų grafomano Fuldalo, kaip ir Borkmanas

22 Beyer 1978: 180.

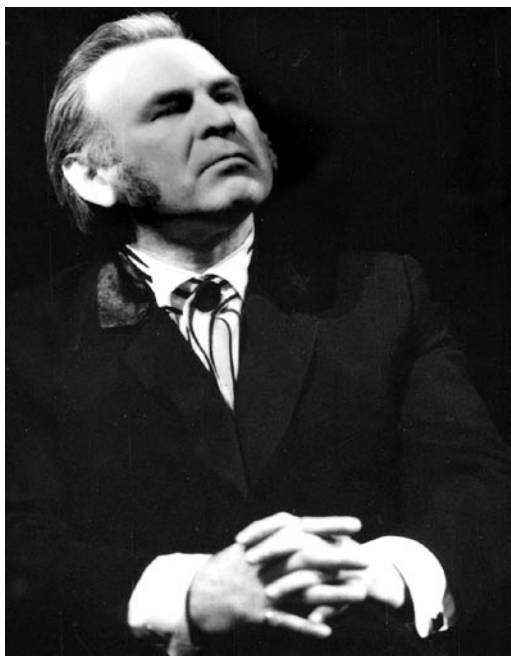
23 Kubilius 1978: 141.

24 Vasiliauskas 1981.

25 Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Laimonu Noreika,



3 pav. „Junas Gabrielis Borkmanas“. Režisierius – Henrikas Vancevičius. Borkmanas – Regimantas Adomaitis, Freken Ela Rentheim – Vaiva Mainelytė. Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras, 1985 (Lietuvos valstybinis literatūros ir meno archyvas)



4 pav. „Junas Gabrielis Borkmanas“. Režisierius – Henrikas Vancevičius. Borkmanas – Artiomas Inozemcevas. Lietuvos valstybinis akademinis dramos teatras, 1981 (Lietuvos valstybinis literatūros ir meno archyvas)

apsėsto manijos, paveikslą sukūręs Laimonas Noreika. Būtent jis tarsi kreivas veidrodis atspindėjo pernelyg rimtai save traktuojantį Borkmaną, o kartu sudarė Ibsenui būdingą priešingybių porą. Raštininkas Vilhelmas Fuldalas scenoje buvo tragikomiškas personažas, kažkuo panašus į kai kuriuos Čechovo maniakiškus personažus. Jau minėtame pokalbyje aktorius Noreika įdomiai samprotavo apie savąjį Fuldalą: „Fuldalas – dramatiškas personažas. Grafomanas, tikintis šviesa. <...> Aš to vaidmens laukdavau, norėdavau jį vaidinti, man buvo gera. <...> Mes norėjom parodyt tragediją mažo žmogaus“²⁶. Ibseno pjesėse nėra antraeilių, nereikšmingų personažų. Jie visi glaudžiai susiję, priklausomi vienas nuo kito ir savaip atspindintys vienas kitą. Borkmano egocentrizmas atsispindi moterų, nelaimingų seserų, personažuose, jų likimuose; kontrastingą jų porą (pastebėkite – vėl pora, tarsi padvigubinti problemų svorį, o sykiu išlaikanti pusiausvyrą) freken Elą Rentheim ir fru Gunhildą Borkman gana jautriai ir išmintingai suvaidino Vaiva Mainelytė ir Marija Rasteikaitė.

Idzelytės sukurtas scenovaizdis tapo lyg „Borkmane“ pateikiamos aplinkos apibendrintu įvaizdžiu, prisodrintu dramatinės atmosferos ir susisiejančiu su simboliniu, poetiniu Ibseno dramos sluoksniu. Jai pavyksta abstrahuoti scenos erdvę ir suteikti jai visuotinumą, netgi perteikti režisieriaus sumanymo esmę: tai lyg parkas žiemą, juodi senų medžių kamienai, tarp jų kur ne kur stilingi Ibse-

²⁶ Iš Audronės Girdzijauskaitės pokalbio su Laimonu Noreika.

no epochos staleliai su skirtingais, į žibelines ar dujines lempas panašiais šviestuvais, kurių šviesa tai įsižiebia, tai vėl išblanksta lyg kapinės Vėlinių naktį; pridursime, kad puiki kostiumo meistrė Idzelytė sukūrė ir labai subtilaus silueto bei kolorito kostiumus. Panašiam universaliame scenovaizdyje būtų galima suvaidinti ne vieną vėlyvojo periodo Ibseno pjesę; nekyla abejonių, jog tai Ibseno idėjinio lauko, jo pasaulėjautos prisodrinta erdvė. „Ypač svarbi ibseniškuose pastatymuose atmosfera, atverianti po kasdienybės luobu slypintį dramatiškumą, realistinės detalės simbolinę prasmę, sukuriama jau pirmoje scenoje. Sukuriama be būtinių detalizacijos, taupiomis priemonėmis, artimomis vėlyvojo Ibseno išgrynintai abstraktokai poetikai: aidint pianino garsams (spektaklio leitmotyvas „Dance macabre“), tamsoje žiebiai šviestuvai, apšviečiantys griežtai lakonišką V. Idzelytės scenovaizdį – dvelkteli kapų rūsio vėsa <...> Spektaklyje nesyk bus užsiminta apie šaltį, kuris vienus herojus išgins į šiltus kraštus, kitus pražudys. Dar nesibaigus vaidinimui, pasidarys aišku, kad galvoje turimas ne žiemos speigas, o kur kas baisnis širdies šaltis²⁷. <...> V. Idzelytė spektaklio pabaigoj drąsiai uždengia herojus savotiškomis įkapėmis – marška, kuri visą spektaklį lyg „memento mori“ kabėjo virš spektaklio audrų ir konfliktų“²⁸.

Jeigu palygintume šį Vancevičiaus spektaklį su Tumkevičiaus Šiauliuose pastatytu „Junu Gabrieliu Borkmanu“ (1973), tai daug dalykų būtų pastarojo nenaudai (5 pav.). Suprantama, kad tokio masto kūrinys buvo ne senosios mokyklos režisieriaus Tumkevičiaus pečiams. Apie modernesnę veikalo interpretaciją netenka kalbėti. Kaip 1981 m. teigė Macaitis, jei Vancevičiaus spektaklis „Laukinė antiš“ prieš metus buvęs tarsi žingsnis atgal, taip ir Tumkevičiaus „Junas Gabrielis Borkmanas“ anuometiniame Šiaulių teatre atrodė kaip seniena. Jis atsirado po teatrinę visuomenę sujudinusią Natašos Ogaj režisuotų Samuilo Maršako „Katės namų“, Jeano Anouilh „Euridikės“ spektaklių, parodžiusių, kokia pajėgi gali būti trupė, kai jai vadovauja talentingas režisierius. Tumkevičiaus režisuojamas ir vaidinamas Borkmanas buvo Napoleono komplekso kamuojamas žmogus. Aktorius gerokai pūtėsi, stengdamasis savajam Junui Gabrieliui suteikti išskirtinumo bruožų, tačiau kaip aktorius nepajėgė nei suvokti, nei suvaidinti dramatiško, sudėtingo ir prieštaringo charakterio²⁹. Atrodo, aktoriui, vaidinusiame vidinių prieštaravimų draskomą vienišuoį Borkmaną, labiausiai rūpėjo jį pasmerkti kaip egoistą, pamynusį jam artimų žmonių gyvenimus, panorusį pakilti virš miesčioniškosios daugumos, tačiau pasmerkti iš tų pačių miesčioniškų Ibseno nekenčiamos „daugumos“ pozicijų.

Spektaklyje vyravo moterys: atšiaurios, pamynusios savo puikybę, uždaros. Fru Gunhildos Borkman charakterį puikiai perteikė Albina Simokaitytė, o moteriškai pasiaukojusią jos seserį Elą Rentheim – Vanda Venckutė. Kai artėjant tragiškam šio spektaklio finalui, Borkmano sūnus Erhartas (Kazys Rudėnas) su žaviąja Fani Vilton

27 Vasiliauskas 1981.

28 Poškus 1981.

29 Girdzijauskaitė 1974.



5 pav. „Juno Gabrielis Borkmanas“. Režisierius – Kazimieras Tumkevičius. Ela Rentheim – Vanda Venckutė, Erhardas Borkmanas – Kazys Rudėnas, centre – Borkmanas (Kazimieras Tumkevičius). Šiaulių dramos teatras, 1973 (Lietuvos valstybinis literatūros ir meno archyvas)

pastabas aktoriams, dailininkui, nelauktus fantazijos blyksnius, mizanscenų piešinius ar net nusivylimo akimirkas. Pavarčiusi Tumkevičiaus režisūrinių egzempliorių, jokių pastabų, išskyrus „pasisuka į kairįjį portalą“, „stovi scenos viduryje“, neradau. Šios pastabos byloja vaizduotės seklumą. Kita medžiaga atskleidžia „rimtą“, netgi pedantišką pasirengimą³⁰: prisegti trys lapai su tvarkingais citatų apie Ibseno pjesę išrašais ir net atskiras aplankas su Maskvos Mažojo teatro spektaklio „Juno Gabrielius Borkmanas“ aktorių ir scenovaizdžių nuotraukomis. Negi galvota sekti tuo pasenusiu pavyzdžiu?! Krinta į akis ir kupiūros. Kad jos būtinos – neabejotina, nes praėjo daugiažodžio teatro laikai, moderniajame teatre režisierius ir aktoriai tai kompensuoja meniniais vaizdais, tačiau režisieriaus Tumkevičiaus ranka ne suglaudžia tekstą, išryškindama esmę, o nedvejodama kryžmai braukia ištisas pastraipas. Taigi šiuo atveju netenka samprotauti apie interpretacijos gilumas, nors reikia pripažinti, kad Tumkevičiaus spektaklis buvo „raštingas“, nenusižengęs Ibseno moraliniams idealams, jo pagrindinio konflikto, temos plėtojimui.

³⁰ LLMA. F. 340. Ap. 1. B. 229.

(Genovaitė Vaiginytė) atsiplėšia nuo namų ir išleikia į užsienį, į Paryžių, salė lengviau atsidūsta: dera bėgti iš gyvybę stingdančios zonos! Paties Borkmano finalas, kai jis po kelerių metų pirmą kartą išeina iš namų į gniaužiantį šaltį ir nuo kalvos, vėl dėstydamas savo senuosius įsitikinimus (bet kokia kaina valdyti žemės turtus), sukniumba, nebuvo nei vidaus, nei išorės priemonėmis pateisintas. Nepadėjo ir scenografė Joana Taujanskienė, neatradusi būdo scenos erdvę dalyti į realią ir virtualią. Tas dviejų erdvių – aukštesniosios ir žemesniosios – buvimas yra būdingas Ibseno pjesėms, pavyzdžiui, „Perui Giuntui“, „Brandui“, „Statytojui Solnesui“, todėl ir scenografas negali to nepaisyti. Tarp kitko, plastinio sprendimo finalui nerado ir Idzelytė, tad Juno Gabrielio mirtis abiejuose pastatymuose liko blanki, prieštaraujanti didingam tekstui.

Daugeliui teatro kritikų vienas įdomiausių kuriamo spektaklio dokumentų yra režisūrinis pjesės egzempliorius. Užrašai parašėse dažnai liudija režisieriaus

Pabaigoje derėtų pasakyti, kad iš keturių aptartų spektaklių tam tikra prasme kiekvienas savaip gali padėti svarstant apie režisūrinę interpretaciją. Jeigu vertinsime reikliau, tai turbūt tik Vancevičiaus „Junas Gabrielis Borkmanas“ yra rimtas, lūkesčius pateisinantis pretendentas plėtoti tokį pokalbį. Kituose trijuose spektakliuose retai pavyksta aptikti laisvos, kūrybiškos interpretacijos požymių: dažniau tai tik bandymai interpretuoti, kartais net nesąmoningi, intuityvūs, nepajėgiant šiuo aspektu apimti visų kuriamo spektaklio grandžių. Tačiau kiekviename iš aptartų spektaklių būta įdomių vaidmenų, kurie leidžia manyti, kad kartais kūrybingas aktorius gali pakilti virš menkai kūrybingo režisieriaus pakeltos kartelės.

Gauta 2010 04 20

Parengta 2010 05 12

Literatūra

1. Aleksaitė, I. Valstybinis akademinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga. 1970–1980*. Vilnius: KFMI, 2006.
2. Beyer, E. *Ibsen: The Man and his Work*. Condor Book. Souvenir press, 1978.
3. Čepinskienė, G. Tiesos spindulio ieškojimas. *Tiesa*. 1973 gruodžio 7 d.
4. Girdzijauskaitė, A. Susitikimai su Ibsenu. *Literatūra ir menas*. 1974 vasario 16 d.
5. Kubilius, V. Henriko Ibseno pamokos. *Pergalė*. 1978. 3.
6. Macaitis, S. Tikrumas. *Komjaunimo tiesa*. 1973.
7. Pavis, P. *Słownik teatralnych*. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy imienia Ossolinskich Wydawnictwo, 1998.
8. Petuchauskas, M. *Lietuvių tarybinis teatras 1940–1956*. Vilnius: Mintis, 1979.
9. Poškus [L. Egmontas Jansonas?]. Tai, kas svarbiausia. *Komjaunimo tiesa*. 1981 kovo 26 d.
10. Rytoj „Laukinės anties“ premjera. Pasikalbėjimas su režisierium J. Monkevičium. *Į laisvę*. 1942 gegužės 29.
11. Vasiliauskas, V. Sezono pulsas ir perspektyva. *Literatūra ir menas*. 1981 kovo 28 d.
12. Velička, V. „Mažojo žmogaus“ likimas. *Vakarinės naujienos*. 1973 gruodžio 13 d.

Audronė Girdzijauskaitė

Ibsen in the Lithuanian theatre: attempts to interpret

Summary

The history of the production of Henrik Ibsen's plays in Lithuanian theatre is a very broad theme. This article presents just a short segment of it – four productions of “The Wild Duck” and “John Gabriel Borkman”. The aspect of interpretation is topical in all periods of the directors' theatre. It is important to stress that the directors of the analysed productions (Juozas Monkevičius, Henrikas Vancevičius and Kazys Tumkevičius) were representatives of psychological and realistic theatre, and their approach while directing late plays of Ibsen, which are complicated and mixed from the point of view of style and genre, restricted their interpretational possibilities, and the free and creative interpretation often becomes only an attempt to interpreting.

KEY WORDS: dramaturgy, tradition, directorial concept, character, interpretation, dimension of time, symbolist drama, psychological theatre, atmosphere of the performance, scenic space