

# Kontekstualizavimo „čia ir dabar“ eksperimentai: M. Gorkio pjesės „Dugne“ pastatymai Oslo *National Theatret* ir Vilniaus miesto teatre OKT

Ramunė Marcinkevičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107 Vilnius

El. paštas: marcinkeviciute.r@gmail.com

Stripsnyje analizuojami ir lyginami du režisieriaus Oskaro Koršunovo spektakliai pagal Maksimo Gorkio pjesę „Dugne“, pastatyti Oslo *National Theatret* (2009) ir Vilniaus miesto teatre OKT (2010). Pastebima, kad šis režisierius yra linkęs sugrįžti prie to paties dramos kūrinio skirtinguose meninės ir socialinės-kultūrinės praktikos kontekstuose. Minimi tokie pavyzdžiai, kaip Augusto Strinbergo pjesės „Kelias į Damaską“ pastatymai Oslo *National Theatret* (2006) ir Klaipėdos dramos teatre (2007) ar Williama Shakespeare'o komedijos „Užsispyrėlės tramdymas“ pastatymai Paryžiaus teatre *Comédie-Française* (2007) ir Sankt Peterburgo Valstybiniame Aleksandro teatre (2010). Norvegiškasis ir lietuviškasis pjesės „Dugne“ režisūriniai variantai labiau artimi kitai norvegiškajai-lietuviškajai režisieriaus patirčiai, kai 2003 m. Oslo *National Theatret* pastatęs žinomo norvegų dramaturgo Jon Fosse pjesę „Žiema“, po trejų metų ją pakartojo jau kaip kompozitoriaus Gintaro Sodeikos vienos dalies kamerinę operą „Vinter“ (Vilniaus miesto teatras OKT, 2006). J. Fosse's ir M. Gorkio tekstai Lietuvoje buvo pakartoti suteikus jiems naują ir ryškiai juos apibūdinantį meninio eksperimento diskursą. Be to, režisierius minėtų dramaturgų kūrinių lietuviškąsias teatrines versijas perkėlė į netradicinę erdvę: kamerinė opera „Vinter“ buvo atliekama Šv. Kotrynos bažnyčioje, o spektaklis „Dugne“ vaidinamas nedidelėje OKT studijoje, įsikūrusioje Ašmenos gatvėje. J. Fosse's drama įgijo naują meninę kamerinės operos formą, o M. Gorkio keturių veiksmų pjesė „Dugne“ tapo vieno veiksmo spektakliu.

RAKTAŽODŽIAI: Maksimas Gorkis, Oskaras Koršunovas, „Dugne“, interpretacija, pakartojimas, reaktualizacija, kontekstualizavimas, fragmentas, montažas, nuotykis

## I

Du to paties klasikinio teksto interpretacijų pavyzdžiai – Maksimo Gorkio pjesės „Dugne“ pastatymai Oslo *National Theatret*<sup>1</sup> (2009) ir Vilniaus miesto teatre OKT<sup>2</sup> (2010) – visų pirma patvirtina jų režisieriui Oskarui Koršunovui būdingą savybę sugrįžti prie to paties dramos kūrinio skirtinguose meninės ir socialinės-kultūrinės praktikos kontekstuose. Dviejų pjesės „Dugne“ variantų atsiradimo atveju autocitātų konotacijos ar savo kūrybos reproduktivumo požymiai nėra tokie svarbūs, kaip, tarkime, tai buvo spektaklio „Į Damaską“, pastatyto Oslo *National Theatret* (2006), atveju, kai buvo pakartotos Norvegijoje sukurtos Augusto Strindbergo pjesės režisūrinės, scenografinės, muzikinės formos jau su Klaipėdos dramos teatro aktorais („Kelias į Damaską“, 2007). Dviejų pjesės „Dugne“ variantų esatis O. Koršunovo kūrybos metraštyje taip pat išsiskiria ir iš tų pavyzdžių, kai režisierius vieną ir tą patį dramos kūrinį stato garsiuose skirtingų valstybių teatruose, surasdamas naujus, akivaizdžiai nesikartojančius, konkrečios situacijos (valstybė ir teatro aktorių trupė) inspiruotus sprendimus: Williama Shakespeare'o komedijos „Užsispyrėlės sutramdymas“ pastatymai turtingą istorinę praeitį turinčiose bei jos paveldo paveiktu ir

1 Maksimas Gorkis. „Dugne“. Oslo *National Theatret*. Režisierius ir scenografas – Oskaras Koršunovas, kostiumų dailininkė – Agnė Kuzmickaitė, kompozitorius – Gintaras Sodeika, choreografe – Edita Stundytė. Premjera – 2009 m. rugpjūčio 27 d.

2 Pagal Maksimą Gorkį. „Dugne“. Vilniaus miesto Oskaro Koršunovo teatras. Režisierius – Oskaras Koršunovas, scenografa – Oskaras Koršunovas, Dainius Liškevičius, kostiumų dailininkė – Agnė Kuzmickaitė, kompozitorius – Antanas Jasenka. Premjera 2010 m. spalio 22 d.

įpareigojančiu įvaizdžiu pažymėtose scenose – Paryžiaus teatre *Comédie-Française* (2007) ir Sankt Peterburgo Valstybiniame Aleksandros teatre (2010).

Norvegiškasis ir lietuviškasis pjesės „Dugne“ režisūriniai variantai labiau artimi kitai norvegiškajai-lietuviškajai režisieriaus patirčiai, kai 2003 m. Oslo *National Theatret* pastatęs žinomo norvegų dramaturgo Jono Fosse's pjesę „Žiema“, po trejų metų ją pakartoto jau kaip kompozitoriaus Gintaro Sodeikos vienos dalies kamerinę operą „Vinter“ (Vilniaus miesto teatras OKT, 2006). J. Fosse's ir M. Gorkio kūriniai Lietuvoje buvo pakartoti suteikus jiems naują ir ryškiai juos apibūdinantį meninio eksperimento diskursą. Be to, režisierius minėtų dramaturgų kūrinių lietuviškąsias teatrinės versijas perkėlė į netradicinę erdvę: kamerinė opera „Vinter“ buvo atliekama Šv. Kotrynos bažnyčioje, o spektaklis „Dugne“ vaidinamas nedidelėje OKT studijoje, įsikūrusioje Ašmenos gatvėje. J. Fosse's drama įgijo naują meninę kamerinės operos formą, o M. Gorkio keturių veiksmų pjesė „Dugne“ – vieno veiksmo spektaklio formatą.

Pažymėtina, kad O. Koršunovas polinkiu ir gebėjimu kurti vieno ir to paties dramos kūrinio versijas išsiskiria iš visų XX ir XXI amžių Lietuvos režisierių. Net bendrame šiuolaikinės Europos teatro praktikos kontekste, kur panašūs perkūrimai yra natūrali kasdienybė – atsiranda naujos anksčiau pastatytų spektaklių redakcijos, multiplikuojamos pavykusios interpretacijos, O. Koršunovo, kaip atskiro režisieriaus, repertuaras pasižymi pernelyg dažnai pakartojamais tais pačiais kūriniais. Kryptinga kūrybinės autorefleksijos prezentacija apibrėžia O. Koršunovo teatrą kaip interaktyvų reiškinį, o pakartojimams suteikia bendros vietinio ir tarptautinio repertuaro autorinės strategijos matmenį. Būtent strategijos, kuri vienija skirtingose Europos vietose ir kalbinėse erdvėse sukurtus spektaklius ir tarsi pozicionuoja pasaulinį O. Koršunovo metateatrą. Tokio teatro tarptautinei sklaidai, o sykiu – tranzitinei būsenai, reikia įsimbolinimo, kuris skatina režisieriaus polinkį į sukurti spektaklio tapatybės perkūrimą kitų kontekstų įtakoje ar, galų gale, pakartojimo suaktualinimą kaip kūrybą telkiančio interpretacinio tinklo formavimą.

Pasireiškęs kontekstualizavimo diskursas gali būti aiškinamas ir vienos teatro vietos (teatro kaip deramai įrengto teatrinio pastato) stygiumi pačiam O. Koršunovui. Skirtingai nei dauguma kitų jo kartos Europos režisierių, debiutavusių kartu su Berlyno sienos griuvimu, lietuvių menininkas neturėjo ir vis dar neturi pastovios teatrinės vietos, kuri būtų tapatinama su jo vardu. Ir pats režisierius, ir jo įkurtas Vilniaus miesto teatras OKT iš esmės atitinka gastroliuojančio menininko ir teatro tipą. Su režisieriaus ar jo sukurtu teatru – OKT – vardu tapatinami konkretūs spektakliai, bet ne vieta, kur jie vaidinami. Net jei jie vaidinami Vilniuje. Visos šios aplinkybės objektyviai susiaurina O. Koršunovo kūrybos peizažą vaizdą: žiūrovų, mačiusių visus, tarkime, pastarųjų penkerių metų laikotarpį sukurtus spektaklius, skaičius yra pernelyg menkas režisieriaus kūrybos pažinimo pilnatvės pajautai atsirasti. Kitaip tariant, ir Lietuvos žiūrovai, ir, pavyzdžiui, į O. Koršunovo spektaklio „Audra“ (2011) premjerą Reikjaviko miesto teatre susirinkusi publika, mato ir žino ne visą režisieriaus kūrybos vaizdą. Pirmuoju atveju – be tam tikrų svarbių fragmentų, antruoju – tik svarbų jo fragmentą.

Tęsiant mintį apie tranzito būseną, akcentuotina, kad ją pasirinko pats režisierius, kai savo kūrybinės karjeros pradžioje išgarsėjęs kaip *oberiutu* interpretavimo jaunas meistras, ėmė keliauti po skirtingas valstybes, statydamas spektaklius pagal šių XX a. rusų avangardistų tekstus<sup>3</sup>, tarsi išbandydamas *ten būti čia* poveikį savo asmenine biografija. Tai,

3 D. Charmsas. „Jelizaveta Bam“. Parchemo teatras (Vokietija, 1993); pagal D. Charmsą. „Bam“. *Teatr Studio* (Lenkija, 1998); pagal D. Charmsą ir A. Vvedenskį. „Mes ne pyragai“. *National Theatret* (Norvegija, 2001).

kas 10-uoju XX a. dešimtmečiu teikė laisvės pojūtį ir plėtė tarptautinį režisieriaus vardo pripažinimą, pastaruoju metu gali kelti ir apmaudą, kad pagrindinė žiūrovų dalis – per OKT egzistavimo dešimtmetį išugdyta publika – neturi galimybės pamatyti ir pažinti tai, ką šio teatro lyderis sukūrė už Lietuvos ribų. Sekant estų teatro kritikoje įtvirtintu garsių lietuvių režisierių-nomadų įvaizdžiu<sup>4</sup> ir žinomais nomado archetipais, nesunku pastebėti, kad klajoklio situacija savaime skatina jį perpasakoti kelionėje patirtus įspūdžius ir nuotykius. Ypač kai sugrįžtama ten, iš kur buvo išeita. Poreikis Lietuvoje reinterpretuoti pavykusias ar, priešingai, netikslias realizuotas ir dėl pačių įvairiausių priežasčių interpretacijų tęsinius sužadinusias užsienyje pastatytų spektaklių versijas atsirado įpusėjus 1-ajam XXI a. dešimtmečiui, kai režisierius peržengė vadinamojo Kristaus amžiaus slenkstį. Palyginimui pravartu prisiminti, kad kiti intensyviai už Lietuvos ribų dirbantys režisieriai – Eimuntas Nekrošius ar Rimas Tuminas – esminį kūrybinio įsitvirtinimo laikotarpį išgyveno būtent Lietuvoje, o simbolišką Berlyno sienos griūties efektą patyrė sulaukę asmeninės ir meninės brandos.

## II

Režisierius O. Koršunovas, statęs spektaklius Rusijoje, Lenkijoje, Vokietijoje, Švedijoje, Italijoje, Prancūzijoje, Islandijoje, Danijoje, pirmąjį XXI a. dešimtmetį dažniau nei į kurią nors kitą užsienio šalį grįžta į Norvegiją. 2008 m. kaip programos „Stavangeris – Europos kultūros sostinė 2008“ dalis Rogalando teatre įvyko pasaulinė OKT „Hamleto“ premjera, tais pačiais metais kartu su Rogalando teatru jis sukūrė įspūdingą, gamtos ir aukštosios kultūros simbioze alsuojančią J. Fosse's pjesės „Tos akys“ interpretaciją. 2009 m. režisierius vėl sugrįžo į Oslo *National Theatret*, kur 2001 m. režisavo spektaklį „Mes – ne pyragai“ pagal Daniilą Charmsą ir Aleksandrą Vvedenskį, vėliau pastatė J. Fosse's „Žiemą“, A. Strindbergo „Į Damaską“. Režisierius O. Koršunovas, pristatydamas 1902 m. parašytą rusų literatūros klasiko M. Gorkio pjesę „Dugne“, brangiausių pasaulio miestų dešimtuose nuolat figūruojančio Oslo publikai atskleidė žiaurias praeito šimtmečio Rusijos nakvynės namų realijas, tarsi bandydamas suartinti dvi per daug viena nuo kitos nutolusias patirtis. Kita vertus, toks repertuarinis režisieriaus ir Oslo *National Theatret* vadovės Hanne Tømta pasirinkimas gali patvirtinti Jeano-Pierre'o Sarrazaco mintį, kilusią iš hipernatūralizmo apraiškų Europos dramaturgijoje kritinės analizės: marginaliniai pasauliai publiką masina savo egzotika<sup>5</sup>.

Jei prisiminsime, kad 1902 m. repetuodamas populiaraus<sup>6</sup> ir modernaus rašytojo M. Gorkio naują (antrąją po „Miesčionių“) pjesę Konstantinas Stanislavskis kartu su Maskvos Dailės teatro aktoriais jautė būtinybę lankytis juodo skurdo ir prieglaudų rajone *Chytrovyyj Rynok*, o aktorė Olga Knipper-Čechova kurį laiką net gyveno viename kambarelyje su prostitute vardan sceninės teisybės ir išgyvenimo meno pajautos, akivaizdu, kad parašymo metais pjesės „Dugne“ herojai taip pat buvo egzotiški ir istorinio spektaklio

4 Žr.: Marcinkevičiūtė 2003: 50–54.

5 Žr.: Lehmann 2010: 176.

6 Įdomu, kad XX a. pradžioje M. Gorkio populiarumas pačioje Rusijoje buvo stulbinantis. Jį gretino su L. Tolstojumi ir vertino labiau nei A. Čechovą. 1903 m. buvo parduoti 103 000 jo knygų egzemplioriai, taip pat 15 000 pjesės „Miesčionys“ ir 75 000 pjesės „Dugne“ egzemplioriai. Tuo metu tokie tiražai buvo itin dideli. Žr.: Бусинский 2011: 270.

kūrėjams. Ne dėl to, kad XIX–XX amžių sankirtos Rusijai stigo socialinio dugno apraiškų, bet dėl stiprios socialinės atskirties pačioje visuomenėje. Marginalumo veiksnys, užkoduotas pjesėje, išliko aktualus ir XXI amžiuje. O. Koršunovo spektaklio Oslo *National Theatret* atveju jį stiprino ir papildoma aplinkybė: M. Gorkio asmenybės ir kūrybos marginalumas Norvegijos kultūrinėje patirtyje.

Europoje M. Gorkio pjesę „Dugne“ išgarsino vokiečių teatro reformatorius Maxas Reinhardtas. Tačiau statydamas šią pjesę *Kleines Theater* Berlyne (1903) jis pakeitė ir vokiškai kalbančiuose kraštuose įtvirtino sušvelnintą pavadinimą – „Nacht Asyl“, akcentuojanti nakvynės namų arba naktinės prieglaudos, nakties prieglobsčio reikšmes. Beje, jos koduotos ir pjesėje, kurios veiksmas prasideda ankstyvą rytą, kai atimama trumpalaikė ir apgaulinga nakties, miego, sapno prieglauda. Prieglobsčio diskursą išryškino ir žinomas lenkų režisierius Krystianas Lupa, 2003 m. šią pjesę pastatęs, o veikiau – perrašęs: Vroclavo *Teatr Polski* jo spektaklis vadinosi ne „Na dnie“, o „Azyl“. Pasak režisieriaus, naujasis pavadinimas nekelia tokių negatyvių asociacijų, kaip apibūdinimas „dugne“. Sekant Bertoltu Brechtu, kritiškai teigusiu, kad natūralizmas buvo užuojautos dramaturgija, galima spėti, kad minėtų skirtingų epochų režisierių pastatymuose gailėsčio / užuojautos jausmas nustelbė apnuogintos tiesos primatą, kurį rinkosi Satinas – vienas svarbiausių pjesės protagonistų. Verta priminti, kad pjesėje „Dugne“ kertinis klausimas ar net simboliškas „Hamleto“ „Būti ar nebūti“ atitikmuo yra klausimas: kas geriau žmogui – gailėstingumas ar tiesa?

Tęsiant garsių šios pjesės interpretacijų istoriją, būtina paminėti ir dvi istorines ekranizacijas: ne vieną apdovanojimą pelniusį Jeano Renoiro filmą „Les Bas-fonds“ (1936), kuriame Vaską Pepelą vaidino legendinis Jeanas Gabinas, o Baroną – vienas iš prancūzų teatro reformatorių Louis Jouveta, ir Akiros Kurosawos filmą „Donzoko“ (1957), kuris rusų rašytojo pjesės veiksmą perkėlė į XIX šimtmetį, į Edo laikotarpio dabartinio Tokijo pakraščius. Paminėtos kelios garsesnes pjesės „Dugne“ teatro ir kino realizacijos tarsi liudija būtent šios M. Gorkio pjesės patrauklumą skirtingų kultūrų teatro ir kino režisieriams. Ne veltui žinomas teatro ir dramos istorikas Allardyce Nicoll pjesę „Dugne“ pavadino šedevru, gimusiu iš pačios kartėlio gelmės, kuriam taip ir neprilygo vėliau sukurtos M. Gorkio dramos<sup>7</sup>.

„Dugne“ per šimtmetį neišvengiamai prisikaupė daug sceninių šampų dumblo. Ypač išsiskiria sovietmečiu suformuota nuostata, kad idėjinis dramaturgo patosas yra nukreiptas į kapitalistinės visuomenės kritiką. Tačiau šiuolaikiniame socialiniame teatre ši pjesė ir šiandien yra patogi kaip klasikinis tekstas teatrui, nukreiptas į vartotojiškos visuomenės kritiką<sup>8</sup>. Europos režisieriai ieško ir lengvai randa analogijų tarp visuomenės atstumtųjų, gyvenančių užribyje, likimo prieš šimtą metų ir dabar, tiesa, vieni istorinį natūralizmą keisdami nauju, brutaliu, realizmu, kiti įžvelgdami simbolines prasmes. Tačiau XX a. pradžioje dalis intelektualų ir menininkų visiškai nesigilino į socialinį jos diskursą. Tarkime, po garsiai nuskambėjusios M. Reinhardto premjeros Berlyne, kurios teatrinė estetika buvo arčiau istorinio natūralizmo, 1905 m. Paryžiaus *Théâtre d'Art* „Dugne“ stato prancūzų teatrinio simbolizmo lyderis A.-F. Lugne-Poé, o rusų poetas ir literatūros kritikas Inokentijus Annenskis straipsnyje „Drama ‘Dugne’“ (1906), net nematęs Maskvą

7 Nicoll 1975: 155.

8 Aktorius Sigitas Račys 2004 m. Juozo Miltinio teatre taip pat režisavo šią M. Gorkio pjesę. Panevėžiečiai pernelyg tiesmukai ir dekoratyviai ją sušiuolaikino, brėždami paraleles su šių dienų benamių, vadinamųjų „bomžų“, gyvenimu visuomenės dugne.

ir Europą sužavėjusio K. Stanislavskio spektaklio, M. Gorkį vadina ryškiausiu po Fiodoro Dostojevskio simbolistu, nes reali, kasdieniška aplinka pjesėje suvokiama kaip sapnas ar iliuzija. Anot I. Annenskio, „Dugne“ yra trys svarbiausi elementai: likimo jėga, kadaise buvusiųjų žmonėmis siela ir kitoks žmogus – Luka, kurio pasirodymas sukelia skausmingą pirmųjų dviejų stichijų susidūrimą. Yra ir ketvirtas elementas – pats autorius, kuriam, pasak I. Annenskio, būdingas grožio jausmas ir gilus skepticizmas: „...budrus, amžinai ieškantis ir godus <...> Gorkis į viską žiūri atmerkтомis akimis“<sup>9</sup>. Todėl jo pjesėje apie laisvą ir orų žmogų kalba apgirtęs sukčius, o atjautą visiems dalijantis Luka iš esmės nemyli žmonių, jis myli tik tai, kas slypi už jų, arba slogias jų paslaptis.

Taip vertinant, „Dugne“ iš tikrųjų galima vadinti sentencijų apie žmogų ir tiesos vaidmenį drama. Arba drama, kur pagrindinį konfliktą išskelia utopijos ir realybės sankirta, iliuzijos ir tikrovės kaktomuša, o žmogus, atsidūręs ekstremalioje situacijoje, vieno pjesės herojaus žodžiais tariant, yra visiškai nuogas. Knygoje „OKT: būti čia“ paskelbtame interviu režisierius O. Koršunovas teigė, kad jam priimtina vieno pjesės „Dugne“ personažo nuostata: kiekviename žmoguje yra visi žmonės, kiekviename yra ir Mahometas, ir Kristus, todėl „vengdami kalbėti apie paribių žmones, paminame žmoniškumą“<sup>10</sup>.

Oslo *National Theatret* matytas spektaklis nustebino. Didžiąją tos nuostabos dalį sudaro faktas, kad tiek daug ir tokio aiškaus stanislavskiškojo realizmo šio režisieriaus pastatymuose dar nebuvo matę. Daug ką jo teatre atrakina formulė, nužyminti dvi teatrinės estetikos kryptis: *naujasis realizmas ir vaizduotės teatras*<sup>11</sup>, abi jos vaisingai ir paradoksaliai susipina spektakliuose. Tokį sudėtingą derinį primena ir norvegiškasis „Dugne“.

Spektakliuose „Šaltas vaikas“ (Klaipėdos dramos teatras, 2004), „Hamletas“ dirbęs ir kaip scenografas, šią naują praktiką O. Koršunovas tęsia ir norvegiškajame „Dugne“. Scenos erdvė veikia kaip tikslai ir konkreti nuoroda: spektaklis suderina skirtingus istorinius laikus ir teatro stilius, saugodamas kultūrinę atmintį (M. Gorkis – K. Stanislavskio teatro autorius), atverdama pjesės universalumą, nepavaldumą laikui, nes tyrinėjama pati žmogaus prigimtis. Scenografija čia suderina ir skirtingus teatro tipus: istorinį realizmo teatrą ir šiuolaikinį abstraktųjį funkcionalumą ar kultūrinį universalumą.

Kai pakyla uždanga, pasigirsta trankus važiuojančio traukinio bildesys. Melsvos šviesos srautas iš tamsos išplėšia dalį scenos. Įstriža balta siena su gultais-laiptais, kuriuos aplipę baltai aprenkti žmonės. Balti žmonės lipa balta siena lyg neramiame sapne. Priešais sieną, primenančią laiptus iš dugno, stovi vyras, atsirėmęs į kitą baltą plokštumą, ir įdėmiu žvilgsniu nulydi važiuojantį traukinį<sup>12</sup>. Tai piligrimas Luka, žiūrintis į skaisčiai baltus žmones, judančius lyg somnambulai. Išryškinamas simbolinis sapno motyvas, apie kurį dar 1906 m. rašė ir I. Annenskis.

9 Анненский 1979: 79.

10 OKT: *бүти чїа* 2009: 18.

11 Ten pat: 23–24.

12 Stebina režisieriaus O. Koršunovo erudicijos transformacijos konkrečių spektaklių konkrečiuose įvaizdžiuose. Traukinio motyvas, pradedantis norvegiškąjį spektaklį, nėra tik graži abstrakti metafora, bet ir neprimygtinė nuoroda į įdomų istorinį faktą. 1896 m. Rusijos mieste Nižnij Novgorode įvyko pirmasis kino seansas. Jaunas M. Gorkis vietiniame laikraštyje apie brolių Liumèrè'ų filmą „Traukinio atvykimas į stotį“, be kita ko, rašė: „И вдруг что-то цѣлкает, всё исчезает, и на экране является поезд железной дороги. Он мчится стрелой прямо на вас – берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разрушит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание, где так много вина, женщин, музыки и порока“.

Apšviečiama visa scena. Akimirksnis, ir prieš mus – Kostyliovų nakvynės namų realybė. Balta plokštuma, į kurią buvo atsirėmęs Luka, pasirodo besanti didelė rusiška krosnis, pjesės remarkoje ją mini ir M. Gorkis. Ant jos sudėti įvairūs rakandai, yra ir privalomasis samovaras. Krosnyje dega ugnis, visi, atėję iš lauko, pirmiausia čia pasišildo rankas. Neįtikėtina, tačiau spektaklio scenografas O. Koršunovas tiksliai, tarsi imlus mokinys, atkuria senojo realistinio teatro scenos apipavidalinimo tradiciją. Per visą spektaklį matysime šias dvi scenografijos dalis, liudijančias skirtingus teatro raidos etapus, – baltą simbolių sieną ir praeito šimtmečio pradžios nakvynės namų rekonstrukciją. Krosnis, medinis stalas, suolai, avanscenoje – medinis gultas, kuriame merdėja Ana. Yra ir kabykla, kur kabo šių prakeiktų vargo namų gyventojų drabužiai. Kai juos apsivelka, kiekvienas įgyja tapatybę kaip M. Gorkio pjesės personažas, kartu tai užuomina apie prarastą socialinį statusą. Baronas ant baltų apatinių apsivelka įplyšusią dėmėtą frako viršutinę dalį, užsideda cilindrą, Aktorius, kurio balti laisvai krintantys drabužiai primena Pjero kostiumo siluetą, nerūpestingai užsiriša juoda šaliką, Bubnovas, pabrėždamas proletarišką ruso kilmę, apsivelka šimtasiulę. Gyvenimas dugne įsibėgėja tiksliai pagal M. Gorkį. Vieni išeina, kiti ateina. Ir nenutrūksta šnekos. Jos ypatingos, nes šie viską praradę žmonės gyvenimo tikrovę apibendrina glaustais aforizmais. Jie geria degtinę, lošia kortomis, mušasi ir kalbasi apie sąžinę, laisvę, išdidų žmogų.

Pjesėje „Dugne“ svarbus įvykis – piligrimo Lukos atvykimas į nakvynės namus – spektaklyje nesureikšminamas. Garsus norvegų teatro aktorius Nilsas Ole Oftebro pasirodo scenoje kaip dar vienas benamis, ieškantis prieglaudos, ir randa ją ant krosnies. Įspūdingas, skvarbių akių vyras apsirengęs taip, kad, ko gero, galėtų vaidinti Levą Tolstojų, kuris paliko savo dvarą ir išėjo į paskutinę kelionę, skleisdamas nesipriešinimo blogiui idėjas<sup>13</sup>. Luka – minkštas ir švelnus, atidus ir užjaučiantis pašnekovas. Ir gailėstingas guodėjas, ir aukštesniosios jėgos simbolis. Jis viską stebi iš viršaus – arba nuo krosnies, arba stovėdamas virš baltos sienos, nes yra vienas iš nedaugelio, galinčių savo noru nusileisti į dugną ir iš jo pakilti. Krintinė minutę Luka ištisia pagalbos ranką mirštančiai Anai, alkoholio nualintam, drebulio purtomam Aktoriui. Aktorius (jį vaidina Nicolai Cleve Brochas) – jaunas ir visai ne teatrališkas. Teatrališkumo jis įgis tą akimirką, kai norės įrodyti tikrai esąs aktorius. Atsistos įprasta poza, vieną ranką ištiesęs į priekį ir pasirengęs deklamuoti Pierre'o-Jeano Béranger eilėraštį „Bepročiai“, neabejodamas, kad prikaustys, kaip ir anksčiau, publikos dėmesį. Tačiau neatsimins nė žodžio. Pauzė. Dar vienas bandymas. Vėl pauzė – atmintis ištrinta. Tai, kad O. Koršunovo spektaklyje Aktorius yra jaunas žmogus, dar labiau sustiprina šio personažo tragizmą. Iki pokalbio su Luka apie gydyklą alkoholikams Aktorius neranda sau vietos, vos laikosi ant nevaldomai virpančių kojų. Lukos pasakojimo jis klausysis atidžiai, įsikibęs jam į atlapus. Patikės, įgaus jėgų ir viltį išvykti į tą stebuklingą vietą, kuri pagydo nuo girtuoklystės. Vėliau, kai mirs Ana, režisieriaus valia scena kurį laiką bus tuščia. Liks tik gultas su negyvėle. Į sceną įbėgs laimingas, apie Anos mirtį dar nežinantis Aktorius. Jis šiandien negėrė ir prisiminė eilėraštį! Vienintelė jo klausytoja bus mirusioji. Ne pagal M. Gorkį išryškinęs Aktoriaus likimą, režisierius, interpretuodamas šį personažą, ir toliau nebijos nusižengti dramaturgo tekstui: Aktorius iš dugno pakyla du kartus. Pirmą kartą

13 Režisūrinė nuoroda į L. Tolstojų istoriškai pagrįsta: jaunas ir dar plačiai nežinomas M. Gorkis buvo įsitraukęs į tolstojininkų judėjimą, važiavo į *Jasnąją Polianą*, kur, beje, nebuvo priimtas. 1902 m. M. Gorkis skaitė L. Tolstojui dar nespausdintos pjesės „Dugne“ ištraukas. Atidžiai išklausęs, Tolstojus paklausė: „Kuriam galui Jūs tai rašote?“ (Бунинский 2011: 286).

pasirodo virš baltos sienos, sakydamas monologą apie vilties gydyklą, ir garsiai ištaria savo sceninį vardą, kurį prarado dugne, antrą kartą – jau po savižudybės. Režisierius papildė M. Gorkio pjesės finalą. Nakvynės namų gyventojų katorganinkų dainą, skambėjusią ir K. Stanislavskio spektaklyje, nutraukia Baronas: *Aktorius... pasikore*<sup>14</sup>. Satinas tyliai ištaria: *Et...pagadino dainą...Kvai-lys!* Gęsta šviesos. Iš tamsos virš baltos sienos iškyla Aktorius, skaisčiai baltas ir visiškai ramus. Pasako vieną eilėraščio posmą, tarsi užbaigdamas dainą, kurią nutraukė jo mirtis: *Jeigu saulė rytoj užsimerktų // Ir apgaubtų mūs žemę naktis, – // Kokio nors gal bepročio mintis // Spinduliais tuoj pasaulį nužertų...*

Dar vienas spektaklio personažas, kurį reikėtų išskirti, – Satinas. Jį vaidinantį aktorį Øysteina Røgerį Lietuvos žiūrovai matė, kai Vilniuje buvo vaidinamas O. Koršunovo spektaklis „Žiema“, pastatytas Oslo *National Theatret*, arba 2008 m. tarptautiniame teatro festivalyje „Sirenos“ rodytame to paties teatro monospektaklyje „KOM!“. Øysteino Røgerio Satinas visada yra gerai nusiteikęs – ar gertų prie stalo su kitais benamiais, ar kalbėtusi su Luka. Režisierius, priešingai nei įprasta statant pjesę „Dugne“, nesupriešina šių dviejų personažų, kaip išreiškiančių dvi skirtingas pasaulėžiūras. Juos sieja laisvės pojūtis. Luka laisvas kaip piligrimas, klajojantis, kad pažintų žmonių paslaptis, o Satinas laisvas, būdamas dugne, nes į pasaulį žvelgia atmerktomis skeptiko akimis. Satinas kalba apie laisvą ir orų žmogų. Sėdėdamas už stalo, pasidėjęs degtinės butelį, jis aiškina, kad žmogus iš esmės yra nuostabus, išdidus, pakilęs virš buities, jam negana vien būti sočiam. Nieko nekomplikuodamas kalba įtikinamai ir skaidriai, kartais paryškina vieną kitą žodį ranka, sugniaužta į kumštį. Tuo kumščiu Satinas tarsi daug iliuzijas, kurias nakvynės namuose pasėjo Luka, tačiau kartu įtraukia jas į savo vertybių skalę. Šįkart Satino monologe svarbi ne sovietmečio kontekstuose lozungu virtusi iškraipyta M. Gorkio frazė „Žmogus – tai skamba išdidžiai“, o atsakymas į Barono klausimą, dėl ko apskritai gimstama: *Žmogus gimsta kažkam geresniam*. Neįtikėtina, tačiau Satinas pakartoja žodžius, kuriuos anksčiau ištare Luka.

Dehumanizuotai dugno visuomenei svarbi viltis, net jeigu tai bepročio minties spindulys. Juk pažvelgus iš dugno į viršų visada matyti dangus. Žinoma, jo vaizdas gali būti nepakeliamas. Visuomeninis statusas, arba, anot Barono, anksčiau turėtos uniformos, čia nieko nereiškia. Režisieriui rūpi dugne atsidūrusių egzistencija, tai jis teigia tvirtai, su patosu kalbėdamas apie pjesės „Dugne“ aktualumą: „Būtent dabar, kai bliūkšta visos ideologijos, sistemos ir tikėjimai, kai imame suprasti, kad nieko nėra amžina, gali ateiti suvokimas, kad amžinas yra tik žmogus ir žmogiškasis gerumas“<sup>15</sup>.

Toks yra šį kartą O. Koršunovo teatras – gailestingas ir tarsi laikantis už rankos norvegų nacionalinio teatro publiką, vedamą į svetimą ir, ko gero, taip ir nesuprastą M. Gorkio pjesės pasaulį, tą liudija palyginti trumpas šio spektaklio buvimas Oslo *National Theatret* repertuare. Tuo tarpu lietuviškoji pjesės „Dugne“ versija įrodo, kad jos atsiradimą paskatino norvegiškoje neatskleistas interpretacinis motyvas: kas pasikeistų, jei gailestis išnyktų, o jo vietą užimtų apnuoginta ir žiauri tiesa? Kitokią teksto interpretaciją taip pat inicijavo kitas jo kontekstas – šiuolaikinė Lietuvos visuomenė, OKT publika ir OKT aktoriai. *Summa summarum* klasikinį tekstą lydinčio kultūros kodo atskleidimas ir klasikinio teksto radikalus sušiuolaikinimas brėžia ryškią takoskyrą tarp norvegiškosios ir lietuviškosios pjesės „Dugne“ režisūrinių versijų.

14 Pjesės „Dugne“ citatos iš: Gorkis, M. *Apsakymai. Dramos*. Vilnius: Vaga, 1988.

15 Režisierius Oskaras Koršunovas: Išdrįskime pažvelgti į dugną, 2009. Prieiga per internetą: [www.lrytas.lt](http://www.lrytas.lt)

## III

Maksimo Gorkio dramaturgija į Lietuvos teatrų scenas atėjo kartu su sovietų valdžia. Kaip iš esmės ir Antono Čechovo kūryba. Tik A. Čechovas vėliau tapo nepalyginamai populiariesnis ir net paradigmintis lietuvių režisierių autorius. M. Gorkis Lietuvos teatrų scenas pasiekė jau kaip išgarsintas etaloninis stalinistinio laikotarpio socialistinio realizmo rašytojas. XX a. 5-uoju ir 6-uoju dešimtmečiais M. Gorkio pjesės buvo pakankamai dažnai statomos to meto teatruose ir atliko ne tiek meninės, kiek politinės deklaracijos vaidmenį diegiant minėtąjį metodą lietuvių teatrinėje erdvėje<sup>16</sup>. Įsidėmėtina, kad būtent pjesės „Dugne“ pastatymas įvykdė ženklesnę interpretacinę šio rusų dramaturgo kūrybos atodangą lietuvių teatro istorijoje. Anot teatro istoriko Antano Vengrio, 1964 m. Valskybiniam akademiniam dramoms teatre įvykusi premjera buvo ir spektaklio režisieriaus Jono Rudzinsko, ir jame vaidinusių aktorių svarus, pačiai teatro raidai prasmingas kūrybinis laimėjimas. J. Rudzinsko spektaklio „Dugne“ išskirtinumą patvirtina ir tas faktas, kad 1975 m. spektaklis buvo atnaujintas ir vėl įtrauktas į teatro repertuarą<sup>17</sup>. Tačiau tikrasis M. Gorkio dramaturgijos įteisinimas XX a. lietuvių teatro interpretaciniuose kontekstuose įvyko tik 8-ąjį dešimtmetį, kai 1978 m. vienas po kito pasirodė trys šio dramaturgo kūrybą reaktualizuojantys spektakliai – Jono Vaitkaus „Paskutinieji“ (Kauno valstybinis dramos teatras), Povilo Gaidžio „Dugne“ (Klaipėdos dramos teatras), Aurelijos Ragauskaitės „Vasarotojai“ (Šiaulių dramos teatras).

Pasitelkti XX a. lietuvių teatro istorijos faktai, sietini su M. Gorkio dramaturgijos pastatymais, rodo, kad tarpukariu maištingas, kaltinantis naujos rusų dramos autorius nesudomino to meto teatro režisierių, nes iš esmės neatitiko teatro kaip valstybės politikos segmento uždavinių, o po okupacijos jo kūryba buvo importuota kaip reprezentacinis ir oficialus socialistinio realizmo modelis, kurio ideologiniam tiesmukumui įveikti prireikė dešimtmečių. Ryškiausias konceptualus ir kokybiškas novatoriškumo poslinkis reaktualizuojant M. Gorkį sietinas su J. Vaitkaus spektakliu „Paskutinieji“, kuris, teatrologės Audronės Girdzijauskaitės teigimu, apnuogino „pačią žmogaus ir visuomenės išsigimimo esmę“<sup>18</sup>. Simptomiška, kad 5-ąjį dešimtmetį lietuvių teatro scenose pirmą kartą pristatyta ideologiniu požiūriu programiškai sovietizuota M. Gorkio dramaturgija 8-ojo dešimtmečio pabaigoje tapo sovietinės visuomenės išsigimimo demaskavimo šaltiniu legendiniame J. Vaitkaus spektaklyje.

Simptomiška ir tai, kad J. Vaitkaus mokinys O. Koršunovas atvėrė ankstyvąjį M. Gorkį kaip naujos dramos autorių. Istorijos ratas apsisuko. Teoriškai tampa galima prielaida, kad kai kuriems lietuvių teatro (ar tuo labiau – rusų literatūros) istorijos nežinantiesiems jauniems Lietuvos žiūrovams, pirmą kartą išgirdusiems M. Gorkio pavardę būtent atėjus į OKT spektaklį „Dugne“, gali atrodyti, kad jie žiūri šiuolaikinės pjesės, artimos „Shopping and fucking“ ar „Vaidinant auką“ dvasiai, pastatymą. Apie vis tuos pačius, anot M. Gorkio, nuo gyvenimo atlūžusius žmones.

16 XX a. 5-uoju ir 6-uoju dešimtmečiais pastatytos M. Gorkio pjesės: „Miesčionys“ (1940 m., rež. B. Dauguvietis), „Paskutinieji“ (1941 m., rež. J. Stanulis), „Priešai“ (1946 m., rež. B. Dauguvietis), „Saulės vaikai“ (1947 m., rež. A. Sutkus ir A. Mackevičius), „Jegoras Bulyčiovas“ (1948 m., rež. B. Dauguvietis), „Miesčionys“ (1951 m., rež. J. Šteinas), „Barbarai“ (1952 m., rež. V. ir M. Orlovai), „Paskutinieji“ (1955 m., rež. J. Alekna), „Vasa Železnova“ (1956 m., rež. J. Šteinas).

17 Vengris 1987: 41–42.

18 Girdzijauskaitė 2006: 181.



Literatūrinė ir socialinė žmonių-atlaužų metafora OKT spektaklio atveju įgyja svarbias struktūrinės ir meninės-strategines prasmes. Visų pirma spektaklis yra keturių veiksmų pjesės teksto atlauža ar dramos skeveldra, kadangi režisierius žiūrovams pateikia tik ketvirtąjį, paskutinį, pjesės veiksmą. Postmodernybės kontekstuose fragmento menas jau įgijo šiuolaikinį meno kūrinį apibūdinančios banalios privalomybės požymių, todėl įdomesnė yra jo performatyvos ir referencinės funkcijų meninė argumentacija.

Teatro ir dramos istorijos požiūriu O. Koršunovo sprendimas ketvirtąjį pjesės veiksmą paversti atskiru vieno veiksmo spektakliu yra argumentuotas. Jau buvo minėta, kad savo pasirodymo metais M. Gorkio pjesė atitiko ir istorinio natūralizmo, ir istorinio simbolizmo kriterijus, todėl sekant natūralizmo estetikos principais artima tampa *tranche de vie* sąvoka, iš esmės apibrėžianti ir meno kūrinio kaip fragmento idėją. OKT spektaklis „Dugne“ yra ne tik pjesės atkarpa, pačio spektaklio meninė struktūra rodo, kaip *tranche de vie* principas akumuliuoja jam būdingus požymius, todėl „fragmentas taip akcentuoja savąją autonomiją, kad sukuria tam tikrą totalumo įspūdį ar bent jau vientisą visumą – homogenišką vaizduojamąjį pasaulį“<sup>19</sup>.

Kita vertus, greta spektaklio kaip teatro kūrinio visumos (nepaisant to fakto, kad jam atsirasti buvo panaudotas tik klasikinio dramaturginio teksto fragmentas), suponuojamas ir vidinių spektaklio segmentų heterogeniškumas, kurį lemia režisūrinio demontažo ir montažo principai, arba, perfrazuojant, J.-P. Sarrazacą<sup>20</sup>, *autoriaus-rapsodo* veikla. Vienas tokios veiklos tikslų – iš naujo jungti tai, kas prieš tai buvo išskaidyta, ir išskaidyti tai, kas buvo sujungta. Autorius-rapsodas įvykdo dvigubą gestą: dekonstrukcijos ir kontrukcijos. Režisierius O. Koršunovas vieno veiksmo spektaklyje jungia M. Gorkio pjesės „Dugne“ ir W. Shakespeare'o tragedijos „Hamletas“ fragmentus, kartu perkurdamas ir išskaidydamas anksčiau pagal šiuos literatūros tekstus sukurtų savo spektaklių tapatybes. Naujasis hibridas ir leidžia naujus O. Koršunovo kūrybos interpretacinius kontekstus.

M. Gorkio pjesės „Dugne“ dramaturginės struktūros požiūriu O. Koršunovo sprendimas ketvirtąjį pjesės veiksmą paversti atskiru vieno veiksmo spektakliu taip pat yra argumentuotas. Pati dramaturginė technika yra palanki fragmentavimui, nes, anot A. Niccol, pjesėje „nėra fabulos, yra skirtingų fabulų įvairovė“<sup>21</sup>. Akivaizdu, kad pats dramos kūrinys nesipriešina dekonstrukcijai, dėl kurios įgyja šiuolaikinei naujai dramai simptomiškų požymių. Pagrindiniu spektaklio herojumi tampa O. Koršunovo teatras, arba autorefleksijos konotacijos, kaip nesiliaujantis naršymas savosios kūrybos tinkle.

Lyginant norvegiškąją ir lietuviškąją pjesės „Dugne“ režisūrinių interpretacijų versijas, ženklus skirtumus atveria jų scenovaizdžiai. Pirmuoju atveju scenovaizdis, kaip horizontalės ir vertikalės sankirta, leidžia egzistencijos dugne ir virš dugno konceptą, antruoju – simultaniškų veiksmo vietų išdėstymas vienoje tiesioje linijoje sufleruoja egzistencijos dugno dugne įvaizdį. Centrinis simultaninės dekoracijos elementas – ilgas stalas, už kurio priešais žiūrovus sėdi spektaklio aktoriai, kaip svarbus ketvirtojo veiksmo elementas yra minimas ir M. Gorkio dramos remarkose. Kairėje scenovaizdžio pusėje sukrautas masyvus tuščią plastmasinių stiklo taros dėžių labirintas įveiksminamas tik pačiame spektaklio finale – čia klaidžioja nusižudęs Aktorius, skaitantis „Hamleto“ fragmentus. Tuo tarpu dešinioji si-

19 *Slownik dramatu nowoczesnego ir najnowszego* 2007: 61.

20 Rapsodiją kaip šiuolaikinės dramaturgijos sąvoką aptarė ir išplėtojo J.-P. Sarrazacas knygoje *L'avenir du dramaturge* (1981).

21 Nicoll 1975: 154.

multaninės dekoracijos dalis iš pat pradžių yra aktyvuota: ant sienos demonstruojamos jokių tiesioginių sąsajų su pjesės personažais neturinčios skaidrės, jų fotomontažas pažymi užuominą į gyvenimą *ne* dugne. Ant sienos kabo anksčiau pastatytų OKT spektaklių plakatai, sėdi nuo stalo pasitraukę aktoriai – taip į spektaklį įtraukiama ir OKT kultūrinė erdvė. Negana to, parinktos citatos iš M. Gorkio pjesės demonstruojamos bėgančia eilute švieslentėje. Siena, esanti už aktorių nugarų, veikia kaip informatyvus šaltinis. Informacijos gausa tirštėja, kai į OKT spektaklį „Dugne“ ateina žiūrovai, nemokantys lietuvių kalbos: atsiranda papildomas segmentas – aktorių sakomo teksto vertimo į anglų ar rusų kalbas užrašai. Darytina išvada, kad pats spektaklio scenovaizdis išreiškia fragmentų montažo principą, nes iš atskirų ir atskirtų segmentų komponuojamas vizualusis ir informatyvusis spektaklio lygmuo kaip skirtingų elementų nehierarchinis sugretinimas.

Pažymėtina, kad dugno dugne motyvą išryškino italų režisierius Giorgio Strehleris, M. Gorkio pjesę taip pat statęs du kartus – 1947 ir 1970 metais. Vėlesniąją interpretaciją esmingai paveikė to meto Vakarų Europos intelektualiniuose ir kultūriniuose kontekstuose įtakingas Samuelio Becketto kūrybos vaidmuo. Pjesių „Žaidimo pabaiga“ ir „Belaukiant Godo“ motyvų atspindžiai padėjo G. Strehleriui M. Gorkio dramoje pamatyti žmogų, sėdintį šiukšlių konteinerio dugne ir murmantį vienišus monologus, nes būtent postbektetiškasis kultūros ir žmogaus būvis italų režisieriui atvėrė pjesės „Dugne“ parašymo technikoje užkodotą komunikacijos neįmanomumą: „...kai žodžiai ir gestai yra adresuoti sau pačiam, kai žmonės, nebemokantys bendrauti, sako monologus, kurie tik atsitiktinai persikerta su kitų žmonių monologais“<sup>22</sup>, suponuojama ir semantinė izoliacija. M. Gorkio pjesėje „Dugne“ komunikacija įvyksta kaip atsitiktinis aktas, dažniausiai – kaip trumpas ir beprasmis incidentas, po kurio „kiekvienas vėl užsisiklėndžia savo sustingusioje neviltyje“<sup>23</sup>. O. Koršunovo spektaklyje taip pat galima atsekti beketišką paradigmos pėdsakus. Semantinę personažų izoliaciją stiprina frontalinė mizanscena / skirtingų elementų nehierarchinis sugretinimas, o pati ketvirtajame pjesės veiksmo vaizduojama situacija kuria transkultūrinio atpažįstamumo efektą: matome nakvynės namus, iš kurių netikėtai išėjo Senis (Luka), arba, tęsiant beketiškųjų asociacijų liniją, situaciją po Godo pasirodymo. Režisieriaus O. Koršunovo „sikvele“ įvyksta tai, kas nepavyko Estragonui ir Vladimirui, – pasikaria Aktorius.

Akcentuotina, kad lyginant norvegiškąją ir lietuviškąją pjesės „Dugne“ režisūrinių interpretacijų versijas, svarbiausią, esminį skirtumą suponuoja skirtingos vaidybos strategijos. Aptartas norvegiškasis spektaklis liudija labiau tradicinę vaidmens sampratą, kai aktorius veikia spektaklio lauke, visų pirma kurdamas individualų dramos personažą, suteikdamas jam raiškų pavidalą ir integruodamas jį į režisūrinę spektaklio koncepciją. Tuo tarpu lietuviškoji pjesės „Dugne“ versija tęsia OKT vaidybinės patirties erdvėje įvaldytas šiuolaikines performatyvumo praktikas nuo vaidmens dekonstrukcijos, balansavimo tarp vaidinimo ir nevaidinimo būsenų iki meistriško atlikimo atvejais – postmodernaus dvigubo kodavimo, kuriuo visada pasižymi O. Koršunovo režisūrinis spektaklio tekstas. Vaidybos plotmėje eksperimento diskursą suponuoja OKT aktoriams ir visai šio teatro meninei patirčiai naujos vietos ir laiko aplinkybės.

Spektaklio scenovaizdį galutinai įprasmina kamerinės erdvės diktuojamos sąlygos: nėra aktorius ir žiūrovus skiriančios tradicinės ribos, o žiūrovai skatinami pasijusti bendros

22 Стрелер 1984: 202.

23 Ten pat: 202.

užstalės dalyviais. Aktoriai, pristatydami savo personažų biografijas ir pažiūras, ne tik tiesiogiai kreipiasi į žiūrovus kaip į geresnius, t. y. teisingai gyvenančius nedugno atstovus, o iš tiesų mezga su jais ryšį ir formuoja buvimą kartu kaip *abipusį iššūkį*<sup>24</sup>. Visų pirma šio įvairiakilmių ženklų prisotinto spektaklio tankio įveiką lemia žiūrovų žinios (pvz.: M. Gorkio kūryba ir biografija, OKT teatrinė patirtis, OKT kūrėjų privačios patirtys alkoholizmo klausimu, skaudžiai išgyvenama kolegos aktoriaus savižudybė, aktoriaus Viktoro Šinkariuko spektaklis „Ragatkė“ ir etc). Kita vertus, žiūrovai patiria netikėtumo išgastį – jiems aktyviai siūloma išgerti už Žmogų, dalijant stiklainaites su degtine. Aktoriai siekia ištrinti simbolines dugno ir nedugno atskirtis, o kartu – pažaisti su publika, provokuodami ją peržengti įprastines jos vaidmens teatre ribas. (Beje, ar ne reali tikimybė, kad vieno spektaklio metu aktorius Dainius Gavenonis (Satinas), gundantis žiūrovus išgerti bruderšaftą, išprovokuos atsitoti ir paimiti siūlomą gėrimą tą iš žiūrovų, kuriam toks bendravimas teatre su aktoriumi gali baigtis sunkiomis daugiadienėmis?) Kitaip tariant, iššaukiamai atvira komunikacija sukuria žiūrovams ir aktoriams bendro spektaklio-nuotykio sąlygas.

Aktoriams spektaklio-nuotykio formatą užaštrina ir jiems sukurtos neįprastos laiko aplinkybės. Spektaklis „Dugne“ yra vaidinamas tą patį vakarą du kartus. Spektaklius skiria vienos valandos pertrauka. Tai primena televizijos kanalų praktiką, kurie transliuoja programas vienos valandos skirtumu. Žiūrovai taip pat turi galimybę nusipirkti bilietus į abu tą vakarą skirtingomis valandomis rodokus spektaklius, t. y. peržiūrėti tą patį spektaklį valandos skirtumu. Tik, skirtingai nei TV kanalų atveju, ir spektaklyje dalyvaujantys aktoriai, ir tą patį vakarą antrą kartą į spektaklį atėję žiūrovai niekaip nepajėgs patirti tikslaus pakartojimo efekto. Lietuvos teatrų kontekste nauja rinkodaros praktika, kai tas pats spektaklis tą patį vakarą rodomas du kartus, brėžia gilesnius spektaklio atlikimo ir recepcijos potyrius ar kodo „čia ir dabar“ interpretacijas. Kartu leidžia teorinės įžvalgos įkūnijimą teatro praktikoje: kai aktoriaus buvimas yra tiesiogiai nukreiptas į žiūrovus, anot lietuvių teatro kritiką šiuo metu užvaldžiusio H.-Th. Lehmanno, „tampa visiškai neaišku, ar tas „čia ir dabar“ yra mums padovanotas, ar kaip tik mūsų, žiūrovų, nulemtas“<sup>25</sup>, kaip, beje, ir lietuviškojo pjesės „Dugne“ varianto buvimas O. Koršunovo biografijoje.

Vieno ir to paties dramos kūrinio nauji interpretaciniai diskursai, atsiradę iš jo kontekstualizavimo „čia ir dabar“, legitimuoja pakartojimą kaip pavykusį meninį eksperimentą.

Gauta 2010 05 15  
Parengta 2010 05 28

## Literatūra

1. Анненский, И. Ф. *Книга отражений*. Москва: Наука, 1979.
2. Бусинский, П. *Страсти по Максиму*. Москва: АСТ, 2011.
3. Girdzijauskaitė, A. Kauno dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija. Trečioji knyga 1970–1980*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2006.
4. Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
5. Nicoll, A. *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilba*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
6. Marcinkevičiūtė, R. Ar lietuvių teatras įgyja *nomado* bruožų? *Kultūros barai*. 2003. 10.
7. *OKT: būti čia*. Vilnius: VŠĮ „Oskaro Koršunovo teatras“, 2009.

<sup>24</sup> Lehmann 2010: 211.

<sup>25</sup> Ten pat: 211.

8. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszeo*. Redakcja Jean-Pierre Sarrazac. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007.
9. Стрелер, Д. *Театр для людей*. Москва: Радуга, 1984.
10. Vengris, A. LTSR Valstybinis akademinis dramos teatras. *Lietuvių tarybinis dramos teatras 1957–1970*. Vilnius: Vaga, 1987.

Ramunė Marcinkevičiūtė

## Re-creation of the identity of the performance:

### “Lower Depths” by Maxim Gorky in *Oslo National Theatret* and OKT-Vilnius Town Theatre

#### Summary

The article compares and analyses two productions of the director Oskaras Koršunovas, based on the play of Maxim Gorky “Lower Depths”, produced in Oslo *National Theatret* (2009) and OKT-Vilnius City Theatre (2010). This director tends to come back to the same play in different contexts of artistic and socio-cultural praxis (“Way to Damascus” by August Strindberg in Oslo *National Theatret* (2006) and in Klaipėda Drama Theatre (2007); “The Taming of the Shrewd” by William Shakespeare in *Comédie-Française*, (2007) and in the State Alexandra Theatre in Saint Petersburg (2010).

The Norwegian and Lithuanian versions of “Lower Depths” are similar to the experience, when in 2003 Koršunovas produced “Winter” by Jon Fosse in Oslo *National Theatret*, and after three years created a chamber opera by Gintaras Sodeika “Vinter” (OKT-Vilnius City Theatre). The texts of Fosse and Gorky were repeated providing the productions with a new and bright discourse of the artistic experiment, as well as producing them in different spaces: “Vinter” was transformed to the Saint Catherine Church in Vilnius, and “Lower Depths” in a small studio of OKT. The drama of Fosse assumed the form of a chamber opera, and the four acts play of Gorky – the performance in one part.

The Norwegian interpretation of Gorky is closer to the traditional theatrical model, and shows the aim of the director to reveal the cultural universality of the classical text. The Lithuanian interpretation was encouraged by the social situation of the contemporary Lithuania, as well as by the actors and the audience: Gorky is presented as the contemporary playwright; the director introduces fragments of “Hamlet” by William Shakespeare, re-creating and dissolving the artistic identities of his earlier performances.

KEY WORDS: Maxim Gorky, Oskaras Koršunovas, “Lower Depths”, interpretation, repetition, re-actualisation, contextualisation, fragment, montage, adventures