

Rimo Tumino „Vyšnių sodas“: gyvenimo komedija

Ramunė Balevičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01110 Vilnius

El. paštas: ramune@vmt.lt

Straipsnyje aptariamos Antono Čechovo absurdo dramaturgijos interpretavimo tendencijos. Analizuojama, kaip režisierius Rimas Tuminas spektaklyje „Vyšnių sodas“ (1990), jungdamas psichologinio ir žaidybinio teatro strategijas, konkretizavo kai kuriuos Čechovo pasaulėjautos ir kūrybos bruožus, siejčius jį su absurdo teatru.

RAKTAŽODŽIAI: psichologinis teatras, žaidybinis teatras, absurdistinė interpretacija, Čechovas, Tuminas

Visa sceninė Rimo Tumino kūryba paženklinta Antono Čechovo ženklų. Režisieriaus teigimu, studijuoti į GITIS'ą vykęs pirmiausia tam, kad gautų teisę statyti šį klasiką. Vėliau, kaip pats yra prisipažinęs, į skirtingus literatūros kūrinius žvelgęs pro Čechovo dramaturgijos prizmę. Todėl nenuostabu, kad kai kurie Tumino spektakliai, sukurti pagal kitų autorių kūrinius, kai kuriais aspektais yra labiau „čechoviški“ nei pačios Čechovo interpretacijos.

Nors dirbdamas skirtingų šalių teatruose Tuminas gana dažnai imasi Čechovo¹, Lietuvoje iki šiol su mėgiamiausiu savo autoriumi susitiko tik triskart. Ir visi šie kartai ypatingi: 1990-aisiais kartu su „Vyšnių sodu“ gimė Mažasis teatras, 2005 m. pastatytos „Trys seserys“ pradėjo naują teatro etapą restauruotame pastate Gedimino pr. 22, o su 2009 m. sukurta „Žuvėdra“ buvo „pakrikštyta“ jauniausioji Tumino aktorių karta. Visi šie skirtingi spektakliai taikliau negu kas nors kitas perteikia Tumino teatro pokyčius.

Daugelis dramos ir teatro teoretikų pastebėjo, kad nors Čechovo pjesių mastelis neprilygsta Shakespeare'ui, jos siūlo tokių pat platų interpretacijų spektrą ir lygiai taip pat sugeba atliepti aktualius kiekvieno laikmečio poreikius. Čechovo tyrėjas Jamesas N. Loehlinas tvirtina, kad Čechovo „tekstai yra apdairiai palikti atviri, juos turi pabaigti skaitytojas, aktorius, režisierius ir publika“².

Tam tikrais laikotarpiais teatro teoretikai ir praktikai prisimena ir iš naujo aktualizuoja teorijas, laikančias Čechovą *absurdo teatro* pradininku. Dar 1916 m., praėjus dvylikai metų po Čechovo mirties, garsus rusų-žydų kilmės filosofas egzistencialistas Levas Šestovas publikavo esė „Antonas Čechovas: kūryba iš tuštumos“, kurioje dramaturgo kūrybą interpretavo pro savo filosofinių pažiūrų prizmę. „Jei reikėtų apibendrinti, sakyčiau, kad Čechovas buvo nevirties poetas. Atkakliai, liūdnei, monotoniškai visus savo literatūrinės veiklos metus, beveik ketvirtį amžiaus, Čechovas darė vieną dalyką – vienokiomis ar kitokiomis priemonėmis žudė žmonių viltis. Čia, aš manau, ir glūdi jo kūrybos esmė“³.

1 1992–2009 m. Rimas Tuminas Čechovą yra statęs Suomijoje, Islandijoje, Škotijoje, Švedijoje ir Rusijoje.

2 Loehlin 2006: 9.

3 Cit. iš Borney 2006: 26.

Čechovo sąsajas su absurdo teatru savaip aktualizavo ir sovietinei ideologijai besipriešinantis lietuvių teatras, kur, ypač 7–9-uoju dešimtmečiu, pasak Rasos Vasinauskaitės, „Čechovas tarsi kompensavo stygių tos egzistencinės ar absurdo dramos, kuri Eugене'o Ionesco, Arthuro Adamovo, Jeano Genet, o ypač Samuelio Becketto pjesėmis 6–7 dešimtmečiais Vakarų teatrui suteikė totalios tuštumos ir neišvengiamos destrukcijos pajautą – *noman's land*⁴.

Skirtingų šalių literatūros tyrėjai Čechovą laikė teisėtu absurdo teatro pirmtaku⁵, ir svarbiausias jų argumentas buvo pesimistinė Čechovo pasaulėjautos, filosofinių jo įžvalgų interpretacija⁶. Tik nedaugelis atkreipė dėmesį į Čechovo *draminės technikos* ir *žanro sampratos* specifiką, į tai, kad Čechovo pjesės ne tik griaua tradicinės (aristoteliškosios) dramos kanonus, bet ir ryškina beveik išsitrynusių ribą tarp gyvenimo ir teatro – charakteringą absurdo dramų savybę. Būtent ši specifika, paremta *žaidimo principais*, legitimuoja Čechovo giminingumą absurdo teatrui ir būtent ją savo čechoviškuosiuose spektakliuose konkretizuoja Tuminas (filosofinis ir pasaulėžiūrinis pamatas, kuriuo remiasi absurdistai, Tuminui visiškai svetimas⁷). Absurdistinės Čechovo interpretacijos šaknų galima ieškoti specifiniame čechoviškame komizme, jo prigimtyje. Šią sritį yra tyrinėję daugelis autorių; jų išvadas apžvelgia ir individualią Čechovo komizmo sampratą pateikia Borisas Zingermanas savo knygos *Čechovo teatras ir jo pasaulinė reikšmė* skyriuje apie „Vyšnių sodą“. Zingermano atspirties tašku tapo legendinis dramaturgo ir Maskvos dailės teatro nesutarimas dėl „Trijų seserų“, o vėliau ir „Vyšnių sodo“ žanro. Čechovas buvo įsitikinęs, kad „Trijų seserų“ režisieriai ir artistai neteisingai suprato pjesę. Autoriui nepatiko, kad Stanislavskis ir Nemirovičius-Dančenka jai suteikė verksmingą toną – juk jis rašęs „linksną komediją“.

Nusivylęs tuo, kad Stanislavskis ir Nemirovičius-Dančenka bei artistai neįžvelgė komiškosios „Trijų seserų“ pusės, „Vyšnių sodą“ Čechovas sumanė kaip *tikrą* komediją. Nepagydomai sergančiam ir kasdien silpstančiam dramaturgui buvo svarbu palikti savotišką ne tiek meninį, kiek gyvenimišką manifestą, raginantį nežvelgti į gyvenimą

4 Vasinauskaitė 2007: 42.

5 Tokios nuostatos laikėsi Robertas Corriganas, J. Oatesas Smithas, Walteris Steinas ir kiti. Net „absurdo teatro“ termino autorius ir pagrindėjas Martinas Esslinas pripažino, kad nuo Čechovo iki Becketto, Genet, Adamovo ar Ionesco – vos vienas žingsnis.

6 Ieškantieji absurdo teatro užuomazgų Čechovo dramaturgijoje pasitelkia ir tokius argumentus: Čechovas vaizduoja tragikomišką herojų egzistencijos beprasmiškumą, o realizmas jo pjesėse tarsi „išsprogsta“, kai realybė sutirštinama taip, kad tampa neįtikima ir nelogiška. Kitaip tariant, Čechovas kuria naują santykio su realybe modelį, kurį vėliau savaip plėtos absurdistai. Naujai siūloma žvelgti ir į Čechovo laiko sampratą, gretinant ją su beketiška (nors tai akivaizdžiai kritikuotinas požiūris). Be to, pastebima, kad tradicinė priežasties ir pasekmės logika Čechovo pjesėse trūkineja, o dramos veiksmas labiau primena absurdo teatro kūrinių *antiveiksmiškumą* (žr., pvz., Jestrovič. „*Uncle Vania*” after the Theatre of the Absurd).

7 Camus garsiajame Siziofio mite taip suformulavo absurdo jausmo kilmę: anot jo, absurdo jausmas apima pasaulyje, „kuriame ūmai išsisklaido iliuzijos ir šviesos blyksniai“, kur „žmogus pasijunta svetimas. Toji tremtis – be prieglobsčio, nes joje nėra prarastos tėvynės prisiminimų ar pažadėtiosios žemės vilties“ (Camus 2006: 13). Tuminas, priešingai, savo spektakliais kuria „prarastos tėvynės prisiminimus“ ir teigia „pažadėtiosios žemės viltį“.

pernelyg rimtai, nedramatizuoti nesėkmių, nebijoti gyventi lengvabūdiškai ir linksmai⁸. Galima sakyti, kad geriausiai Čechovo pasaulėjautą apibūdina žodis „tarp“: tarp netikėjimo ir vilties, tarp gyvenimo absurdiškumo pajautos ir meilės bei tikėjimo gyvenimu. Paties Čechovo gyvenimas buvo kupinas likimo ironijos (argi ne ironiška, kad patrauklus jaunas gydytojas, nestigęs moterų dėmesio, vis vengė išipareigoti šeimai, kol pagaliau, įkopus į penktą dešimtį, pamilo, nusprendė vesti ir... sužinojo, kad mirtinai serga?), bet jis anaip tol nepyko ant lemties, priešingai – sugebėjo išvelgti tame savotišką *gyvenimo komediją*. „Vyšnių sode“ ir vyksta būtent tokia gyvenimo komedija. „Nejauna dama grįžta į savo sodybą, kad čia, prie artimųjų kapų, atsiduočių liūdniems ir saldiems prisiminimams, apsivalytų nuo nuodėmingos paryžietiškos sumaišties. Dvaras, į kurį ji atvyko gelbėtis, parduodamas. Komedija“⁹.

Čechovo gebėjimas išvelgti komišką „gyvenimo dramą“ prasnę, kaip ir ambivalentiškasis „tarp“, apsaugantis nuo kraštutinumų ir kategoriškumo, labai artimas režisieriaus Tumino pasaulėjautai ir pasaulėvokai. Tikriausiai būtent šią dramaturgo savybę, besiskleidžiančią visoje jo kūryboje, turėjo omenyje Tuminas, sakydamas, kad Čechovas išmokė jį nepykti ant laiko, su praradimais susitaikyti gražiai ir elegantiškai. Tuminas taip pat dramatiškuose herojų likimuose išvelgia savaip komišką ar absurdišką jų esmę. Būtent iš čia kilęs ir kontroversiškas režisieriaus požiūris į tragedijos žanrą. Jis, kaip ir Čechovas, dažnai juokauja ten, kur kiti lietučių ašaras. Tokia gyvenimiška ir meninė pozicija išties artima absurdistams.

Kaip Tumino „Maskarade“ nėra maskarado, taip „Vyšnių sode“ nėra jokio sodo. Vienintelė ironiška užuomina: laukdami atvykstančios Ranevskajos, Jepichodovas ir Duniaša laiko dirbtinę žydinčios vyšnios šakelę. Šie seni, apleisti ir neįjaukūs namai – tik tarpinė stotelė. Ir scenos erdvė sumodeliuota kaip pereinamasis kambarys, *tranzitinė erdvė*: viename gale – numanomos laukujės durys, kitame – durys į kitus namo kambarius, tarp jų ir į garsų vaikų kambarį. Ir taip nedidelę Akademinio dramos teatro Mažosios scenos erdvę režisierius kartu su dailininke Rita Daunoravičiene dar labiau suspaudžia, pakabindami sunkias medines lubas. Pro jas, kurdama ypatingą atmosferą, skverbiasi blyški saulė, apšviečianti byrančius dūlėsčius. O skausmingo Ranevskajos atsivėrimo akimirka pro jas netikėtai įgriūva didžiulė senovinė spinta (ir, žinoma, akimirksniu išblaško visą scenos rimtį). Spintos kampas taip ir lieka kyšoti grėsmingai pakibęs per visą spektaklį – toks ironiškas *memento*, kaip pastebėjo vienas anglų kritikas. Kalbėdamas apie laiką ir apie tai, ką jis nusineša, „Vyšnių sode“ Tuminas plėtoja pagrindines savo kūrybos temas, kurių leitmotyvus varijuoja daugelyje spektaklių, – tai *vaikystė*, *namai* ir *pažadėtoji žemė*, arba *prarastasis rojus*. Jos skamba tai nostalgikai, tai ironiškai, tai geliančiai. Šįkart pats laikas, kai

8 Vienas Čechovo laiškas atskleidžia jo gyvenimiškos pozicijos, gyvenimo filosofijos kvintesenciją: „...svarbiausia – būkite linksma, žiūrėkite į gyvenimą ne taip mąsliai; visai galimas daiktas, kad jis gerokai paprastesnis“ (cit. iš Зингерман 1988: 330.)

9 Ten pat: 328.

buvo repetuojamas „Vyšnių sodas“ (1990-ieji), ir aplinkybės (apsisprendimas palikti Akademinį dramos teatrą ir kurti savo *teatrą-namą*) aktualizavo *namų*, jų ilgesio ir praradimo, temą. „Rimo Tumino spektaklyje visi personažai, galima sakyti, yra žmonės, netekę Namų. Juos visus režisierius sujungia šia bendra netektimi. Todėl jie visi scenoje prasmingai režisūros mizanscenuojami – vaikšto dažnai keistais spiečiais, tarsi sulipę tarpusavyje. Jų centre – E. Gabrėnaitės Ranevskaja. Visi jaučia šios nepaprastos, gražios ir paslaptingos moters įtaigą, galią. Jie intuityviai glaudžiasi prie jos, ieškodami atramos, užtarimo, užuovėjos. <...> Bet meilė spektaklyje taip pat susijusi su Namų idėja“¹⁰, – rašė Irena Aleksaitė.

Namų ir *benamiškumo* tema Tumino spektaklyje papildoma, praplečiama *meta-teatriniu* aspektu. Tuo metu besiglaudžiantis Mažojoje Akademinio dramos teatro scenoje Tuminas su bendraminčiais artistais puoselėjo *teatro-namų* idėją. Taigi vyšnių sodas tapo ir *teatrinių namų* provaizdžiu. Jau nuo spektaklio pradžios aišku, kad sodas bus perduotas, todėl pjesės veiksmo linija, kurią Zingermanas apibūdino kaip nuolatinį svyravimą tarp neišvengiamybės ir poetiško tikėjimo stebuklu, spektaklyje neryškina. Apskritai Tumino „Vyšnių sode“ sunku apčiuopti konkrečią „veiksmingą liniją“, nes vyraujantis kompozicijos principas yra ne dramatinis ir net ne epinis, o *emocinio ir atmosferinio kontrapunkto*. Taigi *psichologinis veiksmis* Stanislavskio teatro modelis Tumino režisūroje virsta *psichologiniu atmosferiniu*, arba *psichologinių būsenų*, teatru¹¹. Vasinauskaitės žodžiais tariant, Tumino spektaklis „konkretizavo būsenas žmonių, kurie jau yra be namų ir kurių likimas jau išspręstas. Susirinkę krūvon, jie tik dar šiek tiek pabūna kartu šioje mitine tapusioje erdvėje ir iškeliauja į nežinomybę“¹².

„Šiek tiek pabūti kartu“ ir šį buvimą paversti *švente* – tai ir meninis, ir nemeninis Tumino teatro imperatyvas, manifestuojantis bendrumo, humaniškumo idealus scenoje bei gyvenime ir kartu nusakantis idealų spektaklio recepcijos modelį. Tumino teatro poetika išties leidžia publikai pasijusti šventiškai, patirti šventę, kuri, būdama „tobulos bendrumo formos manifestacija“¹³, išreiškia režisieriui itin artimą Strehlerio „teatro žmonėms“ idėją. Nerealizuoto harmoningo bendrabūvio, neišsipildžiusio artumo – kaip ir neįvykusio maskarado, neįvykusios šventės – ilgesys persmelkia ir Tumino „Vyšnių sodą“.

Kad sustiprintų komiškumą, „Vyšnių sode“ Čechovas pasitelkė farsą ir vodevilį, kadaisė lėmusį jam sėkmingą dramaturgo karjerą. Tuminas šiuos žemuosius žanrus, atstovaujančius žaidybinei sferai, dar labiau išryškino, sutirštino ir subtiliai, jų nesu-priešindamas, sujungė su psichologinio teatro raiška. Jo centre – Eglės Gabrėnaitės Ranevskaja. Paslaptinga, žavi, protinga ir labai vieniša. Jausminga, o gal greičiau išsekinta

¹⁰ Aleksaitė 2000: 22.

¹¹ Tuo jis artimas XX a. pabaigos „naujosios dramos“ ir postdraminio teatro estetikai.

¹² Vasinauskaitė 2006: 42.

¹³ Gadamer 1997: 46–47.

tų jausmų, bet sentimentai jai svetimi. Ji blaiviai suvokia savo padėtį ir nujaučia baigtį: sodo ir vaikystės namų išsaugoti nepavyks, jos Paryžiaus romanas pasmerktas, bet visą skausmą gniaužia savy. Gabrėnaitės Ranevskaja elgiasi santūriai, o kartais net, atrodo, lengvabūdiškai (kaip ir įsivaizdavo pjesės autorius) ar ekscentriškai. Savo skausmą, baimę, gėdą – tuos galingus aistringos brandžios moters jausmus, kurių negali suprasti nė vienas „Vyšnių sodo“ veikėjas, – ji dangsto nerūpestingomis, kai kada atvirai teatrališkoms pozomis, lyg vaidindama aplinkos jai primestą vaidmenį, čia globėjiška, čia koketiška laikysena, kerinčia šypsena, dusliu juoku.

Kulminacinėje pjesės scenoje, kurioje Lopachinas praneša nusipirkęs vyšnių sodą, Ranevskaja tik akimirkai suakmenėja, tada nusigręžia ir išeina iš scenos. „Žinia apie parduotą vyšnių sodą nenužudys jos, ji nesusens akyse kaip Nejolovos Ranevskaja „Sovremeniko“ spektaklyje; joje tik nutrūks kažkas, ji tik dar labiau užsisklęs savyje. Galiausiai, kai Gajevs raudodamas puls jai ant kaklo, ji žiauriai atstums jį, ir baisų pyktį išvysime jos akyse. Paskutiniam atsisveikinimui jai niekas nereikalingas“¹⁴, – taikliai apibūdino Gabrėnaitės Ranevskajos esmę Maskvos kritikė Anna Šalašova.

Tik įžengusi į gimtuosius namus ji, regis, nežino, kaip elgtis. Nuovargis, širdperša, jaudulys diktuoja šiurkštokas, ironiškas, pašaipūniškas, retsykais net sarkastiškas intonacijas. Tačiau ši Ranevskaja nėra šalta ar abejinga aplinkiniams, kaip gali pasirodyti pirmosiose spektaklio scenose. Namiškiams sumigus po jaudrios sutiktuvų dienos (jie sugula čia pat – ant žemės, kopėčių, kai kurie miega tiesiog sėdėdami, atsirėmę vienas į kitą), ji atsargiai apeina kambarį, su žibintu rankoje stabteli prie miegančiųjų ir įsižiūri į kiekvieno veidą. Prieš akimirką piktokai pasišaipiusi iš Varios dalykiškumo, dabar jausmingai apglėbia ją. Spektaklio pabaigoje, po taip ir neįvykusių Lopachino ir Varios sužadėtuvių, Ranevskaja staiga su didžiule širdgėla ir užuojauta veidu priglunda prie vis dar ištiestos jos rankos, kurią ką tik laikė Lopachinas. Chrestomatinis *fizinių veiksmų metodo* pritaikymo pavyzdys.

Nors bendraudama su kitais Ranevskaja dažnai tarsi išreiškia Čechovo imperatyvą „nežiūrėti į gyvenimą pernelyg rimtai“, jai nestinga empatijos ir supratingumo. Ji švelniai bei atlaidžiai žvelgia ir į nelaimėlio Jepichodovo „dramą“, ir į Jašos storžievišką manieringumą, ir į Simeonovo-Piščiko negrabių pataikavimus, ir į karštakošio Petios Trofimovo utopistinius idealus bei nevykusį meiliniamsi (su tokia Ranevskajos laikysena kontrastuoja pabrėžtinai rimtas Ingos Burneikaitės – Varios – požiūris). O ji pati, atrodo, nesitiki supratimo ir užuojautos. Iš tiesų niekas, išskyrus Petią Trofimovą, neklauso jos skausmingų prisipažinimų. Šiame „Vyšnių sode“ visi ilgisi meilės, ieško atramos, tačiau patys yra neatidūs, neįjautūs vieni kitiems.

Režisierius nepasiūlė Gabrėnaitei daug užduočių ar prisitaikymų, kurie palengvintų jos sceninę egzistenciją ir padėtų įtikinti jos herojės „dvasios gyvenimo“ tikrumu. Sprendžiant iš pačios aktorės išsakytų minčių, sceninę jausmų tiesą jai

padėjo išgauti kai kurios Stanislavskio psichotechnikos dalys – „stebuklingasis jeigu“, duotosios aplinkybės (tačiau nebūtinai dramaturgo pasiūlytosios), emocinė atmintis ir, žinoma, vaizduotė.

Taigi Ranevskajos vaidmuo atspindi svarbiausią viso „Vyšnių sodu“ režisūrinę strategiją – *jungti psichologinį ir žaidybinių teatrą*. Poteksčių dramaturgija, psichologinės poelgių motyvacijos, išgyvenimo atkarpos derinamos su žaidybine *kaukės* ir apsinuoginimo dialektika.

Tuminas labai atidžiai įsiklausė į Stanislavskio raginimą sukurti tai, ko „nebaigė kurti pjesės autorius“. Didelė dalis repeticijų laiko buvo skirta vaizduotėje sukurti personažų gyvenimą „už pjesės“ – ne tik tą, kuris, kaip rašo Stanislavskis, vyksta už kulisų, bet ir išeinantį toli už pjesėje vaizduojamų įvykių rėmų.

Retyskais eksponuojamos vaidybinės Ranevskajos pozos, tyčia šabloniškos intonacijos („O, mano sode...“) daro ją saikingai komišką. O jos brolis Gajevas režisieriaus valia tampa visai komišku personažu – senstančiu, bet taip ir nesuaugusiu, reikalingu globos ir palaikymo. Rimanto Bagdzevičiaus Gajevas – smulkmenišką tuščiakalbis, sentimentalus svajotojas, iš esmės praradęs tikrovės nuovoką, bet mėgstantis vaidinti aristokratą bei „šeimos galvą“. Šią jo pozą Tuminas kartais su švelnia ironija (bet jokiū būdu ne sarkastiškai!) „demaskuoja“ – kad ir parodydamas jį kažkieno užkluptą su ilgais naktiniais marškiniais ir nešinę naktipuodžiu. Jų, vakarykščių dvarininkų, vaidybos, jau nekalbant apie kitus jų aplinkos „keistuolius“, niekaip negali perprasti Sigito Račio Lopachinas. Iš čia ir kyla jo, šiaip jau konvencionalaus psichologinio teatro personažo, komiškas. Jis nuoširdžiai stengiasi išgelbėti dvarą, padėti slapta mylimai moteriai ir nesupranta nelogiško, neracionalaus jos bei jos šeimynykščių elgesio. Lopachinas irgi turi pretekstą vaidinti aristokratą, bet to nedaro. Tuminas, kaip, žinoma, ir Čechovas, nevaizduoja Lopachino kaip storžievio, grožiui neįjautraus barbaro. Jis veikia „normalus“ žmogus, racionaliai ir praktiškai žvelgiantis į ateitį. Tuminas nesmerkia jo, bet ir neslepia, kad jo simpatijos – nepraktiškųjų keistuolių, išnykusių drauge su vyšnių sodu, pusėje.

Pasak Geoffrey'aus Borny, „Vyšnių sodas“ visapusiškiausiai įkūnija čekoviškąjį ambivalentiškumą. Mokslininkas šią paskutinąją Čechovo pjesę apibūdina kaip *sintetinę tragikomediją*: priešingai nei Shakespeare'o dramoms, kuriose kaitaliojamos rimtos ir komiškos scenos, „Čechovo tragikomedija yra sintetinė, nes tragiškos ir komiškos personažų elgesio dimensijos suvokiamos tuo pat metu“¹⁵, t. y. tuo pat metu personažai yra *ir* komiški, *ir* tragiški ar dramatiški. Kaip komiško šaltinį Borny įvardija neatitikimą tarp išvaizdos ir vidaus, tarp norų, tikslų ir elgesio ir vadina tai subjektyvių, arba vidinių, ir objektyvių, arba išorinių, personažo gyvenimų prasilenkimu¹⁶. Tuminas šį ambivalentiškumą interpretuoja iš žaidimo teorijos pozicijų: jo personažai žaidžia, t. y. vaidina kokį nors vaidmenį, arba dedasi ne tuo, kas esą.

15 Borny 2006: 230.

16 Ten pat: 232–236.

Nuo tokio ambivalentiškumo Tuminas apsaugo tik du „Vyšnių sodo“ personažus – Varią ir Anią. Prie jų lyg ir būtų galima priskirti „amžiną studentą“ Petià Trofimovą, kai šį vaidmenį iš Vytauto Šapranausko perėmė Leonardas Pobedonoscevas. Jo vaidinamas Petia – kvailys ir pranašas tuo pat metu. Kai spektaklio pabaigoje Lopachinas jam primygtinai siūlo paskolinti pinigų, jis iš pradžių su pasibjaurėjimu gręžiasi nuo naujojo dvaro šeimininko, tačiau po akimirkos, vis dar berdamas utopistinę savo tiradą apie ateities laimę, įnirtingai ir kažkaip desperatiškai kemša į kišenes pasklidusius banknotus...

Į dvi jaunas moteris – Ranevskajos dukrą ir augintinę – režisierius žvelgia be ironijos. Stebint Ingos Burneikaitės Varią (anksčiau ją vaidino ir Larisa Kalpokaitė) ir skirtingų aktorių (Jūratės Brogaitės, vėliau – jaunesnių Valdos Bičkutės ir Inetos Stasiulytės, dar vėliau – visai jaunutės Miglės Polikevičiūtės) įkūnytą Anią, kyla mintis, kad tai – ta pati moteris skirtingais savo amžiaus tarpsniais. Tik atsiradus galimybei, Tuminas keitė Anios vaidmens kūrėją jaunesne aktore, nes jam Ania – vaikystės, kurią režisierius nebanaliai idealizuoja (panašiomis priemonėmis vėliau idealizuos „Maskarado“ Niną), ir dar nepabudusio moteriškumo simbolis. Tik keleriais metais vyresnė Varia atrodo jau nugyvenusi visą gyvenimą – užgesusiomis akimis, užsisklendusi, nieko nebesitinkinti, kartais ironiška, tarsi beatodairiškai vykdanti chrestomatinių čekoviškąjį priesaką „dirbti, dirbti, dirbti“...

Be šios išimties, Tuminas sulygina visus spektaklio veikėjus – „rimtuosius“, kurie, kaip minėta, yra nevienareikšmiai, ambivalentiški, ir komiškuosius¹⁷. Arvydas Dapšys – Jepichodovas, Eglė Čekuolytė – Duniaša, Mindaugas Capas – Jaša ir Simeonovas-Piščikas – Andrius Žebrauskas (iš pradžių šį vaidmenį vaidino Mykolas Smagurauskas) kuria *komiškas kaukes*, turinčias tradicinių *commedia dell'arte* kaukių bruožų, tačiau jas *psichologizuoja*. Štai į ankštą „respektabilų“ kostiumą įsispraudęs Jepichodovas primena Kapitoną – nevykėlį pagyrūną. Pagal *commedia dell'arte* tradiciją jis turi ir pravardę – „dvidešimt dvi nelaimės“ (vienas iš Kapitono vardų – Capitán Fracasso – ispaniškai reiškia „nesėkmė“). Kuo uoliau šis nelaimėlis kontoristas, įžeidus verksnys stengiasi vaidinti galantiško, išdidaus, pavyzdinių manierų pono vaidmenį, tuo labiau jam nesiseka, tuo į komiškesnes situacijas jis patenka, – visa tai Arvydas Dapšys, padedamas režisieriaus, panaudoja kaip puikią medžiagą komiškiems numeriams – savotiškiems *lazzi*. Šis Jepichodovas išties žaidžia, t. y. nuoširdžiai siekia būti tuo, kuo jis nėra. Ir jam labiau rūpi ne Duniašos atsakas į jo jausmus, bet tai, kad aplinkiniai patikėtų jo vaidmeniu.

Arba Andriaus Žebrausko Piščikas.¹⁸ Atrodytų, kad jo, kaip ir daugelio *commedia dell'arte* veikėjų, visas gyvenimas sukasi apie pinigus – jis viską užstatęs, visiems

17 Mokslininkai nesutaria, kas yra „Vyšnių sodo“ komiškumo šaltinis – charakteriai ar situacijos. Zingermanas laikosi požiūrio, kad Čechovas ryškina situacijų komiškumą, tuo tarpu Borny teigia, kad komiški yra būtent Čechovo charakteriai, tampantys, be kita ko, kaip ir klasikinėje komedijoje, socialinės kritikos objektu.

18 Kai amžinybėn iškeliausių Mykolą Smagurauską pakeitė jaunesnės kartos aktorius Andrius Žebrauskas, Simeonovo-Piščiko vaidmenį akivaizdžiai papildė žaidybiniai aspektai.

skolingas. Tačiau, skirtingai nei italų komedijoje, jis nerezga jokių intrigų, kad prasimanytų pinigų. Priešingai – jis absoliučiai ramus ir ilgesingai tiki stebuklu, padėsiančiu jam išgyventi.

Kitais atvejais už komiškos kaukės slypinčias labai žmogiškas silpnybes padeda atskleisti režisūrinė išmonė. Pavyzdžiui, besirengiančio išvykti kartu su Ranevskaja Jašos grubiai atstumta Duniaša paslapčia nugvelbia visą spektaklį atokiau scenoje stūksojusio Jašos sutverto Eifelio bokšto viršūnę. Vogčiomis pasikiša ją po paltu ir greitai dingsta. Šioje detalėje – tuminiškosios ironijos ir empatijos derinio kvintesencija. Supranti, kad Duniaša ne Jašą buvo įsimylėjusi, o įsivaizduojamą Paryžių – gražesnio gyvenimo svajonę. Čia, kaime, ji tik nevykusiai vaidina „iškilnios panelės“ vaidmenį, o štai Paryžiuje ji galbūt išties tokia taptų...

Net Firsas (jį vaidino Arnas Rosenas, Audris Chadaravičius, dabar – Gediminas Girdvainis), kuris, atrodytų, egzistuoja anapus šios gyvenimo komedijos, tik nenuilsdamas trepsi ir trepsi išilgai scenos, kažką vienodai murmeldamas, ir tik šis nuolatinis judėjimas saugo jį nuo išnykimo; net ir jis, išlikdamas ramus kaip sfinksas ir išlaikdamas tą patį monotonišką vidinį ritmą, retsykais ima ir „sužaidžia partiją“. Kad ir su akiplėša Mindaugo Capo Jaša: kai šis erzina jį kaip seną šunį, kilnodamas grindų lentas, kuriomis be paliovos žingsniuoja senis, Firsas vienu tvirtu kojos judesiu primina lentą ir Jaša, cypdamas ir laižydamas pirštus, lekia šalin.

Įdomu, kad teatro Tuminas ieško ten, kur jis nėra akivaizdus, kartais – kur nė nenumanytum jį esant. Jis nesirenka pjesių, atvirai vaizduojančių „teatrą teatre“ (išskyrus „Lituaniką“). Taip ir su personažais. Teatrališkiausias „Vyšnių sodą“ veikėjas, be abejo, yra gubernantė Šarlota, cirko artistų dukra, tikra klounė. Tuminas, pakviesdamas šiam vaidmeniui dramatiškos prigimties aktorės Ireną Garasimavičiūtę ir Larisą Kalpokaitę, Šarlotą paverčia savotiška Ranevskajos antrininke – tokia pat vieniša ir nesuprasta. Jos „fokusai“ nejuokingi, išprievartauti, o atsisveikinimas su sodu – geliančiai skaudus.

Tačiau apskritai, sustiprindamas komiškąjį „Vyšnių sodą“ sluoksnį ir visus veikėjus paversdamas *lygiaverčiais gyvenimo komedijos dalyviais*, Tuminas išryškino tą Čechovo kūrybos pusę, kuri iš dalies leido dramatos teoretikams tituluoti jį absurdo teatro pradininku. Toji *absurdiška gyvenimo komedija*, sujungianti kilnius siekius ir žmogiškas silpnybes, išmintį ir paikybę, pagaliau teatrą ir gyvenimą, yra ne kas kita kaip žaidimas.

Taigi nors šiuo atveju Tuminas lieka ištikimas tokioms svarbiausioms žaidybinėms režisūrinėms strategijoms, kaip skirtingų žanrų derinimas ir improvizacijos naudojimas, sceninės komunikacijos požiūriu žaidžia ne Tuminas, o jo sukurto sceninio pasaulio veikėjai. Po penkiolikos metų kitoje Čechovo interpretacijoje – „Trijose seseryse“ – kartu su personažais į žaidimą aktyviai įsitraukia ir pats režisierius, realizuodamas sceninį metonimijų metodą.

Literatūra

1. *A Chekhov Companion*. Ed. T. W. Clyman. Wesport: T. W. Greenwood Press, 1985.
2. Aleksaitė, I. Čechovo sceninio gyvenimo paradigma. *Lietuvos teatras*. 1999 ruduo – 2000 žiema.
3. Allen, D. *Performing Chekhov*. London and New York: Routledge, 2001.
4. Borny, G. *Interpreting Chekhov*. Canberra, A. C. T.: The Australian National University E Press, 2006.
5. Camus, A. *Sizifo mitas*. Vilnius: Baltos lankos, 2006.
6. Čechov, A. *Žuvėdra. Dėdė Vania. Trys seserys. Vyšnių sodas* [pjesės]. Vilnius: Alma littera, 2006.
7. Fischer-Lichte, E. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2004.
8. Gadamer, H.-G. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
9. Loehlin, J. N. *Chekhov: The Cherry Orchard* (Plays in Production). Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
10. Stanislavskis, K. *Aktorius saviruoša*. Kaunas, 1940.
11. Tirvaitė, L. Trečias brolis. *Literatūra ir menas*. 1989 11 25.
12. Vasinauskaitė, R. „Vyšnių sodas“. Vieno spektaklio istorija. *Menotyra*. 2006. 45(4): 39–43.
13. Vasinauskaitė, R. 1990–1999 m. lietuvių teatras sociologijos požiūriu. *Kultūros barai*. 2007. 5: 37–44.
14. Jestrovic, S. “Uncle Vania” after the Theatre of the Absurd: or Shifting the Boundaries of Interpretation. Prieiga per internetą: <http://www.utoronto.ca/tsq/04/jestrovic04.shtml>
15. Зингерман, Б. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва: Наука, 1988.
16. Калмановский, Е. *Книга о театральном актере*. Искусство: Ленинградское отделение, 1984.
17. Лотман, Ю. *Избранные статьи*. Т. 1. Таллин, 1992.
18. Шалашова, А. Куда все уходит. *Независимая газета*. 2001 02 03.

Ramunė Balevičiūtė

The “Cherry Orchard” of Rimas Tuminas: comedy of life

Summary

The article analyses the absurdist tendencies of the interpretation of Anton Chekhov’ plays and is based on the production of Rimas Tuminas’ “Cherry Orchard” (1990) in which the director combines strategies of psychological and theatre-as-the-game strategies and concretizes some features of Chekhov’s attitude of mind and creation, connecting him with the absurd theatre.

KEY WORDS: psychological theatre, theatre-as-the-game, absurdist interpretation, Chekhov, Tuminas