

Ekspresyvi kūrybinių ieškojimų sklaida XX a. 4-ojo dešimtmečio scenografijoje. Adomas Galdikas

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, LT-01107 Vilnius
El. paštas: raimonda.bite@gmail.com

Straipsnyje analizuojama tapytojo ir grafiko Adomo Galdiko kūryba teatre, tyrinėjamas jo individualus kūrybinis procesas kolektyviniame teatro mene, jo ekspresyvos, emocionali kylančios dramos interpretacijos. Siekiama atskleisti Galdikui būdingą kūrybinio proceso tobulinimo eigą, kuri pasireiškė impulsyviu kūrybiniu aktu. Teatro dailės analizei taikoma komunikacinė teorija, kurios dėka išaiškėja poreikis pažinti kūrybinę partnerystę, kūrybiniam dialogui būdingą pasidalijimą atsakomybe bei atvirumą individo interesams. Tyrimo metu atpažįstama kūrybinio proceso evoliucija nuo individualaus sprendimo iki bendraautorstės.

RAKTAŽODŽIAI: autorystė, individualybė, partnerystė, ekspresyvumas, kaita

XX a. 4-ojo dešimtmečio Lietuvos teatro dailėje buvo aktualus dailininko individualybės pripažinimas. Kadangi tarpukario savarankiškos kūrybos atstovai dailininkai modernėjo pagal individualistinį planą, aktyviai dalyvavo kuriant jauną nepriklausomą valstybę, teatras tapo viena iš kūrybinių ambicijų įgyvendinimo sričių. Pretenduodami kalbėti apie teatro atsinaujinimo būtinybę, dailininkai neišvengiamai turėjo pripažinti glaudų komandinį autorių kūrybinį procesą, kuris teatre atsiskleidžia sudėtingoje autorių kūrybinio bendravimo atmosferoje. Straipsnio pagrindinis tikslas – išsiaiškinti, kokias galimybes turi dailininkas išsaugoti identitetą teatre, neprarasti savo individualybės dialoginėje teatro kūryboje ir kokį poveikį dailininko sumanymas daro teatro kūriniui.

Tiriant šiuos socialinio pobūdžio klausimus, naudojamos bendrais sociologijos ir psichologijos mokslo sukurtais modeliais, nes, kaip tvirtina komunikacijų tyrinėjas Johnas Fiske, „kultūra yra aktyvus, dinamiškas, gyvas organizmas tik dėl to, kad jos nariai aktyviai vartoja jos komunikacijos kodus“¹. Pripažįstant tai, kad „socialinė erdvė dabar yra prisodrinta vaizdinio kultūros“², modernėjančio teatro vaizdingumo siekis skatina ieškoti šio reiškinių autorystės teatre iniciatyvų. Tyrimui pasirenkama dailininko Adomo Galdiko asmenybė ir kūryba. Šis dailininkas buvo daugelio Lietuvos dailės sričių modernumo pradininkas, pripažintas kaip vienas įžyliausių kūrėjų, kartu su jauniaisiais menininkais metęs iššūkį senosios kartos kūrėjams, aukštinęs Vladimiro Majakovskio kūrybą³. Šis dailininkas tapo naujojo Valstybės teatro periodo, vadinamojo *Žilinskiškuoju*, pradžios ženklu, kuriame 1929 m. pradėjo naują kūrybos etapą⁴.

1 Fiske 1998: 101.

2 Jameson 2002: 134.

3 Mulevičiūtė 2001: 84.

4 A. Galdikas išbandė scenografo talentą 3-ojo dešimtmečio teatre. 1921 m. Dramos vaidykoje jis tapo pirmuoju šio teatro scenografu (su K. Šimoniu) spektaklyje A. Asnyko *Kęstutis* (rež. K. Glinskis), 1924 m. sukūrė scenografiją spektakliui M. Maeterlincko *Nekviestoji viešnia* (rež. B. Dauguvietis).

Kūrybinis nepastovumas

Galdikas išsiskyrė ypatingu kūrybiniu charakteriu, nenutrūkstamais ieškojimais, o jo mėgiama kryptis – ekspresionizmas reiškėsi su individualistine, subjektyvistine jėga, neatsiejama nuo dailininko emocionalios asmenybės būdo ir nacionalinių vertybių išaukštinimo. Ekspresyviame liaudies mene ieškota esminių atsinaujinimo šaltinių: „Pirmiausia jis [liaudies menas – R. B.-Š.] buvo tautos gyvasties įrodymas, lietuviškos kultūros identiško ir integralumo laidas“⁵. Grubiomis, ekspresyviomis, neproporcingai išdidintomis, liaudies menui būdingomis formomis buvo išreiškiamas nepasitenkinimas supančia standartizuota aplinka. Liaudies dailė padėjo formuoti lietuvių dailėje naujam moderniam menui, kurį toliau puoselėjo ir įtvirtino kiekviena naujai ateinanti dailininkų karta: „Tai, ką jaunieji rado liaudies mene, iš esmės atitiko svarbiausius ekspresionistinės dailės principus. Po nuoširdumo sąvoka, mirgėjusia ketvirto dešimtmečio rašiniuose apie tautodailę, slypėjo ne kas kita, kaip susižavėjimas autentiška, emocionali raiška, autoriaus išgyvenimų, jo psichinių būsenų įtaiga, laisvu, intuityviu, spontanišku kūrybos būdu“⁶. Emocionalumas, spontaniškumas mene reiškė menininko pojūčiais grindžiamą kūrybą, visiškai atitikusią Galdiko asmenines savybes, kurios daugelį žavėjo ir stebino, nes dailininkas buvo „veržlus, nerimastingas, romantiškos prigimties kūrėjas, atviras meno naujovėms, eksperimentams“⁷, kuriame „tilpo tokie audringi debesys, vėliau su nemažesniu audringumu išsilieję kūryboje“⁸. Prisiminimuose apie dailininką apstu apibūdinimų: kupinas entuziazmo ir energijos⁹, visuomet kažkur skubantis¹⁰, Galdikas buvo ir liko nenuorama¹¹. Menotyrininkas Jonas Umbrasas, detaliau tyrinėjęs dailininko asmenybę ir kūrybą, pažymi išskirtines savybes: „Ekspresyvus charakteris, bet nemėgo organizacinės veiklos, nei publicistinio triukšmo, savo veiklą ištiesai skyrė kūrybiniam darbui“¹². Gali būti, jog temperamentinga asmenybė sąlygojo kūrybos stiliaus nevienodumą, kita vertus, nuolatinis nepasitenkinimas skatino ieškojimus: „Nebuvo patenkintas savo darbais, vis ieškojo, nuolat keitėsi tematika, stilius, išraiškos priemonės. Gaivališka jo ieškojimų stichija stulbino net palankiausiai nusiteikusius draugus ir kritikus. <...> Gausios to paties motyvo ar kompozicijos variacijos – toks buvo jo darbo metodas, taip dailininkas brandino ir glūdino savo kūrinių mintį, tobulino jų formą“¹³. Savikritika vertė giliau pažinti save, įvertinti gebėjimus: „Siužetas, žmonių figūros, tų figūrų judesių piešimas jam buvo tos didžiosios kliūtys, kurių jis per visą gyvenimą nepajėgė įveikti. Įsitikinęs, kad jo pastangos yra beprasmiškos, sąžiningai tokio pobūdžio darbų vengė“¹⁴. Tad scenografija atitiko individualią dailininko kūrybos išraišką, ji buvo vienas iš būdų ieškoti naujų sprendimų skirtinguose teatro žanruose, į kuriuos žvelgiant matyti, kaip savo stiliumi jis išsiskyrė iš to meto teatro dailininkų, atpažįstamų iš nusistovėjusios manieros. Įvairovės Galdiko kūriniams suteikė darbas skirtingomis technikomis:

5 Mulevičiūtė 2001:164.

6 Ten pat: 174.

7 Laučkaitė 2003: 129.

8 Jonynas 1986: (6)52.

9 Butkuvienė 2007: 301.

10 Vilkutaitė-Gedvilienė 1995.

11 Jonynas, ten pat: 54.

12 LLMA, J. Umbraso. F. 474. Ap. 1. B. 7.

13 Ten pat.

14 Jonynas, ten pat: 54.

mėgo akvarelę, guašą, temperą, pastelę, aliejinius dažus. Galdikui knietėjo pabandyti tai, ko jis dar nepažįsta. Teatras ir buvo ta vieta, kur tikėjosi dar kitomis priemonėmis atskleisti, ko ieškojo vaizduojamame mene. O jame „linko į abstrakcionizmą, abstrakčias formas, <...> atidavė duoklę ir impresionizmui, ir kubizmui“¹⁵. Tyrinėtojai ir kolegos pastebėjo, kad „Galdiko dažų potėpiai pasidarė nervingesni ir trapesni, pabrėžiantys spalvų kontrastus, tuo būdu artėjantys prie fovistų. <...> Šio ir vėlyvesnio laikotarpio kelios drobės liudija Galdiko ekskursą į kubisitinius meno filosofijos laukus.“¹⁶ Įvairių spektaklių apipavidalinimai liudija dailininko stiliaus dinamiką ir teatre. Išsiskiria nervinga ekspresionistine tapybos maniera sukurti scenovaizdžiai Gruodžio baletui *Jūratė ir Kastytis* (1933), po to dekoratyvūs, gausiai ornamentais išmarginti L. Delibes operos *Lakmė* (1934) scenovaizdžiai, kuriuos keitė stilistiškai nevientisa scenografija V. Hugo *Nuskriaustieji* (1935), o vėliau neįtikėtinai racionalus, stipraus architektūrinio piešinio scenovaizdis P. Masagni operai *Cavalleria rusticana* (1940). Šiuose pastatymuose akivaizdžiai dominuoja platinė kalba, dailininko siekis išryškinti vaizduojamąjį elementą, apginti subjektyvios dailininko vaizduotės teises ir įteisinti scenografo ieškojimus, kaip dinamiško kūrybinio proceso bei kūrybinės laisvės išdavą.

Kūrybinio sumanymo pokyčiai

Individualiai emocionalus kūrybinis teatro dailininko charakteris atsiskleidžia savarankiško kūrybinio darbo eigoje, kurio metu keičiasi sprendimai, ieškoma optimalios kūrinio išraiškos. Emocionaliai ieškantis dailininkas identifikuojamas impulsyviu kūrybiniu aktu ir dažnai neišbaigiamu kūrybiniu darbu. Šiuo atveju garbinamas modernistams labai svarbus įkvėpimas ir išgyvenimo momento glaudus ryšys, kurį Galdikas tikėjosi galėsiąs išreikšti dalyvaudamas gyvybingame, kintančiame spektaklio kūrimo procese, nes „periodiškas spektaklio išėjimas į sceną gali būti naujas, todėl reikalauja pakeitimų“¹⁷. Galdikas, kurdamas teatre, vis ką nors keisdavo iki pat spektaklio premjeros. Jo sukurti spektaklių eskizai skiriasi nuo scenoje įgyvendintų vaizdų, užfiksuotų nuotraukose. Spektaklių Vinco Krėvės *Šarūnas* (1929) ir Jerzio Žulavskio *Sabbatai Cevi* (1931) scenografijos skirtumai rodo, kaip evoliucionavo individualus sumanymas iki galutinio etapo scenoje, kai jis tapdavo jau bendraautorių kūrybos dalimi. Spektaklio dalimi, kurioje išaiškėja ne tik kūrybiniam dialogui būdingas pasidalijimas atsakomybe, bet ir atvirumas individo interesams.

Iki bendro visų kūrėjų kūrybinio sumanymo svarstymų ir jungties, teatre vyksta kiekvieno skirtingų sričių autoriaus savarankiška kūrinio analizė. Anot prancūzų teatro teoretiko Patric Pavis, teatre darbas vyksta palaipsniui – nuo asmeninio patyrimo ir ieškojimų iki teisingo sprendimo grupėje. Tai įvardijama kelių etapų darbu. Pirmasis – savarankiškas, individualiai eksperimentinis, kurio metu improvizuojant atrandamos individualios platinės charakteristikos, savitos fabulos. „Kiekvienas teatro kūrinio narys turi galimybę savarankiškai analizuoti dramos medžiagą ir ieškoti savo sprendimo, – tik darbo pabaigoje atskiri kūrėjai jungiasi į ansamblį.“¹⁸ Galdiko kūrybinių ieškojimų kelias buvo labai artimas teatro kūrybinio darbo eigai, jis turėjo būti parankus režisieriaus A. Olekos-Žilinsko

15 Galaunė 1975: 4.

16 Jonynas, ten pat: 52.

17 Пави 1991: 363.

18 Ten pat: 342.

pakopiniam darbo metodui, kuris pripažino pirmąją savarankišką darbo fazę, siejamą su įtemptu emociniu darbu. Jį Oleka-Žilinskas vadino *pamatymu* ir paaiškino tokį, ieškojimais grįstą, kūrybinį procesą. *Pamatymas*, režisieriaus požiūriu, – tai scenai tinkamo vaizdo (tarsi vizijos) ieškojimas pačioje pjesėje, bandymas išvelgti analogijas su savo aplinka, viso ne tik scenoje, bet ir už jos ribų vykstančio personažo gyvenimo apmąstymas¹⁹. *Pamatymo* darbas vyksta savarankiško kūrybinio darbo metu ir priklauso nuo individualaus kūrėjo potencijos bei laiko, kurį jis turi šiuo etapu įveikti.

Pirmasis bendras Galdiko ir režisieriaus Olekos-Žilinsko pastatymas buvo Krėvės *Šarūnas*. Tai pirmasis savarankiškas režisieriaus darbas teatre²⁰, lėmęs ilgą (trukusį visą mėnesį) vadinamąjį parengiamąjį „užstalės darbą“ su aktoriais. Jo metu vyko nuoseklus nutolinimas nuo literatūros, kurį savaip galėjo atlikti ir dailininkas. *Šarūnas* – geriausias pavyzdys, atveriantis dailininko, kaip ryškios asmenybės, linkusios keisti, pertvarkyti pirminį sumanymą, kūrybos procesą.

Šarūno eskizai (1, 2 pav.) atlikti dailininko pamėgta ekspresyvia tapybine maniera. Įdomus ir iškalbingas jų kelias iki galutinio scenos vaizdo. Nuo XIX a. tradiciškai Lietuvos teatro scenoje buvo mėgstama paviljoninė dekoracija, vaizdavusi interjerą su būtinomis architektūros dalimis: sienomis, lubomis, langais ir kitomis detalėmis. *Šarūno* eskizuose panašiu būdu vaizduojamos uždarnos viduramžių medinės pilies interjero erdvės, įreminotos klasikinei scenai būdingu portalu. Tokia vientisa, išbaigta kompozicija pretenduoja į informacinę, realų veiksmo vietos pavaizdavimą. Dailininkas, grįžęs į teatrą po pertraukos, pirmiausia ėmėsi atlikimo technikos. Kūrė daugybę spektaklio eskizų, kuriuose dėmesį koncentravo formuodamas erdvę, jos dydžius ir perspektyvą. Daugelyje jų vaizdas kartojasi, nužymima mažai kintanti aplinka, tačiau pastebimai keičiasi piešinys, atlikimo maniera, technika. Nuo akvarelės technikos pereinama prie pastelės, nuo erdvės, daikto apibūdinimo prie subtilių piešinio, linijos ir spalvų pokyčių, kurie fiksuoja augantį dailininko emocinį ryšį su kūriniu. Vingri linija kai kuriuose eskizuose nutrūksta, piešinys neišbaigiamas, atsiranda deformacijos požymių, intensyvėja sodrios spalvos ir juodo fono kontrastas. Plastikos požiūriu eskizai įgauna ekspresijos, nerimo ir dinamikos. Tai rodo, jog dailininkas palaipsniui atsiribojo nuo naratyvo, nuo kintančio veiksmo vietos fiksavimo ir vis labiau ryškino asmeninį išgyvenimą, kurį dar labiau sustiprino pagrindinio dramos herojaus charakteris. *Šarūnas* iš Lietuvos valdovų išsiskyrė maištingu charakteriu, pasipriešinimu nusistovėjusioms nacionalinėms tradicijoms, nepastovumu, emociingumu. Taigi tradicinės kompozicijos ir ekspresyvios plastikos derinys *Šarūno* eskizuose tampa suprantamas ir pateisinamas. Dramos esmę stengiamasi atskleisti herojaus kintančias emociines būsenas priešinant su konservatyvia jį supančia aplinka: „*Šarūnas*, didvyriško užmojo herojus, įkūnijo skirtingą žmogaus bei istorijos santykio koncepciją. Krėvė ieškojo audringos, psichologiškai sudėtingos, vardan individualios laisvės visas etnines užtvaras išsprogdinančios ir dramatiškai kenčiančios sielos“²¹. Tad ir veiksmo vietą fiksuojantis scenovaizdis įgavo prasmę, jame atsivėrė vidinis herojaus pasaulis, mįslingas gyvenimas, suintensyvinantis spektaklio dramatinės spalvas, suteikiantis jam vientisumo ir išbaigtumo, tuo pačiu paskutinis parengiamojo darbo etapas sutapo su režisieriaus pakopinio darbo tolesniu etapu. Įveikęs *pamatymo* laikotarpį, režisieriui iš kylančių vaizdinių tenka išsirinkti

19 Aleknonis 2001: 77.

20 Ten pat: 32.

21 Trinkūnaitė 2004: (4)2.

tikslingiausia, kitaip sakant, reikia mokėti atmesti kitus, netinkamus vaizdinius. Tai jau tiesiogiai siejasi ir su antruoju kūrybinio darbo žingsniu – *supratimu*. Dėl scenos meno kolektyvinio pobūdžio tai būtų lyg ir racionalioji kūrybinio darbo dalis. Scenos menininkui reikia ne tik pasverti tai, kas sukaupta ir paruošta pirmuoju kūrybinio darbo laikotarpiu, bet ir pagalvoti, kaip viską suprantamai, aiškiai ir pakankamai efektingai pateikti žiūrovui. *Supratimo* momentas – tai tas laikas, kai vienas aktorius derina savo pamatytąjį vaizdą su partnerio pamatytu, kada visi spektaklio kūrėjai, vadovaujami režisieriaus, sąmoningai ir savarankiškai paklusdami bendrai valiai, brandina meno kūrinį. Norint *suprasti*, suvokti būsimą spektaklį, jau būtina atkreipti dėmesį į kūrinio sandarą²².

Spektaklio fotografijos rodo, kaip vėliau *Šarūno* scenovaizdis dar kartą pakito. Spektaklio scenoje nebebuvo paviljono (3 pav.). Tuščioje scenos erdvėje liko tik jo fragmentai. Jų siluetą dailininkas paryškino storu kontūru, o sceną įrėmimo grėsmingai išdidintų architektūros profilių portalu. Nors liko tapybinis scenovaizdis, išliko ir klasikinio scenovaizdžio struktūros elementų, tačiau aplinkos ir herojaus asmenybės kontrastą dabar aktyvino scenos tuštumos ir vaizduojamų elementų dydžiai. Gali būti, jog keisti spektaklio eskizus Galdiką vertė ir atnaujinta Valstybės teatro scena. 1929 metais buvo perstatyta visa scena, „3 ½ metrų pakeltos scenos sienos, padaryta geležinė stogo konstrukcija. Pastatyta visai nauja blokų sistema dekoracijoms kelti. Padarytos naujos gelžbetoninės atramos scenos grindims. Padarytos naujos parketo pavidalo grindys, kiek galima praplatintas orkestras. Patobulintas scenos apšvietimas“²³.

Prožektoriai buvo atvežti iš Vokietijos. Modernizavus scenos įrangą, padidinus mastelius, atsirado galimybių plėtoti ekspresionistinės scenografijos plastinę kalbą, ir Galdikas, perkeldamas eskizus į teatro sceną, išnaudojo naujas erdves ir apšvietimą. Įrėminti motyvai – tarsi akcentai didelėje erdvėje, išryškėja jų savarankiškumas, kuriamas vienatvės jausmas. Perėjimas nuo eskizo prie scenos mastelių perteikia formos ir turinio santykių dialektiką, imama aktyvinti dinamiško charakterio kaitą, kurią perteikia ir pakeista kompozicija. Kiekvieno paveikslų vaizdinis fragmentas komponuojamas skirtingose scenos vietose, nuo vienos scenos pusės jie per centrą keliauja į priešingą pusę. Tokia vaizdo slinktis primena kino



1 pav. Adomas Galdikas. Scenovaizdžio eskizas V. Krėvės „Šarūnė“. Valstybės teatras, 1929. (Nacionalinis M. K. Čiurlionio dailės muziejus). V. Širvinsko reprodukcija.



2 pav. Adomas Galdikas. Scenovaizdžio eskizas V. Krėvės „Šarūnė“. Valstybės teatras, 1929. (Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus). V. Širvinsko reprodukcija.

²² Aleknonis 2001: 77.

²³ 7 meno dienos. 1929: (41)11.



3 pav. Adomas Galdikas. Scena iš spektaklio V. Krėvės „Šarūnas“. Valstybės teatras, 1929. (Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus)

nukelti vėlesniems laikams. Tačiau filmo kūrimo, demonstravimo principai galėjo sustiprinti spektaklio plastinį vizualumą. Atrodo, Galdiko *Šarūno* scenovaizdyje tai tapo netgi svarbia režisūros priemone. Dailininkas įgalino ekspresyvius vizualiuosius scenovaizdžio objektus veikti psichologiškai, panašiai kaip ir spektaklio herojai. Vadinasi, jie visi tapo lygiaverčiais spektaklio veikėjais. Dailininko siekius visomis scenografijos priemonėmis įsilieti į spektaklio veiksmą pastebėjo B. Sruoga, kuris išsamiai straipsnyje apie šio spektaklio scenografiją pažymėjo ypatingą atlikėjo kūno ir kostiumo ryšį, nes dailininkas priderino jį prie „kūno savumų tojo aktoriaus, kuris tą ir kitą vaidmenį vaidina. Vadinasi, ne aktorius turėjo prisitaikyti prie kostiumo, bet kostiumas taikės prie aktoriaus. Šitoks kostiumų principas savo režtu prisidėjo prie aktoriaus kūno ekspresingumo, tik, deja, ne visur vienodu tikslumu šis principas buvo pareikštas“²⁵. Taigi pripažįstama, jog tarpukario Lietuvos teatre kuriant scenografiją imta atsižvelgti ne tik į personažo charakterį, bet ir į atlikėjo fizines savybes, kurios ypač svarbios buvo teatro reformavimo metu. Šiuo požiūriu Galdikas rodo pastangų stimuliuoti vizualiuosius aktoriaus pojūčius, sujungti subjektyvų spektaklio fizinį, emocinį, psichinį ir fizinį turinį. Apie sėkmingą dailininko emocionalios poveikio strategijos integraciją, pasiektą kūrybinį atsaką byloja spektaklio įvertinimai. Pirmą kartą spaudoje tiek dėmesio buvo skirta scenografijos analizei, o spektaklio scenovaizdžio maketas 1937 metų Pasaulinėje Paryžiaus parodoje gavo Grand Prix. Nuo *Šarūno* prasidėjo naujasis Valstybės teatro etapas, pažymėtas *režisieriaus teatro* ženklu. Pirmasis sėkmingas abiejų kūrėjų darbas Valstybės teatre byloja apie kūrėjų asmeninių tikslų suderinamumą, lėmusį galimybę ilgą laiką dirbti kartu, ir dailininko dalyvavimas kūrybiniame dialoge, kuris suvokiamas, kaip savojo „aš“ papildymas, nes teatre „bet koks elementas yra susijęs su bet kuriuo kitu elementu“²⁶. Ekspresyvi, ieškojimais pagrįsta kūrėjo vaizdavimo strategija buvo svarbi atveriant individualias jausenas kūrybiniam kolektyvui ir kuriant jausminį dramos kūrinio suvokimą. Emocinė dailininko kūrinio įtaiga buvo

kadrų judėjimą, o kinematografinį vaizdavimo būdą sustiprina neįprastas motyvų fragmentizavimas. Išdidinti objektai vaizduojami iš dalies panaudojant optinį priartinto vaizdo efektą, kurį dar paryškina apšvietimas. XX a. 3-ojo dešimtmečio kino menas Europoje išgyveno pakilimą, ne viena meno sritis naudojosi kino galimybėmis, teatro pastatymai demonstravo apnuoginto žodžio ir nufilmuoto reginio efektų konkurenciją. Lietuva tuo metu irgi galėjo didžiuliais pirmaisiais vaidybiniais filmais²⁴, tik idėjų panaudoti filmuotus kadrus spektakliuose teko

24 1926–1928 m. Kaune steigėsi įvairios kino bendrovės. 1927 m. buvo pastatytas vaidybinis filmas *Gydytojas per prievartą*, o 1928 m. – *Kareivis – Lietuvos gynėjas*.

25 Sruoga 2006: 30.

26 Stein 1990: 78.

laisvai susieta su spektaklio meninio vaizdo kalbine išraiška (ekspresyvos mizanscenos, šviesos kaita), nutrynė ribas tarp dailininko ir režisieriaus meno skirtumų. Jie (dailininko talento ir didelių pastangų, įkvėpimo dėka) rado bendrą kalbą, ir scenografija tapo tarsi regimą režisūros puse, sujungiančia dramos skaitymą ir jos virsmą spektakliu per vizualinio artefakto augimą ir keitimąsi. Tokiu būdu dinamiškas ekspresyvus vaizdas kalba apie kūrybinį procesą, suteikia scenografijai teatro laikinius parametrus, įteisina pirmuosius iškalbingo vizualumo ženklus Lietuvos teatro kūrybai.

Pasibaigus pirmajam kūrėjų *tarpusavio derinimosi* etapui, atsirado kūrybinio statuso reikšmė. Sėkminga bendradarbiavimo pradžia galėjo lemti režisieriaus Olekos-Žilinsko pasitikėjimą ir suinteresuotumą įtvirtinti savo autoritetą. Prie to kūryba prisidėjo ir dailininkas. Savaimė suprantama, jog pripažinus režisieriaus vadovaujantį vaidmenį, dailininko kūrybinis pranešimas vertingas tada, jei atitinka režisieriaus sumanymą. Kaip teigia sociologijos vadovėliai, „bendradarbiavimas arba tikslingas veikimas grupėje (komandoje) neįmanomas be susitarimo, tarpusavio susiklausymo“²⁷. Dailininkas, būdamas aktyvaus kūrybinio ir socialinio proceso dalyviu, perduoda savo pranešimą (paaiškina sukurtą vaizdinį) kitiems šio proceso nariams ir kartu gauna iš jų atitinkamą pranešimą, kuriuo gali praplėsti, papildyti, praturtinti savo pirminį sumanymą. Tačiau tokiu būdu praturtinant savo kūrybinį pranešimą, iš dalies prarandamas jo savitumas – tai neišvengiama bendradarbiaujant net ir vienminčiams menininkams. Tik tada bendradarbiavimas gali laiduoti ne tik spektaklio, bet ir teatro bei viso scenos meno įtikinamumą.

Kaip režisieriui veikiant dailininko kūrybą vyko scenografijos pakitimai, rodo Žulavski spektaklis *Sabbatai Cevi* (1931). Jame ryškėja dekoratyvinio ir konstruktyvaus pobūdžio scenovaizdžio pasikeitimai. Konstruktyvus šio spektaklio scenovaizdžio (4 pav.) sprendimas išskiria Galdiką iš kitų tuo metu teatre dirbusių dailininkų, nes tokio tipo aktyviai veikianti scenovaizdžio plastinė forma buvo vienintelis pavyzdys tarpukario teatro dailėje. Joje nerasime dailės ir architektūros jungties, kuri su didele jėga veržtųsi iš plokštumos, reikalautų erdvės dinamiškam veiksmui atlikti, veikų teatralizaciją. Viena iš spektaklio eskizų pavaizduota gigantiška spirale besisukanti nuovaža, įrėminta asketiškos aukštos kolonados. Scenovaizdis konstruktyvus ir lakoniškas, sukurtas akcentuojant įtemptas linijas, paryškinant dinamiškas formas. Galdiko eskizuose matyti siekis intensyviai vaizdo poveikį aktyvinant lakonišką įstrižainių ir spiralinių linijų judėjimą, koncentruojant dėmesį į nuolydžius ir vingius, ritmą bei kontrastus. Neutralus fonas, tūrinė kompaktiška kompozicija centre sustiprina scenos atvirumo efektą, kurio lietuviškoje tarpukario scenoje dar buvo vengiama. *Sabbatai Cevi* – vienas pirmųjų spektaklių, veiksmo vietą ir vaizdą koncentravusių scenos erdvėje ir taip išardžiusių tradicinę scenovaizdžio struktūrą su būtinais jo komponentais – kulais, portalu bei galine siena. Gerai įsižiūrėjus į eskizą pateiktą vaizdą, galima pastebėti, kad jo pagrindas yra opozicijos, nes jį sudaro skirtingos linijos: vienos – atviros, kitos – uždarnos, vienos – tiesios, kitos – pabrėžtinai išlenktos. Tokia opozicija kuria erdvinę vaizdo įtampą, akcentuojamas nutolstantis ir vėl į žiūrovą artėjantis reginys. Taip stimuliuojama ne tik žiūrovo žvilgsnio dinamika, bet bandoma aktyvinti sceninio veiksmo įspūdį, sustiprinti distanciją tarp skirtingų veikėjų grupių, masės ir asmenybės. Žulavskio pjesėje parodyti asmenybės ir masės santykiai dailininko maksimaliai diferencijuojami sukuriant dydžių kontrastą, sutapatinant egzotišką pasaulį su šiuolaikiniu. Juos galima traktuoti kaip naujo pasaulio revoliucinius įvykius, pažangos

27 Grebliauskienė; Veličienė 2004: 25



4 pav. Adomas Galdikas. Scenovaizdžio eskizas J. Zulawski „Sabbatai Cevi“. Valstybės teatras, 1931. (Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus). V. Širvinsko reprod.



5 pav. Adomas Galdikas. Scena iš spektaklio J. Zulawski „Sabbatai Cevi“. Valstybės teatras, 1931. (Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus)

siekus, kuriuos perteikia milžiniškos šiuolaikinio pasaulio konstrukcijos. Taigi dailininkas romantizuotą dramos kūrinio istoriją perkelia į visuotinę šiuolaikinio pasaulio dimensiją, atskleidžia dramatiškas idėjas ir sukuria naują teatrinio teksto substanciją. Tačiau realiai scenoje matome kitą vaizdą nei eskizuose. Nuožulnos vietoje likusi neaukšta laiptų įstrižainė, kurią puošia rytietiški ornamentai, grakščios karūnėlės, egzotiškų augalų motyvai (5 pav.). Žinant, kad Olekai-Zilinskui „buvo svetima teatro, kaip aktyvaus visuomeninio gyvenimo veiksnio, idėja“²⁸, ir jis „bus atidavęs duoklę sceniniam gražumui“²⁹, Galdiko pirminis sprendimas neatitiko režisieriaus sumanymo, ir individualūs dailininko ieškojimai buvo nutraukti. Jie įgavo priklausomybės režisieriui išraišką. Vadinasi, spektaklio *Sabbatai Cevi* scenovaizdis pasikeitė dėl kūrybinio bendradarbiavimo, kūrybinės sąveikos poveikio. Tai akivaizdus kūrybinio prisiderinimo atvejis, kai dailininkas priima transformaciją, kaip kompromisą tarp asmenybės kūrybinės laisvės ir socialinės būtinybės susikalbėti, nes „bendradarbiavimo atveju du daugiau ar mažiau lygūs partneriai koordinuoja savo veiksmus, siekdami bendros naudos, o pagalbos atveju padedantis žmogus siekia

pagerinti kito asmens būklę nesiekdamas tiesioginės naudos sau“³⁰. Galdiko *Sabbatai Cevi* scenografija, jos pasikeitimai darbo etapuose tapo materialiu kūrėjų santykių, jų sąveikų reguliavimo ženklu, kuris scenografijai suteikia referentinę funkciją. Tai liudija lygiavertės kūrybinės individualybės – dailininko (gal pirmą kartą Lietuvos teatre) sugebėjimą lanksčiai reaguoti, prisitaikyti prie bendrai kuriamo sumanymo, vardan kūrybinio tikslo, kaip siekiamybės, tačiau drauge suteikiant ir realią ašį, terpę kurioje gali vykti veiksmas.

Adomo Galdiko kūrybinė patirtis teatre iškalbingai atskleidžia teatro specifines savybes, kurios suteikia dailininkui laisvę ir apribojimus. Išskirtinės ekspresyvos Galdiko kūrybinės individualybės manifestacijos atvėrė naują teatro kūrybinio darbo laboratoriją, įteisino eksperimentavimą, kaip veiksnį, kurį lemia teatro darbo metodai. Atvėrė kelią jauniems, nepatyrusiems teatro dailininkams bei paskatino vizualumo žygiui į Lietuvos teatrą.

Gauta 2012 04 30
Priimta 2012 06 07

28 Aleknonis 2004: (4)15.

29 Aleksaitė 2000: 75.

30 Legkauskas 2008: 268.

Literatūros, šaltinių sąrašas

1. *7 meno dienos*. 1929. (41): 11.
2. Aleknonis, G. Modernistai prieš modernistus. *Menotyra*. 2004. 4(15): 77.
3. Aleksaitė, I.; Sabbatai, C. In: *Lietuvių teatro istorija. Pirmoji knyga 1929–1935*. Vilnius: Gervėlė, 2000. 75.
4. Butkuvienė, A. Tiesos, meilės, meno vardan, *Garsios Lietuvos moterys*, Vilnius: Baltos lankos. 2007. 301.
5. Fiske, J. *Jvadas į komunikacijos studijas*, iš anglų kalbos vertė Vilija Gudonienė, Elena Macevičiūtė, Vilnius: Baltos lankos. 1998. 101.
6. Galaunė, P. Adomą Galdiką prisiminus. *Pergalė*. 1975. 4.
7. Grebliauskienė, B.; Veličkienė, N. Komunikacinės kompetencijos, Vilnius: *Žara*. 2004. 25.
8. Jameson, F. *Kultūros posūkis: Rinktiniai darbai apie postmodernizmą (1983–1998)*, iš anglų kalbos vertė A. Mardosaitė, Vilnius: Rašytojų sąjungos leidykla. 2002. 134.
9. Jonynas, V. K. Kai drauge dirbom ir keliavom. *Kultūros barai*. 1986. 6(52): 54.
10. Laučkaitė, L. *Išvilijos dailė: tarp prisirišimo ir išsilaisvinimo*, Stasys Goštautas, Ingrida Korsakaitė, Viktoras Liutkus, Laima Laučkaitė, Elona Lubytė, Genovaitė Kazokienė (sud. I. Korsakaitė, L. Laučkaitė). Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2003. 129.
11. Legkauskas, V. *Socialinė psichologija*. Vilnius: Vaga. 2008. 268.
12. *LLMA*, J. Umbraso F. 474. Ap. 1. B. 7.
13. Mulevičiūtė, J. *Modernizmo link. Dailės gyvenimas Lietuvos respublikoje 1918–1940*. Kaunas: Nacionalinis M. K. Čiurlonio dailės muziejus, Kultūros ir meno institutas. 2001. 84, 164, 174.
14. Sruoga, B. *Raštai*. T. 11. Teatro kritika 1930–1940. Vilnius: LLTI. 2006. 30.
15. Stein, Gertrude, *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909–1945*. London: Penguin Books. 1990. 78.
16. Trinkūnaitė, Š. Istorinė tarpukario Lietuvos dramaturgija: naujumo ir konservatyvumo sankryžoje. *Menotyra*. 2004. 4(15): 2.
17. Vilkutaitė-Gedvilienė, B. O. (aut. past. – A. Galdiko mokinė), Keletas žodžių apie dailininką Adomą Galdiką. *Vakarinės naujienos*. 1995 gegužės 24.
18. Пави, П. *Словарь театра*. Москва: Прогресс. 1991. 342, 363.
19. Экинс, Д. *Исследуя визуальный мир* [перевод с английского: А. Денищик, С. Любимова, О. Пироженко, С. Полещук, И. Хатковской]. Вильнюс: Европейский гуманитарный университет, 2010.

Raimonda Bitinaitė-Širvinskienė

Expressive spread of creative pursuits in scenography of the 4th decade of the 20th century. Adomas Galdikas

Summary

The most significant changes related to consolidation of individuality in a dialogical theatrical creation were carried out by the most active representatives of modernization and its various trends. Adomas Galdikas who befitted to the young with his creative anxiety was one of the youngest art modernists. Galdikas participated in a creative dialogue expressively, with emotionally emerging interpretations, and together with Oleka-Žilinskas originated a new phase of theatre creation. The paper aims at disclosing the course of development of the process of theatre creation characteristic of A. Galdikas, which manifests in an impulsive creative act and often an endless result of creative work. In this case, immediacy of inspiration and experience moment, which are very important to modernists, are to be praised. Differences of scenography of various performances show evolution of the creative process from an individual design to the final phase on the stage when it already becomes part of the authors' joint creation, i. e. part of the performance where not only sharing of responsibilities, which is incident to a creative dialogue, but also openness to individual's interests reveal.

KEY WORDS: authorship, individuality, co-authorship, expressivity, change