

Naujų estetinių formų paieškos: Jono Vaitkaus polifoniško teatro modelis

Daiva Šabasevičienė

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

El. paštas: daiva@teatras.lt

Straipsnyje, analizuojant režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybą, siekiama išryškinti jo spektakliuose reikšmingą polifoniško teatro modelį. Atkreipiamas dėmesys į pagal šio modelio principus pastatytus spektaklius – Felikso Bajoro operą „Dievo avinėlis“, Yukio Mishimos dramą „Markizė de Sad“, Augusto Strindbergo „Sapną“, spektaklius pagal Fiodoro Dostojevskio kūrinius: „Stepančikovo dvaras“ ir „Demonai. Nelabieji. Apsėstieji. Kipšai“.

RAKTAŽODŽIAI: šiuolaikinis teatras, režisūra, postmodernizmas, modelis, polifoniškas teatras

XX a. 9-ojo dešimtmečio pradžioje literatūrologas Algis Samulionis apie Jono Vaitkaus pastatytą Vinco Krėvės „Šarūną“ rašė: „Polifoniškumas, dėmesys ne tik žodžio turiniui, bet ir jo skambėjimui, jo spalvai, jo santykiui su vizualiniu epizodo sprendimu būdingas ir ankstesniems J. Vaitkaus pastatymams – kad ir „Svajonių piligrimui“ ar „Paskutiniesiems“. „Šarūne“ jis įgauna ypatingą prasmę, tampa vienu ryškiausių ir patraukliausių bruožų, ne tik darančių pastatymą muzikalų, bet ir suteikiančių jam poetinio pakilumo“¹. Bene pirmą kartą Vaitkaus kūrybos analizei pasitelktas polifoniškumo terminas praėjus keliems dešimtmečiams skatina atidžiau pažvelgti į jo režisūrą ir paieškoti joje tam tikrų kūrybinių dėsningumų, susijusių su esminiu jo braižui polifoniškumo (daugiabalsiškumo) principu.

XX a. pradžioje garsus kino režisierius ir teoretikas Sergejus Eizenšteinas pirmasis prašneko apie polifoninę kūrybinę medžiagos organizavimą. Pasitelkdamas muzikinės fugos pavyzdį, jis polifoniją pripažino kaip labiausiai tinkamą išreikšti pagrindinius tikrovės principus².

Polifonijos terminas dažniau vartojamas muzikologijoje kaip daugiabalsės muzikos faktūros tipas, grindžiamas vienalaikiu kelių savarankiškų melodinių linijų skambėjimu³. Muzikologijoje polifonija apibrėžiama kaip daugiabalsė muzika, pagrįsta savarankiškais balsais, kurie, turėdami savo melodines linijas, jungiasi į bendrą melodijų ansamblį. Michailas Bachtinas savo knygoje *Dostojevskio kūrybos problemos* (1929) šiai sąvokai suteikė platesnę filosofinę-estetinę reikšmę, charakterizuojančią ne vien literatūrinio romano stilių, bet ir pažinimo metodą, pasaulio ir žmogaus koncepciją, žmonių tarpusavio santykių, pasaulėžiūros ir kultūrų sąveikos būdą. XX a. kultūroje šis terminas dažnai siejamas su „dialogo“, „kontrapunkto“, „polemikos“, „diskusijos“, „ginčo“ sąvokomis. Bachtinas polifoninės koncepcijos dialogiškumą išvelgia žmogaus filosofijoje, kadangi pats žmogaus gyvenimas, jo sąmonė ir santykiai su

1 Samulionis 1982: 5.

2 Эйзенштейн 2006.

3 *Большой энциклопедический словарь* 1998: 432.

aplinka yra dialogiški. Nors teatrologijoje polifonijos terminas nėra atskirai įvardytas, jis pakankamai dažnai vartojamas kaip mokslinė sąvoka. Polifoninio spektaklio pagrindą sudaro ne tik daugiabalsė personažų charakteristika, bet ir visų spektaklio komponentų dialoginis ryšys.

Polifoninio teatro modelį galima palyginti ir su romanu. Pasak Bachtino, romano kalba – tai kalbų sistema, kurios negalima laikyti vieno asmens – naratoriaus ar autoriaus – monologu. Kalbant apie polifoninį teatrą, kyla klausimas: kas jungia skirtingus kalbos klodus į meninę visumą? Vyraujantis pasakojimo būdas lemia tik bendruosius meninio pasaulio erdvės ir laiko organizavimo principus, jis yra tik vienas iš sudėtinių spektaklio kalbos dalių; tuo tarpu spektaklis yra ne mechaniškas įvairių kalbos sluoksnių junginys, bet vientisas organizmas. Tad kas polifoniniame spektaklyje atlieka vienijančio branduolio funkcijas?

Yra spektaklių, įrodančių, kad praeities tematika Vaitkui svarbi ne tik kaip istorinis palikimas – ji tampa aktyviu, dažnai net aštriu dialogu su dabartimi. Dviejų epochų susidūrimas Vaitkaus kūryboje virsta neregimuoju konfliktu, provokuojančiu patį kūrėją dar aštriau reaguoti į nūdienos problemas, remiantis išvadomis, jog žmonijos nuopuoliai kartojasi. Vaitkui svarbiausia sužadinti žiūrovo asociatyvų mąstymą. Tam jis pasirenka sudėtingą kelią: transformuoja laiką keliamatėse erdvėse – istorinėje ir šiuolaikinėje, todėl dažnai Vaitkaus spektakliai analizuoja praėjusį laiką ir kartu jie yra šiuolaikiški. Juos režisierius konstruoja polifonijos principu. Kiekvienas konkretus pavyzdys sudarytas iš konkrečių, prasmę formuojančių elementų. Sintezės dėka šie elementai susijungia į polifoninės struktūros modelį, o vidinė spektaklių pusiausvyra ir monolitiškumas dažnai priklauso nuo kompozicinių spektaklio elementų simetrijos. Prasminiu požiūriu tekstas Vaitkaus spektakliuose turi savo semantinę ašį, kuri dalyvauja visuose spektaklio struktūros lygmenyse.

Šiuolaikiniame teatre polifoninė struktūra atspindi daugialypį pasaulio paveikslą. Pasaulėvokos kaitos laikais naujų filosofinių ir estetinių idėjų paieškos neįmanomos be polifoniškai mąstančio kūrėjo. Polifoniškiems spektakliams būtinas ypatingas medžiagos apibendrinimas, o tai reiškia, kad šio modelio susiformavimui reikia ypatingo autoriaus talento, filosofinės jo pasaulėjautos.

Analizuojant šio modelio Vaitkaus spektaklius, atsiveria plačios galimybės prisiliesti prie režisieriaus darbo specifikos. Polifoniško spektaklio pagrindą sudaro kontrastingų scenų modeliavimas, paremtas vientiso meninio vaizdo siekimu. Jo ritmas, tempas neskaido personažų egzistavimo kaitos ir sudaro darnią kūrinio struktūrą. Vartojant muzikinius terminus, galima pripažinti, kad bet kokie polifoniško spektaklio struktūros dalių disonansai be perėjimo į konsonansą nesudarytų kūrinio harmonijos visumos. Polifoniško teatro atsiradimas neįmanomas be savarankiškai sumodeliuotų scenų junginio. Anot Jurijaus Barbojaus, „kuo dramaturgiškai veiksmingesni santykiai tarp spektaklio elementų, tuo sudėtingesni ir savarankiškesni turi būti šie elementai“⁴.

4 Барбой 2008: 95.

Polifoniškas spektaklis tuo prasmingesnis, kuo sudėtingesnis daugiabalsis scenų kontrapunktas. Tokiame spektaklyje galimos kelios skirtingos scenų įstojimo schemas. Polifoniško teatro modeliui priklausančių spektaklių režisūrinė kompozicija montuojama iš scenų, kurios architektoniniu požiūriu pastatytos kaip mikrospektakliai su savarankiškais užuomazgomis, kulminacijomis ir atomazgomis, tačiau jų visuma privalo turėti meninę prasmę. Polifoniškame teatre atskirų sluoksnių arba planų savitarpio santykiai yra labai įvairūs: raiškumo atžvilgiu tai gali būti kompozicinės sandaros vientisumas arba tam tikras atskirų dalių prieštaravimas. Režisierius, montuodamas šiuos mikrospektaklius, sprendžiamąją reikšmę gali priskirti vienai ar kitai kompozicijai priklausomai nuo bendro kompozicijos estetinio plano (sumanymo). Nurodyta schema siužetinės kompozicijos sandarai tinka, tik jeigu į ją žiūrima kaip į užbaigtą visumą. Filosofas Vosylius Sezemanas, analizuodamas jutiminio vaizdo santykį su dalykine reikšme, pastebi meninio kūrinio sudėtinių dalių organinį vientisumą. Tačiau, anot jo, užbaigta visuma „negali būti taikoma jos kilmės, t. y. kūrybinio proceso, aiškinimui. Vadinasi, nereikia manyti, kad kompozicijos išeities taškas visuomet turi būti tam tikra nesiužetinė jutiminė forma, kuriai menininkas paskui, apdorodamas ir modeliuodamas atskiras jos dalis, suteikia dalykinę reikšmę. Kompozicijos tema dažniausiai yra pats dalykinis siužetas, ir kūrybinio proceso tikslas – atgaminti ir užfiksuoti tą jutiminį siužeto aspektą, kuris labiausiai atitinka estetinio raiškumo reikalavimus“⁵.

Polifoniniame Vaitkaus teatre labai svarbus ritmų kontrastas, kurio išraiška dažniausiai pastebima plastikos dėka, dažnai netgi įvedant šokį. Veiksmu, vaizdu, judesiu ir garsu pasiekiamas polifoniškas spektaklių vientisumas. Netgi perėjimai iš vienos dalies į kitą, nors ir prasideda skirtingomis temomis, niekada nenutrūksta, Vaitkus tarytum veidrodiniu principu naudoja tam tikrus pasikartojimus. Jo mėgstamas motyvas – sapnas („Sapnas“, „Stepančikovo dvaras“, „Demonai...“, „Vargas dėl proto“), o poetiniai spektaklių intarpai („Vėlinės“, „Markizė de Sad“, „Migelis Manjara“), tarytum kine sustabdžius veiksmą, pakartoja vieno ar kito veikėjo ankstesnius minčių vingius. Polifoniškų spektaklių finalas su visais veikėjais primena muzikinio kūrinio kadenciją ar klasikinės dramos principą. Susmulkintos ar sustambintos atskiros spektaklių dalys pabaigoje sudaro kūrinio, dažnai pripildyto įvairių nuojautų, artėjančių ar tostančių gyvenimų, išpūdį.

Polifoninio modelio Vaitkaus spektakliai ne tik didelės apimties, bet ir įvairūs, nes juose galima plačiai panaudoti gausias polifoninio varijavimo priemones. Šiuos spektaklius režisierius paprastai pradeda nuo ekspozicijos. Jau pirmosiose scenose būtinai pasitelkia kontrastą (garsų, personažų), o tolesnes scenas plėtoja įvesdamas naujas temas, kuriose gali būti panaudojamos įvairios kontrapunkto ir varijavimo priemonės. Įdomu tai, kad Vaitkaus polifoninis teatras nesiekia atnaujinti ar tiesiogiai pakartoti tam tikrų scenų, tuo tarpu muzikinė polifonija be reprizos sunkiai įsivaizduojama.

5 Sezemanas 1970: 80–81.

Polifoniniame spektaklyje ne tik išsiplėčia aktorių augimo galimybės, bet ir kinta požiūris į aktorinę mokyklą. Kuo sudėtingesnis išorinis piešinys, tuo labiau organizuojančia ir centralizuojančia figūra tampa ne tik režisierius, bet ir aktoriai. Aktorinio meno tyrinėtojas Jevgenijus Kalmanovskis patvirtina, kad „mene vidus ir išorė, kaip ir visur kitur, susiję pernelyg glaudžiai: išorinis susikaustymas gali susilpninti ir vidinį paslankumą“⁶. Laisvai kvėpuojančiame polifoniniame Vaitkaus teatre galima stebėti, kaip režisierius nukreipia aktorių į visapusišką laisvą eksperimentavimą. Šiame teatre susiformuojančios tam tikros nišos sudaro objektyvias sąlygas aktorinei improvizacijai.

Vaitkaus režisūros polifoniškumui būdingi temų šuoliai suformuoja daugialypį vaizdą: žiūrovas gali stebėti tuo pat metu skirtingose scenos vietose vykstančius epizodus. Polifoniško modelio spektakliuose Vaitkus ne tik dažnai naudoja muziką kaip vieną pagrindinių kūrinio komponentų, bet bendroje spektaklio architektonikoje stengiasi maksimaliai išnaudoti vizualiai aktyvų dailininko darbą: todėl buvo sutrumpinta Nacionalinio dramos teatro avanscena statant „Sapną“⁷, todėl buvo atverti visi užkulisiai, tarytum sunaikinant scenos rėmus, kad spektaklis „Demonai...“ gaustų visais garsais. Polifoninio tipo spektakliuose Vaitkus pasiryžęs perstatyti visą sceninę konstrukciją, kad aktoriai kuo natūraliau ir maksimaliai galėtų perteikti žiūrovams spektakliui svarbias daugiabalsiškumo idėjas.

Tokio modelio teatre yra aktyvus vaizdinis spektaklio sprendimas. Čia stiprus scenografas reikalingas ne vien tam, kad sugebėtų sukurti savarankišką kūrinio vaizdinį sprendimą, bet ir tam, kad jį įskiepytų į aktorinę audinį. Anot Barbojaus, „kaip aktorius ir vaidmuo, taip ir scenografija dramaturgiškai veikia ir žiūrovą, ir aktorius, o konstruktyvistinė aktoriaus vaidybos su daiktu patirtis – toli gražu ne vienintelis pavyzdys, kaip „daiktą“ veikia aktorius“⁸. Žinodamas vieno ar kito dailininko braižą, Vaitkus juos įtraukia į darbą ne tik pagal pasirinktą medžiagą: jam svarbu užčiuopti vaizdinių evoliuciją, kuriai dailininkas turi būti pasiruošęs. Režisieriui reikia dailininko, kuris galėtų kartu su juo kurti tai, ko iš anksto numatyti neįmanoma. Gal todėl su juo dirba mažai girdėti dailininkai (kažkada tokiais buvo Jūratė Paulėkaitė, Rasa Krikščiūnaitė, Artūras Šimonis, Medilė Šiaulytė), o susiklosčius vienoms ar kitoms aplinkybėms, jis kviečiasi ir savo nuolatinius bendražygius: ankstyvuojų periodu tai buvo dailininkai Vytautas Kalinauskas, Janina Malinauskaitė, Dalia Mataitienė, vėliau – Jonas Arčikauskas, Gintaras Makarevičius. Tikslus ir funkcionalus scenos erdvės sutvarkymas yra polifoniško spektaklio būtinybė, todėl režisierius renkasi scenografus, sugebančius atliepti ir išskleisti jo sumanymus.

Dar vienas Vaitkaus polifoninio modelio spektaklių bruožas – aktyvus žiūrovo dalyvavimas: kartais ir personažams režisierius leidžia vaikščioti žiūrovų erdvėje.

6 Калмановский 1984: 77.

7 Po „Sapno“ premjeros (1995 02 04) rekonstruotos scenos galimybėmis naudojasi ir kiti režisieriai.

8 Барбой 2008: 85.

Polifoninio teatro erdvė Vaitkui svarbi kaip energijos saugykla. Iš pirmo žvilgsnio ji neturi nei aiškių ribų, nei centro. Horizontalė ir vertikalė tarytum sukuria uždara formą, o aktorių energija ne tik sukrečia ją, bet ir naikina jos įprastines ribas. Taip išnyksta erdvės statika, teatras tampa kaitos tašku.

Polifoninį modelį galima analizuoti pasitelkiant Vaitkaus sukurtus spektaklius – Felikso Bajoro operą „Dievo avinėlis“, Yukio Mishimos „Markizę de Sad“, Augusto Strindbergo „Sapną“, Fiodoro Dostojevskio „Stepančikovo dvarą“ ir „Demonus. Nelabuosisus. Apsėstuosisus. Kipšus“.

Pirmosios polifoniško teatro modelio apraiškos išryškėjo paskutiniajame XX a. dešimtmetyje. Jeigu pagal struktūrą Adomo Mickevičiaus „Vėlinės“ (1990) labiau priskirtinos poetinio teatro modeliui (nors jame sąveikavo įvairios spektaklio raiškos dalys), tai Felikso Bajoro ir Rimanto Šavelio operą „Dievo avinėlis“ (1991) galima laikyti vienu ryškiausiu polifoninio teatro pavyzdžiu. Šiame spektaklyje režisierius pademonstravo ne tik lietuvių senojo meno, apeigų ezoteriškumą, bet ir ritualinės kalbos prasmę teatro mene apskritai. „Dievo avinėlyje“ režisierius pirmą kartą pabandė suderinti tradicinio Rytų ir šiuolaikinio Vakarų teatro principus. Šiame spektaklyje Vaitkui buvo svarbi gestų kalba. Teatrologai nuo Antonino Artaud laikų („Teatras yra rytietiškas“) pripažįsta, kad Vakaruose nėra gestų tradicijos, todėl daugelis režisierių jos ieško Rytuose. Nors „Dievo avinėlis“ buvo gana statiškas, jame didžiausią poveikį turėjo rituališkumas ir vaizdingumas.

Viena esminių „Dievo avinėlio“ ypatybių – didžiulis dėmesys muzikinei kalbai ir kalbos muzikai, kuria buvo išreikšta žmogaus energija. Kuriant spektaklio polifoniją, svarbų vaidmenį suvaidino neilustratyvi Bajoro operos muzikinė faktūra, nuosekliai atskleidžianti muzikinius charakterius. Vaitkaus įžvalgų dėka kompozitorius jau antrą kartą lietuvių dramos teatre savarankiškai formavo spektaklio visumos partitūrą – pirmas ryškus pavyzdys buvo poetinio modelio spektaklis „Strazdas – žalias paukštis“ (1984), kuriame kompozitorius Bronius Kutavičius tapo tolygiu režisieriaus partneriu.

Dramos ir operos „sąjungos“ problema yra glaudžiai susijusi su stiliaus sintezės klausimu. Vaitkus kartu su dailininku Arčikausku architektūrinėmis mizanscenomis taip konstravo erdvę, kad ji, veikdama ne tik žmogų, bet ir aplinką, sukurtų scenoje visai naują gyvenimo filosofiją. „Dievo avinėlio“ atmosfera tapo artima gamtos amžinybei ir konkrečiu laiku nekintančioje erdvėje gyvenančiam žmogui. Nekintamų milžiniškų formų ir jose judančio „laikino“ žmogaus kontrastas formavo spektaklio mintį. Aktoriaus kūno plastiškumą režisierius tiesiogiai jungė su architektūra, priartindamas jį prie skulptūrinių formų, nors su jomis nesutapatindamas. Statiškų ir judančių formų jungtis – pagrindinis Vaitkaus plastikos bruožas. Čia ypač buvo svarbus apšvietimas: išskaidyta šviesa neleido daiktų ir personažų suvokti vien emocionaliai, o koncentruota šviesa išryškino daiktų formas esmę.

Ritmiškas aktorių judėjimas „Dievo avinėlyje“ visai kompozicijai suteikė ypatingą dinamiką, kuri režisūros piešinį priartino prie Bajoro muzikos. Bendra spektaklio san-

dara buvo panaši į daugiabalsę orkestrinę kompoziciją, kur kiekvienas instrumentas savo balsu atsiliepė į kitų instrumentų balsus, ir visa tai formavo galingą darnų sąskambį.

Japono Yukio Mishimos pjesė „Markizė de Sad“ taip pat tapo įdomiu polifoniško Vaitkaus teatro pavyzdžiu. „Markizėje de Sad“ skambėjo Johanno Sebastiano Bacho muzika: ši kelių balsų muzikinė polifonija tarytum buvo sutapatinta su pagal griežtas taisykles komponuojamomis spektaklio scenomis. Spektaklio tema (Markizas de Sadas moters akimis), kaip ir Bacho melodija, pasikartojo kiekviename naujai įstojusiame balse. Šio kompozitoriaus įtraukimas į spektaklio audinį padėjo režisieriui suvokti teatrinės polifonijos vientisumą. Nerimastingos, nuo savo pačių jautrumo bėgančios dramos herojės tarytum ieškojo išsigelbėjimo praeityje, kuri atrodė nepajudinamai tikra. Pavergianti ir kartu bauginanti Bacho didybė „Markizėje de Sad“ derėjo su skausmingomis dejonėmis paženklintomis intymiomis mylinčių sielų išpažintimis. Kiekvienos moters intonacija turėjo savo prasmę ir simboliką. Tiek Bacho muzikos, tiek spektaklio temą plėtojo įsibėgėjantis ritmas, kurį perėmė vis kitas įstojęs balsas. Taip susiformavo gyva ir jausminga melodija, girdima tai viename, tai kitame balse.

Polifoniniame kūrinyje kiekviena nauja detalė turi darniai derėti su pagrindine kūrinio tema. „Markizėje de Sad“ Vaitkus atsisakė įprastinių scenos efektų ir valdė veiksmą vien „kontroliuodamas“ veikėjų dialogus. Dramą kūrė požiūrių susidūrimas. Ir kuo daugiau moterys kalbėjo apie jausmų nuogybę, tuo sunkesni atrodė rokoko stiliaus kostiumai. Vaitkus sukūrė tikslią matematinę sistemą, kurioje loginiu būdu bandė įminti sunkiai suvokiamą mįslę – moters išsaugotos ištikimybės ir netikėto išsiskyrimo aplinkybes.

Augusto Strindbergo „Sapno“ (1995) pastatymas atskleidė jo dramaturgijos polifoniškumą. Statant šį kūrinį Vaitkui prireikė artimos pasaulėjautos žmonių. Toks buvo dailininkas Arčikauskas. Kritikė Rūta Vanagaitė rašė: „Tai tapyba erdvėje, tapyba apšviestais, vienaip ar kitaip kraipomais kostiumuotais žmonių kūnais. <...> Šiais režisūrinės smulkmės, menkų ambicijų laikais negali neįvertinti šitokio sugebėjimo pajungti savo valiai šimto metrų spinduliu visa, kas gyva ir negyva“⁹.

Strindbergo pjesėje režisierius surado ne tik sau artimą pasaulėžiūrą, bet ir polifoniškai interpretacijai pasiduodančią struktūrą. Teatrologė Rasa Vasinauskaitė pažymėjo, jog autoriaus nubrėžtas „temas ir problemas Vaitkus materializavo unikaliam sugebėdamas „suvaldyti“ per kelias vaidybos erdves išsidriekusį vyksmą. Materializavo ne tik skirtingą žanrų ir stilių veiksmą, bet ir žodį. Būtent juos spektaklio metu režisierius „minko“, „guldo ant menčių“, su jais kovoja, ir šie tai pasiduoda, paklūsta, tai miršta, tai vėl prisikelia, prieštaraudami traktuotei ir gindami savo tiesą“¹⁰. Vaitkaus „Sapnas“ turbūt labiau nei kiti ankstesni jo spektakliai liko neužbaigtas, suskaidytas į „gabalus“ (nors kai kuriose scenose to sąmoningai buvo siekiama), tačiau jis labiau nei bet kuris kitas šio režisieriaus kūrinys teigė tiesas, dažnai adekvačias Šventajam

9 Vanagaitė 1995: 39.

10 Vasinauskaitė 1995: 7.

Raštui. Vaitkus „Sapne“ atitrūko nuo atskirų tiesų deklaravimo, istorinio dokumentiškumo ir tarytum misionierius teatro kalba pasakė tai, nuo ko dažnai nususukama ar apie ką nesusimąstoma. Jurgita Staniškytė tokį teatro intravertiškumą priskyrė „postmodernistiniam savirefleksyvumui“: „Postmodernus *teatras apie teatrą* – tai realybės atvertis, iliuzijos dekonstravimas, parodant, kaip ji sukuriama, siekiant išardyti, panaikinti už jos slypinčią galią / ideologiją. <...> Savirefleksyvus spektaklis tyrinėja kūrimo proceso aplinkybes, vaizdavimo mechanizmus ir suvokimo sąlygas“¹¹.

Pats parašęs inscenizaciją ir pastatęs „Stepančikovo dvarą“ (1998), Vaitkus atvirai susidūrė su Dostojevskio fenomenu – jo giliu polifoniniu mąstymu. Šio spektaklio visumą sudaro skirtingų žmonių atvaizdų mozaika. Vaitkui šiame spektaklyje, kaip ir Dostojevskiui, buvo svarbu visus balsus girdėti ir suprasti iš karto ir vienu metu.

Jeigu „Stepančikovo dvare“ polifoniškumas buvo suformuotas iš griežto piešinio, kuriame didžiausiomis laisvės galiomis buvo apdovanotas pagrindinis personažas Foma Opiskinas, tai „Demonuose...“ (2005) nebuvo vientiso paveikslas – čia susipynė daugybė temų, siužetų. Šiuo spektakliu Vaitkus tarytum apibendrina savo polifoninio teatro principą, tarytum susumavo tai, ko siekė ilgus metus, apie ką užsiminė viename ar kitame spektaklyje. Nors savo pastatymuose Vaitkus įdomiai išanalizavo Shakespeare'ą, Mickevičių, Strindbergą, Dostojevskis tapo ne tik ankstesniojo Vaitkaus teatro apibendrintoju, bet ir visos polifoninės šio režisieriaus kūrybos nauja kibirkštimi. Ne tik trukme, bet pirmiausia minties intensyvumu „Demonai...“ priligsta dviem ar net trimis spektakliams.

Romano polifoniškumas Vaitkaus spektaklyje tapo ne vien dramaturgine duotybe – jis pagreitino viso polifoninio žmonių ansamblio analizę. Tiksliai išskirti dialogai atskleidė panoramą pačių keisčiausių žmonių, kurie „išlipo“ iš epochos rėmų ir pavirto šiuolaikinio gyvenimo atitikmenimis. Režisierius lyg tapytojas kūrė spektaklį sluoksniu po sluoksnio, ir paveikslas virto triptiku: visi trys veiksmi – tarytum atskiri vieniai, kuriuos sujungia analitinis, tiriamasis kūrėjo žvilgsnis. Kūrinio polifoniškumas formavosi ne iš daugiafigūrių kompozicijų, bet iš temų daugiabriauniškumo.

Režisierius scenas skaidė į chaosą ir vėl jas rinko į vienumą. Iš pradžių įtampa kaupėsi tik aplink kelis žmones, vėliau apėmė būrelius ir pagaliau – visus personažus. Šviesų kontraste, keliasluoksniame apšvietime siautė demonai ir jų šešėliai. Vidus ir išorė tapo neatskiriami.

„Demonus...“ galima laikyti kulminaciniu Vaitkaus polifoninių modelių sistemos spektakliu: jis akivaizdžiausiai rodė režisierių perėjus į atvirą polifoninę struktūrą, galinčią ypač tiksliai išreikšti jam rūpimą pasaulio vaizdą.

Vaitkaus polifoninio modelio spektakliai nuo homofoninių pirmiausia skiriasi jo santykiu su pagrindiniais herojais. Jeigu homofoniniame spektaklyje režisierius yra tarytum pagrindinio herojaus *alter ego*, tai polifoniniame spektaklyje jis kalba ne apie

11 Staniškytė 2008: 93–94.

herojų, o su herojumi, sudarydamas jam galimybę ne tik atsakyti, bet ir prieštarauti. Dialoginiame spektaklyje dingsta galutinių sprendimų monopolinė teisė. Čia režisieriaus aktyvumas nukreiptas į svetimos minties analizę ir maksimalų jos atvėrimą. Būdamas griežtos režisūrinės koncepcijos šalininkas, Vaitkus neatmeta vienos tiesos sąvokos, tačiau pripažįsta ir požiūrių įvairovę. Polifoninio spektaklio horizontalėje veikėjai negali pretenduoti į išbaigtą, absoliučią tiesą. Kiekvienas iš jų suformuoja savo autonomiškumą ir kartu vienas kitą papildo. Tokio tipo spektakliuose Vaitkus demonstruoja savo polifoninį požiūrį į pasaulį. Analizuodamas dramaturgines situacijas, jis daugiausia dėmesio kreipia į kūrinio interpretaciją ir dialogiškumą.

Polifoninių spektaklių intensyvumą Vaitkus dažnai sustiprina, sujungdamas vertikaliųjų ir horizontaliųjų kontrapunktus. Temoje beveik visada naudojamas kontrastas, tačiau vienuose spektakliuose jis labai ryškus, kituose – vos juntamas, todėl pirmuoju atveju tema tampa kontrastinga, o antruoju – vientisa.

Esminis polifoninių spektaklių bruožas – ne tik vientisumas, bet ir nuolatinis judėjimas. Polifoniniai spektakliai, nors ir vientisos formos, kartais turi kontrasiužetus. Polifoninio modelio spektakliuose Vaitkus sustambina arba susmulkina kai kurias scenas. Spektaklio ekspozicijoje tema dažnai pradeda netikėtu rakursu, bet kuriuo personažu. Šis kontrapunktas, jeigu jis vėliau panaudojamas kaip teminė medžiaga, ir yra kontrasiužetas, kuris įtraukiamas kartu su atsakymu – dažnai tai būna ryški režisieriaus pozicija vieno ar kito reiškinių atžvilgiu.

Polifoniniai spektakliai atspindi naują režisūrinę Vaitkaus kūrybos kokybę – kartu su personažais jis kuria vientisą, matematiškai tikslią ir vidine logika paremtą darnią kompozicinę sandarą. Šie spektakliai visada emocingi, turtingi formų, provokuojantys žiūrovus. Vis dėlto griežtų tipologinių apibrėžimų Jono Vaitkaus kūrybai nepavyktų pritaikyti: dažniausiai viename konkrečiame spektaklyje susipina keli režisūriniai modeliai.

Gauta 2010 04 05

Parengta 2010 04 30

Literatūra

1. Samulionis, A. Gyvasis ieškojimas. *Literatūra ir menas*. 1982 01 30.
2. Sezemanas, V. *Estetika*. Vilnius: Mintis, 1970.
3. Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
4. Vanagaitė, R. Iš teatro kritiko dienoraščio: kas, kaip griebia žiūrovą už atlapų. *Lietuvos rytas / Mūzų malūnas*. 1995 02 10. 39
5. Vasinauskaitė, R. Prašalaičio žvilgsnis į svetimą sapną. *7 meno dienos*. 1995 02 17. 7.
6. *Большой энциклопедический словарь. Музыка*. Москва, 1998.
7. Барбой, Ю. *К теории театра*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия искусств, 2008.
8. Калмановский, Е. *Книга о театральном актере*. Ленинград: Искусство, 1984.
9. Эйзенштейн, С. Неравнодушная природа. Том 2: *О строении вещей*. Москва: Музей кино, 2006.

Daiva Šabasevičienė

Search for the new aesthetical forms: polyphonic model in creations of theatre director Jonas Vaitkus

Summary

The article deals with creations of the Lithuanian theatre director Jonas Vaitkus and stresses the polyphonic model which is significant in his performances “Lamb of God” by Feliksas Bajoras, “Madame de Sade” by Yukio Mishima, “The Dream Play” by August Strindberg and “The Village of Stepanchikovo” and “Demons” by Fyodor Dostoyevsky.

In the polyphonic model of his directorial approach, Jonas Vaitkus usually amalgamates some scenes of the performance, starting it with the theme presented in the beginning of the performance in an unexpected way with the help of a minor character. Vaitkus is interested in the evolution of the phenomenon of the theatre and its progress, that's why his first productions, marked with the romantic tendency, in the last decade were transformed into polyphonic ones; this characterizes the theatrical direction of Jonas Vaitkus as post-modern. With the help of performances based on this model, Vaitkus aims to define and decipher the dramaturgical material and create a new definition of the theatre. Polyphonic performances of Jonas Vaitkus reflect his striving for a new artistic quality through the unified and precise compositional structure. These performances are rich in forms, they provoke spectators, but it would be difficult to match them to the strict typological definitions because most often the director tries to combine different directorial models in one performance.

KEY WORDS: contemporary theatre, theatre direction, post-modernism, model, polyphonic theatre