

Poetinis Jono Vaitkaus teatras

Daiva Šabasevičienė

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

El. paštas: daiva@teatras.lt

Straipsnyje, analizuojant režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybą, siekiama išryškinti jo spektakliuose reikšmingą poetinio teatro modelį. Atkreipiamas dėmesys į pagal šio modelio principus pastatytus spektaklius – Eugenijaus Ignatavičiaus ir Jono Vaitkaus „Svajonių piligrimą“, Broniaus Kutavičiaus ir Sigito Gedos „Strazdą – žalią paukštį“, Adomo Mickevičiaus „Vėlinės“, Oskaro Milašiaus „Migelį Manjarą“, nustatomi šių spektaklių režisūriniams principams būdingi dėsningumai.

RAKTAŽODŽIAI: šiuolaikinis teatras, režisūra, postmodernizmas, modelis, poetinis teatras, ritualinis teatras, simbolis, metafora

„Poetinė klausia“ režisieriaus Jono Vaitkaus kūryboje – ypatingas bruožas, lemiantis netikėtus mąstymo posūkius. Autonomiška poetikos prasmų sistema visais laikais kaitino mąstytojų ir kūrėjų protus. Poetinio modelio spektakliai J. Vaitkus ne tik prisijungia prie lietuviškos poetikos tradicijų, bet formuoja savarankišką pasaulio matymo raišką. Hans-Thies Lehmanas poetinio teksto teatrą įvardijo kaip esminį naujosios teatro tikrovės matmenį¹. O kalbėdamas apie poetinės kalbos problemos aktualumą, žvelgdamas į ją iš kelių „matymtaškių“ Julius Greimas rašė: „Kalba bus poetinė tada, kai mes pagal tam tikras taisykles organizuosime ne tikrai turinį, bet kartu ir tai, ką mes vulgaria ir nepriimtina mums prasme vadiname forma, kai garsai irgi turės panašias struktūras, panašią savo vystymosi logiką, kaip ir prasmės“².

Poetinio modelio spektakliuose skleidžiasi simbolinė ir metaforinė kalba, po kuria slepiasi įvairūs archetipai. Poetiniai J. Vaitkaus spektakliai kaip mitas ar religija visiškai neapima archetipo prasmės, tik iš dalies ją paaiškina. Pasak Carlo Gustavo Jungo, „archetipas yra tendencija (polinkis) kurti tokias motyvo išraiškas (pavaizdavimus) – išraiškos gali labai skirtis detalėmis, tačiau nenukrypsta nuo pagrindinio modelio“³. Nuolat pasikartojančias vaizdinių schemas, archetipus, J. Vaitkus reflektuoja pašmonėje, todėl kiekvieną kartą kinta jų simboliai⁴. Jis kuria naujas struktūras, pakeičiančias senesius patyrimo būdus. Jam svarbu poetine teatro kalba išreikšti žmogaus tapumą pačiu savimi. Poetinis J. Vaitkaus teatras sudaro vaizdo ir prasmės formulę ir priešinasi bandymams ją pažeisti, todėl poetinio modelio spektakliai – „Svajonių piligrimas“ (1975), „Strazdas – žalias paukštis“ (1984), „Vėlinės“ (1990), „Migelis Manjara“ (1996) – atrodo sukurti vienu atsikvėpimu. Šie spektakliai turi savitą energiją, stipriai veikiančią žiūrovo jutiminius – regėjimo ir klausos – laukus. Visi šie spektakliai yra ypatingos muzikinės intonacijos, kurią lemia ne tik akustiniai elementai, bet ir spektaklių ritmas. Atskiru atveju veikia skirtingos dominantės: tekstas, vaizdas arba muzika. Šis teatras ypač toli nuo natūralizmo. J. Vaitkaus poetiniame teatre viskas dirbtina, nes kuo to dirbtinumo daugiau, tuo jis arčiau gamtos ir tikrumo. Šio modelio spektakliai-reginiai visada išsiskiria monumentalumu, tikslia daugiafigūrių bendrą scenų organizacija. Lyginant proziško ir poetinio spektaklio kalbą, galime remtis

1 Lehmann 2010: 87.

2 Greimas 1991: 53.

3 Jungas 1994: 69.

4 Ten pat: 99–100.

Jurijaus Barbojaus mintimi: „Proziško spektaklio kalba – tai, jeigu galima taip pasakyti, ontologinis sinkretizmas: čia, be autonomijos, egzistuoja laiko ir erdvės ženklai, laikas nedubliuoja ir neilustruoja erdvės – jie vienis. <...> Poetinio teatro kalba ir praktiniame, ir teoriniame lygmenyje – sintetinė“⁵.

Aristotelis *Poetikoje* sakė, kad „poezija filosofiškesnė ir kilnesnė už istoriją“⁶, o Hansas-Georgas Gadameris šią mintį pratęsė, svarstydamas, jog „istorija pasakoja tik tai, kas atsitiko, poezija gi – tai, kas gali atsitikti bet kada“⁷. Šiame kontekste galime kalbėti ir apie J. Vaitkaus poetinio teatro sampratą: kurdamas šio modelio spektaklius jis bando suvokti ne tik žmogaus elgesį, bet ir religiją, mitologiją, folklorą. Todėl šie spektakliai tampa universalūs ir žiūrovų, ir įvairių tyrinėtojų (filosofų, muzikologų, literatūrologų) atžvilgiu. Čia ypač svarbus sąjamoninis kūrinio supratimas. Poetikos tyrinėtojas prancūzas Gėrardas Dessonsas pripažino, kad meninė forma atsiskleidžia ne kaip gramatinės kategorijas valdančių formalių dėsnių rinkinys, o kaip subjekto akivaizdoje įkūnijamas formos santykis su turiniu: „Meniška kuriama forma pirmiausia įformina žmogų, o pasaulį – tik kaip žmogaus pasaulį“⁸. Anot G. Dessonso, „poetikos tikslas kaip tik yra parodyti, kad antropologiniu požiūriu unikalus turi prasmę tik kaip specifinis, kad pati unikalumo idėja gali būti mąstoma tik pasitelkus specifikos idėją, kuri kūrinio vertę priskiria subjektui ir istorijai“⁹.

J. Vaitkaus poetinis teatras nenutraukė ryšio su lietuvių liaudies kūryba ir romantizmo tradicija, kur lyrizmas buvo sutapatintas su daina. Grakščią ritminės melodijos simetriją, kuri spektakliuose buvo formuojama iš žodžio, judesio ir garso, jis taikliai sujungė su dinamiškai kintančiu vaizdu. Kurdamas poetinį teatrą J. Vaitkus teatrinę kaitą pripažino kaip žmogiško tikrumo, žmogaus ir visatos ryšio galią.

J. Vaitkaus poetinis teatras siekia sujungti raiškos priemones ir prasmės planus. Jis tyrum materializuoja prasmes, kurdamas tiesos iliuzijas. Poetinės teatrinės kalbos paieškas galima sutapatinti su sakralinės kalbos atradimais, o semiotikas J. Greimas poeziją apskritai vadino „moderniška sakrališkumo forma“¹⁰. Vienas ryškiausių J. Vaitkaus poetinio teatro bendraautorių Valentinas Masalskis „Vėlines“ ir „Migelį Manjarą“ ne sykį yra pavadinęs mišiomis. („Spektaklis įvyks arba kaip šventos mišios, arba visai neįvyks“¹¹)

Poetinio J. Vaitkaus teatro sistemoje įvairios kalbinės ir plastinės situacijos spektakliams suteikia abstrakčią simbolinę prasmę. H.-Th. Lehmanas simbolistinį teatrą dėl savo nedraminio statiškumo ir polinkio į monolitines formas laiko „žingsniu postdraminio teatro link“¹². Pasitelkdamas Maurice'o Maeterlincko mintis, vokiečių tyrinėtojas pažymi, kaip „statiškojoje dramoje“ „atsisveikinama su įtampos, dramos, veiksmo ir imitacijos struktūra“, kaip „atsisakoma ir klasikinės į priekį judančio, linijinio laiko sampratos vardan „vaizdų“ laiko, vienos laiko erdvės“¹³.

Vieno iš pirmųjų kūrinių – Eugenijaus Ignatavičiaus ir J. Vaitkaus „Svajonių piligrimas“ (1975) – anotacijoje (spektaklis buvo skirtas M. K. Čiurlioniui) J. Vaitkus rašė: „Tarp

5 Барбой 2008: 213.

6 Aristotelis. Poetika 1978: 48.

7 Gadamer 1997: 19.

8 Dessons 2005: 204.

9 Ten pat: 230.

10 Greimas 1991: 53.

11 Iš autorės pokalbio su Valentinu Masalskiu 1996 10 10.

12 Lehmann 2010: 51.

13 Ten pat: 87.

veikėjų nerosite pagrindinio. Veltui bandysite ieškoti konkrečių, iš Jo aplinkos atkeliavusių herojų. Prieš jūsų akis praplauks keletas gyvenimiškų variacijų, kuriose, pagal tikimybę, kada nors galėjo atsidurti ir Jis¹⁴. „Svajonių piligrimo“ pagrindinis veikėjas buvo ne asmenybė, o pasaulis. J. Vaitkui buvo svarbu sukurti spektaklį kaip gyvą būtybę – nepažįstamą, ne visai aiškią, į kurią reikia įsižiūrėti, įsiklausyti, individualiai suvokti ir įvertinti¹⁴.

„Svajonių piligrimas“ neturėjo įprastos dramaturginės linijos. Jame vyravo menininko mintys, poetiškas pasaulio vaizdas. Pastatyme nebuvo smulkmeniškai ir nuosekliai išdėliotų mizanscenų. Anot Audronės Girdzijauskaitės, „šiam spektakliui netaikytinas tradicinis charakterio kūrimo būdas, nes personažai čia – minties, idėjos reiškiniai, priartėję prie simbolinių figūrų, o ne realūs buitiniai charakteriai“¹⁵. Tuomet dar jaunas režisierius į šį spektaklį įdiegė nūdienišką psichologiją, autentišką reakciją į aplinką, kultūrą. „Šuoliuojantis“ mąstymas aprėpiant ir sintetinant jau susiformavusios sąmonės modelius virto ypatinga režisūrine maniera. M. K. Čiurlionio kūrybos vizijos, metaforos, jausmai tapo realijomis.

Kūrybinio prado sužadimas, taip ryškiai virtęs spektaklio varomąja jėga, ir tolesnėje J. Vaitkaus kūryboje buvo vienas jo leitmotyvų. Petro Venslovo, Doloresos Kazragytės ir Viktoro Šinkariuko klajūnų trijulė leido žiūrovams pasijusti žemės keleiviais, antraisiais kolumbais, atradimų karaliais, tačiau, kaip ir visi mirtingieji, verkiančiais ir besišypsančiais. Savo recenzijoje A. Girdzijauskaitė rašė: „Nesinori imtis ir sudėtingų meninių vaizdų dešifruotojo pareigų. Jį reikia pamatyti ir pajusti, kad suvoktum, kodėl aktoriai nebegali „vaidinti“, pasislėpę po personažo kauke ir apdarais, kodėl jie nebegali vaikščioti, kaip kad vaikstoma po sceną daugelyje spektaklių, ir kodėl žodis, šauksmas šiame spektaklyje tapo aktoriui savo skausmu ir nervais, savo apnuoginta ekspresija. Aktoriams buvo iškelti nauji reikalavimai, jie atsidūrė visai kitose sąlygose, kurios, visų pirma, pareikalavo betarpiško aktoriaus, kaip žmogaus ir asmenybės, požiūrio į savo misiją“¹⁶. Iš chaoso gimstanti forma, tampanti ne nujaučiamu, o regimu reiškiniu, J. Vaitkaus teatrą kilstelėjo į apibendrinto meninio vaizdo lygmenį. Įvairios gyvenimo variacijos, naujam gyvenimui „prikeltos“ giesmės suformavo poetinę kalbą.

Nei scenografė Janina Malinauskaitė, sukūrusi scenovaizdį M. K. Čiurlionio tapybos principais¹⁷, nei kompozitorius Giedrius Kuprevičius, likdamas ištikimas M. K. Čiurlionio muzikiniam pasauliui, nesistengė iliustruoti menininko biografijos. J. Vaitkus šiuos spektaklio bendražygius įtraukė į vidinių būsenų, prieštaravimų, nerimo paieškas, į „savotišką impresionistinę ilgesio simfoniją“¹⁸. Daugiafigūrių kompozicijų grožis, polifoniškumas, paremtas simboliniais vaizdais, sukūrė poetinį spektaklio pasaulio įvaizdį. Poetiniuose J. Vaitkaus spektakliuose nujaučiamos, per simbolius atpažįstamos poetinės efemerijos sferos šviesų ir šešėlių dėka įgyja išgrynintų sąskambių žaismą. Poetinis J. Vaitkaus teatras tarytum susideda iš griežtų, kartais aptakesnių figūratyvinės kalbos elementų. Lietuvių literatūros tyrinėtojas Vytautas Kubilius, kalbėdamas apie menininkų abstrahavimo galimybes, pripažino: „Kuo turtingesnė tautos kultūros istorija, tuo daugiau joje yra susikaupę įvairiarūšės simbolikos, o atskiras žodis per ilgą apyvartą yra prisirinkęs gausybę

14 Žr.: Piligrimas keliauja į sceną 1975 11 22: 10.

15 Girdzijauskaitė 1976: 11.

16 Ten pat: 11–12.

17 „Tos baltos durys viduryje scenos, o aplink jas tarsi pasklidusios dailininko paletės spalvos – tokio grožio seniai nemačiau“, – susižavėjimo neslėpė Konstantinas Rudnickis (Po penkerių metų 1981 09 05: 5.)

18 Jansonas 1978: 4.

papildomų reikšmių¹⁹. V. Kubilius simbolį vadina „idealinės realybės ženklu“²⁰. Kuriant vidinę veikėjų būseną, J. Vaitkui svarbu aktoriams, jų plastika, dinamišku kūno valdymu, tam tikra kalbine monotonija suformuoti pasaulio vaizdus ir figūras, kurios atvaizduotų pasaulio poetinę realybę. Analizuodama teatro kaitos ženklus Jurgita Staniškytė tokį kūno semiotizacijos procesą interpretuoja kaip „perėjimą nuo kūno kaip juslinės prigimties objekto prie sutartinių ženklų sistemos“²¹.

Dauguma J. Vaitkaus dramos spektaklių yra ryškūs muzikiniu požiūriu. Dar XX a. 9-ajame dešimtmetyje į savo pastatymus režisierius kvietėsi kompozitorius Bronių Kutavičių ir Feliksą Bajorą. Jo režisuotas B. Kutavičiaus ir S. Gedos „Strazdas – žalias paukštis“ tapo vienu garsiausių to meto spektaklių. Pasak muzikologo Edmundo Gedgaudo, šis spektaklis savaip pabrėžė J. Vaitkaus režisūros operiškumą, jame buvo pasiektas įspūdingas muzikos ir scenos veiksmų adekvatumas²². Antano Strazdo giesmės, S. Gedos poema, B. Kutavičiaus muzika, J. Vaitkaus režisūra, Dalios Mataitienės scenografija susijungė į vieną originaliai pulsuojančią poetinę kūrinio gyvybę. Spektaklis rėmėsi ritualo principais: simboliniai ženklai, aptinkami mituose, skulptūroje, muzikoje, šiame spektaklyje sudarė ritualą. „Jautrus nacionalinės savimonės stygų palytėjimas, kūrėjų susiklausymas lėmė nuostabią spektaklio harmoniją, emocionalumą, leidžiantį nebematyti visos paprastai blaškančios hibridinio žanro mašinerijos, o be išlygų atsidedi visumai“²³, – rašė kritikas Saulius Macaitis. Metaforiškumo pagrindas šiame spektaklyje susiformavo sujungus poetines, gamtai artimas erdves. Trūkinėjančią liaudišką poetinę tradiciją kūrėjai pateikė iš laiko nuotolio, todėl spektaklis tapo universaliu kūriniu – gamtos kūrėjo himnu. Režisierius subjekto ir objekto santykį išreiškė intensyviai siedamas vaizdą ir muziką. Grafinė spektaklio ornamentika, autentiškos gamtos medžiagos (medis, linas) kūrė funkcionalią vaizdo plastiką, o muzika – aktyvų spektaklio personažų bendravimo lauką. J. Vaitkus pirmą kartą lietuvių teatro istorijoje kompozitorių pavertė tolygiu dramos spektaklio režisieriaus partneriu. Šiame spektaklyje B. Kutavičius tik papildė dramos veikalą, bet nepavertė jo savitiksliu muzikiniu kūriniu, kaip įprastai būna muzikiniuose spektakliuose. Griežtas, simbolinis D. Mataitienės scenovaizdis režisieriaus dėka išsiskleidė raiškėmis ir tiesioginėmis prasmėmis. Dėl to operoje skambantis gyvas skulptoriaus Stanislovo Riaubos balsas buvo išgirstas kaip XVIII–XIX a. sandūroje gyvenusio Strazdelio balsas.

„Strazdo“ spektaklis daugiaplanis, visi jo planai svarbūs ir skleidžiami vienu sykiu, gan įstabiai sinkretizuoti²⁴, – apie kūrinio žanrų dermę rašė Vytautas Landsbergis. Muzikologas pažymėjo spektaklyje meistriškai suvaldytą plastikos „orkestrą“: „Judančių figūrų (ir šviesų!) režisūrinėje muzikoje matome vėl du solistus, Moterį ir Vyrą-paukštį, matome tarsi antikinius chorus ir apeiginius atnašavimus, karnavalinį ir simbolinį (egzotiškų kraštų) kaukių teatrą, didingą liaudies skulptūrų – mūsų krašto žmogaus globėjų – procesiją. <...> Yra šiek tiek baletu ir daug pantomimos; ir viena, ir kita dozuojuama ne kaip savitikslio gėrėjimosi objektas žiūrovui, o kaip ženklai, žymintys esmingesnes dvasines realijas“²⁵. Šiame muzikiniame veikale klestėjo poetiškas pradas ir liaudiškoji

19 Kubilius 1982: 176.

20 Ten pat: 177.

21 Staniškytė 2008: 154.

22 Žr.: Gedgaudas 1997: 24–25.

23 Macaitis 1988: 30.

24 Landsbergis, V. *Opera per drama? Geresnės muzikos troškimas*. Vilnius: Vaga, 1990. P. 466.

25 Ten pat: 468.

archajika, sentimentams nepaliekanti vietos. „Strazdas – žalias paukštis“ – „prasiveržimas į dar neišžvalgytas teatro meno sferas – apeiginis, ritualinis spektaklis, savotiškas rekvie menui ir tautai...“²⁶ Girdėdamas šermenų giesmes, įvairius triukšmus, kalbų nuotrupas, jungiamus į operą, galėjai tapti Būties ir Nebūties liudininku. Teatrinį tekstą režisierius kūrė „įėjęs“ į kultūros tradicijas. Pasak Viktorijos Daujotytės, „kūrinys yra sukuriamas tik veikiant į gelmę gramzdinančiai tradicijos jėgai“²⁷. Žmogaus būtis – krikščynos, ves-tuvės ir mirtis – teatriniam rituale tapo neatskiriama vaidintojų dalimi. Įvairių kartų aktoriai – Doloresa Kazragytė, Rūta Staliliūnaitė, Nijolė Lepeškaitė, Remigijus Sabulis, Sakalas Uždavinys, Vytautas Grigolis, Neringa Bulotaitė, Povilas Budrys, Virginija Kel-melytė ir kiti – šias teatrinės apeigas atliko su tokia energija, jog spektaklis tapo panašus į šios trupės meninės programos manifestą.

Jeigu „Svajonių piligrime“, „Strazde – žaliame paukštyje“ vyravo vizuali forma, tai „Vėlinėse“ ir „Migelyje Manjaroje“ – vaidybinė. Spektaklyje „Vėlinės“ aktorius V. Masalskis, sakydamas sudėtingiausią Konrado monologą, „sukaustytas“ ne tik sunkiomis grandinė-mis, bet ir metalinio rato „apykaklė“, buvo panašus į pasaulio sutvėrėją. Ir šie prasmių tiltai spektaklio metu naikino ribas tarp kalbinės spektaklio semantikos ir vaizdinės prasmės. J. Vaitkui labai svarbu, kad tokių loginių tiesų nešėjas būtų aktorius-asmenybė. Tikrovės atspindėjimo ir savaiminio jos modeliavimo antagonistas V. Masalskis Ado-mo Mickevičiaus žodžio meną užaugino iki savęs pažinimo akto. J. Vaitkus V. Masalskį „naudojo“ kaip logišką pasaulio „tvarkytoją“. Taip pasaulis ne tik buvo analizuojamas, bet ir tapo naujos harmonijos paieška. Suskaidyta sąmonė sąlygiškame spektaklio apval-kale suformavo naują spektaklio logiką: konkrečiais vaizdais apeliuojama į abstraktų žiūrovų mąstymą. Pats aktorius, kalbėdamas apie J. Vaitkaus spektaklius, pripažino: „Iš to aiškumo atsiranda poetinė paslaptis. Kaip pavasarį. Žiūri į jį, jis toks aiškus: viskas žydi... Bet jame tiek daug paslapties“²⁸.

Poetinė A. Mickevičiaus drama kūrėjų rankose tapo muzikiniu veikalu, kuriame plas-tika – tam tikras šokis, tariami žodžiai, sakiniai – peraugdavo į giedojimus, raudas (balsai lyg atskiri instrumentai – aimanos), muzika ir judesys veikė kartu. Taip susiformavo poli-foniškas kūrinys, kuriame visi komponentai perdavė vienodai svarbią poetinę prasmę.

V. Masalskio Gustavas – tai nepakeliama dvasinė kančia, lemta žmogui žiaurios ir abejingos istorijos akivaizdoje. Rimuotas, tobulų literatūros dėsnių valdomas tekstas aktorius lūpose įgavo plačią niuansų skalę – nuo lyrinių, giedru šnabždesiu besiliejančių prisiminimų iki kapotų, džeržgiančios faktūros emocinių proveržių, kuriuos valdė nebe literatūra, o egzistencinis būties tragizmas. „Valentino Masalskio kurtas aktoriui ir fiziškai, ir emociškai sudėtingas Atsiskyrėlio-Gustavo-Konrado paveikslas-vaidmuo nebuvo įprastinė lyrinė poeto personifikacija, bet kenčiančios, kentėjusios ir turbūt kentėsiančios tautos simbolis. V. Masalskis neatsitiktinai įkūnijo savotiškai dvilypį – protagonisto ir an-tagonisto vienu metu – įvaizdį, kurio dvasinius lūžius, išgyvenimus ir potyrius režisierius pabrėžė beveik fiziniu kankinimu“²⁹, – rašė Rasa Vasinauskaitė.

Greta V. Masalskio labai raiškūs buvo Aldonos Janušauskaitės, Sigito Kubiliaus, Dalios Mi-chelevičiūtės, Eglės Mikulionytės vaidmenys. Jolantos Dapkūnaitės ir Neringos Bulotaitės –

26 Jansono įžanginis straipsnis, žr. Kauno valstybinis akademinis dramos teatras 1990: 56.

27 Daujotytė 1998: 215.

28 Iš autorės pokalbio su Valentinu Masalskiu, 1996 10 10.

29 Vasinauskaitė, R. Perkūros laikas. Identiteto paieškos Jono Vaitkaus ir Oskaro Koršunovo spektakliuose. *Pažymėtos teritorijos*. Sud. R. Goštautienė, L. Jablonskienė. Vilnius: Tyto alba, 2005. P. 196.

įkalintų Sesučių – balsai tapo viso spektaklio simboliu: tobulas dainavimas, kaip ir smuiko (juo grojo Rimantė Valiukaitė) melodija, priligo dangiškiems garsams.

J. Vaitkui visada reikia universalių aktorių. „Vėlinėse“ jis maksimaliai išnaudojo jų talentus. Pavyzdžiui, Sigitas Kubilius puikus balsas ne tik „atliko“ tam tikrą partiją, bet ir pavertė jį įtaigiu mirusiųjų pranašu, šamanu, o Eglės Mikulionytės Nuotaka, it pašauta paukštė, sužeistas angelas, tapo ypatingu plastiniu akcentu. Aktorė, vilkėdama įspūdingo grožio kostiumą ir valdydama kūną, sukūrė tinkamą asociacijų lauką Gustavo monologui. „Ko gi reikia tavo vėlei, kad nurimtu?“ Vėlės kaukėtos (viena jų – net keturgubu veidu), su giliomis žaizdomis. Jos taip pat renkasi į Bažnyčią išpažinčiai. „Kur dar pamatysi tokią baltą Nuotaką Mirtį, apsiavusių veltiniais, iškėlusią rankas su susiraužiusiais, tarsi į šaknis peraugusiais pirštais, ar žmogų, panašų į koplytstulpį, apkabinėtą lentutėmis su katorgininkų numeriais? Žmogų, gyvą nukryžiuotą rate, ar žmogų-karutį? Kančios ir kentėjimo metaforų partitūra tolydžio tirštėja“³⁰, – rašė A. Girdzijauskaitė, J. Vaitkaus teatrą pavadinusi „totaliu teatru, kur viskas sutelkta regimam vaizdai, įspūdziai – sceno-vaizdis, mizanscena, judesio plastika, apšvietimas, muzika, garsai; jaudino tobulai išgautos detalės, net smulkmenos, tonacijos“³¹, teatrologė aktorius šiame spektaklyje tapatino su instrumentais, kuriais „groja jo didenybė režisierius“³². J. Vaitkus aktoriui suteikia formą, kurią šis turi užpildyti savo idėjomis ir nuojautomis.

Įkalintas šiurkštaus medžio butaforiniame kostiume ar geležinių grandinių amžinojo rato gnaužuose, Gustavas iškilo kaip vaizdinis simbolis, kaip režisieriaus minčių transformacija ir kaip nepaprastai įtaigi aktoriaus išpažinties galimybė. Gustavo linija leistų šį spektaklį priskirti homofoniniam modeliui, tačiau vyraujanti poetinė atmosfera, kurią tiksliai kūrė ir kompozitorius Algirdas Martinaitis, ir dailininkas Jonas Arčikauskas, spektaklį sprogdino iš vidaus: kūrėjų fantazijos suteikė spektakliui daugiareikšmiškumo. Lenkų dramaturgas Tomaszas Łubieński, stebėdamasis spektaklio režisūriniu virtuoziškuumu ir muzikalumu, J. Vaitkų palygino su Robertu Wilsonu: „Judesys antrame, trečiame plane, atliepantis pagrindinius spektaklio ritmus, kuria atvirą sąlyginio turinio efektą, kuris tuo pat metu yra pašėlusiai teatrališkas“³³. R. Vasinauskaitė J. Vaitkaus griežtos veiksminės struktūros taip pat neatsieja nuo „vizualios spektaklio partitūros. Pastaroji, pavyzdžiui, kaip R. Wilsono teatre, disciplinuoja atlikėjus, bet kartu suteikia jiems visišką laisvę“³⁴. H.-Th. Lehmanas teigia, kad „Wilsono teatre nelieka teatrinių priemonių hierarchijos. Tai susiję su tuo, kad jo teatre nėra veiksmo. Dažniausiai nėra nei psichologiškai pagrįstų, nei individualizuotų veikėjų sceninės priklausomybės (kaip Kantoro spektakliuose), yra tik figūros, veikiančios lyg nesuprantami ženklai“³⁵. Tuo tarpu J. Vaitkaus teatre hierarchija egzistuoja, nes poetiniame, kaip ir visuose kituose jo režisūros modeliuose, svarbus jausmas, kūrinio santykis su žiūrovu. Ir kas bedominuotų poetiniame J. Vaitkaus teatre, aktoriaus santykis į spektaklio tekstą išlieka regimas.

Vizualus „Vėlinių“ prologas prasidėjo žiūrovams įėjus į salę: prie kiekvienos kėdės buvo pritvirtintas subadytas aliumininis puodelis, pro kurio skylutes sklido šviesa, primindama Vėlinių naktį. Poeto viziją – režisieriaus konstrukciją taikliai apibūdino Gražina Marec-

30 Girdzijauskaitė 1999: 15.

31 Ten pat.

32 Ten pat.

33 Łubieński 1990: 24.

34 Vasinauskaitė 2008: 75.

35 Lehmann 2010: 121.

kaitė: „Čia tiksliai apskaičiuotos net iracionalumo dozės. Iracionali, antinatūralistinė plastika (keistas masuotės „spyruokliavimas“), apskaičiuotas „neapskaičiuojamų“ personažų funkcionavimas bei pasirodymas scenoje, kaip ta besiblaškanti tarp kitų mirusiųjų baltoji vėlėle nuotaka, efektingai polifoniška scenos apšvietimo partitūra, muzikinė spektaklio faktūra – aleatoriškos dermės, tarsi atskambantys iš anapus balsai – viskas padeda siekti užsibrėžto tikslo“³⁶. Ritmizuoti garsai sukūrė „Vėlinių“ dramaturginę įtampą: „Martinaitis tobulai perteikė poeto žodžius: „kokie keisti garsai – ir skamba, ir liepsnoja“. Pagaliau prasmingas režisieriaus sumanymas: veikėjai – vėlės, veikėjai – numirėliai, Burtininko suburti vaidinti scenoje „Vėlinių“ dramą“³⁷.

Spektaklis savo prasmėmis, ilgaus monologais, įtaigiai išvertais Justino Marcinkevičiaus, išaugo iki misterijos. Finale lėtai kylantis kryžius, „nusagstytas“ aliumininiais kankinių (tremtinių) šaukštais, žiūrovui suteikė galimybę tapti istorinių įvykių vertintoju. Iki šiol teatre apie istoriją buvo kalbama ezopine arba poetiškai herojine kalba, o „Vėlinės“ naikino distanciją tarp žiūrovo ir jo kančios: „Simbolinis visuotinio apsisvalymo kančia aktas giliausia prasme žymėjo ir pavojingą identifikacijos su nauja valdžia bei galia troškimą“³⁸.

J. Vaitkus Gustavo meilę sutapatino su Konrado meile tėvynei. Šiame spektaklyje meilė be atsako reiškė amžinybę, poetinę begalybę. Ir kuo smarkiau ji dega, tuo greičiau gali sudegti. Ir jeigu, pagal A. Mickevičių, Gustavas-Konradas mirė dukart (pirmą kartą – įsimylėjęs moterį be atsako, antrą kartą – tėvynę), tai pagal J. Vaitkų, ši jausmų skalė dar labiau buvo sustiprinta. Energetiškai aktyvaus aktoriaus dėka degančio skausmo parabolė kilo iki visiško apsisvalymo. Dievo ir velnio grumtynes režisierius išgrynino iki jutimiškų poetinių apraiškų. Nors laikas diktavo politinius-patriotinius kūrinio akcentus, J. Vaitkus pasirinko subjektyvią poetinę kūrinio analizę: „Vėlinės’ man tapo mano gyvenimo tyrinėjimu, priartėjimu prie mano asmeniškios tiesos“³⁹.

„Vėlinių“ scenovaizdį kūrė dailininkas Jonas Arčikauskas, kuriam būdingas kruopštus, išsamus visų situacijų apmąstymas ir jų realizavimas, bet šiame spektaklyje dekoracijos kiekvienam spektakliui buvo kuriamos tarsi iš naujo. „Vėlinių’ niekada nebuvo tokių pačių. Net nuvykus į Lenkiją teko ilgai klajoti po teatrus, kol galų gale mūsų „Vėlinėms“ pasirinkau angarą. Čia dekoracija buvo matoma iš trijų pusių. <...> Struktūra buvo subalansuota, sutelkta į visumą. Vaitkui užteko energijos, gebėjimo suvaldyti pragaro pjūvį. Jis suvedė daugybę skirtingų komponentų ir išliko nuoseklus. Jis girdėjo aktorius. Šis darbas buvo nepaprastai harmoningas“⁴⁰.

Oskaro Milašiaus „Migelis Manjara“ spektaklio sandaros požiūriu turėtų būti priiskiriamas homofoniniam teatro modeliui, tačiau raiškos aspektu tai – charakteringas poetinio teatro pavyzdys. Šis spektaklis iliustruoja, kaip vienas aktorius ir personažas veikia poetinį J. Vaitkaus režisūros modelį. Kompozitorius Algirdas Martinaitis dar prieš spektaklį viename iš interviu prisitarė: „Man Milašiaus tekstas nepakliuvo į rankas taip, kaip Vaitkui ar Masalskiui, man muzika prasidėjo nuo to, kai per repeticijas išgirdau Masalskio balsą. Tai giesmės išgrojimas, išgiedojimas. Muzikiniu požiūriu medžiaga pavirto Masalskio giesme. Tada aplink jį kuriasi kiti vaizdai, atsiranda garsiniai chorai, jie virsta

36 Mareckaitė 1990: 25.

37 Ten pat.

38 Vasinauskaitė 2005: 196.

39 Iš pokalbio su Alvida Bajor Vilniuje, Dramos teatre, 1990 04 13; Bajor 1991: 74.

40 Iš autorės pokalbio, 2005 12 13.

ritmine muzika. Yra daugel dalykų, kurių negalima tiksliai natomis užrašyti. Tai yra tam tikra garsinė intonacija – ne muzikinė, bet teksto intonacija⁴¹.

O. Milašiaus pranašystės perskrodžia visą jo kūrybą. J. Vaitkus, spektaklio epicentru pasirinkęs V. Masalskį, sunaikino sąlygiškumo rėmus, aktoriumi atiduodamas atviro jausmo, natūralios išpažinties erdves. Kodėl V. Masalskis tapo kitu ir kitokiu šio spektaklio dalyviu?⁴² Kodėl jis taip asmeniškai pasisavino poetą? Dingo bet koks atstumas tarp teksto ir aktoriaus. Mėgstantis rizikuoti režisierius, pagrindiniams vaidmenims dažnai kviesdamas „nepatinkrintus“ aktorius, šį kartą rizikavo kitaip: jam rūpėjo naujomis spalvomis atverti ypatingo aktoriaus V. Masalskio fenomeną. Spektakliui reikėjo išskirtinės rimties ir susikaupimo. Iš maksimalaus *fortissimo* režisierius žiūrovus perkėlė į vienišos žvakės tylą, iš svirpiančio choro staiga galėjai išskirti tik jį – Migelį. Tai ne asmuo, ne personažas – tai šventumas, dvasia, tai tie prisilietimai, dėl kurių spektaklis tapo grynąja poezija. Perfrazuojant V. Daujotytės mintį, jog „beviltsiška bandyti balsu iškelti mintį, kurios tekste nėra“⁴³, galima teigti, jog nesukūrus režisūrinės spektaklio kalbos, aktoriaus-personažo „kelionė“ netektų prasmės. Šiam sudėtingam vaidmeniui pakvietęs ypatingo temperamento aktorių, spektaklį J. Vaitkus „audė“ iš tam tikrų jo emocinių sukurių. V. Masalskio kontrastinga kalbos maniera, jausminių blyksnių nušvitimai meilės stichiją pavertė ne tik regima, bet ir kankinamai artima pačiam Migeliui. Ne išorinis, bet vidaus mirgėjimas ir sudarė poetinio spektaklio esmę. V. Masalskis efektingai kartojo gestus, atskirai pabrėždamas kai kurias frazes, skanduodamas, kibirkščiudamas meilės negalimumo motyvą. Ši Migelio Manjaros priešybų jungtis kitų spektaklio komponentų kontekste skambėjo kaip hipnotizuojanti harmonija.

Poetinio spektaklio pažinimo laukas ypač prasiplečia plačiau pažvelgus į vizualius spektaklio simbolius, kuriais išgaunamos asociacijos tampa veiksmingos. Dailininkas J. Arčikauskas savo vaizdo čiuptuvais įtraukė aktorius, o šie, turėdami izoliuotą pasaulį (kostiumai – kaip atskiri namai, padedantys ne tik elgtis, bet ir išpažinti savo jausmus), vedami Milašiaus minties labirintų, susijungė kitoje – poetinėje – erdvėje. Ir Migelis Manjara, ir kiti personažai O. Milašiaus poeziją skaito, judindami galvas lelijos žiedo formos apykaklėse, kurios veiksmo metu metalinių žvakidžių konstrukcijas papuošia tarytum šviesos simboliai.

„Migelyje Manjaroje“ scenos centre – didžiulis spygliuotas trikampis, suteikiantis erdvei ryškų dinamišką impulsą. Aktorių judėjimas iš avanscenos į scenos gylį žiūrovui tampa ir jautimiškai patiriamu judesiu. Smaigaliu į viršų nukreiptas trikampis – šviesos simbolis; spektaklio metu ši reikšmė įteisinama apšviečiant trikampį lyg saulės tvieskiama aktyvia geltona šviesa. Lygiašonis trikampis dažnai yra Dievo arba harmonijos ženklas. Krikščionybėje jis yra Švenčiausios trejybės ženklas, nuo XVII a. vaizduojamas kartu su galva, ranka ar akimi. Tai neatsitiktinis sutapimas – žengimą arba kilimą į amžinąją šviesą mene dažnai bandoma išreikšti simboliniais vaizdais. „Migelyje Manjaroje“ daugiareikšmės linijos transformuojasi į persipinančias spirales ar labirintą. Ši ornamentinį motyvą sunku tiksliai įvardyti – asociatyviai jis reikštų grįžimą, atsinaujinimą, ciklišką vystymąsi. Scenos gelmėje – kvadratas, naudojamas vietoj kryžiaus. Ir ne vien dėl kompozicijos. Kaip simbolis kvadratas artimai yra susijęs su kryžiumi. Jei trikampis simbolizuoja ugnį, vyrišką vaisingumą, tai kvadratas – statiškas simbolis, dažnai siejamas su

41 Iš autorės pokalbio, 1996 10 02.

42 Valentinas Masalskis: „Norėčiau, kad atsiversčiau, kad išsigryninčiau kaip Masalskis – su šito vaidmens, šito Manjaros pagalba“ (iš autorės pokalbio, 1996 09 29).

43 Daujotytė 2009: 106.

žemės apskritimu, jos ribotumu, be to, reiškia keturias kryptis, dėl to dažnai naudojamas šventyklose, altorių vietose. Religiniame mene kvadratas įvairiai simbolizuoja žemę kaip dangaus priešingybę.

Tokioje sudvasintoje, sureikšmintoje poetinėje aplinkoje į avansceną iškeliamas akmuo – kaip epicentras, stabas, kaip pats savaime už save kalbantis reiškiny. Akmuo – dangaus ir žemės ryšio išraiška. Mitologijoje akmuo yra gyvybę suteikiantis simbolis. Svarbiausios „Migelio Manjaros“ scenos vyksta šalia akmens, kuris Migeliui Manjarai prilygsta kryžiui; jo malda, tokia atvira ir skausminga, taip pat išsakoma šalia akmens. Akmuo – ta prasminė gelmė, kuri tarytum simbolizuoja šventovę. Yra scenų, kur akmenį režisierius naudoja tik kaip pakylą, ant kurios gali vaipytis Migelio Manjaros šešėlis ar Žemės dvasios, bet akmuo kartu tampa ir šventoriumi, šarvojimo vieta, kur Chirolamos vėlė, baltais karpiniaus papuošta, tampa meilės ir grožio simboliu – ji panaši į bažnytinę vėliavą.

Apie išlavintą J. Vaitkaus gebėjimą „įvaldyti teatrinio vaizdo struktūrą ir operuoti sceniniu įvaizdžiu“⁴⁴ Ramunė Marcinkevičiūtė rašė: „Teatrinis ženklas J. Vaitkaus teatre pasižymėjo kaip ekspozicinis, t. y. režisūrinę spektaklio koncepciją įrėminanti vizuali kvintesencija, koduojanti režisieriui svarbią idėją. Nors taip prezentuotas metaforų teatras liudijo režisieriaus polinkį į monologizavimą ar net sąmoningą siekį ignoruoti percepcijos pliuralizmą, tačiau jis visada buvo provokatyviai įtikinamas“⁴⁵. Julius Lozoraitis „Migelių Manjarą“ pavadino senosios ir naujosios teatrinų epochų jungtimi, dar vienu pavydėtino režisieriaus nuoseklumo įrodymu: „J. Vaitkus nesileidžia perauklėjamas nei valdžios, nei aplinkos, nei laiko – jis visada lieka opozicionierius“⁴⁶.

„Migelyje Manjaroje“, kaip ir kituose poetinio modelio spektakliuose, svarbus dviejų planų – išraiškos ir reikšmės – ryšys. Šiais spektakliais režisieriui svarbu pabrėžti ir turinį, ir formą. Tai nėra vienareikšmis atitikmuo (žodis žodžiui, judesys judesui, garsas garsui). Todėl poetiniam modeliui galime priskirti tik tuos spektaklius, kurių sudedamosios dalys atitinka semiotinę reikšmių organizaciją. Analizuodama vaizdinį-plastinį J. Vaitkaus spektaklių tekstą R. Vasinauskaitė pabrėžia tikslingą režisieriaus ir dailininko bendradarbiavimą: „Šiuo požiūriu J. Arčikausko kaip scenografo dalyvavimas J. Vaitkaus spektaklyje buvo tas „maksimalios poetiškumo dozės“ garantas, kuris sumedžiagindavo ir materializuodavo režisieriaus vizijas bei perkeldavo jas į grynai simbolinę ir metafizinę figūrinės erdvės plotmę. Be to, dailininko darbas teigė tokią autoritarišką vizualaus sceninio pasisakymo ir sceninės praktikos paradigmą, kuri sau paklusti vertė net režisierių“⁴⁷.

Kurti poetinį spektaklį apskritai nėra J. Vaitkaus tikslas. Svarbu, ką išspinduliuoja energija, prasiveržianti iš repetacijų prakaito, ir į ką ji būna nukreipta. J. Vaitkus, pasitelkdamas minimalią šviesų gamą, iš pirmo žvilgsnio niūriam ir grėsmingam pasauliui pranašavo šviesiausius ir švenčiausius žmogiškosios būties pradus. J. Vaitkus ir A. Martinaičio susitikimas „Migelyje Manjaroje“ taip pat padėjo sukurti *poetinę* teatro kokybę. Šioje misterijoje muzika išplėtojo tai, ko neįmanoma apčiuopti, išreikšti vaizdine ir plastine materija. Garsų dramaturgija nusakė spektaklio dramatiškumą: prasidėjusi šnypštimu, lėtai kylant uždangai, vėliau ji virto kunkuliuojančiu pragaru ir pasiekė sudėtingiausio polifoniško spektaklio apogėjų.

44 Marcinkevičiūtė 2006: 32.

45 Ten pat.

46 Lozoraitis 1996: 23.

47 Vasinauskaitė 2008: 74.

Režisūroje neatsisakyta sąlygiškumo: tekstai buvo kartojami po kelis kartus, juodi ponuliai – velniai su lazdomis, Abatas – monstras, Migelis – sūnus palaidūnas, gyvųjų paveikslų mizanscenos lėmė asociacijų tęstinumą. Geležis – šaltis, teatrališkumas, astralinis kosmosas, belaikė, bevietė erdvė, išdidinti šešėliai (II veiksmo pradžia), spygliai, trikampis, kvadratas, plokštumos, vertikalios draperijos, kregždutės, lelijos – visa aplinka lūžo, smigo, kol pagaliau žiūrovas susitelkė ties klūpančiu, be grimu, be pozos, tikromis ašaromis springstančiu V. Masalskiu.

Apibrėžiant poetinį modelį svarbu suprasti, kaip dailininkas tampa maksimaliu sceninės erdvės valdovu, kaip jo sukurti masteliai, tūriai triuškinančiai naikina kitų modelių spektakliuose lengvai prigijančius vaizdinių, proporcijų stereotipus. Šiame teatre dailininko sugebėjimas rekonstruoti esamoje epochoje galiojančias suvokimo koncepcijas sukuria reikiamą estetinį lauką. Pavyzdžiui, J. Arčikauskas, remdamasis autentiškais įvaizdžiais ir reikšmėmis (akmuo, kryžius, trikampis, kvadratas, spyglys), sumodeliuoja amžiną, nuolat besikartojantį grožį. Šio modelio spektaklių scenografija ne tik sustiprina tempą, ji yra jungiamoji kūrinio dalis: įvairių plokštumų ar masyvių objektų judėjimo ir fiksacijos greitinimas ar lėtinimas leidžia režisieriui plėtoti sudėtingą ritmų partitūrą. J. Vaitkus, jausdamas spektaklio struktūrą, kuriamą vaizdinių teatrą paverčia tam tikromis religinėmis apeigomis, kur siužetai identifikuojami, tačiau kiekviena freska, mozaika ar altorinis paveikslas teturi tik jam vienam būdingų savybių. Poetinio modelio spektakliuose žmonės – kaukėtos, kostiumuotos būtybės – veiksmo metu lyg prieš altorių lieka visiškai natūralūs. Metaforinių, simbolinių spektaklių dramaturgijos veiksmingumą ir įtaigą lemia scenografiniai vaizdiniai. „Šiuo požiūriu įvertinant J. Vaitkaus ir J. Arčikausko bendrus spektaklius tenka kalbėti ne vien apie jų ekstremalaus vaizdingumo ar vizualumo teatrą, bet ir apie *dailininko teatro* visišką išsiskleidimą tik esant tokiam pat stipriam *režisūriniam teatrui*, ir atvirkščiai“⁴⁸, – rašo R. Vasinauskaitė. Šis difuzinis procesas leidžia pripažinti, kad J. Vaitkaus teatre dailininkas sukuria tai, ką režisierius jau būna sugalvojęs. Dailininko ir režisieriaus susidūrimas poetiniame teatre gali būti interpretuojamas kaip tam tikras kūrinio perkodavimas – prasių transformacija.

Poetiniam modeliui priklausančių spektaklių kompoziciją sudaro erdviniai perėjimai (planų kaita arba įvairių planų derinimas), tuo tarpu kitų modelių kompoziciją lemia laiko kaita (epizodo ar visos scenos laikas formuojamas taip pat, kaip vidinis kūrinio laikas). Poetiniams spektakliams būdingas cikliškumas: režisierius jų temą plėtoja, papildydamas įvairiais motyvais, tačiau niekada nenukrypdamas nuo pagrindinio kūrinio ciklo. Toks principas J. Vaitkaus teatrą priartino prie sąlyginio teatro principų, tačiau sąlygiškumas, egzistuojantis ir kitų modelių spektakliuose, poetiniame teatre pasitelkiamas kompleksiskai.

J. Vaitkaus biografijoje poetiniai spektakliai atsiranda epizodiškai – tai priklauso ne vien nuo režisieriaus kūrybinių sumanymų ar nuo techninių galimybių, kurios visais atvejais privalo sustiprinti, sutirštinti poetinio teatro priemones, bet ir nuo istorinio laiko. Akivaizdu, kad šiuolaikinės visuomenės pragmatinis mąstymas daro nemažą įtaką ir J. Vaitkaus režisūrinės programos formavimui. Juk siekiant kuo tiksliau perteikti pasaulio viziją ir išreikšti savo santykį su dabartimi, kūriniai privalo nors iš dalies komunikuoti su žiūrovu. J. Vaitkus šių estetinių sąlygų nelaiko formaliomis – kurdamas sudėtingą savo spektaklių kalbą, jis visada remiasi logika, leidžiančia organiškai funkcionuoti daugybei

48 Ten pat: 80.

spektaklio elementų, o tam reikia pasiruošusio suvokėjo. Režisieriumi svarbu žiūrovą provokuoti vidinei laisvei, žadinti fantaziją, eiti prie tikslo „niekieno nevedamam už rankos, pačiam įtempus dvasią“⁴⁹.

Poetinio modelio spektaklių kompozicija rutuliojasi nuosekliai, tik kartais per personažus įterpiamos papildomos dramaturginės situacijos – emociniai pakilimai. Poetinio modelio pavyzdžiai rodo, kad J. Vaitkus kuria savarankišką, autorinę meninę kalbą, nes pati jo teatro prigimtis yra simbolinė. Jeigu realiajame modelyje, kur svarbiausias veiksnys – žmogaus psichologinės būsenos, J. Vaitkui dailininko darbas yra daugiau ženklas, tai poetiniuose spektakliuose režisierius su dailininkų pagalba sukuria išskirtinai simbolinę erdvę, dailininkas tokia teatre privalo būti ypač aktyvus. Tokie buvo su J. Vaitkumi dirbę scenografai J. Malinauskaitė, D. Mataitienė, J. Arčikauskas.

Poetinis J. Vaitkaus teatras išsilaisvino iš literatūriškumo, prabilo savita žanro kalba, sudarė galimybę atsiskleisti conceptualiam režisūriniam mąstymui. Mėgindamas įvairiausiškai aprėpti žmogaus būties prasmę, naikindamas estetinius barjerus, režisierius iš abstrakcijų teatro sukūrė poetinio teatro modelį. Ir nors šiame modelyje įvairūs elementai labai kinta, transformuojasi, viskas jame virsta vieno organizmo ląstelėmis.

Dar po pirmojo J. Vaitkaus poetinio spektaklio „Svajonių piligrimas“ A. Girdzijauskaitė pažymėjo tipologinį lietuvių režisūros posūkį: „Svajonių piligrimas“ – reikšmingas eksperimentas. Bet tai ne aklas eksperimentas, o sąmoningas ėjimas nauju, mūsų neišbandytu keliu. <...> Kai aktorius atsiveria naujai, nelauktai, pajunti jame neišsemtą aruodą, ir tada norom nenorom mintys krypta į režisierių, sugebėjusį jame atrasti tą skirtingą skambėjimą, atvėrusį jam kūrybos džiaugsmą, uždėjusį ant jo pečių saldžią atsakomybės našlą“⁵⁰. Vienas iš poetinių spektaklių tikslų – sugrąžinti laisvės polėkį, kūrybos džiaugsmą. Tai tarytum savo paties kūrybos pateisinimas, nes rizikos veiksnys, kuriant šio modelio spektaklius, – didžiausias.

Gauta 2011 04 02
Parengta 2011 05 13

Literatūra

1. Ališauskas, A. A. Mickevičiaus gyvybė – jo knygos ir knygos apie jį. *Lietuvos rytas*. 1998 12 22.
2. Artaud, A. *Teatras ir jo antrininkas*. Vilnius: Scena, 1999.
3. Bajor, A. A. *Virsmas. Rozmowy z Jonasem Vaitkusem*. Biuro Kongresowe Urzędu Miasta Krakowa, 1991.
4. Baranova, J. *Filosofija ir literatūra*. Vilnius: Tyto alba, 2006.
5. Bachelard, G. *Svajonių džiaugsmas*. Vilnius: Vaga, 1993.
6. Eco, U. *Atviras kūrinys*. Vilnius: Tyto alba, 2004.
7. Daujotytė, V. *Esė apie poeziją ir esimą*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2001.
8. Daujotytė, V. *Kalba ir jos menas*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2009.
9. Daujotytė, V. *Literatūros filosofija*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2001.
10. Daujotytė, V. *Tekstas ir kūrinys*. Vilnius: Kultūra, 1998.
11. Dessons, G. *Poetikos įvadas*. Vilnius: Baltos lankos, 2005.
12. Gadamer, H.-G. *Grožio aktualumas*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
13. *Geresnės muzikos troškimas*. Vilnius: Vaga, 1990.
14. Gedgaudas, E. Opera kaip teatras. *Kultūros barai*. 1997. 3.
15. Girdzijauskaitė, A. Adomo Mickevičiaus „Vėlinės“: lenkų ir lietuvių režisūrinių interpretacijų lyginamoji analizė. *Menotyra*. 1999. 3.
16. Girdzijauskaitė, A. Mintys po premjeros. *Teatras*. 1976. 1.

⁴⁹ Gudelis 1976: 12.

⁵⁰ Girdzijauskaitė 1976: 11–12.

17. Greimas, A. J. *Iš arti ir toli*. Vilnius: Vaga, 1991.
18. Greimas, A. J. *Lietuvių mitologijos studijos*. Vilnius: Baltos lankos, 2005.
19. Greimas, A. J. *Semiotika*. Vilnius: Mintis, 1989.
20. Gudelis, A. Savojo Čiurlionio beiškant. *Kultūros barai*. 1976. 6.
21. Jansonas, E. Kovingo, mąstančio teatro beiškant. *Komjaunimo tiesa*. 1978 08 18.
22. Jungas, K. G. *Žvelgiant į pasąmonę*. Vilnius: Taura, 1994.
23. *Kauno valstybinis akademinis dramos teatras*. Kaunas: Šviesa, 1990.
24. Kymantaitė, K. Bėkit, bareliai... *Tiesa*. 1975 12 27.
25. Kubilius, V. *Problemos ir situacijos*. Vilnius: Vaga, 1990.
26. Kubilius, V. *XX amžiaus lietuvių lyrika*. Vilnius: Vaga, 1982.
27. Lehmann, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010.
28. Lozoraitis, J. Kas išpažsta O. Milašių? *Respublika*. 1996 10 14.
29. Lubiński, T. Głos z Litwy. *Teatr*. 1990. 9.
30. Macaitis, S. Sintetinių žanrų sraute. *Kultūros barai*. 1988. 7.
31. Mareckaitė, G. Poeto vizija – režisieriaus konstrukcija. *Kultūros barai*. 1990. 7–8.
32. Marcinkevičiūtė, R. Iš lietuvių teatro režisūros istorijos: XX a. 8-ojo ir 9-ojo dešimtmečių teatro praktikos koordinatės. *Menotyra*. 2006. 4.
33. *Pažymėtos teritorijos*. Vilnius: Tyto alba, 2005.
34. Piligrimas keliauja į sceną. *Literatūra ir menas*. 1975 11 22.
35. *Poetika ir literatūros estetika*. I dalis. Vilnius: Vaga, 1978.
36. Po penkerių metų. *Literatūra ir menas*. 1981 09 05.
37. Ricœur, P. *Interpretacijos teorija*. Vilnius: Baltos lankos, 2000.
38. Staniškytė, J. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008.
39. Steiner, G. *Tikrosios esatys*. Vilnius: Aidai, 1998.
40. Teatro svajonių piligrimas. *Literatūra ir menas*. 1976 07 24.
41. Vasinauskaitė, R. Jono Vaitkus ir Jono Arčikausko „figūrų“ teatras. *Menotyra*. 2008. 4.
42. Žvirgždas, M. Poetikos panorama. *Книжечки*. 2006. 3.
43. Барбой, Ю. *К теории театра*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008.
44. Лотман, Ю. *Структура художественного текста*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998.

Daiva Šabasevičienė

Poetical theatre of Jonas Vaitkus

Summary

In the article, analyzing the body of works by Lithuanian theatre director Jonas Vaitkus, the poetical model of his directorial conception is distinguished.

The author interprets four productions of this director (“Pilgrim of Dreams” by Eugenijus Ignatavičius and Jonas Vaitkus, “Throstle – the Green Bird” by Bronius Kutavičius and Sigitas Geda, “All Souls Day” by Adom Mickiewicz and “Migel Manara” by Oscar Milosz as well as accentuates the regularities of the directorial mode of these productions. Their composition develops consequently, and the emotional peaks are connected with the additional dramaturgical situations. Vaitkus creates an independent poetical language, because the origin of his theatre is symbolic. With the help of set designers (Janina Malinauskaitė, Dalia Mataitienė, Jonas Arčikauskas) he creates an exceptional symbolic space.

Poetical theatre of Vaitkus is disengaged from the descriptive means and could be considered as an independent genre with the peculiar artistic language, based on the conceptual directorial approach. The elements of this model become the cells of one artistic structure. One of the directorial aims of the poetical model is to restore the artistic freedom and joy of creation of the actor.

KEY WORDS: contemporary theatre, theatre directing, postmodernism, model, poetical theatre, ritual theatre, symbol, metaphor