

Autorinė režisūra posovietinėje Lietuvos teatro scenoje

Rasa Vasinauskaitė

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

El. paštas: vasinauskaitė@yahoo.fr

Straipsnyje¹ apžvelgiamos 1990–2000 m. autorinės režisūros formos ir klasikinės bei šiuolaikinės dramaturgijos interpretavimo strategijos. Išskiriami trys posovietinio teatro scenai būdingi spektaklio tipai (globalios prasmės / vaizdo, (socio)kritis / atlikimo, vaizduotės / dalyvavimo), kurie rodo interpretacinės režisūros pokyčius keičiantis visuomenės „lūkesčių horizontui“.

RAKTAŽODŽIAI: autorinė režisūra, aktualizacija, interpretacija, recepcija, teatras

Režisūrinė interpretacija, arba, Romano Ingardeno žodžiais tariant, konkretizacija, – tai dramos kūrinio pavertimas nauja semantine ir struktūrine sistema suteikiant jai medžiagišką formą ir aktualų turinį; tai dramos teksto perkodavimas teatrinėmis priemonėmis aktualizuojant tuos estetinius, ideologinius ir komunikacinius jo aspektus, kurie yra svarbūs konkrečioje visuomenėje ir kultūroje. Tokios „perkodavimo procedūros“ metu režisierius dramaturginį tekstą verčia į teatro kalbą, t. y. interpretaciją paverčia spektaklio medžiaga, ir sukuria naujas jo recepcijos galimybes. Spektaklio metu gimstanti aktuali žiūrovų recepcijos situacija dramaturginiam diskursui suteikia režisūrinio diskurso formą.

Režisūriniam teatrui būdingos trys dramaturginio teksto interpretavimo strategijos: interpretacija, besigilinti į konkretų tekstą ir jo potekstes, režisūrinė autoriaus poetikos interpretacija, besiremianti autoriaus kūrybos ypatumais, ir režisūrinė sceninės dramaturgijos konstravimo technika, leidžianti atsirasti savarankiškam teatriniam tekstui. Režisūrinio sumanymo autonomiškumas, subjektyvus režisieriaus žvilgsnis į pasaulį ir individualus stilius yra esminiai formuluojant *autorinės* režisūros konceptą. Europinės režisūrinės interpretacijos tradicija kaip tik ir grindžiama individualios meninės sistemos sukūrimu, kai režisierius tampa vieninteliu ir svarbiausiu visos spektaklio prasmės autoriumi (Pavis 2007: 44).

Anot Patrice'o Pavis, galima išskirti tris universalius režisūros tipus: autotekstinį, ideotekstinį ir intertekstinį. *Autotekstinė* režisūra susitelkia ties vidine kūrinio dramaturgija, eliminuoja socialinio konteksto įtaką ir aktualizuoja estetinius kūrinio principus, grįstus režisieriaus sumanymu ar idėja (tai simbolistinės estetikos režisūra, paverčianti spektaklį autoreferentine tikrove; statant klasikinį kūrinį linkstama prie jo rekonstrukcijos). *Ideotekstinė* režisūra, atvirkščiai, per aktyvų santykį su tikrove aktualizuoja politinę, socialinę ir psichologinę kūrinio potekstę ir suformuoja naują aktyvų recepcinį lauką (tokia režisūra susitelkia prie komunikacinių uždavinių, o statant klasikinį kūrinį akcentuojama jo reaktualizacija naujame socialiniame kontekste). *Intertekstinė* režisūra „tarpininkauja tarp pirmosios autotekstualumo ir antrosios ideologinio referentiškumo“, polemizuoja su kitomis interpretacijomis ir reliatyvizuoja teatrinės konkretizacijos invariantiškumą (Pavis 1985: 288–296). Šie trys tipai anaipol nepaneigia ir nekvėstionuoja menininko individualumo ar jo stiliaus originalumo, o varijuojami viename spektaklyje leidžia suvokti režisūrą kaip estetinę ir socialinę praktiką – būtent socialinis (publikos) kontekstas legitimuoja pasirinktą teatrinę kalbą, aktyvina teatrinės produkcijos ir recepcijos mainus.

¹ Straipsnis parašytas vykdant projektą „Postsovietinis Lietuvos teatras: istorija, tapatybė, atmintis“ (VDU), finansuojamą Lietuvos mokslo tarybos. Publikuojama sutrumpinta straipsnio versija.

Posovietinė Lietuvos tikrovė ir pratęsė, ir pakeitė nusistovėjusią režisūrinės praktikos tradiciją. Pokyčius galima sieti su politiniais ir visuomeniniais šalies įvykiais, teatro būkle socialinėje-kultūrinėje erdvėje ir debiutavusiomis naujomis režisierių kartomis. Pastarosioms ne tik teko susidurti su režisierių-meistrų hierarchija ir jų suformuotais interpretacinės režisūros kanonais, bet ir poreikiu institucionalizuotis sukuriant savo teatrą, savo teatrinę kalbą. Ligšiolinius darbo metodus teko permąstyti ir vyresnės kartos režisieriams: jų išstbulintas asociatyvus, metaforinis vaizdingumas, koduota kalba ir vienai prasmei paklūstanti interpretacija tapo nebeaktuali naujame laike ir jo išsiplėtusioje pažinimo, informacijos erdvėje. Eksperimentinės iniciatyvos, tarptautinė meno rinka, socialiniai iššūkiai ir, žinoma, pasikeitusi kultūros paradigma turėjo įtakos formuojantis naujiems režisūros uždaviniams, naujoms teatrinio teksto kūrimo strategijoms. Kitaip tariant, per du dešimtmečius režisūra išėjo modernaus ir postmodernaus spektaklio kūrimo „kursą“, įveikdama ne tik režisūrinės interpretacijos pabaigos, bet ir „autorius mirties“ grėsmę.

Turint omenyje šiuos poslinkius ir pasitelkiant P. Pavis pateiktą režisūros tipologiją, galima išskirti tris pastarojo dvidešimtmečio lietuvių scenai būdingus režisūrinės interpretacijos / konkretizacijos tipus, suformavusius ir tris spektaklio tipus: *globalios prasmės / vaizdo*, (*socio*)*kritinį / atlikimo* ir *vaizduotės / dalyvavimo*. Šie tipai atspindi atskiro režisieriaus kuriamos meninės sistemos ypatumus, jo santykį su dramaturginiu tekstu ir komunikacinius spektaklio uždavinius. Vis dėlto iš pirmo žvilgsnio griežti ir nurodantys į kanoninius teatro modelius šie tipai svarbūs ne savo grynumu, o transformacijomis ir atvirumu vienas kito įtakoms. Tipų ir minėtų interpretacijos / konkretizacijos strategijų paslankumas vieno režisieriaus kūryboje ar net viename spektaklyje šiandien leidžia kalbėti apie dvidešimtmečio autorinės režisūros kaitą reaguojant į gyvenimo tikrovę ir modeliuojant meninę tikrovę.

Globalios prasmės / vaizdo spektaklis

Globalios prasmės / vaizdo spektakliui būdingas metafizinio matmens, universalių apibendrinimų siekinys, režisūrai – vaizdinių kūrimo, atrankos ir komponavimo technika, sceninius elementus pasitelkiant *konceptualiam* sumanymui, visuminei spektaklio idėjai. Toks spektaklis iš esmės priklauso modernistinei estetikai, teigia originalaus, vienetinio sceninio kūrinio, sukurto ir egzistuojančio pagal jam būdingas taisykles ir tikslus, modelį. Ir kartu – tai spektaklio, kurio forma imanentiška režisieriaus pasaulėvaizdžiui, modelis. „Autoriaus, kaip kūrėjo, individualumas <...> tai aktyvus matymo ir įforminimo individualumas“, – sako Michailas Bachtinas, autorius „matomumą“ pabrėždamas visų pirma kūrinio forma (Bachtin 2002: 314–315).

Režisieriaus požiūrio į istoriją, tikrovę ir žmogų aksioma turi tiesioginę įtaką jo meninės sistemos ypatumams ir spektaklio recepcijai. Devintojo dešimtmečio vizualios sceninės dramaturgijos bandymai, visų pirma sietini su Eimunto Nekrošiaus spektakliais², savaip skleidėsi ir Jono Vaitkaus pastatymuose. Konfliktiška režisieriaus laikysena, jo kritinės nuostatos atsispindėjo teatre, kurį Vida Savičiūnaitė įvardijo kaip „išpažinties, kaip žūtbutinai svarbiai bylai prilygstančios menininko asmenybės pozicijos, išraišką“ (Savičiūnaitė 1999–2000: 66). J. Vaitkus įkūnija ne tik radikalaus, bet ir autokratiško režisieriaus tipą, kuris kiekvienu savo spektakliu teigia „individuacijos principą“ ir įgyvendina jį remdamasis

2 R. Marcinkevičiūtė ją įvardija kaip „režisūrinių įvaizdžių dramaturgiją“ (Marcinkevičiūtė 2002).

griežta, draminių tekstą sau paklusti priverčiančia spektaklio idėja / koncepcija. Viena šios koncepcijos atramų – ryškus, ekspresyvus vizualumas, grįstas ištobulinta simbolinio ženklinimo technika. Pastaroji savaip deformuoja spektaklio elementus, paverčia juos idėjos reprezentantais ir kartu pakylėja spektaklį iki egzistencinio, metafizinio lygmens. Kitaip tariant, režisierius „nepasakoja istorijos“, jis vizualiomis priemonėmis eksteriorizuoja dramatos pasaulį, sukurdamas tokį teatrinį tekstą, kur į dramatinę priešpriešų kovą įtraukiama visa spektaklio materija. Vis dėlto kaip tik J. Vaitkaus teatrui po 1990-ųjų grėsė pavojus pavirsti ne tik totalaus reginio, bet ir sustabarėjusios formos simboliu³. Itin glaudžiai su „monologinės“ (totalitarinės) kultūros paradigma susijęs toks teatras išsaugojo vertę tik dėl pernelyg lėtai iš jos besivaduojančios visuomenės, o po 2000-ųjų įgijo naują kvėpavimą atsiradus naujiems iššūkiams ir visuomenei, ir kultūrai.

Žvelgiant į J. Vaitkaus spektaklius po 1990-ųjų, galima išskirti tris, atstovaujančius globalios prasmės / vaizdo tipui ir rodančius šio tipo lankstumą keičiantis receptijos aplinkybėms. Tai – Adomo Mickevičiaus „Vėlinės“ (1990), Jono Meko „Pati pradžios pradžia“ (2002), Fiodoro Dostojevskio „Demonai. Nelabieji. Apsėstieji. Kipšai“ (2005), sukurti Lietuvos nacionaliniame dramos teatre.

Apie „Vėlines“ kritika rašė, kad „pabrėžtina spektaklio konstrukcija ne akimirka neleidžia užsimiršti: esame teatre ir stebime, kaip šis spektaklis padarytas“ (Mareckaitė 2004: 195). Režisierius siekė įvaizdinti, įgarsinti ne didžio romantiko kūrinį, bet juo prabilti apie kankintos ir tremtos tautos sopulius, ištrintą istorinę atmintį – *aktualizuoti tikrovės jauseną* „prievertos teatralizacija“, suteikiant jai atgailos ir dvasinio apsisvalymo reikšmę. Kitaip tariant, pagrindinis poemos veikėjas tapo tautos personifikacija, ir jo žodžiai skambėjo kaip jos dvejonės, išpažintis ir skausmas. Universalios ir statiškos erdvės išskleidimas archetipiniais, simboliniais įvaizdžiais, kiekvieno veikėjo ypatingu pavidalu, judėjimo ir kalbėjimo maniera kūrė visuotinių mišių, gyvųjų ir mirusiųjų, istorijos ir dabarties susiliejimo įspūdį.

1990–2000 m. J. Vaitkaus statyti „didžiosios formos“ dramos ir operos spektakliai – tai *vizualios teatralizacijos* spektakliai, kuriuose vyrauja abstrahuota architektūrinė ir plastinė forma. O štai J. Meko pjesei „Pati pradžios pradžia“ (2002) režisierius rado būdingą sau, bet kitokį sprendimą. Sujungdamas vaizdajuosčių ir kino filmų ištraukas, skirtingų tautų kalbas ir dialektus, skirtingo amžiaus ir „plauko“ personažus, J. Vaitkus sukūrė kultūrų Babelio bokštą. Vienoje erdvėje ir vienu metu sugyveno Niujorko ir Lietuvos kaimo, Vilniaus ir Akademinių dramos teatro, religiniai ir lietuviškumo mitų simboliai ir ženklai, sujungti daugybės žmonių gyvenimų nuotrupų. „Ne meninės priemonės, o pati požiūrio esmė, individualios temos ir statomo literatūros kūrinio sąveika su esamuoju laiku apibūdina Joną Vaitkų kaip menininką, kuris ieško partnerio, pašnekovo, aktyvaus adresato. Gali keistis priemonės, bet išlieka aiškiai formuluojama mintis, pozicija, susieta su laiku“, – rašė Audronis Liuga, įžvelgdamas paralelę tarp J. Vaitkaus spektaklio ir po metų pasirodžiusių E. Nekrošiaus „Metų“ pagal Kristijono Donelaičio poemą (Liuga 2008: 100). Ši paralelė – tai lyrinė spektaklių nuotaika, sceninio gyvenimo čia ir dabar žaismė.

Spektaklyje „Pati pradžios pradžia“ erdvė išliko „statiška ir universali“, tačiau pasikeitė sceninių įvaizdžių prigimtis, jų simbolizavimo laipsnis. Atsirado daugiau tipiškų,

3 Apie J. Vaitkaus spektaklius, statytus 1990–2000 m., žr.: Šabasevičienė, D. *Teatro piligrimas. Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybos kontūrai*. Vilnius: Krantai, 2007; Vasinauskaitė, R. *Laikinumo teatras. Lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.

charakterinių personažų, kurių paryškintos ar utriruotos savybės koreliavo su psichologine, realistine, net dokumentine tiesa. Iš dalies „tiesos iliuziją“ kėlė režisieriaus naudojamos kino priemonės – filmuoti kadrai ne tik antrino ir daugino spektaklio įvaizdžius, plėtė spektaklio erdvės ir laiko ribas, bet ir kūrė paralelinę, realesnę už sceninę, tikrovę. Toks vaizdinis daugiamatiškumas atsirado spektaklyje „Demonai. Nelabieji. Apsėstieji. Kipšai“ pagal Fiodoro Dostojevskio romaną. Vienoje erdvėje susijungė interjeras ir eksterjeras, romano epizodų „paveikslai“; čia pat, spektaklio metu, kameros fiksuojami ir projektuojami stambūs aktorių / personažų veidai, monologai ar slaptos sutartys apnuogino ir tikrąją jų esmę, skverbėsi į pasąmonės gelmes. „Demonuose...“ Vaitkus skaito Dostojevskį visiškai priešingai nei 1998-ųjų ‘Stepančikovo dvare’ <...>. ‘Demonuose...’ jis tarsi įjungia atbulinę metodologinę pavarą ir, ardydamas struktūralistinio teatro plytas, imasi tirti scenos galimybes tapti nevaržomo įvairių siužetinių, teminių bei stilistinių tėkmių sruvenimo erdve. <...> Kitaip tariant, mėgina kurti teatrą iš to, kas savo pasklidumu bei įvairiakryptiškumu, regis, pažeidžia pamatinius teatro egzistavimo principus“, – rašė kritika (Trinkūnaitė 2005: 39–40).

Matyti savotiška sąsaja tarp šalies lūžio, atnešusio visų įmanomų represinių struktūrų ir ideologijų griūtį, ir itin ryškaus teatro *teatrališkumo* po 1990-ųjų. Teatrinio teksto teatrališkumas rodė pasikeitusį režisūros kritikos objektą, o naujos spektaklio formos – režisūros intenciją ne tik formuoti, bet ir atliepti „lūkesčių horizontą“. Išryškėjo dvi teatrališko teatro kryptys – viena, kritikuojanči visuomenę kaip kaukių ir maskarado pasaulį (Jono Vaitkaus, Rimo Tumino, Rolando Atkočiūno spektakliai), antra – kaip masinės kultūros vaizdinių antipasaulį (Oskaro Koršunovo, Gintaro Varno, Cezario Graužinio, Agniaus Jankevičiaus spektakliai). Abi kryptys atvėrė naujas dramos ir prozos tekstų (re)interpretavimo galimybes, kurios plėtė estetinę-recepcinę patirtį ir kurias savo ruožtu tiesiogiai veikė ne tik naujas socialinis, bet ir kultūrinis kontekstas.

(Socio)kritis / atlikimo spektaklis

(Socio)kritiniam / atlikimo spektaklio tipui galima priskirti pastatymus, kurtus pagal šiuolaikinę dramaturgiją. Tokiam spektakliui būdinga fragmentiška sceninės naracijos forma, šiuolaikinės kultūros vaizdinių ir įvaizdžių dekonstrukcija, subjekto tapatybės problemizavimas.

Dešimtojo dešimtmečio pabaigoje lietuvių teatre prasidėjusi šiuolaikinės dramaturgijos paieškų ir pastatymų „kampanija“ atvedė į sceną Marką Ravenhillą, Mariusą von Mayenburgą, Sarah Kane, Albertą Ostermaierį, Barnardą-Marie Koltèsą, Jeaną-Lučą Lagarce'ą, Dea Loher ir kt. Šie autoriai, susitelkę į šiuolaikinės visuomenės kritiką per *individualios patirties* manifestaciją, tokiai „asmeniškai“ kritikai provokavo ir režisūrą. Neatsitiktinai aktualizuodama šių pjesių veiksmo vietą ir veikėjus režisūra atsisuko į netradicines teatro erdves – aplinkos ir atlikimo autentiškumas trynė ribą tarp teatro ir gyvenimo, tarp „atvaizduojamos“ ir realios tikrovės. Antra vertus, kaip tik naujos dramaturgijos pastangos konkretizuoti šiuolaikinio žmogaus pavidalą ir būseną, įrodant jo tragišką priklausomybę nuo supančios aplinkos (fizinės tikrovės aktualizacija), tapo iššūkiu režisieriams, išstbulinusiems aliuzijų ir užuominų kalbą, „perkeltinės prasmės“ kūrimo įrankius. Stilių, būdingą klasikinių kūrinių spektakliams, pasak P. Pavis, pakeitė *metodas*, taikomas tiek atskiram šiuolaikinės pjesės autoriui, tiek konkrečiam tekstui (Pavis 2007: 104).

Šiuolaikinės pjesės pastatymų 10-ajame dešimtmetyje ėmėsi vyresni ir jaunesni režisieriai: Jonas Vaitkus, Gytis Padegimas, Rimas Tuminas, Oskaras Koršunovas, Gintaras Varnas, Cezaris Graužinis, Ignas Jonynas, Agnius Jankevičius. O žvelgiant į 2000–2010 m. matyti, kaip klasikinis repertuaras po truputį užleidžia vietą šiuolaikinei pjesei, klasikos sceninė (re)aktualizacija įgauna šiuolaikinės pjesės pavidalą.

Vienu ryškiausių šio pokyčio aspektų galima išskirti *ready made*, arba naujojo daiktiskumo, principą. Sceninės erdvės konceptualizacija išlieka svarbi, tačiau sceninė / spektaklio erdvė tampa ne tik režisūrinio sumanymo reikšmių skleidimosi, bet ir *veikimo vieta*. Antai O. Koršunovo ir scenografės Jūratės Paulėkaitės kurtuose spektakliuose M. Ravenhillo „Schopping and fucking“, M. Von Mayenburgo „Ugnies veidas“ ir „Šaltas vaikas“ vyrauja atpažįstamų, kasdienybėje naudojamų ir tikrovei antrinančių daiktų „sistema“, kurios reikšmė varijuoja sceninio veiksmo ir konkrečių sceninių situacijų metu. Gintaro Varno spektakliuose, kurtuose su latvių scenografu Andriu Freibergu (J.-L. Lagarce'o „Tolima šalis“), lietuvių dailininke Marta Vosyliūte (D. Loher „Nekalti“) ir Gintaru Makarevičiumi (D. Loher „Ruzvelto aikštė“), scenovaizdis atlieka nuo sąlyginę / konkrečią vaidybos erdvę ženklinančios iki veiksmo laiką ir erdvę dekonstruojančios ar „rekonstruojančios“ funkcijos. Sąlygiškumo lygis abiejų režisierių spektakliuose skirtingas, tačiau abu artėja prie gyvenimo tikrovės ir gyvenimo „veikėjų“, žvelgdami į juos ne tik iš „antrinės vaizdo realybės“⁴, bet ir iš masinės kultūros pozicijos. O. Koršunovo spektakliuose tikrovė kritikuojama remiantis masinės kultūros vaizdinių dekonstravimu; G. Varno spektakliuose galima įžvelgti tikrovės ir subjekto rekonstrukcijos naratyvine spektaklio polifonija pastangas. Vienas ryškiausių tokių O. Koršunovo darbų – „Vaidinant auką“ (2005) pagal rusų dramaturgų brolių Olego ir Vladimiro Presniakovų pjesę; G. Varno – „Nekalti“ (2005) pagal vokiečių dramaturgės Dea Loher pjesę. Pasirodę beveik tuo pačiu laiku, abu spektakliai tapo ir savotišku dvigubu žvilgsniu į tą patį reiškinį. O. Koršunovas sukūrė popkultūros klišių, ikonų, stereotipų tirštumą, pavertė spektaklį spalvotu komiksu, kuriame nėra jokios tikros realybės – viskas tapo vaizdų ir vaizduojančio pasaulio dalimi; G. Varnas apgyvendino D. Loher pjesės veikėjus mirtimi ir pelenais alsuojančioje morgo / krematoriumo aplinkoje, iš kurios ištrūkti nėra jokios galimybės – visi tampa savižudžių visuomenės dalimi. Anot filosofės Jūratės Baranovos, „D. Loher ir G. Varno spektaklis gydo realybės šoku ir tiesos terapija. Tai spektaklis apie modernaus žmogaus vienišumo tragediją. Istorija apie tai, kaip pamažu traukiamasi į mirtį, nors tarsi esama kitų žmonių apsuptyje <...> G. Varno pastatytas spektaklis „Nekalti“ – ne apie mirtį, o apie gyvybę. Jis muša pavojaus varpą – visi esame atsakingi dėl to, kad ją išsaugotume“ (Baranova 2006). Tuo tarpu O. Koršunovo spektaklyje, anot Jurgitos Staniškytės, „kuriama teatrališka stereotipinių komiškų multi personažų visata. <...> Tokia strategija reikalauja tikslios įžvalgos ir talento, kad už šių popvaizdinių fantasmagorijos išryškėtų dabarties istorijos kontūrai. Oskaras Koršunovas nėra populistas, jis užsiima popkultūros archeologija“ (Staniškytė 2006).

(Socio)kritinio / atlikimo spektaklio šaknų galima ieškoti epinio, brechtiško teatro sistemoje, kuri išstobulino atsiribojimo / distancijavimo principą, reikalingą režisieriui ir aktoriui, siekiančiam ne tik atvaizduoti, bet ir įvertinti tai, kas atvaizduojama. XX a. pabaigos (postmodernus) teatras šį principą pakoregavo – distancijavimas įgijo *ironijos*

4 „Antrine vaizdo realybe“ čia vadinama sąlyginė ir universali spektaklio realybė, sukurta kaip visuminę spektaklio prasmę generuojanti vaizdinių sistema.

atspalvį, leidžiantį išvengti moralinio vertinimo. Kitaip tariant, „ironijos metafizika“ tapo tuo režisieriaus požiūriu „kampu“, kuris vaizduojamai situacijai suteikia prasmės ir apsaugo nuo vienareikšmės spektaklio traktuotės.

Vaizduotės / dalyvavimo spektaklis

Vaizduotės / dalyvavimo, arba net „tyliosios rezistencijos“, spektaklio tipui galima priskirti tuos dramos ir literatūros kūrinio perskaitymus, kurie priešinasi įprastoms interpretavimo taktikoms, o sceninį vaizdingumą keičia *antivaizdingumu*. „Vaizduotės teatras“ – tai individualių asociacijų, asmeninės aktorių ir žiūrovų patirties teatras, kurio formą ir turinį išbaigia aktyvus emocinis žiūrovų dalyvavimas. Tokį teatro modelį išstobulino Cezaris Graužinis ir penki jauni aktoriai, 2003 m. susibūrę į „cezario grupę“. Panašią kryptį pasirinko 2006 m. debiutavusi aktorių grupė „Atviras ratas“, pasivadinusi savo pirmo spektaklio, kurto kaip vaikystės atsiminimų istorijos, vardu.

Ne apibrėžta, o „ištrūkstanti“ iš bet kokio apibrėžimo, balansuojanti tarp to, kas sukurta, ir to, kas gimsta žiūrovų vaizduotėje, sceninio veiksmo forma geriausiai atspindi vaizduotės / dalyvavimo spektaklio tipą. C. Graužinio darbai šiuo požiūriu pavyzdiniai, nes atspindi režisieriaus judėjimą nuo dramatinio teksto prie kolektyvinės „dramaturgijos“, kurioje atsisakoma kryptingo siužeto, draminių situacijų, personažų. Pirmasis tokio spektaklio bandymas – Rolando Schimmelpfennigo „Arabiška naktis“ (2003) – priartėjo prie „nesuvaidinamo teatro“: aktorių pasakojimai ir „sužaistos“ šių pasakojimų situacijos kūrė daugiabalsę polifoniją, įtraukiančią žiūrovus į vaizdą ir pojūčių tirštumą, nors scenoje tebuvo vien kelios kėdės. Pasakojimo maniera, lakoniški gestai, žaidimo elementas ir tuščia vaidybos erdvė tapo svarbiausiais režisūros ir atlikimo elementais statant R. Schimmelpfennigo „Už geresnį gyvenimą“ (2004) ir Martino Crimpo „Pasikėsinimai į ją“ (2005). Ir nieko keista, kad po šių bandymų gimė autoriniai kolektyvo darbai „Lietuvos diena“ („Drąsi šalis“, 2007), „Viskas arba nieko“ (2009) ir Pauliaus Širvio poezijos motyvais „Nutulę toliai“ (2010) – spektakliai, kuriuose istorijos, tikrovės ir žmogaus refleksija įgyja utopinės, bet itin asmeniškai išgyventos iliuzijos išraišką.

Vaizduotės / dalyvavimo teatras turi savo „rizikos“ zoną. Anot Linos Klusaitės, toks teatras „siūlo racionalizuotą pabėgimą ar pasivaikščiojimą utopinės tikrovės labirintais, t. y. siūlo postmodernistinę stebuklo, – kuriuo netikime, bet kurį, balansuodami ties tikrumo ir netikrumo riba, mielai išgyvename, logiką“ (Klusaitė 2005–2006: 38). Vis dėlto kartu toks teatras – tai ir galimybė antivaizdo, antiinterpretacijos, t. y. *tiesioginės naracijios*, gestu suteikti naują vertę dialoginei teatro prigimčiai.

Pirmojo nepriklausomybės dešimtmečio (1990–2000) teatrą galima vadinti išlaisvinto teatrališkumo, antrąjį (2000–2010) – šio teatrališkumo kritika. Neatsitiktinai pastarojo dešimtmečio režisūra vis dažniau susitelkdavo ne prie interpretacinių, o komunikacinių spektaklio uždavinių. Teatrui pasukus prie žiūrovų recepcijos aktyvinimo, atrodo, reikėtų kalbėti apie „autorinės režisūros“ pabaigą – apie ją teigia postmodernizmo teoretikai, intertekstualumo sąvoka eliminuojantys iš kūrybos proceso vienos sąmonės egzistavimą. Vis dėlto net ir pasikeitus kultūrinei paradigmai, režisieriaus, kaip spektaklio autoriaus, funkcija nesumenko. Jis tapo *teatrinio įvykio autoriumi*, kuris suteikia šiam įvykiui estetinę, kultūrinę ir istorinę vertę.

Literatūra

1. Bachtin, M. *Autorius ir herojus. Estetikos darbai*. Vilnius: Aidai / ALK, 2002.
2. Baranova, J. Savidestrukcijos anatomija G. Varno spektaklyje „Nekalti“. *Nemunas*. 2006 vasario 26 d. Prieiga per internetą: <http://menufaktura.lt/?m=1025&s=25382> (žiūrėta 2011 05 07)
3. Klusaitė, L. Vaizduotės teatras tikrovės plyšyje. *Teatras*. 2005 žiema – 2006 pavasaris. Nr. 4/1.
4. Liuga, A. *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: Baltos lankos, 2008.
5. Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Kultūros barai, 2002.
6. Mareckaitė, G. *Romantizmo idėjos lietuvių teatre (nuo XIX iki XXI amžiaus)*. Vilnius: KFMI, 2004.
7. Pavis, P. *La mise en scène contemporaine. Origine, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin, 2007.
8. Pavis, P. Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. *Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.
9. Savičiūnaitė, V. Radikalaus teatro kaitos taškai. *Lietuvos teatras*. 1999 ruduo – 2000 žiema.
10. Staniškytė, J. Būti ar vaidinti? *Kultūros barai*. 2006. 2. Prieiga per internetą: <http://menufaktura.lt/?m=1025&s=26697> (žiūrėta 2011 05 08)
11. Trinkūnaitė, Š. Teatro demonologija. *Kultūros barai*. 2005. 6.

Rasa Vasinauskaitė

Situation of authors' direction in Post-Soviet Lithuanian theatre

Summary

In the repertory of the Lithuanian theatre of 1990–2010 one can trace the changes of directorial interpretation. Classical and contemporary dramas, texts based on the works of literature, while being presented on the stages, acquire a new form, which depends on the directors' individual approach to the concepts of time, society and the communicative tasks of the performance.

In this article, based on the universal types of theatre directors, presented by Patrice Pavis (auto-textual, ideo-textual, inter-textual) three types of the performances, characteristic to the Post-Soviet Lithuanian theatre, are distinguished: *global meaning / image, (socio) critical / performative, imagination/participation*. These types represent the directorial intentions and artistic system of each director, which changes reacting to the “horizon of expectations” of the audience. The first type consists of the performances produced on the works of classical dramaturgy and literature, the second type – on contemporary plays, the third – productions on collective dramaturgy, negating the usual theatrical imagery and provoking the imagination of the audience.

These types of the performances reflect the changes of the directorial methods, but do not disprove the function of the director as the author of the performance. The director becomes the author of *theatrical event*, providing this event with an aesthetical, cultural and historical value.

KEY WORDS: authors' direction, actualization, interpretation, perception, theatre