

Rimo Tumino atminties teatro formos

Ramunė Balevičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kosciuškos g. 10, LT-01100 Vilnius

El. paštas: ramune.baleviciute@gmail.com

Straipsnyje analizuojami du režisieriaus Rimo Tumino spektakliai, laikytini ryškiomis atminties teatro manifestacijomis: 1994 m. pagal Grigorijaus Kanovičiaus romanus sukurtas „Nusišypsok mums, Viešpatie“ ir 2005-ųjų Antono Čechovo „Trijų seserų“ interpretacija. Tiriama, kokiomis priemonėmis ir būdais šiuose spektakliuose aktualizuojama istorinė ir kultūrinė, individuali ir kolektyvinė, apskritai teatrinė ir konkretaus Vilniaus mažojo teatro atmintis.

RAKTAŽODŽIAI: atmintis, sceninė interpretacija, rituališkumas, žaidybinis teatras

Režisieriaus Rimo Tumino teatre aktualizuojamos ir sugestyvų sceninį pavidalą įgauti įvairios atminties rūšys: istorinė ir kultūrinė, individuali ir kolektyvinė, apskritai teatrinė ir konkretaus Vilniaus mažojo teatro atmintis. Nors vienokio ar kitokio tipo atminties aktualizacija būdinga bemaž visiems R. Tumino scenos kūriniais, šiuo požiūriu ypač išsiskiria du jo spektakliai: 1994 m. pagal Grigorijaus Kanovičiaus romanus sukurtas „Nusišypsok mums, Viešpatie“ ir 2005-ųjų Antono Čechovo „Trijų seserų“ interpretacija.

Spektaklis „**Nusišypsok mums, Viešpatie**“, sukurtas 1994 m. G. Kanovičiaus romanų motyvais, žymi Vilniaus mažojo teatro aukso amžių. Apdovanotas daugeliu prizų, o pačiam režisieriui R. Tuminiui pelnęs Nacionalinę premiją, jis tapo vienu įsimintiniausių 10-ojo dešimtmečio lietuvių teatro spektaklių. Spektaklis išsiskiria universalumu, apibendrinimo galia bei įtaiga, be to, jame visapusiškai atsiskleidė charakteringosios R. Tumino režisūros pusės – psichologinio ir žaidybinio teatro praktika. Šįsyk abi šios kryptys kuria savitą, „tuminišką“, atminties teatrą.

R. Tumino spektaklių pradžios, kaip ir pabaigos, ypatingos: jie prasideda tarsi iš nieko, dažnai scenos neslepia ir uždanga. Lyg iš rūko ar prieblandos išnyra blyškūs siluetai arba, kaip, tarkime, „Trijose seseryse“, veiksmas nejučia pradeda tekėti iš derinamo orkestro garsų. Tarsi spektaklis jau būtų prasidėjęs gerokai anksčiau, o žiūrovai kviečiami išvysti tik tam tikrą atkarpą galbūt nuolat besitęsiančio vaidinimo. Dažno spektaklio pradžioje R. Tuminas neskuba, leidžia aktoriams „prisijaukinti“ erdvę, susigyventi su ja, o žiūrovams – neskubriai įsižiūrėti į visada turtingą atmintį slepiančius daiktus, apgyvendinusius sceną. Be to, pirmosios scenos dažnai yra svarbus atspirties taškas, pasiūlantis tam tikrą spektaklio suvokimo kryptį. Šįkart užuomina gali tapti žodžiai, it malda sklindantys iš scenos prietemoje išryškėjusios Efraimo Dudako figūros lūpų: „Aš tuoj atsikelsiu, atsisėsiu prie stalo ir valgysiu žirnius. Na, tai kas, kad jokių žirnių nėra nei ant stalo, nei virtuvės spintoje. Daug ko nėra šiame margame pasaulyje. Bet mes skanaujame ir džiaugiamės. Ir šloviname Tave, Viešpatie“. Šiose frazėse slypi ne tik metodologinis žaidybinės režisūros strategijos raktas (įspūdingasis žydų vežimas – pagrindinė scenovaizdžio detalė – nepajudės iš vietos, tačiau žiūrovams nėra akimirką nebus leista suabejoti kelionės realumu), bet ir žydiškojo mentaliteto,

palytėto litvakiško chasidizmo¹, pasaulėvokos, šįkart perteikiančios atminties teatro esmę, kvintesencija.

Kitą frazę, nuskambančią spektaklyje, galima laikyti ir „Nusišypsok mums, Viešpatie“ epigrafu, ir nuolat besikartojančiu R. Tumino kūrybos leitmotyvu, net jos esmė: „Žydas ir tėra laimingas tik kelionėje – ar vežime, ar garlaivyje, ar svajonėse (argi svajonė – ne ta pati kelionė?)“. „Kelionė“ ir „svajonė“ – dvi kertinės R. Tumino teatro, romantinės jo pasaulėautos sąvokos. Gerokai vėliau, svarstydamas apie savo repertuarą, jis prisipažins: „Trys seserys“ yra svajonės grįžti į vaikystės žemę, bet to jau neįmanoma padaryti. ‘Mada-gaskaras’ – tai irgi mūsų visų svajonė atrasti pažadėtąją žemę, bet kažkodėl irgi nepavyksta. ‘Belaukiant Godo’ – irgi laukimas, kad kas nors mus pakviestų, išvestų į pažadėtąją žemę. Aš visą laiką apie kitą žemę svajoju, ieškau kitos žemės. Galbūt ir kito gyvenimo joje?..“² Todėl šiuo požiūriu spektaklį „Nusišypsok mums, Viešpatie“ galima laikyti paradigminiu visoje sceninėje R. Tumino kūryboje. Kaip apibendrina Rasa Vasinauskaitė, „Žydų kelionė, realizuota teatro priemonėmis ir tapusi viso spektaklio veiksmo kvintesencija, išsiskleidė kaip lietuviškų patirčių metafora – buvo judama iš periferijos į sostinę, iš praeities į dabartį, iš esamo laiko per istorijos vingius – į atmintį“³. Galima pažymėti, kad kelionė R. Tumino spektakliuose, net ir turinti konkretų tikslą, visada tam tikra prasme yra ir kelionė į praeitį. Kelionė kaip būdas prisiminti arba įamžinti atmintį.

Akmentašys Efraimas Dudakas (aktorius Sigitas Račkys), sužinojęs, kad jo sūnus Hiršas kėsinosi į generalgubernatorių, kartu su dviem bičiuliais – buvusiu vandenvėžiu Šmule Senderiu (akt. Vytautas Grigolis) ir buvusiu krautuvininuku padegėliu Avneriu Rozentaliu (akt. Gediminas Girdvainis) – palieka namus mažame miestelyje prie Raseinių ir leidžiasi į jo teismą, į Vilnių. Septynias dienas kelionėje praleidžia bėdžiai – jos sutelpa iš pradžių į pusketvirtos, vėliau – į pustrėčios valandos spektaklį – ir ši jų kelionė tampa iškalbinga parabole apie Tėvų, Žmogaus ir Tautos likimą. Tai amžina kelionė į Pažadėtąją žemę, į namus, pas savo prarastus vaikus, pas amžinybėn iškeliauvusius artimuosius...

Daugelį R. Tumino spektaklių „įcentruoja“ vienas stambus ir semantiškai daugiasluoksnis, įvairialypis scenografinis akcentas, įkūnijantis ir atskleidžiantis sceninės interpretacijos temą, alsuojantis savita nuotaika ir atmosfera. Tai – skiriamasis Adomo Jacovskio sceno-vaizdžių R. Tumino spektakliams, ir ne tik jiems, ženklas⁴. Pakanka prisiminti nuvirtusią koloną-bokštą-papirusą „Edipe karaliuje“, balną-sostą „Ričarde III“, skrajojančią pamėklę-cerkvę „Revizoriuje“, pakylą su virš jos kabančia kapinių tvorele „Trijose seseryse“. Centrinis

1 Litvakišką chasidizmą išsamiai yra apibūdinęs Antanas Andrijauskas straipsniuose apie dailininką Marčą Chagallą. Pasak profesoriaus, „litvakiško chasidizmo adeptai skelbė ne racionalaus proto, pagal nustatytas taisykles atliktų religinių prievolių ar griežtai reglamentuotų talmudistinių studijų prioritetą, o autentišką, nuoširdų, kupiną džiaugsmingo jaudulio ekstazišką santykį su Dievu. Jis nulėmė atsainų požiūrį į daugelį ortodoksinio judaizmo kanonizuotų ritualinių reikalavimų. Pirmenybė teikiama ne Talmudui ir kitoms religinėms knygoms, bet nuoširdžiai maldai. Kiti svarbūs litvakiško chasidizmo bruožai: leidimas studijuoti Kabałą tiems, kurie anksčiau neturėjo teisės to daryti, švenčių pomėgis, pakantesnis požiūris į svaigalų vartojimą, seksualinius vyro ir moters santykius, ekscentriškas elgesys, traso būsenos per maldą sureikšminimas. Požiūris į muziką, dainavimą, šokį kaip į patikimą ekstaziško susiliejimo su Dievu instrumentą“ (Andrijauskas 2009).

2 Iš pokalbio su autore, 2005.

3 Vasinauskaitė 2010: 144.

4 Adomas Jacovskis ne kartą nepelnytai kuklindamasis yra deklaravęs, kad svarbiausioji, jo manymu, scenografo užduotis – netrukdyti režisieriumi. A. Jacovskis ypač atidus ir režisieriaus sumanymui, ir scenoje esantiems aktoriams. Jo scenografija sykiu ir poetiškai abstrahuota, ir funkcionali, o kartu ir žaidybiška, atskleidžianti transformacines daiktų savybes. Rusų dailėtyrininkas Viktoras Beriozkinas A. Jacovskio sceno-vaizdžius vadina „vaidybai skirtu aparatu“ (Adomas Jacovskis. Vilnius: Lietuvos aido galerija, 2008. P. 12).

„Nusišypsok mums, Viešpatie“ įvaizdis – iš apšiurusių krepšių, lagaminų, pintinių, dėžių, baldų, nešulių, įvairiausių rakandų, knygų ryšulių, lentų (tai vis ne butaforija, o tikri, autentiški daiktai su savo istorija) sukrautas vežimas – ir Nojaus arka, ir Babelio bokštas, galbūt ir toji šventykla, kurios statyti į Jeruzalę susiruošia Andriaus Žebrausko Palestinitis. Vežimo krovimas, kinematografinės dinamikos bei sugestijos, taip pat simbolikos kupina scena, kurioje, demonstruodama ypatingai precizišką darną, dalyvauja bemaž visa Mažojo teatro trupė, yra tapęs chrestomatiniu lietuvių teatro istorijos puslapiu.

Galima sakyti, kad šiame spektaklyje R. Tuminas kaip niekad iki šiol aukštą rangą suteikia šiaip jau dažnai paties naudojamam naiviam *mimezės principui*, artimam vaikų žaidimui⁵. Ko verta vien Šmulės Senderio kumelė, kuria tampa ant šono apversta spinta. Viename jos gale kabo senovinis jaunos damos portretas, kurį dažnai glamonėja, kalbina kumelės šeimininkas. Kai arkllys šeriamas, pro pravertas dureles įkišama šieno, kai kaustomas – pakeliamas vienas šonas. Pirčiai pavaizduoti čia pakanka krūvelės akmenų, miškui gairių pavasario rytą – aktorių imituojamo kvarksėjimo, čulbėjimo, čirpimo. Žydai kelionėje groja menamais smuikais ir karstosi tariamais medžiais. O rabino dukra Nechama kartu yra ir mylima Efraimo ožka, ritmiškai linguojanti mažais šokio žingsneliais ir skimbčiojanti varpeliu. Ingos Burneikaitės vaidinamas personažas taip ir pavadintas – Nechama-Ožkelė ir yra prarastos namų šilumos, išsilgto moteriško švelnumo, atsidavimo simbolis. Šis įvaizdis, itin tiksliai perteikiantis chasidiškąjį požiūrį, kad gyvūnai, kaip ir žmonės, yra pagarbos ir meilės verti Dievo kūriniai, tarsi atkeliavę iš Marco Chagallo drobių, kuriose, pasak Antano Andrijausko, nuolatos išnyra liūdnomis pasmerktomis akimis žvelgiančių karvių, asiliukų, ožkų ir namų paukščių vaizdai, susipynę su litvakų kasdienio gyvenimo ir žydų folkloro scenomis⁶. Nechama-Ožkelė nerimastingai išlydi nelaimėlius į kelionę ir vėl tarsi sielvartinga vizija pasirodo tragiškame spektaklio finale.

Tuo pat metu aukščiausio laipsnio sąlygiškumas dera su buitimi: personažai valgo tikrą maistą, pilsto pieną, persirengia. Tai antroji R. Tumino žaidybinė režisūros strategija – *priešybių jungimas*. „<...>visame R. Tumino spektaklyje iš konkretaus daikto ir teatrinio sąlygiškumo <...>, buities ir parabolės, prozos ir poezijos, daugiabalsio žydiško kahalalo ir vienatvėje prasiveržusio monologo, atveriančio pačias žmogaus sielos gelmes, filosofinės sentencijos ir anekdoto, žodingų tiradų ir nebylios pantomimos, muzikos ir šokio sukuriamas Jidišlandas“⁷, – rašė Valdas Vasiliauskas.

Kita vertus, svarbu pažymėti, kad pati R. Tumino „Nusišypsok mums, Viešpatie“ struktūra yra paženklinta greičiau *rituališkumo* nei žaidybiškumo. Būtent rituališkumas padeda įamžinti kultūrinę, asmeninę ir kolektyvinę atmintį. Iš dalies tai kyla natūraliai iš apeiginės judėjų kultūros. Beje, pats G. Kanovičius savo sagą apie akmentašio Efraimo giminės likimą, kurią sudaro romanai *Ožiukas už porą skatikų* ir *Nusišypsok mums, Viešpatie*, yra pavadinęs *malda*⁸. Spektaklyje naudojamos stilizuotos žydiškos maldos ir raudos,

5 Anglų kalboje šiai žaidimo rūšiai apibūdinti vartojamas tikslus terminas *pretend play* (*to pretend* – apsimesti, dėtis, įsivaizduoti).

6 Andrijauskas 2009.

7 Vasiliauskas 1995.

8 Vis dėlto romanai labiau paklūsta psichologinio realistinio pasakojimo dėsniams, nors patys personažai nėra konvencionalūs charakteriai, juos rašytojas, pasitelkdamas folklorinę stilizaciją, savaip mitologizuoja. Beje, iš pradžių G. Kanovičius savo romanus įsivaizdavo perkeltus į kino ekraną, o ne į teatro sceną. Kelių serijų filmą turėjo režisuoti Almantas Grikevičius. Galiausiai jis tapo teatrinės inscenizacijos bendraautoris.

gausu įvairių ritualinių gestų ir veiksmų, pavyzdžiui, pieno dalijimas, grūdų žarstymas, paliekamų namų langų ir durų užkalimas, jau minėtas vežimo statymas. Tačiau R. Tuminas neturėjo tikslo į spektaklį perkelti autentiškus ritualus ar juo labiau teatro priemonėmis kurti ritualą, kaip tai darė, pavyzdžiui, Jerzy Grotowskis. Jis veikiau pats ritualizavo žydų buitį, kurdamas įspaudus kultūros atmintyje. Antai Richardas Schechneris ritualus apibrėžė kaip būdą žmonėms išsaugoti atmintį⁹. Tiesa, ne visi spektaklyje vaizduojami ritualai turi sakralumo atspalvį. R. Tuminas nevengia ir ironijos: jo žydai turi net šlapinimosi ritualą, kai sustabdę arklį visi vorele patraukia į užkulisį...

Pati spiralinė spektaklio kompozicija su besikartojančiais refrenais taip pat yra artima ritualui. Žydų kelionė turi aiškų tikslą, tad spektaklio veiksmo trajektorija yra kryptinga, o pats spektaklis žanriškai yra artimesnis *tragedijai* nei kiti R. Tumino kūriniai¹⁰.

„Nusišypsok mums, Viešpatie“ atsvarą veiksmo rituališkumui suformuoja režisieriaus dažnai ir kituose spektakliuose pasitelkiama ekscentrika, kuri ir praplečia personažų charakteristikas, ir suteikia kūrėjams netikėtą žiūros perspektyvą. Ekscentrika, kaip žaidybinio teatro strategija, siejasi jau su kitokia atminties forma – pirmiausia teatro kultūros atmintimi¹¹. Ekscentrika šiame spektaklyje aptinkama žydų tautos prigimtyje, charakteryje, savitame jų žvilgsnyje į pasaulį. R. Tuminas nesigilina į sudėtingą žydų tapatybės klausimą, tačiau su jautraus menininko atida ir švelnia ironija ryškina, kartais ir utiruoja nacionalinius būdo, charakterio ypatumus, kuriems perteikti vieni aktoriai ieško daugiau psichologinės motyvacijos, o kiti azartiškai naudojami ekscentrizmo, kaip vaidybos stiliaus, teikiamomis galimybėmis. Jam G. Kanovičiaus romanų veikėjai yra unikalios gyvenimo išminties kupini ir nepaprastai turtinga vaizduote apdovanoti keistuoliai, sugebantys tuo pat metu mąstyti apie mirtį, bedalį savo likimą ir kartu aistringai mylėti gyvenimą ir visa, kas gyva žemėje¹².

Keistuoliškų bruožų ryškinimas suteikia dar daugiau gyvybės ir žaismės aktorių Vytauto Grigolio, Sigitu Račkio, Gedimino Girdvainio ir Vytauto Šapranausko kuriamiems pilnakraujams ir įtaigiems charakteriams. Kaip pažymėjo ankstesnį G. Kanovičiaus kūrybos etapą analizavęs literatūrologas Algis Kalėda, „skaitydamas G. Kanovičiaus kūrinius, nuolatos susiduri su vaizduotę ir emocijas aitrinančiomis egzistencijos mįslėmis.

9 Schechner 2003: 45.

10 Tragedijoje svarbiausias yra būtent tikslingas judėjimas tragiškos atomazgos link, šio judėjimo logikai paklūsta net ir komiški intarpai; tuo tarpu daugumoje komiškų arba tarpinių žanrų svarbią vietą užima fabulos požiūriu netikslingos intermedijos, numeriai, divertismentai, lazzi, gegai ir pan.

11 Ekscentrizmo sąvoką teatrinė terminija perėmė iš cirko, kur ekscentrizmas suprantamas kaip naujoviški triukai, kurių efektingumą lemia absurdas, alogizmai ir netikėtumai. *Tarybinė mažoji cirko enciklopedija* ekscentriką apibrėžia kaip meninę priemonę, skirtą kurti pabrėžtinai komišką tikrovės reprezentaciją, sąmoningai ir apgalvotai griaušančią logikos, nuoseklumo ir sąryšingumo dėsnius. Jai taip pat būdingas nelogiškas personažų elgesys, implikuojantis netikėtas naujas reikšmes (*Re:direction. A Theoretical and Practical Guide* 2002: 297). Sceninis ekscentrizmas, išsiplėtojęs į savitą avangardinį judėjimą, Sovietų Sąjungoje klestėjo 3-iajame XX a. dešimtmetyje. Jis tapo ir naujos vaidybos sistemos, aktyviai eksploatuojančios klounadą bei groteską, pagrindu. Be to, tam tikro vaidybos stiliaus ribas perauganti ekscentrizmo estetika suteikia menininkui galimybę naujai ir netikėtai pažvelgti į gyvenimą.

12 Kaip, lygindama šį R. Tumino spektaklį su Eimunto Nekrošiaus 1983 m. sukurtą „Ilga kaip šimtmečiai diena“ pagal Čingizo Aitmatovo romaną, pažymėjo Rasa Vasinauskaitė, Nekrošiui „buvo svarbūs ne nacionaliniai veikėjų bruožai ar ypatumai, bet žmogiška patirtis, suartinusi tolumo stepių ir žiūrovų salės pasaulius. Tumino spektaklyje atpažįstamos Kanovičiaus romanų veikėjų charakteristikos buvo vienas iš spalvinių spektaklio štrichų, suteikęs pasakojamai istorijai vaidybinio skalsumo, žanrinių niuansų, bet kartu priartinęs ir išdinęs visuotinį patyrimą“ (Vasinauskaitė 2010: 148).

Jo herojai, regis, bemaž neįaučia ribos tarp amžinatvės ir trumpalaikio buvimo po šia saule, tarp būties ir nebūties, tarp realybės ir sapno, fantazijos¹³.

Kita vertus, pagrindiniai spektaklio veikėjai yra daugiau nei charakteriai. Nors spektaklio personažai individualizuoti, subtiliai bei jautriai gilinantys į psichologiją bei pasaulėžiūrą, kartu jie yra ir abstrahuoti, susimbolinti, be to, turintys iki galo neįmenamos paslapties. Aktoriai vaidina ne tik konkrečius žmones, bet ir Žmogaus bei Tautos likimą. Tai režisierius konkretizuoja per mizanscenas, pauzes, atmosferą – tuos sunkiai nusakomus dalykus, formuojančius spektaklio temą bei motyvus.

R. Tumino atminties teatre ypatingos svarbos įgauna spektaklių pabaigos. Finalinėse scenose režisierius dažnai pristabdo laiką ir „stambiu planu“ įamžina tai, kas tikrovėje jau iškeliavę nebūtin, o teatre kelioms valandoms buvo prikelta. Galima prisiminti trapią Ninos figūrėlę, sustingusią ant apsnigto postamento paskutiniame „Maskarado“ „kadre“, arba „Mistro“ finalą – savotišką paminklą visai romantizmo epochai. Paskutiniąja „Nusišypsok mums, Viešpatie“ scena R. Tuminas irgi įamžina beišnykstančios kultūros pėdsakus. Keleiviams pagaliau pasiekus Vilnių, po brutalaus dezinfekavimo operacijos, kurios metu kaukėti sanitarai išdrasko žydų vežimą, scenoje lieka besisukantis žvakėmis iliuminuotas sinagogos stogo kontūras – savotiška šventykla, kurią per kelias spektaklio valandas žydų tautos ir kultūros atminčiai, o sykiu – ir apskritai praeities kultūros atminčiai pastatė jo kūrėjai.

Kitas R. Tumino spektaklis, kurį galima laikyti ryškia atminties teatro manifestacija, yra Antono Čechovo „**Trys seserys**“. Spektaklis, kurio premjera pristatyta iškilmingų Vilniaus mažojo teatro įkurtuvių naujosiose patalpose metu 2005 m. lapkritį ir kuris žymi tam tikrą ribą šio teatro gyvenime, tarsi ginasi nuo dabarties ir gręžiasi į praeitį – vaikystės patirtį, kultūros atmintį ir konkrečiai Mažojo teatro istoriją¹⁴. Pasak Audronio Liugos, „‘Trijose seseryse’ Rimą Tuminą domina dėsniš, formuojantis kultūrinę ir kartu teatrinę Antono Čechovo teksto atmintį“¹⁵.

Kartą R. Tuminas yra pasakęs: „Visos čekoviškos istorijos man – prisiminimai apie praėjusį gyvenimą“¹⁶. Būtent prisiminimo apie praėjusį gyvenimą įspūdį, kuris, beje, pretenduoja pakeisti žanro kategoriją, režisierius ir bandė sukurti „Trijose seseryse“. Kartu su A. Jacovskiu surentė tam prisiminimui pakylą, savotišką salą, sceną scenoje. Virš jos pakabino kapinių tvorelę, kurios kamputyje įspraudė vaikišką pliušinį kiškutį. O už pakylas įkūrė lyg kokį atminties kambarį su didžiuliu veidrodžiu ir blausią, bet jaukią šviesą skleidžiančiu šviestuvu. Ten nusileidę personažai atsiduria tarsi kitoje erdvėje ir kitame laike. Spektaklio pradžioje pakyla šiek tiek primena kambarį, bet su kiekvienu veiksmu ji keičiasi, kol pabaigoje lieka visiškai tuščia juoda erdvė. Šviesos, muzika (ypač nostalgikiška „šarmankos“ melodija) ir kai kurie sceniniai įvaizdžiai iš tiesų padeda sukurti sapno ar atminties pojūtį.

13 Kalėda 1988.

14 Antonas Čechovas tapo tiltu, sujungusiu skirtingus Vilniaus mažojo teatro gyvenimo tarpsnius: „Trijose seseryse“ nesunku atpažinti 1990 m. sukurtą „Vyšnių sodą“, pirmosios oficialios naujojo teatro premjeros, reminiscencijas. Abu spektakliai savaip varijuoja namų temą, o materialiąja jų jungtimi tapo tos pačios abiejuose spektakliuose naudojamos grindų lentos, anuomet visos trupės parsivežtos iš vieno seno dvaro. Daiktai ir baldai, sergintys ne tik ankstesnių jų šeiminių, bet ir Mažojo teatro atmintį, nuolat „keliauja“ iš vieno R. Tumino spektaklio į kitą.

15 Liuga 2008: 138–139.

16 Asmeninis autorės archyvas.

R. Tuminui svarbu, kad jo spektaklių žiūrovai pasijustų šventiškai, išgyventų šventę, kuri pažadina tiek asmeninę, tiek kultūrinę atmintį, todėl režisierius į sąvąsias „Tris seseris“ įterpia žiemos įkvėptų vaizdų. Kariškiai šėlioja sniege, mėtosi gniūžtėmis, žaidžia karą, o Veršininas su Maša slidinėja prie didžiulio besmegenio. Repetuoamas R. Tuminas daug kalbėjo apie šventę, prisiminė „netikėtų švenčių ieškotoją“ Fellini, taip pat Georgio Strehlerį, ypač atkreipė dėmesį į Užgavėnes, kurių visi A. Čechovo pjesės herojai taip laukė ir kurias suardė Nataša (ir sniego gniūžčių karo epizodą inspiravo lietuviškas Užgavėnių paprotys kautis, varžytis). Personažai laukė karnavalo, kai galės išsilaisvinti, tapti tuo, kuo nori būti, ir staiga – šventės nebus. Lieka tik šventės ilgesys, kaip vaikiški prisiminimai apie kadaise gastroliavusį cirką, kuris persmelkia visą spektaklį ir kuria ypatingą atmosferą. „Trijose seseryse“ R. Tuminas ypač stipriai apeliuoja tiek į aktorių, tiek į žiūrovų vaikystės patirtis ir pojūčius.

Savo vaizdais ir ideologija „Trys seserys“ savaip apibendrina tuminiškąjį romantizmą, persmelkiantį visą režisieriaus kūrybą. Romantinė karnavalizacija, „kasdienio elgesio teatras“, kaip ir kai kurios romantinio stiliaus ypatybės, būdingos bemaž visiems R. Tumino spektakliams, o „Trijose seseryse“ tuminiškasis romantizmas atskleidžia dar vieną savo veidą – tai savita atminties teatro forma. Daugelis mokslininkų pabrėžia ypatingą romantizmo palimpsestiškumą, pasak A. Kalėdos, „apriorišką, savaiminį romantizmo ryšį su plačiuoju kultūros arealu“¹⁷. Filosofas Slavojus Žižekas, analizuodamas Roberto Schumanno kūrybą, pažymi, kad romantizmui ypač būdinga „vaizduotės sintezės“ būdu save refleksyviai susieti su ankstesnėmis epochomis¹⁸. Be to, romantinė atmintis yra specifinė: ji, skirtingai nei klasicizme, „atgamina ne pačią buvusią laimę, tačiau praeities laikotarpį, kuriame būsima laimė vis dar atrodė galima, laiką, kai viltys dar nebuvo sužlugdytos – čia atsiminimai esti ‘apie nesatį, apie tai, ko niekada nebuvo’“¹⁹. Tai labai tiksliai nusako ir R. Tumino atminties teatro pobūdį.

R. Tuminas ritualizuoja personažų intonacijas, pozas, gestus, kurie atsispindi „atminties kambaryje“ kabančiame veidrodyje. Daugelio personažų išvaizda ir laikysena primena senų pablukusių portretų siluetus, tampančius savotiškais „gyvaisiais paveikslais“. Toks režisūrinis metodas savaip paveikė ir aktorių vaidybą. Repetacijų metu R. Tuminas ragino aktorius remtis ne asmenine patirtimi (išskyrus vaikystės patirtį), o kultūrine atmintimi, kuri kūrybos procese neišvengiamai susipina su vaizduote. „Užuot kopijavę buitinę elgseną, aktoriai išgauna savitą toną, kuriame slypi ritualo potencialas. Tarsi ieškoma gestų visuotinumų, atrasto vaizdiniuose ir tame, kas yra virš kasdienybės. Tai neturi nieko bendra su išaukštinimu, tačiau sukuriama gesto hieratiškumo efektas. Rimo Tumino spektaklyje tokios nepsichologinės priemonės tampa gilios psichologinės vaidybos pagrindu. Šis „kasdienio gyvenimo vaidybai“ nebūdingas priedas ir suteikia spektaklio herojams daug reikšmingumo, todėl žiūrovams nėra lengva juos iškart perprasti“²⁰, – po „Trijų seserų“ premjeros rašė lenkų kritikas Tadeusz Kornaś.

Kaip ir spektaklyje „Nusišypsok mums, Viešpatie“, R. Tuminas čia taip pat formuoja atsvarą atmintį žadinančiam rituališkumui. Ritualizuodamas pavienius spektaklio segmentus bei pasitelkdamas nostalgiją keliančią scenografiją ir muziką, vis dėlto „Trijose

17 Kalėda 2001: 19.

18 Žižek 2007: 236–259.

19 Ten pat: 239.

20 Kornaś 2005.

seseryse“ jis kuria veikiau ne gyvenimo ritualą, o gyvenimo žaidimą, kurį akivaizdžiausiai apibrėžia teatrališka, vaidybinė personažų laikysena (pasak R. Tumino, kiekvienas personažas „turi“ kitą personažą – tą, kurį vaidina; tarkime, Solionas vaidina Lermontovą, Tuzenbachas – bebaimį herojų ir pan.). Repetuoamas spektaklį R. Tuminas vengė trumpinti garsiuosius Veršinino ir kitų personažų filosofavimus, „koks gyvenimas bus po dviejų trijų šimtų metų“, nors šiandien jie, žinoma, skamba naiviai ar net absurdiškai. Režisierius prašė aktorių neskubėti ironizuoti šių personažų svarstymų, ragino pabandyti suprasti, kokią vietą vadinamieji „filosofavimai“ užėmė to meto rusų kultūroje, ką jie reiškia konkrečioms A. Čechovo veikėjams. O tai, kaip vienas ar kitas režisierius traktuoja Tuzenbacho ir Veršinino personažus bei jų „filosofavimus“, iš dalies apibrėžia visą režisūrinę interpretaciją.

Ritualo problemą A. Čechovo pjesėse tyrinėjęs Borisas Zingermanas „nesibaigiančius rusų inteligentų pokalbius“ laiko svarbiu XIX–XX amžių sandūros socialiniu ritualu, perėjusiu ir į teatrą. Vaikščioti vieniems pas kitus į svečius, užsiimnėti „namine filosofija“, posėdžiauti ir viešai svarstyti įvairias problemas filosofų draugijose buvo laikoma tokiau pat rimtu užsiėmimu, kaip ir skaityti universitete paskaitas, kalbėti teismo procesuose ir rašyti knygas. „Čechovo teatrinį herojų pokalbiai apie gyvenimo prasmę daugiausia yra ritualinio pobūdžio, kaip ir kilmingųjų *idalgo* fechtavimosi dvikovos XVII amžiaus ispanų teatre“²¹. R. Tumino „Trijose seseryse“ ant nedidelės pakylos, kurią jis vadina „čechoviška aikštele“, vykstantys „nesibaigiantys personažų pokalbiai“ priklauso teatro ir žaidimo, o ne ritualo sričiai. Kitaip tariant, personažų „filosofavimai“, kaip ir kita verbalinė raiška, čia yra priemonė, padedanti jiems kurti vaidmenis²². Todėl dažnai „Trijų seserų“ herojų intonacijos, žodinės reakcijos yra ekscentriškos, teatrališkai hiperbolizuotos – tai jų kuriamo įvaizdžio dalis. O tokius „dvigubus“ personažus kuriantys aktoriai naudojami ne tik, pasak R. Tumino, savo „kuriančia sąmone“, bet ir ne viena senojo teatro priemone, tarp jų – kauke ir amplua. Šios žaidybinio teatro sferai priklausančios kategorijos atveria ir savaip interpretuoja skirtingų epochų teatro tradicijas – viduramžių farso, renesansinės kaukių komedijos, XIX a. aktorių-žvaigždžių teatro ir net cirko.

Apibendrinant galima teigti, kad, siekdamas įamžinti kultūrinę, asmeninę ir kolektyvinę atmintį, R. Tuminas pasitelkia rituališkumą, o pasaulio teatrinės kultūros atmintis manifestuojama daugiausia žaidybinio teatro įrankiais.

Gauta 2011 05 10
Parengta 2011 05 29

21 Зингерман 2002: 142.

22 Verta atkreipti dėmesį, kad A. Čechovas, priešingai nei realistinės rusų dramos ir prozos autoriai ir panašiai kaip Vakarų absurdistai, buvo iš esmės skeptiškas kalbos atžvilgiu, abejojo jos išraiškos galimybėmis: „Galų gale kalba, kad ir kokia graži ir gili ji būtų, veikia tik abejinguosius, o laimingų arba nelaimingų žmonių ji netenkina. Štai kodėl aukščiausia laimės arba nelaimės išraiškos forma dažniausiai yra nebyli: įsimylėjęliai geriau supranta vienas kitą be žodžių, o uginga laidotuvių kalba sujaudina tik pašalinius, – velionio našlei ir vaikams ji atrodo šalta ir tuščia“ (cit. iš Fischer-Lichte 2004: 261). Todėl kalba A. Čechovo veikėjams daugeliu atvejų tėra priedanga, slepianti kitą, potekusių, siužetą.

Literatūra

1. Andrijauskas, A. Chagallo poetikos pasaulis. *Metai*. 2009. 8–9.
2. Fisher-Lichte, E. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2004.
3. Kalėda, A. Maldų ir ašarų magija. *Literatūra ir menas*. 1988 06 11.
4. Kalėda, A. Romantizmo palimpsestiškumo klausimu. *Lietuvos kultūra: romantizmo variantai*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2001.
5. Kornaš, T. Sienų grėsmės. *Kultūros barai*. 2005. 11.
6. Liuga, A. *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: Baltos lankos, 2008.
7. *Re: direction. A Theoretical and Practical Guide*. London and New York: Routledge, 2002.
8. Schechner, R. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2003.
9. Vasiliauskas, V. Sveikas ir sudie, Jidišlande. *Veidas*. 1995 01 06.
10. Vasinauskaitė, R. *Laikinumo teatras. Lietuvių režisūros pokyčiai 1990–2001 metais*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.
11. Žižek, S. Robertas Schumannas: romantikas antihumanistas. *Muzika kaip kultūros tekstas. Naujosios muzikologijos antologija*. Vilnius: Apostrofa, 2007.
12. Зингерман, Б. *Связующая нить. Писатели и режиссеры*. Москва: ОТИ, 2002.

Ramunė Balevičiūtė

Forms of Rimas Tuminas' theatre of memory

Summary

In the theatre of Rimas Tuminas various sorts of memory, materialized in the suggestive scenic forms, are topical. They involve historical and cultural, individual and collective memory, theatrical memory in general and the memory of the Small Theatre of Vilnius. In this respect, two performances of Rimas Tuminas are of major importance: *Smile Upon Us*, *Lord* based on the novels by Grigorijus Kanovičius (1994) and *Three Sisters* by Anton Chekhov (2005).

In these performances Tuminas uses different aspects of the ritual when seeking to invoke the cultural, personal and collective memory, while he represents the memory of theatrical culture using mainly the devices of the theatre of play.

KEY WORDS: memory, scenic interpretation, rituality, theatre of play