

Sceninio herojaus kaita lietuvių teatre po 1990-ųjų: Rimo Tumino „Edipas karalius“

Rasa Vasinauskaitė

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

El. paštas: vasinauskaitė@yahoo.fr

XX a. 10-asis dešimtmetis lietuvių teatre – naujo *sceninio herojaus* paieškų dešimtmetis, kurio pradžioje teatro scenoje atsiradusius lietuvių išėivijos autorių kūrinius keitė pramoginės komedijos, skirtos patenkinti naujos publikos „lūkesčius“. Tik dešimtmečio antrojoje pusėje teatras grįžta prie klasikinės ar naujos šiuolaikinės dramaturgijos, atvedusios į sceną ir naujus *laiko herojus*. Viena po kitos pasirodė Williamo Shakespeare'o („Hamletas“, „Makbetas“, „Otelas“), Sofoklio („Edipas karalius“), Henriko Ibseno („Heda Gabler“), Bernard-Marie Koltėso („Roberto Zucco“) tragedijos, atvėrusios režisierių požiūrį į to laikmečio teatrą ir sceninius veikėjus.

Straipsnyje analizuojamas Rimo Tumino spektaklis „Edipas karalius“ (1998), atspindėjęs posūkį režisieriaus kūryboje, – aktualizuotą naują klasikinio herojaus sampratą ir suformuotus naujus sceninės dramaturgijos principus.

RAKTAŽODŽIAI: antiherojus, epinis subjektas, sceninis herojus, teatras, tragedija

Lietuvių teatrui visada buvo svarbu turėti to *laiko herojų* – dažnai autonomišką individualybę, dvasinę ir moralinę siekiamybę, priešpriešinamą nacionalinio, kultūrinio ir etinio identiteto krizę išgyvenančiam sociumui. Teatro istorijoje užfiksuoti režisierių bei aktorių pasiekimai neatsitiktinai yra susiję su istorinių ar poetinių dramų pastatymais, kurių herojaus taiklumas laikui buvo proporcingas *pilietinei* aktoriaus, režisieriaus ir teatro pozicijai, net vaidybos bei režisūros naujovėms. Galima net sakyti, kad nuo pačios profesionalaus lietuvių teatro pradžios ėmė formuotis tokia *sceninio herojaus* tradicija, kurioje ypatingą vietą užėmė vadinamieji antiherojai, *romantiškieji* „žudikai ir kankiniai“, kurių bet kokias normas peržengiantys poelgiai buvo vertinami iš idėjinės ir visuotinės (tautinės, nacionalinės), bet ne individualios ar moralinės perspektyvos. Geriausias pavyzdys – 1929 m. Andriaus Olekos-Žilinsko spektaklio „Šarūnas“ protagonistas: neabejotinai kaltas moralės požiūriu, bet teisus kaip būsimos valstybės vienytojas. Neatsitiktinai režisierius apibūdino Šarūną kaip „apskritai žmonijos gyvenimo reiškinių, kada išisaknijusioje senovėje ima pasireikšti naujovės reiškiniai, naujos kūrybinės formacijos“ (Aleksaitė 2000: 47). Šiuo požiūriu Vinco Krėvės dramos pastatymą tiktų įrašyti, Duvignaud žodžiais tariant, į „prometėjiškų“ kūrinių gretas, šalia kurių dera Juozo Grušo „Herkus Mantas“, statytas Henriko Vancevičiaus (1957), ir Grušo „Barbora Radvilaitė“, režisuota Jono Jurašo (1972), Vinco Mykoliaičio-Putino „Valdovas“, režisuotas Aurelijos Ragauskaitės (1974), ir Jono Vaitkaus statytas „Šarūnas“ (1980). Kiekvienas istorinis tarpsnis atvėrė vis kitas šių herojų savybes. Jei pirmiesiems tiktų Olekos-Žilinsko apibūdinimas („kovos įtempimas tarp senovės ir naujovės toks didelis, kad jį besprendžiant negali būti jokio kompromiso“) (ten pat), tai Vaitkaus Šarūnas jau kitoks – „pasmerktas vienetui, nesuprastas ir nesuprantantis kitų“ (Girdzijauskaitė 2006: 194).

XX a. 9-asis dešimtmetis skyrėsi nuo ankstesniųjų tuo, kad tuo laiku ypač buvo aktuali tapo ne tiek ankstesnė prioritėtinė *nacionalinės tapatybės* (**romantiškoji**), kiek *individualios savimonės* (**modernioji**) problema, atvedusi į sceną gerokai „žemiškesnius“ herojus. Devintojo dešimtmečio herojumi tapo kasdienybės žmogus, pažįstamas ir atpažįstamas, bet įgijęs stoviškesnių savybių, atsparesnis ne tik istorinei, bet ir gyvenimo neteisybei (D. Tamulevičiūtės, E. Nekrošiaus, R. Tumino spektakliuose). Vis dėlto tiek anksčiau, tiek 9-uju dešimtmečiu herojus buvo tas, kuris *pats* rinkosi vienatvę, pats stojo į kovą už didingesnius, kilnesnius tikslus. Kitokios yra 10-ojo dešimtmečio sceninės figūros – atpažįstamos ar simboliškos, tačiau, svarbiausia, ne pasirenkančios, bet *pasmerkiamos* sukrečiantiems išbandymams ir naujiems laiko iššūkiams, atsiduriančios prieš iš esmės neįveikiamą *objektyvią tikrovę*.

„Panašu, kad ši epocha negimdo didvyrių?“ – klausė vienoje diskusijoje kritikas, sakydamas, jog „susidaro įspūdis, kad imantis statyti bet ką, klasiką ar naująją dramaturgiją, scenoje išnyksta herojus, protagonistas. Visi tampa autsaideriais ar tiesiog eiliniaisiais žmonėmis. Zucco – autsaideris, be herojiškų užmojų, *Shopping...* personažai – vargani narkomanėliai. Hamletas tampa tėvo keršto įrankiu, Makbetas laumių pasirenkamas atsitiktinai, Edipas – joks ne valdovas, o eina vykdyti savo užduoties tik dvariškių įkalbėtas“ (Jauniškis 1999: 10). Nieko keista, nes tik kaip *autsaideris* galėjo jaustis herojus, priverstas realizuoti savo draminius uždavinius antidraminėje aplinkoje; šis herojus atstovavo individualiai laisvei ir individualiam pasirinkimui, kad ir kokių pastangų tai reikalautų, tačiau kartu galėjai įžvelgti, kad tragiškas jis dėl *neįmanomo pasirinkimo* – ne jis renkasi, bet jį *pasirenka* likimas, galų gale pasmerkiantis kančiai ir aukai.

Neįmanoma pasirinkti tėvų ir šalies, kurioje gimsti, neįmanoma atsikratyti atminties – tokį motyvą rutuliojo Oskaras Koršunovas ir Sigitas Parulskis „P. S. Byloje O. K.“ (1997), turėdami omenyje seno ir naujo laiko sankirtą ir jaunuolį, istorijos nuolaužose ieškantį tiesos. Eimunto Nekrošiaus spektakliai pagal Shakespeare'o tragedijas „Hamletas“ (1997), „Makbetas“ (1999) ir „Otelas“ (2000) liudijo netobulą žmogaus prigimtį ir jo pasmerktumą likimui. Gintaro Varno „Heda Gabler“ (1998) kalbėjo apie moterį, skubančią į mirtį, nes nugali jos laisvės troškimas, o „Elektrai skirta gedėti“ (1999) veikėjai paleidžia sau kulką į kaktą, nes nebepakelia praeities šmėklų spaudimo. Iš esmės kaip *prigimtinės kaltės aukos* stoji lietuvių režisierių spektaklių protagonistai prieš žiūrovus, kuriančius naują valstybę ir naują istoriją ant senosios griuvėsių. Teatras konkretizavo individo *vienatvės* tragišką jauseną ir turbūt neatsitiktinai aktuali tapo vienišias, autsaiderio figūra.

Norėčiau stabtelėti prie vieno 1998–1999 m. sezono spektaklio – režisieriaus Rimo Tumino statyto Sofoklio „Edipo karaliaus“. Šis spektaklis įdomus keliais aspektais: visų pirma nauja klasikinio herojaus interpretacija, antra – pasikeitusia režisūrine intonacija, trečia – atliepimu naujos publikos poreikiams. Be to, būtent šis iš pažiūros netobulas ir neilgai teatro repertuare gyvavęs spektaklis geriausiai

atspindi menininko jauseną 10-ojo dešimtmečio pabaigoje – jo pastangas grįžti prie senųjų, tradicinių vertybių ir šių pastangų bevaisiškumą regint besiformuojančią naują gyvenimo ir teatro tikrovę.

Tumino „Edipas karalius“ (premjera 1998 m. gruodžio 19 d.), pastatytas Nacionaliniame dramos teatre, vienu aspektu savotiškai susisieja su Koršunovo „Oidipu karaliumi“, pastatytu 2002 m. ir vaidintu toje pačioje scenoje. Abiejų spektaklių herojai – „kiemo vaikai“. Tiesa, Tumino – jaunas ir nepatyręs tėbietis, neturintis jokio autoriteto ir priverstas vienas pats siekti žinojimo; Koršunovo – sėkmingas verslininkas, miestietis, save pažinęs tampantis Oidipu, tačiau būtent todėl sugrįžtantis prie pradžių pradžios – smėlio dėžės vaikų žaidimo aikštelėje.

„Tragiškas kūrinys netragiškame laike – taip bandyčiau suformuluoti šiandieninę karaliaus Edipo situaciją“, – rašė literatūrologė Viktorija Daujotytė apie Tumino spektaklį (Daujotytė 1999: 19). Tragizmas, kyląs iš kaltės nebuvimo, – tik viena iš kritikų pastebėtų „Edipo karaliaus“ briaunų. Kitos: žmogaus pastangos bevaisės ir juokingai menkos amžinybės ir visagalybės akivaizdoje, tragiškas farsas yra tiksliausias kalbėjimo būdas apie tikrovę, pati tikrovė tokia susmulkėjusi ir subyrėjusi, kad joje nebeįmanoma iš kasdienybės išsiplėšianti patirtis. „Kasdieniška negali būti tragiška. Tragiška yra išimtis, beveik negalinti pasikartoti“ (ten pat). Galėjo susidaryti įspūdis, kad būtent kasdieniška sunaikina ir, anot Egmonta Jansono, „travestuoja“ tragišką (Jansonas 1998–1999: 20). Edipas, kurį spektaklyje suvaidino Algirdas Dainavičius, susiduria su ištvirkusia, palaida ir degradavusia aplinka, kurioje neįmanoma ne tik asmeninė atsakomybė, bet ir individualus likimas. Tai apsimitinėjimo, abejingumo ir beprasmybės – *kasdienybės teatro* – aplinka, kuri jokiems herojams neleidžia sudrumsti savo ramaus ir nerūpestingo būvio. Iš šios pozicijos žvelgiant pateisinamas Sofoklio tragedijai režisieriaus taikytas teatriškumas, dramatinės plėtotės paradoksai. Chorą spektaklyje atstojo trys personažai – aukštas, ant koturnų (akt. Rimas Bagdzevičius), vidutinis, lengvas, skrajojantis padebesiais (akt. Vaidotas Martinaitis) ir šveplas neūžauga (akt. Saulius Mykolaitis); jiems antrino savo komiškomis intermedijomis Edipo situaciją „travestuojantys“ Pasiuntinys (akt. Vytautas Šapranuskas), Piemuo (akt. Evaldas Jaras), Kreontas (akt. Sigitas Račkys) ir Tarnas (akt. Arūnas Sakalauskas). Visi šie veikėjai trukdė dramišką rimtį ir trukdė formuoti Edipui kaip tragiškam herojui. Ir tik vienintelė Jokastė (aktorės Aldona Janušauskaitė, Eglė Mikulionytė) atstovavo nepajudinamai sfinkso ramybei, motiniškai priglaudžiančiai, bet vis dėlto kurčiai sififiškoms Edipo pastangoms prisikasti prie paslapties.

Kritikai atkreipė dėmesį į Tumino posūkį „naivaus, patiklaus, žaidžiančio žmogaus pasaulėjautos“ link (Girdzijauskaitė 1998–1999: 22). Žaidimu ir teatriškumu buvo grįstas režisieriaus pagal Michailo Lermontovo romantišią dramą pastatytas „Maskaradas“ (1997), kuriame netikėtos, nuostabą keliančios detalės kūrė rimties ir komiško priešpriešas ir formavo stilistinius spektaklio ypatumus. Tokių detalių nestigo ir „Edipe karaliuje“: žaismingi intarpai, netikėti įvaizdžiai sodrino vaizdinę

spektaklio partitūrą. Audronė Girdzijauskaitė šioje partitūroje išvėlgė gajų parodijos elementą, kitų režisierių spektaklių citatas (pavyzdžiui, juoda Nekrošiaus „Hamlet“ širma, Nekrošiaus „Nosies“ plunksnos ir veikėjo bandymas skristi, kaip Koršunovo „P. S. Byloje O. K.“ pelenais ar skeveldromis nuklota žemė), Jansonas – triukus (choristo baltais marškiniiais praskriejimas virš scenos, sulėtintos Pasiuntinio ir Piemens muštynės, gyvatės iš po scenos grindų ištraukimas, Laokoono skulptūros suformavimas ir pan.), kurie, anot kritiko, nesucidėloja į „atrakcionų montażą“, bet paberiami spontaniškai, kaleidoskopiškai ir yra skirti pamaloninti žiūrovo akį, nei kurti prasmes.

Pats režisierius apie savo sumanymą kalbėjo: „*Edipas karalius* – juokinga, šmaikšti, gera drama. Kai sunku buvo išreikšti tragediją, Sofoklis įvedė bufonadines, humoristines scenas. Tekstas ir spektaklis privalo būti grakštūs, vaiskūs. Tragedija ne kur nors erdvėje, danguje, kosmoso toliuose; ji yra mūsų kieme, čia – žemėje. Tragedija galima laikyti vieną esminį dalyką: žmogus yra vienišas. Tai lyg prakeikimas. Globalinės, visuomeninės tragedijos nėra. Šiandien žmogus giliai individualizuotas ir atsakingas tik už tai...“¹.

Turbūt neatsitiktinai režisierius rinkosi *jauną* Edipą – gyvenimiškos patirties stoka, impulsyvumas ir užsispyrimas, jaunystė kaip beatodairiško veikimo imperatyvas turėjo išgryninti dramatinę spektaklio koliziją, kur Edipo vienatvę ir pasmerkumą suponuoja ne tiek dieviškas, kiek žemiškas ir žmogiškas pasaulis. Visų pirma pastarojo inertiškumą troško įveikti Edipas, o paskui – ir didžiulį, per visą scenos veidrodį ištįsusį grėsmingą likimo „volą“. Scenografo Adomo Jacovskio sumanytas scenoje besiritinėjantis cilindras, žiojintis kiaurymėmis ir alsuojantis dūmais, priminė nuvirtusį Babelio bokštą, atrodė kaip didinga galybė, paslaptis, kuri neduoda ramybės Edipui, nors kiti seniai su ja susitaikė ir išmoko su ja gyventi.

Vertinant „Edipą karalių“ iš klasikinės tragedijos inscenizavimo „kanonų“, Tuminui spektaklis nepavyko. Žvelgiant į spektaklį kitų jo darbų kontekste, matyti režisieriaus nuoseklumas. Po Shakespeare'o „Ričardo III“² premjeros 1999 m. Valdas Gedgaudas rašė: „Šis spektaklis – natūrali kitų pastarųjų metų šio režisieriaus darbų (Michailo Lermontovo *Maskarado*, Sofoklio *Edipo karaliaus*) tąsa. Visais trim atvejais režisierius adaptuoja didžiąją klasiką šiuolaikinės publikos skoniui, tarsi „suestradina“ ją, padaro lengviau „suvirškinamą“ eiliniam žiūrovui, pagrindinius herojus deherozizuoja, spektaklių žanrinio diapazono ribas plečia, deformuoja ir transformuoja. <...> kadaise dar mažojoje scenoje Tumino išpažintus kamerinio-atmosferinio-epinio teatro postulatus didžiosios scenos skersvėjai sunaikino ir nušlavė. Liko tik *Maskarado* valsas ir pūga, juodomis, garuojančiomis kiaurymėmis išvarpytas likimo volas *Edipe karaliuje*, veidrodžiai, balnas ir fakelai *Ričarde III*...“ (Gedgaudas 1999: 34–35).

1 Prieiga per internetą: http://www.teatras.lt/play_item2.php?strid=1117&cid=2301 (žiūrėta 2010 02 20).

2 Spektaklį LNDT buvo pradėjęs repetuoti Jonas Jurašas, tačiau darbą pratęsė ir jį baigė Rimas Tuminas. Premjera įvyko 1999 m. birželio 18 d.

Kritiko įvardyti estetiniai ir net etiniai Tumino, tuometinio Nacionalinio dramos teatro vadovo, režisūros bruožai daugeliui atrodė savotiška jo ankstesnio teatro išdavystė. Nors kaip tik jie liudijo, kad pasikeitė režisieriaus požiūris į teatro meno reikšmę, pasikeitė jo kalbėjimo su žiūrovais tonacija, spektaklių stilius ir forma. Tam turėjo įtakos gyvenamoji aplinka. Teisingai ir karčiai dabar skamba anuomet režisieriaus išsakytos mintys apie visuotinės teatro reformos vąją:

„Kaip klostysis mūsų šalies ekonominė situacija, taip tvarkysimės ir mes, teatrai. Politinių įvykių virsme remsime tuos, kurie daugiau žadės kultūrai, nepaisydami jų politinių, moralinių nuostatų. Būsime nuolankiai paslankūs, tarsi Tėbų miesto gyventojai iš *Edipo karaliaus*, kur tvyro maras, tačiau atrodo, kad nuo mūsų niekas nepriklauso. Spręsti – valdovų, dievų prerogatyva, o ne mūsų. Ir tas sklindantis maras, ir deginamų krosnyse lavonų tvaikas tvyro ore, mes nenorime juo kvėpuoti, bet nieko negalime padaryti. Kartais ką nors apkaltiname dėl visų savo bėdų ir nusiraminame. Mes visiškai nenorime dalyvauti įvykių tėkmėje, stengiamės nuo jų atsiriboti, tapdami vienuoliais ar sektos nariais. Taip gyvename, senstame. Tai yra beviltiška pasmerktųjų mirtis...“ (Tuminas 1999: 7).

Tam turėjo įtakos kolegų, ypač Nekrošiaus, spektakliai, kuriems turbūt nesąmoningai Tuminas vis oponavo, kristalizuodamas savo raiškos principus. Tam turėjo įtakos ir pernelyg maža, uždara teatro percepcijos erdvė, kurios ribas Tuminas plėtė atverdamas teatro meno pasaulį gerokai gausesniam ir įvairesniam žiūrovų ratui. Išties galima kalbėti apie šiuo laiku itin dinamišką, tarsi ore tvyrojusį Tumino ir Nekrošiaus diskusinį diskursą, kai pirmojo spektakliai virsdavo savotiška antrojo replika – jaunojo Hamleto tragizmas atsikartojo jaunojo Edipo likime, Makbeto pasmerktumas – Ričardo III vienatvėje, nekalbant apie į akis krintančias „citasas“. Taip pat galima kalbėti apie šiuo metu teatrą veikiančios postmodernistinės estetikos paradigmą, kurios ambivalentiškumus režisierius išbandė statydamas Bertolto Brechto „Galilėjų“ (1992), Sauliaus Šaltenio „Lituanicą“ (1996), Lermontovo „Maskaradą“ (1997). Visuose šiuose spektakliuose į akis krito aukštųjų ir žemųjų žanrų niveliacija, kontrapunktinė dramatinė naracija, o svarbiausia – aktyvus teatriškumas, suponuotas sceninės žaismės ir ironiško režisieriaus požiūrio į scenoje modeliuojamą dramatinę koliziją. Visi liudijo *teatrinės fikcijos* žaismą, teigė tragedinės tiesos šiuolaikinėje scenoje neįmanomumą, nes ji prarado vertę šiuolaikiniame gyvenime.

Tragedija, tragiška pasaulėjauta svetima Tumino teatrui. Visuose jo spektakliuose, norėtų to režisierius ar ne, vyrauja „žemiškasis“ ir psichologinis dramatinio konflikto matmuo. Net jei režisierius nepaliauja mąstęs mirties ir baigties kategorijomis, scenoje jos įgyja greičiau pesimizmo, vienatvės ir melancholijos išraišką. Be to, į akis krinta Tumino spektaklių teatrinė prigimtis: sceninį pasaulį režisierius tveria kaip antiiluzinę tikrovę, kurioje vieną svarbiausių vaidmenų atlieka *žaidimas* – jo spontaniškumas, netikėti posūkiai, azarto afektacija. Žaidimas „išplauna“ griežtą spektaklio formą: iš vidaus daro jį paslankų, atvirą kaitai ir neišbaigtumui, o išoriškai – atvirą

įvairialypei recepcijai, suponuotai tiek dramatinės intrigos, tiek užkrečiamo atlikimo. Atrodo, kad Tumino spektakliuose abi šios linijos – *draminė* ir *atlikimo* – yra atsietos ir rutuliojasi skirtingais registrais, o įgaudamos skirtingus žanrinius pavidalus, viena kitai antrina ir viena kitą „demaskuoja“. Taip atsitinka todėl, kad *atlikimo liniją* režisierius dėlioja kaip *epinę*, o ši suskamba tai ironiškai, farsiškai, tai melodramiškai ar lyriškai. Ši linija yra savotiškas autorinis režisieriaus komentaras, atveriantis jo požiūrį į dramatinę intrigą, veikėjus, teatrą. Kadangi teatras Tuminui neatsiejamas nuo žaidimo, svarbi tampa *teatro tema*, kuri leidžia režisieriui net viename spektaklyje sluoksniuoti tikrovę imituojančias ir atvira teatriškas situacijas, dramatinius epizodus ir improvizacines intermedijas, psichologinę ir „distancijavimo“ vaidybą. Kitaip tariant, *teatro tema* leidžia režisieriui laisvai elgtis su dramatos veikėjų funkcijomis, išgalvoti naujus jų sceninius ryšius ir, perkeliant dėmesį nuo dramatos kolizijos prie teatralizuotų bei farsinių epizodų, sukurti besikeičiantį, skirtingas žiūrovų emocijas žadinantį sceninį veiksma / reginį.

„Skirtingai nuo literatūros žanro, epiškas teatre yra greičiau tendencija nei modelis, elementas ar nusistovėjusi forma. <...> Teatro epiškas nėra jo pavertimas epopėja ar romanu, bet įtraukimas epinių elementų, kurių reikšmė tokia pati kaip dramatinių ar lyrinių. <...> „Epinis subjektas“ nurodo į autoriaus dominavimą naratyve; jis reiškia veiksmo poslinkį naracijos, kur svarbiausias yra autoriaus požiūris, link. <...> Epinis subjektas veikia naracijos formą, kuri gali būti tiek pasakojimas, kaip paprasčiausia priemonė, tiek montažas ar fragmentas; bet kuriuo atveju epinis subjektas nutraukia ar įsiterpia į dramatinį veiksma, <...> fikciją transformuodamas į refleksiją“, – teigia modernios ir šiuolaikinės dramatos leksikos žodynėlio autoriai (Sarrazac 2005: 75–76). Nagrinėdami šiuolaikinės dramatos struktūrą, teoretikai atkreipia dėmesį į jos „hibridiškumą“, kai dramatiniai, lyriniai bei epiniai elementai komponuojami kaip lygiaverčiai (pvz., Heinerio Müllerio, Edwardo Bondo, Koltėso ir pan. pjesėse). *Epinio subjekto* terminą į dramatos teorijos leksiką XX a. 6-ajame dešimtmetyje įtraukė vokiečių teoretikas Peteris Szondi, kuris, veikiamas Brechto teatro, priešpriešino klasikinei dramai modernios dramatos pavyzdžius ir atkreipė dėmesį į XIX a. pabaigos ir XX a. I pusės kūriniuose atsiradusį naują personažą ar figūrą, atliekančią savotišką „autoriaus aš“ funkciją (Szondi 2006). Dažniausiai toks epinis subjektas, pavadintas Nepažįstamuoju, anot Szondi, pasirodo Hauptmanno, Ibseno ar Strindbergo dramose; šiuolaikinėje dramaturgijoje, pasak šiandienos teoretikų, epinis subjektas dažnai yra autoriaus „balsas“, sustabdantis veiksma, selekcionuojantis ir montuojantis epizodus ir draminiams įvykiams suteikiantis naują rakursą (Szondi 2006).

Iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti, kad perkeliant dramą į sceną „epinio subjekto“ vaidmenį atlieka režisierius. Vis dėlto taip nutinka ne visada, o tik tais atvejais, kai scenoje išties atsiranda dramatinio ir sceninio veiksmo tarpininkas – atskiras veikėjas (figūra), arba kai režisierius taip komponuoja (ir „komentuoja“) sceninį veiksma, kad jo metu, matydami ambivalentišką įvykio traktuotę, žiūrovai patys

galėtų susidaryti nuomonę apie veikėją ir scenoje kuriamą pasaulį. Tokios režisūrinės epizacijos pavyzdžiai yra Nekrošiaus spektakliai „Meilė ir mirtis Veronoje“ (1982, 1996) bei „Nosis“ (1991): pirmame „epiniu subjektu“ galima laikyti Juokdario personažą, antrame – Gogolio figūrą; taip pat Tumino „Maskaradas“, kurio epinis subjektas – Sniego žmogus – ne tik jungė spektaklio epizodus, bet ir „veikė“ kaip lyrinis režisieriaus „aš“. Beje, būtent Tuminiui būdingas ir toks sceninio veiksmo komponavimas, kai skirtingo žanro *epizodų montažas*, pagrindinio veiksmo nutraukimas ir šalutinių įterpinių akcentavimas performuoja spektaklio prasmes, griaua jo formos ir turinio homogeniškumą.

Toks epiškumas, Tumino išbandytas Antono Čechovo „Vyšnių sode“ (1990) ir „Galilėjyje“, ne tik išliko vėlesniuose režisieriaus darbuose. Netrukus jis tapo skiriamuoju Tumino režisūros bruožu, kurį rašydamas apie „Maskaradą“ Jansonas įvardijo kaip „teatrą, kuris pirmiausia yra TEATRAS, t. y. vieta, kur žaidžiama, vaidinama, apsimitinėjama“ (Jansonas 1997: 67), tačiau to paties pasakyti apie „Edipą karalių“, kurį diagnozavo kaip reginį, skirtą „šiuolaikinio vidutinio tautiečio mentalitetui“ (Jansonas 1998–1999: 20), nedrįso. Ši diagnozė nebuvo neteisinga, ji tiko apibūdinant daugelį pastarojo meto lietuvių režisierių spektaklių, kuriuose dramiškumą ėmė gožti „reginiškumas“ ar, anot Gedgaudo, „estradiškumas“. Vis dėlto kaltinti Tumina vien pataikaujant žiūrovų skoniu būtų neteisinga. Tiesa, jei „Maskarade“ teatriškumo ir žaismės suponuotas *reginiškumas*, kaip lošimo ir maskarado tema, išplėtė ir paaštrino dramatinę koliziją, tai „Edipe karaliuje“ ir juolab „Ričarde III“ įsivyravo, ardydamas dramatinę intrigą ir sukeisdamas spektaklio prasmes. Apie tai užsiminė Dovydas Judelevičius, rašydamas, kad perstumti Shakespeare'o kūrinio akcentai, kupiūruotas tekstas, pasirinkta tragifarso stilistika, muzika ir šokiais užpildyti veiksmo „plyšiai“ užgožė esminę šios dramos intrigą ir spektaklio prasmes perkėlė į formos dalykus (Judelevičius 1999–2000: 35–36). Panašiai visus tris spektaklius vertino Audronis Liuga, teigdamas, kad juose „atsiveriančios dramaturginės duobės užpildomos patraukliu teatrališkumu tarsi glaistu <...> o kone vieninteliu tokio dramaturgiškai nestabiliu spektaklio pamatu tampa vizualiniai ir muzikiniai leitmotyvai“ (Liuga 1999). Ir nė vienas neužsiminė, kad šie vizualiniai ir muzikiniai leitmotyvai, šis naujo hibridinio žanro sukūrimas yra *teatro temos* variacija, kuri dabar Tumino spektakliuose tapo pagrindinė ir atliko ypatingą funkciją – kūrė sceninio veiksmo dramaturgiją ir veikė ne tik jo formą, bet ir turinį.

Viena vertus, dramaturginę Tumino spektaklių kompoziciją – struktūrinę beformiškumą, į akis krintantį citatiškumą, muzikinių ir vizualių epizodų įterpimą – galima pavadinti postmodernistine. Iš pirmo žvilgsnio režisierius demonstratyviai nepasiduoda formos ir turinio vienovei, lengvina režisūrinių uždavinių sprendimą ir spektaklio suvokimą, paryškina sceninių priemonių, net įvaizdžių atsitiktinumą ir citatiškumą (*intertekstualumą*). Toks „nestructūruotas“ pasakojimo būdas būdingas visiems 10-ajame dešimtmetyje statytiems Tumino spektakliams: visuose

galima išvelgti epinių, dramatinių, komiškų ir lyrinių elementų sluoksniavimą, išklabinantį dramatinio veiksmo vienovę ir kuriantį nuo jo nepriklausomas reikšmes. Todėl susidaro įspūdis, kad Tumino spektakliai neturi aiškios intrigos, apibrėžto konflikto ir žanro (arba jų turi kelis), primena laisvų asociacijų rinkinį, kur į pirmą planą išsiveržia vizualiai ar emociškai įtaigūs paskiri epizodai. Vis dėlto yra kažkas, kas „surenka“ spektaklį į vienį ir sugestijuoja sumanymo koncepciją. Tokią funkciją atlieka *scenografija*. Adomo Jacovskio sumanyta „Maskarado“ erdvė kūrė nors ir plačias, bet materialias ir apčiuopiamas veiksmo vietas bei laiko asociacijas, o pačiai *maskaradiškumo* temai suteikė aiškia formą; „Edipe karaliuje“ apvirtęs Babelio bokštas, besiritinėjantis išdžiūvusia ir nuniokota žeme, tapo ne tik likimo, bet ir maro iškankintos žemės įvaizdžiu – pusiau tikroviška, pusiau fantastinė Tėbų „žemė“ gimdė keistus jos gyventojus; „Ričardo III“ erdvės tuštumą užpildė pabirę ir pakibę karališkos galybės simboliai, ženklinę kovos dėl valdžios pakrikimą bei iškrypimą. Kitaip tariant, *scenografo* formuojama vaizdinė spektaklio sistema tapo tuo elementu, kuris transliuoja spektaklio prasmę (-es), nors pats sceninis veiksmas yra grindžiamas prasių ambivalentiškumu ir žaisme.

Antra vertus, Tumino teatro šaknų norisi ieškoti ne tik postmodernistinėje estetikoje, bet ir čechoviškoje poetikoje – tuose jos aspektuose, kuriuos Szondi vadino lyriniais ir epiniais. Anot teoretiko, ryškiausiai Čechovo personažus charakterizuoja veiksmo ir dialogo – svarbiausių formalių dramos kategorijų, o kartu ir dramiško atsakymas. Tačiau kuo labiau čechoviškieji veikėjai atrodo iškritę iš socialinio gyvenimo, kuo rimtesnių pasekmių turi jų vienvė ir nostalgija, sustabdžiusi juos pusiaukelėje tarp pasaulio ir savęs, tuo labiau jie siekia būti dramiška iforminti. Juos apibrėžia nerūpestingai lengvabūdiškas tonas – per jį kaip atsiribojimą tema virsta *forma* (Szondi 2006: 33–34). Kaip tik vienvė, nesuskalbėjimo, atsiribojimo nuo gyvenimo ir pasmerktumo gyventi temas, iformintas vaizdiniais intarpais ir intermedijomis, varijavo Tuminas statydamas Čechovą. „Vyšnių sode“ teatriški epizodai užpildė veikėjų tylą ir veiksmo pauzes, nuspalvindami jas komiška ar farsiška nuotaika, tačiau neardė lyrinės ir melancholiškos spektaklio intonacijos. Ir tik vėlesniuose darbuose teatriškumas iš formalaus pereina į *teminį* lygmenį, kartu sau pajungdamas ir sceninę intrigą, ir sceninį veiksmą.

Statant „Edipą karalių“ Tuminui stigo pagrįstumo: Dainavičių, vaidinusių Edipą, po kurio laiko režisierius pakeitė vyresniu stipresnės sceninės įtaigos aktoriumi Algirdu Latėnu, pakoregavo kai kuriuos epizodus. Bet korekcijos spektakliui įtakos neturėjo. Net jei atrodė, kad režisūrinis audinys stiebiasi iki Sofoklio tragedijos didingumo, o Latėno kuriamas Edipas turi daugiau motyvų tiesos paieškomis, vis tiek tai buvo *jauno žmogaus tapimo* istorija, kurioje jis ne tik pats ir vienas priverstas rasti savo tapatybę, bet ir *vienas* priverstas „įveikti“ teatrišką spektaklio terpę. Tai ir vaidino Dainavičius, bandydamas išpildyti savo kaip protagonisto uždavinius antitragedinėje aplinkoje, tragišką temą diskredituojančiame *kasdienybės teatre*. Tai ir

buvo nauja sceninė „Edipo karaliaus“ kolizija, tolima Sofoklio dramai, tačiau artima laikui ir režisieriui, žvelgiančiam į bejėgiškas vieno ir vienišo protagonisto pastangas būti tragišku herojumi netragiškame laike.

Beje, vienatvės motyvas išniro ir „Ričarde III“, kur Vytauto Grigolio veikėjo pasmerktumą liudijo Ričardą įsukantis ir išspjaunantis teatro, muzikos ir šokio šėlsmas. Tad galima būtų sakyti, kad 10-ojo dešimtmečio pabaigoje Tuminui, kaip ir Nekrošiui, išliko aktuali vieno ir vienišo žmogaus tema. Tik Nekrošiaus atveju ši tema dar režisieriaus kūrybos pradžioje siejosi su amžinybės ir žmogaus būties kategorijomis, ir režisierius ją dar labiau išgrynino statydamas Shakespeare'o tragedijas, tuo tarpu Tuminas šią temą perkėlė į *teatro erdvę*. Tumino herojus darėsi *vienišas teatre*, ir šiai vienatvei augant, vis labiau stiprėjo tragifarsiškas spektaklių skambesys, kur pirmuoju smuiku griežė ne protagonistas, o jį supanti aplinka...

Gauta 2010 03 25

Parengta 2010 04 05

Literatūra

1. Aleksaitė, I. Andriaus Olekos-Žilinsko režisūros ir pedagogikos novacijos. *Lietuvių teatro istorija. Pirma knyga 1929–1935*. Vilnius: KFMI, 2000.
2. Daujotytė, V. Beveik beprasmis teatras. *Teatras*. 1999. 1(5).
3. Duvignaud, J. *Sociologie du théâtre. Sociologie des ombres collective*. Éd. Quadrigue, Presses Universitaires de France, 1999.
4. Gedgaudas, V. Statyti. Sąžiningai. Nevagiant. *Teatras*. 1999. 2(6).
5. Girdzijauskaitė, A. Kauno valstybinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga 1970–1980*. Vilnius: KFMI, 2006.
6. Girdzijauskaitė, A. Besiskleidžiant tragedijos žiedui. *Lietuvos teatras*. 1998 ruduo–1999 žiema.
7. Jansonas, E. Romantizmas: kalnai kelmuoti, herojai nuplikę, tik keli postamentai likę. *Teatras*. 1997. 1.
8. Jansonas, E. Rimo Tumino „Edipas karalius“: tragedijos travestavimas. *Lietuvos teatras*. 1998 ruduo–1999 žiema.
9. Jauniškis, V. Saugūs dangūs amžinai? *Teatras*. 1999. 2(6).
10. Judelevičius, D. Shakespeare'o paprastumas. *Lietuvos teatras*. 1999 ruduo–2000 žiema.
11. Liuga, A. Teatro veidas – tai jo diapazonas. *7 meno dienos*. 1999 liepos 2.
12. Sarrazac, J.-P. (Naugrette C., Kuntz H., Losco M., Lescot D.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, 2005.
13. Szondi, P. *Théorie du drame moderne*. Belval: Circé, 2006.
14. Tuminas, R. Teatrų reforma – sfinkso mįslė. *Teatras*. 1999. 1(5).

Rasa Vasinauskaitė

The shift of the scenic hero in Lithuanian theatre after 1990: “Oedipus the King” by Rimas Tuminas

Summary

Having in mind the new expectations of the audience and the shift of the theatre towards entertaining performance, the author of the article stresses the birth of new tragic hero, which concretizes the state of loneliness in his “non-tragic” surrounding. The article is based on the performance “Oedipus the King” directed by Rimas Tuminas in the Lithuanian National Drama Theatre in 1998. This production is very important in the artistic carrier of Rimas Tuminas because of the new interpretation of a classical hero, which reflects the new attitude to the contemporary theatre and its aims. “Oedipus the King” shows the endeavour of the director to recover the classical, traditional values and at the same time his fruitless efforts in the new artistic and theatrical reality. The author of the article applies to the terms of “epic theatre” and “epic subject”, stressing the shift of the directorial method of Tuminas towards the theatre-as-a-game principle, and highlights the appearance of the theatrical theme in his productions. This theme becomes the finalizing element of the “Oedipus the King”, which affects both the scenic dramaturgy and content of the performance. Noting the post-modern aesthetics of Tuminas’ direction, the author of the article stresses his reliance on the poetics of the plays of Anton Chekhov and summarizes that the scenic hero of Rimas Tuminas became lonely in the theatre, and this loneliness developed the tragic and farce-like elements of the performance in which the most important place was taken not by the protagonist of the play but by his environment.

KEY WORDS: anti-hero, epic subject, scenic hero, theatre, tragedy