

# Epinio, postdraminio ir žaidybinio teatro sankirtos Rimo Tumino režisūroje

*Ramunė Balevičiūtė*

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

El. paštas: ramune.baleviciute@gmail.com

Straipsnyje analizuojamos skirtingų teatro modelių – epinio, postdraminio ir žaidybinio teatro – sankirtos dviejuose Rimo Tumino spektakliuose – „Čia nebus mirties“ ir „Galilėjus“. „Čia nebus mirties“ pristatomas kaip viena pirmųjų postdraminio teatro apraiškų Lietuvos teatre, keliamas kolektyvinės kūrybos klausimas. Spektaklyje „Galilėjus“ ieškoma žaidybinės Tumino teatro koncepcijos genėzės.

RAKTAŽODŽIAI: epinis teatras, epizacija, postdraminis teatras, žaidimas, žaidybinis teatras, Tuminas, Širvys, Brechtas

Dar 1987 metais Rimas Tuminas kalbėjo: „Mane traukia epinis teatras, kurį suprantu kiek kitaip negu B. Brechtas. Šią sąvoką kol kas tik pats sau aiškinuosi, ir dabar sunku man tiksliai ją apibrėžti. Tai ir psychologizmas, ir erdvė, ir plastika, ir muzikalumas, ir daugelis kitų dalykų.“ (Andrašūnaitė 1987).

Sąvoka *epinis* dažnai taikoma nusakyti modernioms dramos ir teatro formoms, priešpriešinant jas tradiciniam draminiam modeliui<sup>1</sup>. Hansas-Thiesas Lehmannas epinę formą apibūdina paprastai: tai – dramos neigimas paveikslu. Kitais žodžiais tariant, tai priešara klasikinei aristoteliškai dramos formai, kuriai būdingas konfliktas, dramatinė įtampa ir nuosekli veiksmo plėtotė. Kaip nurodo Patrice'as Pavis, tam tikras *epizacijos* tendencijas, kai į dramatinę struktūrą įjungiami epiniai elementai, jau galima įžvelgti XIX a. pab. teatre (Пави 1991: 432). Prie tokių elementų priskirtinas pasakojimas (mimezė pakeičia diegezė), įtampos panaikinimas, iliuzijos griovimas, masinės scenos ir choro įtraukimas, dokumentų, zongų ir *gestus* naudojimas, atviras dekoracijų keitimas.

Tumino režisūros polinkį į epinę formą buvo galima pastebėti ir anksčiau, tačiau ryškiausia jos manifestacija galima laikyti spektaklį, tapusį neoficialia pirmąja naujo kūrybinio darinio – Vilniaus mažojo teatro – premjera. „Čia nebus mirties“ rampų šviesą išvydo 1988-ųjų gruodžio 2 d. Šis scenos kūrinys viskuo yrėsi prieš srovę, prieš tariamas Akademinio dramos teatro „tradicijas“, – tai buvo visiškai naujo teatro pradžia, o kartu – viena pirmųjų postdraminio teatro apraiškų Lietuvos teatre.

Pirmiausia – spektaklio pagrindu tapo ne literatūros kūrinys, o „medžiaga teatrui“. „Kada pjesės nėra, o yra tema ir daugybė pavyzdžių bei istorijų iš mūsų gyvenimo ta tema, kas gi gali parašyti vieną kūrinį iš karto! Juk tik po „Čia nebus mirties“ premjeros susizgribome, kad pjesės neturime. Ir kodėl reikia laukti tokios, prašyti dramaturgo, jeigu patys žinome, atsimename, esame išgyvenę. Yra tema, skausmas, ir daugiau nieko nereikia“ (Tirvaitė 1989), – kalbėjo Tuminas. Spektaklio atspirties tašku tapo poeto Pauliaus Širvio kūrybinė ir gyvenimiškoji biografija, įkvėpusi skaudžioms ir asmeniškoms Poeto ir konkretaus laikmečio – pokario – kolizijų refleksijoms. Kaip spektaklio programėlėje prisipažįsta tekstą vaidinimui padėjęs rašyti poetas Valdas Kukulius, „vaidinimo tekstą

1 Hansas-Thiesas Lehmannas pastebi: „Beveik neginčijamai nuomonei, kad draminius procesus pakeitė epiniai, susiformuoti padėjo visa gožiantis Brechto autoritetas. Dėl to Brechto kūryba ilgai buvo atskaitos taškas nagrinėjant naująsias teatro estetikas...“ (Lehmann 2010: 41–42). Nors mokslininkas pabrėžia, kad epinis Brechto teatro modelis tėra viena iš moderniojo, bet vis dėlto *draminio* teatro atmainų, ir „yra ir kitų strategijų, kurios padėtų nugalėti naivų tikrovės iliuziškumą, psichologinį įsijautimą ir nevisuomenišką mąstymą“ (ten pat, 42), Lietuvos teatro kontekste ilgą laiką jis buvo bemaž vienintelis, leidęs formuoti alternatyvias scenines tikroves.

rašėme ilgai ir gerokai klaidžiodami, ir kuo toliau, tuo labiau tolime nuo konkrečios biografijos, konkretaus gyvenimo faktų. Galop liko vien dokumentai, spaudos paliudijimai, literatūros kūrinių citatos – mažne visai be autorinio teksto. Visas „Čia nebus mirties“ tekstas buvo surašytas ir išspausdintas, ko gero, tik ruošiantis gastrolėms į Kanadą, patiems aktoriams jo neprireikė. Tad archyvuose išlikusius teksto egzempliorius veikiausiai galima laikyti vaidinimo, sceninio teksto, stenograma.

„Scenos centre – medinė arka, nusagstyta paprasčiausiomis elektros lemputėmis. Liūdna pokarinio „triumfo“ arka, galima ją laikyti ir vartais į kokią nors masinę pokario šventę. Kairėje – senos kaimo trobelės siena, gonkos, langinėmis užveriamas langas. Dešinėje – aptriušusi mūrinio daugiaaukščio siena, durys, betoniniai laiptai. Scenos gilumoje – paprasčiausia tinkuotų lentų siena“, – taip atrodė Virginijos Idzelytės apipavidalinta mažoji Akademinio dramos teatro scena, kurioje ir gimė unikalus „Čia nebus mirties“ vaidinimas.

Spektaklis prasidėdavo iš žiūrovų salės pakilusios Pagyvenusios moters, kurią vaidino Akademinio dramos teatro aktorė Irena Leonavičiūtė, monologu apie Širvį. Tai autentiški poeto mylimosios Alfonso Žegliūnaitės prisiminimai. Po jų trobelės viduje pasigirdavo jaunimo vakaronės šurmuly, lydimas populiarių pokario dainų ir šokių melodijų, paprastų, naivių liaudiškų žaidimų. Tuomet pasirodydavo Sigito Račkio Martinas Idenas, Jacko Londono romano veikėjas, Širvio *alter ego*. Taip konkrečios, dokumentinės praeities realijos sujungiamos su fiktyvia menine sfera. „Martino Ideno“ nuotrupos, fragmentai yra palikę ryškiausių draminių pėdsakų epinėje ir iš esmės postdraminėje „Čia nebus mirties“ struktūroje. Ji iš principo atitinka Lehmanno apibrėžtą postdraminio teatro estetiką: „Reprezentacija ir buvimas, mimetinė vaidyba ir performansas, tai, kas pavaizduota, ir vaizdavimo procesas – šis šiuolaikinio teatro radikaliai pabrėžiamas susidvejinimas, lemiantis lygias tikrovės ir fikcijos teises, tampa pagrindiniu postdraminės paradigmos elementu“ (Lehmann 2010: 154). „Čia nebus mirties“ Tuminas suderino skirtingiems stiliams ir žanrams atstovaujančią vaidybą (pavyzdžiui, šaržuoti „ateities žmonės“ ir „rajo atstovai“, į psichologinį įsigyvenimą linkęs Martinas Idenas) ir nevaidybą, reprezentaciją ir buvimą, teatrališkumą ir tikrovę.

Spektaklyje dar dalyvauja Skaityklos vedėjas ir Ištikimoji jo draugė, Majoras, postrin-gaujantis apie kultūros namų uždavinį „šviesti ir auklėti darbo žmonių mases, padėti jiems įsisąmoninti didžiąsias marksizmo idėjas, aktyviai mobilizuoti darbo žmones į atkaklią kovą už tarybinės santvarkos sustiprinimą.“ Vėliau jis kirviu prakirs lentų sieną, pro kurią pasimatys didžiulis Stalino biustas. Kultūros namuose pasirodo Rajono atstovas, Ateities žmonės, lozungais dėstantys marksistinę „naujojo“ meno sampratą ir jai pritariantys Jaunasis poetas ir Jaunasis prozininkas („Literatūra, menas turi suklestėti kiekviename kolūkyje, kiekvienoje raštinėje“). Be nepriklausomos Lietuvos ir išeivijos poetų groteskiškos kritikos ištraukų, absurdiškos, demagogiškos ideologijos iškreiptų mokymo programų citatų, į spektaklį taip pat įtraukiami rezistencinių kovų atgarsiai, o netikėtai pasirodžiusi Moteris, juodais drabužiais (Aldona Janušauskaitė), perskaito sukrečiančią ištrauką iš tremtinės Dalios Grinkevičiūtės memuarų. Pabaigoje Martinas Idenas perrengiamas ir prabyla žodžiais jau iš Širvio laiško. Tada Poetas dingsta už sienos, kuri apkalama neobliuotomis beržo lentomis. Pasirodo Senas jūreivis iš „Martino Ideno“, nešinas karsto dangčiu. Pro beržo lentas ant sienos nušvinta Širvio atvaizdas ir pasigirsta jo balso įrašas iš subraižytos, užsikertančios plokštelės... Tačiau Tuminas nebūtų Tuminas, jei patetikai nerastų žemiškos atsvaros: prieš užverdama trobelės langines, Pagyvenusį moteris išitaria paskutinę savo frazę: „O apie jį kaip apie žmogų galiu pasakyti, kad jis buvo linksmas, rimtas, geras, nuoširdus ir draugiškas.“

Kaip taikliai reziumavo Ramunė Marcinkevičiūtė, „Teatro vaidinimas „Čia nebus mirties“ vertas mažųjų vėlinių metaforos. Praeities vaidai keičia vienas kitą ir prisiminimų kaleidoskopas, iš atminties išplaukia pažįstamos detalės, skambėjusių melodijų nuotrupos, kadaise pasakytos frazės, skaitytos knygos, laikraščių vedamieji, sutikti žmonės – visų ir vardų nebeprisiminsi. Nusišypsoma buvusioms madoms. Graudu ir liūdna. Ir kuo toliau į praeitį, tuo labiau veriasi didelė skriauda ir didelė neteisybė, ir stiprėja, tiesiasi atmintis, kalbėdama apie sugniuždytus ir prarastus, paniekintus ir išduotus, naivius ir niekšus“ (Marcinkevičiūtė 1989). Plėsdamas atminties erdvę, Tuminas realizavo svarbų žaidybinio teatro principą – į spektaklį įtraukė sėdinčiųjų salėje patirtį. Bemaž visuose savo spektakliuose Tuminas, žadindamas prisiminimus, vaikystės potyrius, pasikliaudavo publikos vaizduote, gebėjimu įsitraukti į juslišką sceninį pasaulį. Šįsyk režisierius, pasirinkęs labai aiškia moralinę poziciją, kaip tikras epinio teatro pasekėjas iš publikos tikėjosi ir praeities *vertinimo*.

Marcinkevičiūtės nuomone, iš principo atsisakęs bet kokios aktorių hierarchijos, Tuminas sukūrė naują sceninio ansambliško variantą: „Čia nebus mirties“ aktoriai aukoja solo vardan partnerystės. Iš jų tarpo išskirti nors vieną – reikštų pažeisti visumą“ (ten pat). Iš esmės patys tekstai čia nėra tokie svarbūs, vietoje jų galėtų atsirasti ir kiti, svarbiau – valia kalbėti, valia liudyti praeitį ir valia manifestuoti kūrybinės bendruomenės egzistavimą. „Aš esu reikalingas ir ką nors galiu tik kartu su savo aktoriais, tik per juos įstengiu pasakoti apie save ir mūsų gyvenimą“ (Tirvaitė 1989), – yra sakęs Tuminas.

Apie šio darbo ypatingumą liudija ir aktorių prisiminimai. Štai Eglė Gabrėnaitė, lig šiol vaidinusi Akademinio dramos teatro spektakliuose, apie patirtį kuriant „Čia nebus mirties“ kalbėjo: „Aš maniau, kad tai, kas lemia gerumą dirbti su R. Tuminu, jau seniai mirę teatre, kad tai būna tik pačioj jaunystėj. <...> Daug kas skiria teatrą, iš kurio išėjau, nuo to, į kurį einu. Pirmiausia – vieningumo jausmas. Jį patiria visi, kurie vaidina pas R. Tuminą. Vieningumas taipogi atrodė prarastas dalykas – kaip ir teatro etika. <...> Todėl mes ir kabinamės į R. Tuminą. Jo pastatyme jauti, kad ir tu spektaklio šeimininkas. <...> „Čia nebus mirties“ mes repetavome neįprastai ilgai, būdavo ir nelengva, ir neaišku, o keisčiausia, kad lyg nieko nedarai, o žiūrėk – išeina. Bandėm įvairius variantus, nebijojom sakyti savo nuomonės, nesidrovėjome klysti. Niekas neprievartavo, nemugo: duok!“ (Oginskaitė 1989).

Teisybės dėlei reikia pasakyti, kad nors repetacijų metu aktoriai dalijosi prisiminimais ir daug improvizavo, vadinti spektaklį kolektyvine kūryba būtų neteisinga. Tai patvirtina ir aktorė Inga Burneikaitė: „Tuminas, kaip režisierius, priverčia patikėti aktorius, jog jie viską atrado patys. Nors mes daug kalbėjomės, daug kuo dalijomės, galų gale iš tiesų viskas – iki menkiausios laikraščio skiautės – buvo atnešta paties Tumino. Valdas Kukulas net norėjo ištrinti savo pavardę, nes beveik nieko iš jo parašyto siužeto spektaklyje neliko. Rimas tiesiog darė etiudus pagal laikraščių nuotrupas, dėliojo spektaklį iš detalių, iš mažų atradimų“ (Valstybinis Vilniaus mažasis teatras 1990–2011: 17).

Tai savotiškas Tumino teatro paradoksas: aktoriaus kūrybiškumas skleidžiasi iš principo autoriniame režisūriniame teatro modelyje. Dirbdamas Tuminas iš tiesų įsimyli savo aktorius, žavisi jais, brangina, skatina improvizuoti ir sugeba sukurti be galo kūrybišką atmosferą, tačiau niekada neleidžia įžengti į savo – režisieriaus, kaip vienintelio spektaklio autoriaus – teritoriją. Apie tai yra užsiminęs kompozitorius Faustas Latėnas: „Įdomiausias Tumino repetacijų etapas prasideda tada, kai jis jau artėjant premjerai pamato, kad aktoriai negali padaryti to, ko jis nori. Tada jis ima rodyti visiems, kaip turi būti: koreguoja kiekvieną judesį, kiekvieną pirštelio krustelėjimą. Žiūrovas arba net ir kritikas nė nenutuokia, kad čia viskas režisieriaus sustyguota. Ir rodo gerai, nes jis ir kaip artistas yra labai talentingas“ (ten pat, 13).

Vis dėlto „Čia nebus mirties“ įgyvendino lietuvių teatro kontekste novatorišką spektaklio kūrimo principą, kuriam būdingas fiksuoto dramos teksto atsisakymas, paties aktorius individualumo prioritetas, jo, o ne fiktyvaus personažo patirties aktualizavimas („priverst ı̄ieiti aktorių patį, atsakyti už save“ – deklaravo režisierius), žiūrovų interakcijos galimybių paieška ir proceso, o ne rezultato akcentavimas. Visi šie bruožai liudijo Tumino režisūros artumą epinio ir postdraminio teatro estetikai (ir akivaizdžiai išskyrė iš Akademiniio dramos teatro repertuaro), o kai kurie iš jų, ypač proceso ir neproduktyvumo sureikšminimas, išryškino žaidybinę jos prigimtį.

Tiesa, nors atrodė, kad šis Tumino surastas kelias – postdraminio teatro kelias, išryškinęs realųjį, o ne fiktyvų sceninės kūrybos matmenį, yra išties novatoriškas ir perspektyvus, vėliau panašų principą jis dar pritaikė, tik iš dalies, statydamas „Galilėjū“. Vėliau meninė fikcija, kurią sukuria scenoje žaidžiamas personažų gyvenimas, netruks įveikti bet kokius realybės įsiveržimus. Realumas slypi tik aktorių ir žiūrovų atmintyje bei pojūčiuose. Tai lyg garsiojo Denis Diderot „Paradokso apie aktorių“ šiuolaikinė modifikacija: sutirštintas, išgrynintas teatrališkumas scenoje sužadins tikrus, realius publikos potyrius.

Naujos teatrinės kalbos paieškas, kurioms kryptį nurodė „Čia nebus mirties“, 1992 m. savaip tęsė Bertolto Brechto „Galilėjaus gyvenimo“ pastatymas. Būtent „Galilėjuje“ bene pirmą kartą taip akivaizdžiai išryškėjo tam tikri Tumino režisūros stiliaus ir metodo bruožai, vėliau tapę jo kūrybos dominantėmis ir skiriamosiomis ypatybėmis.

Iš pavienių Brechto komentarų ir užuominų galima susidaryti įspūdį, kad žaidimą jis laikė „nerimta“ veikla, todėl ir žaidimo elementus įtraukiantį teatrą vadino „magišku“. Jis ironizavo, kad „žiūrovai nori patirti tam tikras emocijas, prilygti vaikui, kuris, sėdėdamas ant medinio karuselės arkluko, jaučia išdidumą ir pasitenkinimą dėl to, kad joja, kad turi arklį, dėl to, kad praskrieja pro kitus vaikus, jis išgyvena nepaprastą nuotykį – lyg jį vytųsi arba jis ką nors vytųsi ir t. t. <...> Taip ir žiūrovai: jie ateina į teatrą tik tam, kad turėtų galimybę išmainyti prieštaravimų kupiną pasaulį į harmonijos pasaulį, į pasaulį, kuris jiems mažai pažįstamas, – į pasaulį, kuriame galima pasvajoti“ (Брехт, 1965: 187). Tuminas gi kaip tik ir kuria tokį – nors ir tragišką, bet harmonijos ir grožio sklidiną pasaulį.

Be abejo, tokia Brechto nuostata susijusi su jo įsitikinimu, kad teatras turi realiai veikti visuomenę, keisti ją, o tai prieštarauja neutilitariniam žaidimo pobūdžiui. Nepaisant to, Brechto dramų komponavimo principas, kai žiūrovai nuolat verčiami revizuoti savo požiūrį, artimas žaidimui. Apskritai „dialektinį teatrą“<sup>2</sup> iš dalies galima laikyti žaidybiniu. 1931 metais, statydamas savo pjesę „Žmogus žmogui lygus“, Brechtas teigė siekęs efekto, kad žiūrovas primintų įvairiais lygmenimis tekstą tikrinantį ir vertinantį, vėl ir vėl tekstą iš naujo skaitantį skaitytoją (Leach 2004: 119–120). Dialektinis procesas, į kurį įsitraukia žiūrovas, „tekstų-žaidimų“ teorijos požiūriu prilygsta žaidimui. Gadamerio žodžiais tariant, Brechtas griaua viso spektaklio tapatumą publikos lūkesčiams ir tokiu būdu skatina jos aktyvumą, kviečia įsitraukti į žaidimą (Gadamer 1997: 35). Robertas Leachas, nors ir nevarato „žaidimo“ sąvokos, iš principo pritaria tokiam požiūriui teigdamas, kad provokuojamas mąstyti ir vertinti žiūrovas patiria malonumą.

Tumino „Galilėjus“ nėra dialektinis teatras visų pirma todėl, kad objektyvumu, kurio siekė Brechtas, ar kokia nors „visuotinė tiesa“ Tuminas niekada netikėjo. Jis greičiau solidarizuojasi su Galilėjaus žodžiais, kad „tiesos yra tiek, kiek mes jos iškeliam“. „Tapatumą

2 Gyvenimo pabaigoje „epinio teatro“ sąvoką Brechtas norėjo pakeisti į „dialektinio teatro“, nes jis vaizdavo situaciją, specialiai sukonstruotą dialektiniams svarstymams ir vertinimui.

publikos lūkesčiams“ Tuminas griaua kitoje plotmėje, mesdamas iššūki spektaklio, kaip stilistiškai vientisos visumos, sampratai.

„Visata per naktį neteko savo centro, ir atsirado daugybė centrų. Dabar kiekvienas taškas, net pats mažiausias, gali būti centras. Kiekvienas ir nė vienas“, – šis Račchio Galilėjaus pastebėjimas, išsakytas spektaklio pradžioje, taikliai charakterizuoja ir Tumino spektaklio estetiką, epinę ir žaidybinę jo formą. Jis gali tapti ir raktu žiūrovams, kuriuos režisierius įtraukia į daugiasluoksnį teatrinį žaidimą.

Tuminas žaidžia su žiūrovais, regis, visiškai nemotyvuotai kaitaliodamas stiliaus registrus, iš vienos tonacijos pereidamas į jai priešingą ir sujungdamas tarpusavyje visai nederančius dalykus. Kitaip tariant, *stiliaus polifoniją*, jei nesakytume – eklektiką, režisierius naudoja kaip žaidybinę strategiją. Ypač daug dėmesio jai skiria antrojoje spektaklio dalyje, kurioje apstu keistų, nelogiškų, tarsi ir nereikalingų intarpų.

„Galilėjaus“ režisieriui atspirties tašku tapo pjesėje vaizduojamo karnavalo scena. Tačiau šis karnavalas ne spinduliuoja džiaugsmą, o veikia kursto netikrumo jausmą, vaidybos apgaulę – o tai iš tiesų būdinga epochai, kurioje gyveno Galilejus. Kaip savo išvalgioje recenzijoje pastebi kino kritikas Saulius Macaitis, visi spektaklio veikėjai ką nors vaidina: Jūratės Brogaitės jauna dama – Romos popiežių, Andriaus Žebrausko arklių mylėtojas Liudvikas – paklusnų, mokslo siekiantį jaunuolį, Mindaugo Капо Kažkoks tipas – samurajų, Rimanto Bagdzevičiaus išgveręs Kardinolas inkvizitorius – protą ir reikšmingumą, Larisos Kalpokaitės Madona – paleistuvė. „Ar tai Madona, vaidinanti gatvės madoną, ar gatvės madona, imituojanti Madoną? – klausia recenzentas. – Kaukės mainosi, susikeičia, nukrenta, bet net ir tada negali būti tikras, kad regi tikrąjį veidą – o jei tai tik nauja kaukė?“ (Мацайтис 1992).

Egmontas Jansonas tokias Brechto personažų transformacijas interpretuoja, įtraukdamas socialinį ir politinį diskursą: „Apsiverčia aukštyn kojom, tampa kitais (partiniu funkcionieriumi, žemės centru ir „komunistu“ tampa spektaklio „Astronomas“ A. Rosenas, į B. Brechto labai seno kardinolo tekstą vis įterpiantis E. Mieželaičio „Žmogaus“ citatas; bobvyriu, koketuojančia paleistuve išrodo popiežius Urbonas VIII; „žydruoju“ tampa Padujos universiteto kuratorius; antraeiliumi profsąjunginiu ar partiniu veikėju – kardinolas inkvizitorius) visi R. Tumino spektaklio „senųjų laikų“ apologetai ir gynėjai“ (Jansonas 1992). Išties paradoksalu, kad savotiškas sušiuolaikinimo efektas spektaklyje pasiekiamas pasitelkus viduramžišką karnavalo formą. Tačiau nors spektaklyje gausu tuometinės ne-teatrinės tikrovės ženklų, šiame karnavale socialinės kritikos sandas beveik eliminuotas. Svarbiausia čia – sceninė žaismė, netikėtos stiliaus ir žanro metamorfozės. Spektaklyje susipina bufonada, burleska, parodija, groteskas ir psichologinio teatro elementai. Todėl Tumino „Galilėjus“, kaip „tekstas-žaidimas“, labiau apeliuoja ne į etines ar vertybines, o į estetines, teatrinės žiūrovų nuostatas.

Derinti įvairius stilius ir žanrus, jungti visiškai skirtingus dalykus Tuminui padeda epinė spektaklio forma – atskirų scenų, kartais virstančių išraiškingomis miniatiūromis, pynė, kuri ne visada paklūsta dramatinės evoliucijos logikai. Tačiau, skirtingai nei epiniame Brechto teatre, šios scenos neturi griežtų rėmų, jų kontūrai tarsi išsitrynę, ir jos kone nepastebimai persilieja viena į kitą. Dėmesys kūrybos procesui, o ne baigtiniam rezultatui Tumino teatrą sieja ir su postdraminio teatro estetika, ir su žaidimu.

Žaidimas „Galilėjuje“ vyksta ir *metateatriniam* lygmenyje. Naujuosius laikus, apie kuriuos kalba spektaklio veikėjai, galima palyginti su *naujuoju teatru*, o Galilėjaus eksperimentus – su naujos sceninės kalbos paieškomis. Todėl Tuminas pabrėžtinai nekuria iliuzijos ir, neslėpdamas provokuojančios savo laikysenos, tarsi „tikrina“ publikos reakcijas.



Iškalbinga detalė: ilgametis Akademinio dramos teatro aktorius Arnas Rosenas tradicinio, psichologinio teatro priemonėmis vaidina senų, dogmatiškų pažiūrų astronomą: „Aš stoviu tvirtai ant žemės, aš esu centras...“

Šio Galilėjaus gyvenimas – tai ir Mažojo teatro gyvenimas. Kolektyvo, išdrįsusio mesti iššūkį komfortiškai, tačiau kūrybą stingdančiai teatro rutinai. Ir kartu kolektyvo, žinančio savo vertę, trokštančio pripažinimo ir padoraus atlygio. „Mums moka mažiau negu vežikui, pristatančiam vyną“, – neslėpdamas saviironijos piktinasi Račchio Galilėjus, išreikšdamas savo trupės nuotaikas.

Nors Tumino kūryba daug kuo artima postmodernaus teatro estetikai, tačiau kitas jo režisūros poliūs išsiskiriantis tradicinio psichologinio teatro teritorijoje. „Galilėjus“, ko gero, nėra geriausias šių dviejų teatro modelių koegzistavimo pavyzdys, bet panašu, kad režisierius to ir nesiekė. Dar daugiau – sąmoningai stengėsi sukurti „netaisyklingą“, „netvarkingą“ spektaklį. „Nuo intymios psichologinės manieros norėjosi persokti prie žiaurios, groteskinės <...>. O paskui viską „numesti“, palikti ir tarsi paliudyti, jog ir pirmas, ir antras, ir trečias – ne mūsų keliai“ (Gedgaudas 1992 09 26), – apie savo spektaklio viziją kalbėjo režisierius. Kaip karnavale atšaukiamos visos įprasto gyvenimo taisyklės, draudimai ir apribojimai, taip ir šiame Tumino spektaklyje negalioja jokios sceninės konvencijos, nepaisoma vieno stiliaus ar žanro rėmų. Tačiau koks yra Tumino ir jo bendraminčių „kelias“, ne taip paprasta pasakyti. Šiuo požiūriu Tumina galima vadinti režisierium *vizionieriumi*, *utopistu* ar *romantiku*, siekiančiu sukurti visiškai naują, originalią teatro kalbą. Neatsitiktinai ir jo spektaklių protagonistai – svajotojai, didelių ir dažnai nerealių užmojų kūrėjai.

Račchio Galilėjus (kaip, beje, ir Gabrėnaitės Ponia Sarti bei Dapšio Andrea) karnavaliniame „Galilėjaus“ šiupinyje atrodo vienišas, nepritampantis prie išvirkščio karnavalo pasaulio. Jį aktorius kuria daugiausia psichologinio teatro priemonėmis. Šis Galilėjus – tipiškas „tuminiškas“ herojus: degančios vaizduotės, artistinio polėkio, ieškantis, kuriantis, besiblaškantis, bet žmogiškai silpnas. Priešingai nei reikalauja Brechto sistema, Račkys nieko „nedemonstruoja“, o Galilėjaus vaidmeniu gana asmeniškai svarsto apie menininko likimą. Račchio, kaip ir Tumino, požiūriui būdinga autoironija ir užuojauta, jis nesureikšmina nei naujų mokslininko idėjų didingumo, nei mistinio įkvėpimo ar kūrybinių kančių.

Kartais Račchio Galilėjus gali būti perdėm „žemiškas“, nors ir svajojantis apie „žvaigždžių sferas“. „Jį [Galilėjų] labiau jaudina 500 skudų negu Jupiterio palydovų atradimas. <...> Galilėjus – tai ne žvaigždės, tai ne Jupiterio palydovai arba Veneros fazės, o 500 skudų, kurie naujais laikais labai reikalingi. „Man nereikia 1 000, man reikia 500 skudų“, – sako Galilėjus. Kaip aš suprantu šią frazę! Apie Jupiterį aš nieko nesuprantu. Aš kiekvieną kartą turiu padaryti pauzę ir pagalvoti, ar Žemė sukasi apie Saulę, ar Saulė aplink Žemę“ (Kažukauskaitė 1992), – nuginkluojančia autoironija Račkys sugriauna Brechto dialektinio teatro pamatus.

Galilėjaus paveikslu Tuminas tarytum replikuoja ankstesnei lietuvių teatro tradicijai, menininką dažnai vaizdavusiai kaip nesuprastą teisuolį ir net kankinį, nepritampantį ir nesistengiantį pritaipyti prie visuomenės. Eimuntas Nekrošius tokį herojų savitu būdu sakralizuoja („sakralizuoja desakralizuodamas“ (Marcinkevičiūtė 2002: 111), anot Ramunės Marcinkevičiūtės), o Tuminas protagonisto išskirtinumą kuria su empatija, ironija ir užuojauta atskleidždamas jo *didingumo ir silpnumo sampyną*. „Aš mėgstu pirkti brangias knygas ir ne tik apie astronomiją. Aš mėgstu skaniai pavalgyti. Argi aš kaltas, kad prie valgiais nukrauto stalo man gimsta geriausios mintys?“, – nuoširdžiai prisipažįsta Račchio Galilėjus, kuriam ne gėda žemintis prieš vyresnybę, kad gautų gerai apmokamą vietą. Bet jis, suvokdamas savo silpnumą, neveidmainiauja. Priešingai – jis turi net kažkokio vaikiško tyrumo.

Audronis Liuga recenzijoje, parašytoje praėjus ketveriems spektaklio gyvavimo metams, analizuoja pagrindinio herojaus evoliuciją: „S. Račchio Galilėjus ginčijasi ne su atradimus neigiančiais bažnyčios šulais ir net ne su jiems abejingais artimaisiais, dėl jam gresiančio pavojaus būgštujančiais bičiuliais, o su savimi, lyg išbandydamas savo jėgas ir tikėjimą. Anksčiau neviltį, abejones staiga išsklaidydavo įkvėpimas, kurio apimtas Galilėjus vėl ir vėl išgyvendavo kūrybinį džiaugsmą, nuskaidrinantį ir aplinkinių veidus, dabar tiesa, bylojanti Sigitos Račchio herojaus lūpomis, tarsi priklauso ne mokslininkui, o menininkui, aistringai ieškančiam kūrybinio įkvėpimo ir trumpą akimirką jį išgyvenančiam kaip palaimą, kuria galima pasidalyti su kitais. „Aš noriu atskleisti kitiems, ką atradau kaip girtuoklis, įsimylėjęlis, išdavikas...“; – šie Galilėjaus žodžiai šiandien tapo jo vaidmens leitmotyvu, dramatiškai susipinančiu su nuolatiniu kūrybinių pastangų bergždumo, laikinumo pojūčiu“ (Liuga 1996).

Laikinumas, efemerškumas, netvarumas – ir Tumino kūrybos leitmotyvai, iš dalies paaikškinantys, kodėl režisieriui nėra svarbūs sceniniai konfliktai. Žmogaus noras ir pastangos būti reikšmingam, svarbiam, palikti žymę tiems, kas, pasak Čechovo, gyvens po šimto ar dviejų šimtų metų, amžinybės perspektyvoje (kurią leidžia pajusti kuriama atmosfera, muzika, scenografija) tampa komiškos, tačiau kartu ir gražios.

Pats Brechtas Galilėjaus dramą apibūdino kaip „apmaudų žmogaus nesugebėjimą suvokti įstatymų, kurie valdo jo gyvenimą visuomenėje“ (*The Theory of the Modern Stage* 1968: 101). Menininkas ir visuomenė – archetipinė tema, ir pagal tai, kaip vienas ar kitas režisierius ją perteikia savo kūryboje, dažnai charakterizuoja jį patį, atskleidžia jo etines ir estetines nuostatas. Rimas Tuminas savo spektakliuose vengia tiesiogiai supriešinti herojų ir aplinką, vengia atvirų, apnuogintų konfliktų, o ir ta jo vaizduojama „aplinka“ nereprezentuoja konkrečios visuomenės, kaip apibendrintos visumos. Kiekvienas personažas – atskiras mažas pasaulis, kad ir ribotas, net primityvus, bet savitas, individualus. Režisierius nė vieno neskuba pasmerkti, be gailesčio šaržuodamas, parodijuodamas ar įvilkdamas į grotesko rūbą. Priešingai – greta žaidybinio, pasitelkdamas ir psichologinio teatro subtilybes, kiekviename stengiasi išžvelgti tai, kas gali būti simpatiška, verta užuojautos ir supratimo. Taip ir „Galilėjuje“ Tuminas su atlaidumu žvelgia į Vytauto Šapranausko Kuratoriaus berniokišką pasipūtimą, jo žūtbūtinį valdžios, įtakos troškimą. „Šitas Kuratorius, svaigstantis nuo savo valdininkiško reikšmingumo, besipučiantis prieš S. Račchio Galilėjų it ta varlė prieš jautį, oi kaip nori, kaip naktimis ir dienomis svajoja jei ne susilyginti su Genijum, tai bent „kryptingai pavairuot“ jo likimą. Ši mintis it kirminas jį graužte graužia, tad jis trūkčioja, spurda, bando solidžiai badyt savo nešvarių pirštu erdvę, bent jau pasilipt kiek aukščiau ant smiltainio plytų, kad „iš viršaus“ matytų savo pavaldinius. O pro visą šią V. Šapranausko puikiai surastą „didžiai atsakingą“ formą prasižiūsi raudonskruostis, pasipūtęs vaikėzas, šiaip jau nepiktybinis <...>“ (Aleksaitė 1992). Arba štai Andriaus Žebrausko Liudovikas Marsilis: „A. Žebrauskas sugeba suvaidinti skambantį tuščiavidurį puodą. Jo herojus svyruoja, tabaluoja ore, trūkčioja, bandydamas išspausti iš savęs nors vieną mintį. Tiesą pasakius, pagaili šio gamtos nuskriaustojo“ (ten pat). Tuminas, švelniai pašiepdamas, irgi gailisi visų tų „mažutėlių“.

Nors ir žavėdamiesi režisieriaus išmone bei vaizduote, ne visi kritikai palaikė epinį-žaidybinį Tumino teatrą. Daug kas „Galilėjuje“ pasigedo vienijančios idėjos, priekaištavo, kad jame „pernelyg daug horizontalaus kaleidoskopiškumo“ (Gedgaudas 1992 10 24) arba kad „R. Tumino „Galilėjus“ – savotiška galaktika, kurioje daug saulių ir daug centrų“ (Jansonas 1992). Kitaip tariant, spektaklį vertino pagal conceptualaus draminio teatro

paradigmą. Nors ir atsisakydamas vieno „centro“, „pagrindinės“ idėjos, „Galilėjus“ anaip tol nėra tuščiaaviduris. Jis palieka nemažai erdvės refleksijai: kur baigiasi žmogiškasis silpnumas ir prasideda konformizmas, ar patogaus gyvenimo siekis nesuderinamas su menininko statusu. Tuminas klausia lengvai, žaisdamas, tačiau visai nereiškia, kad nerimtai.

Gauta 2012 05 03  
Priimta 2012 06 07

## Literatūra

1. Aleksaitė, I. Galilėjaus pašlovinimas ar pasmerkimas? *Literatūra ir menas*. 1992 lapkričio 28.
2. Andrašiūnaitė, R. Plytelė teatro statiniui. *Kultūros barai*. 1987. Nr. 3.
3. Gadamer, H.-G. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos, 1997.
4. Gedgaudas, V. Nuvargusių žmonių puota. *Literatūra ir menas*. 1992 rugsėjo 26.
5. Gedgaudas, V. Šuns kaukimas prokrusto lovoje. *Literatūra ir menas*. 1992 spalio 24.
6. Jansonas, E. Mažasis organonas „Galilėjui“. *7 meno dienos*. 1992 spalio 9.
7. Kažukauskaitė, N. Nauji laikai pagal Sigitą Račkį. *7 meno dienos*. 1992 lapkričio 13.
8. Leach, R. *Makers of Modern Theatre: An Introduction*. London: Routledge, 2004.
9. Lehmann, H.-Th. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė. 2010.
10. Liuga, A. Ar atsisveikinsim su „Galilėjum“? *7 meno dienos*. 1996 vasario 23.
11. Marcinkevičiūtė, R. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. Vilnius: Scena, Kultūros barai, 2002.
12. Marcinkevičiūtė, R. Iš sielvarto ir nebūties. *Literatūra ir menas*. 1989 vasario 25.
13. Oginskaitė, R. Pauzė. *Literatūra ir menas*. 1989 liepos 01.
14. *The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama*. Edited by Eric Bentley. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
15. Tirvaitė, L. Trečias brolis. *Literatūra ir menas*. 1989 lapkričio 25.
16. *Valstybinis Vilniaus mažasis teatras 1990–2011. Pasakojimai, liudijimai, prisipažinimai*. Valstybinis Vilniaus mažasis teatras, 2011.
17. Брехт, Б. *Театр*, т. 5/2. Москва, 1965.
18. Мацайтис, С. Горечь „старого нового времени“. *Эхо Литвы*. № 209, 24 октября 1992 г.
19. Пави, П. *Словарь театра*. Москва: Прогресс, 1991.

Ramunė Balevičiūtė

## The crossings of epic theatre, post-dramatic theatre and the theatre of play in Rimas Tuminas' work

### Summary

The tendency of Rimas Tuminas' directing to the epic form could be noticed already earlier, but it manifested itself most distinctly in the production "Here Shall Be No Death" (1988), which can be considered a manifesto of a new theatre and a new stage language. Like "Galileo" (1992) after Brecht, this performance concretized the relations of epic theatre, post-dramatic theatre and the theatre of play. The open and free form of the performances, the stress on the process rather than on the result, active involvement of the audience and an ambivalent reception – all these features are common to epic theatre and the theatre of play, and partly to post-dramatic theatre. Also, the performance "Here Shall Be No Death" presented an innovative principle of creation, when the fixed drama text is not necessary and the stress falls on the individuality of an actor rather on the fictional character. In "Galileo", the director's refusal to construct the stylistically uniform whole and "organically" connect details, as well as the creation of a meta-theatrical layer of the performance can also be attributed to the strategies of play.

KEY WORDS: epic theatre, epic treatment of drama, post-dramatic theatre, play, theatre of play, Tuminas, Širvyys, Brecht