

Michailo Čechovo metodo vystymasis Lietuvoje

Gytis Padegimas

Klaipėdos universitetas, Menų fakultetas, Donelaičio g. 4, LT-92144 Klaipėda

El. paštas: gytispad@yahoo.com

Straipsnyje analizuojama Michailo Čechovo kūrybinio metodo genezė, jo raida bei ypatumai akcentuojant ir detaliau aptariant jo pedagogikos formavimuisi svarbų lietuviškąjį periodą. Siekiama atskleisti tamprų metodo ryšį su jo kūrėjo dvasinio pažinimo procesu ir iššifruoti vienos svarbiausių šio metodo sąvokų „aukštesnysis aš“ prasmę.

RAKTAŽODŽIAI: antroposofija, aukštesnysis aš, dvasinis tobulėjimas, psichologinis gestas, vaizduotė, Čechovas

„Sukurti vienybę iš daugybės – tai bene svarbiausia mūsų dvasios paskirtis, ypač meno srityje ir, tuo labiau aktorius profesijoje“¹.

Jaunasis Čechovas, žymiai anksčiau už Konstantiną Stanislavskį, pristatydamas jo sistemą dar 1919 m., rašė: „Dirbdamas su savimi, aktorius tuo pačiu vysto sielos lankstumą.“² Ši mokytojo sistemos ypatybė buvo gerai suvokiama ir patraukli jo gabiausiajam mokiniui, nes, anot Boriso Alperso, MDT Pirmosios studijos metodo šerdimi buvo „individualistinės pasaulėvokos teigimas, savotiška atskiros asmenybės teisių deklaracija“³. Taigi, šios studijos spektakliuose aktorius scenoje susilieja su žmogumi gyvenime. Alpersas taip pat pabrėžia, kad Leopoldas Suleržickis su auklėtiniais tyrinėjo bioenergiją: „Pagrindiniu uždaviniu, kurį jis kėlė Studijos aktoriui, buvo spinduliuoti iš savęs į žiūrovų salę žmogiškosios šilumos bangas, kurios po ilgų ir savitų „pratimų“ kaupdavosi jame lyg savotiškame akumuliatoriuje.“⁴ Čechovas, įgijęs iš savo mokytojų aktorystės kaip dvasinio vyksmo užtaisą ir turėdamas įgimtą visumos pojūtį, atkakliai kovodamas už jo išsaugojimą ir įtvirtinimą tiek entropijos apimtoje porevoliucinėje aplinkoje, tiek savo sieloje, labai greitai vaidmenimis sugeba pasiekti vaidybos meno esmę. Anot baltarusių teatro tyrinėtojos Tatjanos Kotovich, „Čechovo mene gimsta XX amžiaus menas su savo vidinio pasaulio gelmių ir sąsąmoningumo atskleidimu bei nesąmoninga vizualizacija“⁵. Andrejus Belas, rašydamas apie aktorius sukurtą Hamletą, esmingai pastebi: „Jūs vaidinate kaip ir dviejuose planuose: savo asmeniu ir kitais: Jūs buvote visoje „atmosferoje“; ir šitas Jūsų išsiplėtimas įvyko būtent nuo kažkokio sąmoningo viso efektingo ir teatrališko Hamlete sumažinimo: Jūsų Hamletas beveik neįdomus išorinio efektingumo požiūriu; ir būtent nuo „savęs“ sumažinimo

1 Чехов П 1995: 358.

2 Ten pat: 47.

3 Альперс 1997: 9.

4 Ten pat: 33.

5 Котович 1995: 38.

kaip artisto Hamletas augo, įgavo mano sąmonėje kolosalų dydį.⁶ Išorinių priemonių apribojimu, „vidinio aktoriaus“ maksimaliu išsiskleidimu Čechovas pasiekė tai, ką Hansas Georgas Gadameris vadina „tikru meno kūrinium“: „<...> savuoju štai buvimu meno kūrinys yra įvykis, kuris apverčia viską, kas buvo lig šiol, visa, kas buvo įprasta. Tai smūgis, kuriame atsiveria toks pasaulis, kokio dar nebuvo, kokio dar nėra buvę. Tačiau šis smūgis pačiame kūrinyje įvyko taip, kad sykiu jis lieka saugiai paslėptas tvermėje. Įtampa tarp to, kas šitaip iškyla, ir to, kas šitaip pasislepia – ir yra meno kūrinio pavidalas.“⁷

Savo didžiaisiais vaidmenimis (ypač paskutiniaisiais Rusijoje – Hamletu, Ab-leuchovu ir Muromskiu) aktorius Čechovas seisminiais dvasios „smūgiais“ tarsi sukrėtė amžininkus, atskleisdamas giluminius vis akivaizdesnės tiek visuomenės, tiek individo vidinės mutacijos mechanizmus, parodydamas pražūtingą slinktį į ateinančiame dešimtmetyje Sovietų Sąjungoje visuotinai įsigalėsiančią budelio ir aukos dichotomiją. Kartu jis paradoksaliai išgyveno ir pilnutinį savo, „vaidinančio žmogaus“, atsivėrimą bei išsipildymą. Vientisos triados žmogus–menininkas–aktorius, paremtos kūno–sielos–dvasios vienove, dėmuo – aktorius – pasiekė subjektyvias ir objektyvias skleidimosi ribas. Išsemto dvasinio augimo periodo atradimus bei praradimus ir tolimesnio vystymosi gaires Čechovas brėžia savo išpažintyje – nueito etapo testamente „Aktoriaus kelias“: „Kodėl iki šiol kūryba laikiau vien tai, kas vyksta scenoje? <...> Galiausiai dar viena mintis, dar viena pajauta apėmė mane. Tai buvo pajauta, kad įmanoma kurti savyje. Kūryba savosios asmenybės srityje. Skirtumas tarp kuriančiojo aplinkoje ir kuriančiojo savyje man tapo visai neaiškus. <...> Drauge su mintimi apie savasties kūrybą manyje savaime radosi valios impulsas – tarsi koks valios siekis įvaldyti kūrybinę energiją tam, kad perkeltum ją vidun, į patį save.“⁸

Šis „gyvenimo kūrybos“ siekis, sąlygotas tiek rusų inteligentijos (ypač tokių „dharmaus ieškotojų“, kokiais buvo dauguma Čechovų) dvasinių paieškų tradicijos, tiek žūtbūtinio vidinio poreikio revoliucinio lūžio metais, vertė jaunąjį teatro žvaigždę ieškoti atsparos taško ir pastovių vertybių už scenos ribų. Jau 1918 m. iš tokių pat savojo kelio revoliucijos audrose nerandančių jaunų žmonių jis suburia studiją. Viena pirmųjų Čechovo mokinių Marija Knebel rašė: „Aš nepamenu kiek įdomesnio darbo prie ištraukos ar pjesių – toks darbas neįėjo į Čechovo interesų sferą. Dėmesio, vaizduotės, improvizacijos, „grūdo“, atmosferos ir kiti klausimai jį jaudino tuo aspektu, kurį Stanislavskis vadino „aktoriaus darbu su savimi“. Jį domino aktoriaus, besirengiančio darbui su vaidmenimis, psichotechnikos ugdymas. Jis suprato, kad būtent šioje srityje mes galėjome tapti jam mažyte kūrybine laboratorija.“⁹ Viena paskutiniųjų mokinių Mala Powers tvirtino, kad „jis kiekvieną aktorių laikė unikalia

6 Чехов II 1995: 488.

7 Gadamer 2003: 11.

8 Чехов I 1995: 89–90.

9 Кнебель 1967: 60.

būtybe su bedugne giluma ir paslėptu talentu, kuris laukia progos atsiskleisti. Dirbdamas su Čechovu, aktorius suvokdavo savo vidines, snaudžiančias jėgas.¹⁰ Būtent ši „aktoriaus darbo su savimi“ sritis – dvasinis tobulėjimas kaip profesinio augimo pagrindas arba, anot paties Čechovo, „gyvenimo kūryba“ – tapo jo pedagogikos dominante visose formaliose ir neformaliose studijose. Pačiam mokytojui palaipsniui esmine siekiamybe tapo troškimas „matyti (teatro) meną vien kaip meditaciją visose jo apraiškose“¹¹. Čia ir nusižymi viena esminių takoskyrų tarp mokinio ir mokytojo, savo sistemą kūręs konkrečioms teatrinėms reikmėms ir grindusio ją savitiksliu psichologinės tiesos bei realybės absoliutizavimu, mokymų. Mano galva, šiam skirtumui apibūdinti puikiai tinka paties Čechovo žodžiai, pasakyti per „Hamletą“ repeticiją MDT–2 teatre: „Aukščiausia, ko galima pasiekti žemiškoje etikoje ir išmintyje, yra Horacijuje. Hamletas gi veržiasi į dvasinius, neišmatuojamai aukštesnius planus.“¹² Šiose repeticijose, kurias jaunas teatro vadovas, kovodamas su buvusios gimtosios Studijos stabarėjimu, jai virtus teatru, pavertė azartiška naujų repetavimo būdų paieška. Jis lakoniškai suformulavo ir svarbiausią savo meninės bei pedagoginės veiklos gairę, radikaliai besiskiriančią nuo Stanislavskio kūrybinių principų: „Siekti įvykdyti pagrindinį kūrybos dėsni: imituoti savo fantaziją.“¹³ Anksčiau minėtame straipsnyje apie Sistemą, Čechovas, visiškai pritardamas mokytojui, rašė, kad, „medžiaga fantazijai, tai yra įvaizdžiai, kurie laisvai jungiasi ir derinasi tarpusavyje, visada imami iš gyvenimo ir visada lieka vienu ir tuo pačiu. <...> Visi fantazijos gebėjimai susiveda tik į šios medžiagos, šių bendražmogiškųjų įvaizdžių kombinavimą, į jų sujungimą, atjungimą, suderinimą ir t. t.“¹⁴ Rudolfo Steinerio veikale „Kaip pasiekti Aukštesniųjų Pasaulių pažinimą?“ atradęs transformacijos pratimus, Čechovas toliau vystė vieną kertinių savo metodo postulatų – vaizduotės pasaulio savarankiškumo ir kuriančiojo gebėjimo į jį integruotis – teoriją bei praktiką. (Čia norėtusi pastebėti, kad Čechovo transponuoti pratimai nebuvo Steinerio intelektualinė nuosavybė. Įvairias jų variacijas galima aptikti gilioje europinėje dvasinėje tradicijoje, pvz., Leonardo da Vinci užrašuose.)

Pasiekęs tradiciškai suprantamo aktorinio meistriškumo viršūnių, jį realizavęs scenoje ir atradęs savo siekius atitinkantį dvasinį mokymą – Antroposofiją¹⁵, Čechovas 1928 m. išgyveno „kūrybos aplinkoje (ar išorėje)“ kulminaciją ir buvo visiškai pasiruošęs leisti į „Ateities teatro“ paieškas, organiškai sąlygojančias vis intensyvesnį tiek laike, tiek erdvėje perėjimą prie „kūrybos savyje“. Didieji „nesuaidinti vaidmenys“ – Don Kichotas, Lyras ir Agasferas – tapo tarsi kūrybiniais „žvaigždėlapiais“,

10 Бюклинг 2000: 414.

11 Чехов II 1995: 105.

12 Ten pat: 309.

13 Ten pat I: 104.

14 Ten pat II: 34.

15 Ten pat I: 155–157.

kuriuos nuolat reflektuojant vyko paieškos įvairiose Europos ir Šiaurės Amerikos vietose. (Liisa Byckling puikioje studijoje „Michailas Čechovas Vakarų teatre ir kine“ tiksliai atskleidė poreikio vaidinti gėsimą, kai atsisakoma net išsvajotojo Lyro vaidmens, visiškai pasineriant į „kūrybą savyje“.) Galima hipotetiškai svarstyti, į ką būtų išsikristalizavęs metodas, jei jo kūrėjas būtų dirbęs tik gimtąja kalba tėvynėje su rusų aktoriais, kaip norėtų Marija Knebel¹⁶, tačiau akivaizdu, kad Čechovo darbas multikultūrinėje aplinkoje siekiant kurti „internacionalinį teatrą“ ir jo pedagoginė veikla, išbandant metodo elementus su skirtingų tautybių ir skirtingo mentaliteto mokiniais, tik padarė patį metodą universalesnį ir imlesnį jau *počechoviniams* teatro ieškojimams. (Labai vertingas ir produktyvus, manau, galėtų būti tyrimas tos žinios ar mokymo, kurį Čechovas gavo, bendraudamas su atsiskyrėliu Nektarijumi iš dvasinio rusų ortodoksų centro Optima Pustyn.) Išsprūdęs iš vis labiau stingdomos kūrybinio įšalo zonos Rytuose, Čechovas skuba pasidalinti savo dvasiniais-kūrybiniais ieškojimais bei atradimais su laisvų Vakarų visuomenių nariais, bet patiria fiasko matydamas, kad čia visose gyvenimo sferose vis labiau įsigali jo taip nemėgiamas „matjerializmas“. („Kiekvienos sveikos žmogiškosios sielos reikmė turėti aiškią pasaulėžiūrą, turėti aiškų atsakymą į klausimą – vardan ko? – nužudoma galinga materialistinės hipnozės įtaka.“¹⁷) Šio skausmingo proceso viršūne tampa rusų liaudies pasakomis paremto spektaklio „Rūmai bunda“ pastatymas Čechovo teatre Paryžiuje. Norėjęs akivaizdžiai sceninėmis alegorijomis įkūnyti antroposofinį dvasinės paieškos bei prabudimo imperatyvą, parinkęs dvasinius archetipus atskleidžiančią literatūrinę pasakos medžiagą bei ieškojęs „internacionalinės“ teatro kalbos jai išreikšti, teatro reformatorius iš jo ieškojimų nepriėmusios publikos ir kritikos padaro išvadą, kurios laikysis visą gyvenimą. Antroposofija, visada išliksianti jam „keliu ir gyvenimu“, niekada nebus tiesiogiai eksponuojama nei jo kūrybinėje, nei pedagoginėje veikloje, nors visada jas persmelks. Karčios šio nesupratimo ir nesėkmių laikotarpio pamokos „Europos saulėlydžio“ fone tik dar labiau užgrūdino naujų horizontų ieškotoją ir įkvėpė vienus gražiausių puslapių Čechovo, literato, kūryboje¹⁸. Naujų horizontų ir naujų galimybių jis nusprendė ieškoti jauniausiose Europos šalyse, nes „naujas menas gali gimti tik toje šalyje, kur yra nauja pasaulėžiūra, ir tik tai tos pasaulėžiūros pagrindas. Tie teatro novatoriai, kurie nori sukurti naują teatrą niekuo, išskyrus teatrą, nesidomėdami, pasmerkti visiškai nesėkmei. Juk teatras – bet kurios šalies gyvenimo dalis ir kartu visos žmonijos kultūros dalis; todėl akivaizdu, kad naują teatrą sukurs tik šalys, vertinančios savo kultūrą ir turinčios plataus kultūrinio atsinaujinimo planus – žodžiu, turinčios savo pasaulėžiūrą. Kuo jaunesnė šalis, tuo daugiau joje galvojama apie kultūrą, tuo daugiau ji turi troškimo, ryžto, vadinasi, – ir galimybių

¹⁶ Ten pat II: 6.

¹⁷ Ten pat I: 209.

¹⁸ Ten pat: 221–223.

sukurti naują teatrą¹⁹, – sakė Čechovas lietuvių laikraščio korespondentui. Pats eksperimentatorius, jo paties liudijimu, jau turėjo tokią pasaulėžiūrą, persmelkusią jo esybę sunkią akimirką Paryžiuje: „Aš pradėjau susivokti: tai buvo pasaulėžiūros manyje gimimas. Ne tik prote, bet visoje mano esybėje – ir širdyje, ir rankose, ir kojose, ir visame kūne. Tai, ką aš lig šiol vadinau antroposofija, ką žinojau ir mylėjau kaip grandiozinę minčių apie pasaulį ir žmogų sistemą, dabar darėsi manyje savarankiška gyva būtybė.“²⁰

Autografų rinkėjo albume 1932 m. pradžioje, atvykęs į pirmą dar jaunystėje aplankytą ir mylimą Vakarų miestą – Rygą, Čechovas rašė: „<...> tai, ko aš siekiu, apytikriai galima išsakyti tokiais žodžiais: yra bendras pasaulinis tikslas. Jis subyra į begalinę daugybę mažesnių tikslų. Kiekvienas žmogus, atėjęs į žemę, gali atlikti jam, būtent jam, nubrėžtus uždavinius, vedančius į bendro pasaulinio tikslo įvykdymą. Suprasti savo uždavinius ir pasistengti juos įvykdyti – štai, jei norite, mano devizas <...>.“²¹ Tokių minčių, gimusių jo „mąstančioje širdyje“, vedamas ir pasiryžęs dalyvauti kuriant jaunos valstybės kultūrą, 1932 m. gegužės 26 d. iš Rygos „Ateities teatro“ kūrėjas atvyko į laikinąją Lietuvos Respublikos sostinę Kauną. (Tiesa, nepatvirtintais duomenimis, Čechovo Berlyno periodo filmo „Troika“ natūrinės scenos buvo filmuojamos Lietuvoje, Merkinės apylinkėse.) Lietuvos Respublikai buvo tiek pat metų, kiek ir Čechovo pedagoginiams ieškojimams, – abu savo kelią į taip trokštamą ateitį pradėjo 1918 m. (Dar prieš atvykdamas į Kauną Čechovas rašė iš Berlyno Andriui Olekai-Žilinskui, drąsindamas jį reformoms Kauno Valstybės teatre: „Lietuva tik vieną kartą išgyvens kūrybinę jaunystę!“)²²

Ką naujo ir abipusiškai įdomaus atnešė šis jaunos visuomenės ir jauno Mokytojo susitikimas? Profesionalus lietuvių dramos teatras buvo įsteigtas tik 1920 m., sujungus kelias gastroliuojančias trupes, išugdytas skirtingų rusų teatrinių mokyklų auklėtinių. Pirmąjį dešimtmetį jame, lyg didžiuliame žaizdre, lydėsi įvairiausių gebėjimų, stilių, teatrinių tikėjimų mišinys, ir tik 1929 m. Olekos-Žilinsko pastatytame Vinco Krėvės „Šarūne“ trupė pasirodė kaip ansamblis, sugebantis kurti šiuolaikinį teatrą. Norėdamas įtvirtinti teatro atsinaujinimo procesus ir padaryti juos negrįžtamais, šis lietuvių teatro reformatorius teatro vaidybos mokykloje surinko kursą ir jį pirmą kartą Lietuvoje supažindino su Stanislavskio mokymo pagrindais, „adaptuotais“ MDT–2. Daugiausia spektaklių tiek prieš Olekai-Žilinskui atvykstant į Kauną, tiek ir su Čechovu išvykus, šiame teatre pastatė seni jo pažįstami dar iš Suvorino teatro laikų – režisieriai Kastantas Glinskis ir Borisas Dauguvietis, didele dalimi tebedirbę taip, kaip išmoko pirmojo amžiaus dešimtmečio *ikistanislavskinėse* rusų teatro mokyklose. Su Glinskiu Čechovas netgi mokėsi viename kurse, (1939 m.

19 7 *meno dienos* 1932. 83.

20 Чехов I 1995: 222.

21 Ten pat II: 538.

22 Ten pat I: 362.

kalbėdamas Valstybės teatro vakare, skirtame Glinskio atminimui, Dauguvietis pasakė: „Suvorino mokykloje Glinskis ir Čechovas buvo draugai.“²³ Vėliau jie kartu vaidino Mažojo teatro spektakliuose, todėl keista, kad Glinskis nedalyvavo kurso draugo spektakliuose, o taip pat nė vieno iš jų archyvuose nėra jokių duomenų apie kokį nors judviejų bendravimą tuo periodu. Galbūt galima daryti prielaidą, kad Glinskis, visą gyvenimą likęs ištikimas jų mokytojo Nikolajaus Arbatovo idealams ir statęs lengvus, paviršutiniškus spektaklius bei kūręs galantiškus „amantų“ vaidmenis, ir „Ateities teatro“ adeptas neturėjo jokių sąlyčio taškų. Jeigu Čechovas, savąjį metodą lygindamas su Stanislavskio, pasinaudojo atitinkamai universiteto ir gimnazijos įvaizdžiais, tai Glinskio, o ir daugumos to meto Kauno aktorių, darbo metodus turbūt būtų galima apibūdinti pradinės mokyklos įvaizdžiu. Kitaip susiklostė jo kūrybiniai santykiai su Imperatoriškosios mokyklos auklėtiniu ir buvusiu kolega Suvorino teatre Dauguviečiu. Kartu jie vaidino daugelyje spektaklių (pvz., 1910 m. „Vyšnių sode“ Čechovas vaidino Jepichodovą, Dauguvietis – sėkmingai Trofimovą), o atnaujinant „Carą Fiodorą Joanovičių“, kuriame Čechovas sukūrė pagrindinį vaidmenį, vadovauti kai kurioms repeticijoms buvo pavesta Dauguviečiui²⁴. Vėliau Kauno „Hamlete“ jis puikiai atliko Klaudijaus vaidmenį, kurį, beje, pirmą kartą vaidino dar Suvorino teatre.

Atvykęs į Kauną statyti „Hamleto“ („Ir Kaunas neišvengė mano Hamleto“ – vėliau juokavo jis²⁵; pridursime – ir „Dvyliktosios nakties“, ir „Revizoriaus“), Čechovas susidūrė iš vienos pusės su sėkmės skonį pajutusiu aktorių troškimu kūrybingai dirbti, o iš kitos – su rimta profesinių įgūdžių stoka. („Jam (Žilinskui) tikriausiai irgi sudėtinga dirbti su silpnais čionykščiais aktoriais. Aš daug čia dirbu, ir jei aktoriai būtų geresni, galėtume užbaigti labai labai greitai“²⁶, – guodėsi režisierius laiške Georgette’ai Bonner.) Reikėjo, kiek įmanoma, kruopštaus parengiamojo darbo užpildant aktorių profesinio pasirengimo spragas, o, be to, ir Oleka-Žilinskas bei jo studentai labai prašė pamokų studijoje. Į pirmą užsiėmimą Valstybės teatre 1932 m. rugpjūčio 18 d. gausiai susirinkusiems aktoriams ir studentams Čechovas sakė: „Kai man tenka dėstyti teatrinius dalykus, kalbėti su kolegomis aktoriais, aš visada klausiu savęs: kas tai? Ar tai įvykis? Ar įvyks kas nors tarp šių sienų? Ar atsitiks čia „kažkas“, ko aš laukdavau visada, žiūrėdamas į daugybę savo kolegų ir gerų meistrų, kai jie vaidindavo, ir tas „kažkas“ neatsitikdavo? Ar bus čia surastas tas paslaptingas „kažkas“? Ar atsivers čia tie slaptieji aktorių privalumai? Ar atsidarys čia naujas teatras? O naują teatrą mums diktuoja istorija, laikas...“²⁷ Tai anaipol nebuvo retoriniai klausimai siekiant patraukti auditoriją, bet pačiam mokytojui gyvybiškai svarbaus tyrimo gairės, nes

23 Aleksaitė 1966: 25.

24 Ten pat: 20.

25 Чехов I 1995: 232.

26 Бюклинг 2000: 162.

27 Уроки 1989: 5.

jau atėjo laikas ne tik suintensyvinti naujojo metodo paieškas, bet ir susisteminti jas, apibendrinti. Vėliau „Laike ir susitikimuose“ Čechovas pripažino, kad jau Paryžiuje jis su nuostaba pastebėjo, „jog jo teatrinis metodas, aktorius technikos supratimas ir pedagoginiai ėjimai išaugo, įgijo formą ir tapo tikslesni. <...> Tai, kad mano sąmonėje (tiksliau pasąmonėje) daugiametė patirtis lyg ir savaime dėstėsi į sistemą, leido man galvoti, kad ji buvo teisinga ir organiškai tikra. Aš nieko neišsigalvojau, neįnešiau sausų apmąstymų, nekūriau dirbtinio dalių ryšio – vieningumas radosi savaime. Aš susidomėjau procesu, vykusiu manyje, ir pradėjau jį sekti, griežtai saugodamas nuo proto įsikūsimui. Bet užrašų tuo metu aš dar nerašiau.“²⁸

Prieš pat atvykdamas į Kauną, padedamas savo ištikimos ir ilgametės pagalbininkės Bonner, Čechovas Jūrmaloje ne tik „darė“ užrašus, bet ir vokiečių kalba parašė tai, ką jis pats vadino „brošiūra“, ir ką jo padėjėja išsivežė redaguoti. Anot Byckling, „galutiniu šio darbo rezultatu tapo rankraštis, saugomas Bonner archyve Ciuriche“²⁹. (Manau, kad šio rankraščio publikacija suteiktų ne tik daug žinių apie metodo formavimąsi, bet ir praturtintų patį jo pažinimą tiek teoriniu aspektu, tiek praktiniais pratimais. Tikėkimės, kad metodo tyrinėtojai bei praktikai vokiškai kalbančiose šalyse sujungs savo pastangas, ir vieną dieną šis unikalus darbas išvys dienos šviesą!) Štai kodėl Čechovui rūpėjo ne tik paruošti aktorius savo pastatymams, bet ir tuoj pat patikrinti, kaip praktiškai veikia jo pirmą kartą suformuluotos teorinės išvalgos ir pažiūrėti, ar jos prieinamos bei suvokiamos teatro eiliniams. Iš Kauno Bonner adresu į Paryžių skriejo laišakai su knygos korekcijomis iš „įvykio vietos“, o į Kauną iš Rygos nekantraudamas autorius siuntė pirmą ir bene išsamiausią savo rašinį apie atmosferą. (Byckling nuomone, ilgą laiką savarankišku tekstu laikytas „laiškas“ apie atmosferą yra minėtos knygos skyrius.) Ir čia rezultatas išėjo tikrai paradoksalus: iš vienos pusės Čechovui atrodė, kad jo nesupranta. Laiškuose Bonner jis pastebėjo, kad „mūsų skaitytojams <...> reikia rašyti dar populiariau. Apie tavo sunkų stilių nekalbėsiu, kol visa knygos struktūra nebus perdaryta. Galvok apie Kauno aktorius! Vieną kartą tu man labai padėjai, kai pasakei, kad man reikia įgyti kantrybės su Kauno aktoriais, nes jie visi negali būti genijais. Tai pasakytina ir apie sunkų knygos stilių. Jie negali (ir nebūna) tokie protingi skaitydami.“³⁰ Iš kitos pusės, manau, jis būtų labai nustebęs ir nudžiugęs, žinodamas, kad kai kurie jo mokiniai ne tik tiksliai supranta mokytojo minties vingius, preciziškai juos užrašo, bet vėliau naudoja savo kūryboje tai, kas artimiau jų kūrybinei individualybei. Pavyzdžiui, labai gabus, lietuvių teatro viltimi laikytas Algirdas Jakševičius (1908–1941) konspektuose užsirašė: „pagrindinis aktorius talento bruožas – transformacija – gebėjimas kūno priemonėmis kurti charakterį, savo asmenybę paliekant nuošaliai. Talentingas artistas scenoje visada leidžia veikti sukurtajam paveikslui. Tik prastesnis aktorius pats vaidina jausmus, kuriuos

28 Чехов I 1995: 221.

29 Бюклинг 2000: 428.

30 Тен пат: 428.

turėtų išreikšti herojus. Antras talento požymis – išgyvenimus atskleidžiančių priemonių tikslumas, įtikimumas, įtaigumas ir grožis. Tikslumas reiškia, kad kiekvienu momentu aktorius turi žinoti, ką daryti. Dvasia ir kūnas turi iš anksto numatyti, kas po to seks. Išlavinus intuityvumą, pasiekiamas didelis miklumas, kurio reikia aktoriaus judesiams. Kitaip jo judesiai esą neįtikinami, net apgailėtini.³¹ Šio užrašo autorius, visada į sceną išeidavęs su preciziškai sukurta personažo kauke, 1938 m. po asistavimo Olekos-Žilinsko pamokose Niujorke ir stažuotės Paryžiuje Kauno teatre pastatė poetiškiausią lietuvių prieškario scenos spektaklį Eugene'o O'Neillo „Marko milijonus“ (beje, ilgai ir nepranoktą), kuriame beveik muzikinio judesio skambėjimo pasiekė būsimoji lietuvių teatro žvaigždė Monika Mironaitė. „Teatro poetu“ vadintas Jakševičius mirė jaunas, bet Čechovo pamokų atšvaitus į emigraciją Amerikoje 1944 m. išsivežė jo mokinys Jurgis Blekaitis (1917–2007). Apie 60 metų jis, statydamas spektaklius, rašydamas straipsnius, bandė psichologiniam-buitiniam lietuvių emigracijos teatrui diegti poetinio teatro įgūdžius. Pirmojo užsiėmimo metu, pabrėždamas kovos su kūrybiniu sustabarėjimu svarbą, dėstytojas kvietė: „Aš mažas, aš naujagimis. Aš nemoku nei judėti, nei kalbėti, nei galvoti. Ir imsime mokytis kaip vaikai (čia mums gamta kelia tuos pačius reikalavimus) judėti, kalbėti ir galvoti iš naujo. Tai yra pažinim.“³²

Savo vis gilesnį ir aistringesnį goethiškojo pažinimo impulsą („Jo siela trokšta suvokti, kaip žmogui sąmoningai tapti žmogumi? Jai nepavyksta atrasti savyje jausmų, kurie padėtų savyje pamatyti visų elementų, nurodytų makrokosmo ženkle, santalką. Nes čia ir slypi „pažinimas“, stiprių vidinių išgyvenimų pagalba galintis būti transformuotas į „savęs pažinimą“. Bet joks pažinimas, net ir pačios aukščiausios pakopos, neapima iš karto viso žmogaus, o tik dalį. Jį reikia išbandyti gyvenimu, ir tik tada, sąveikaudamas su gyvenimu, jis išplečia savo sferą, apimdamas visą žmogiškąją būtybę.“)³³ Čechovui, kaip vėliau paaiškėjo, tikrai pavyko tai įskiepyti ir savo kauniškiams mokiniams. Šis pažinimo troškulys bei nuolatinė savikūra ir buvo paslapties, apie kurią Čechovas kalbėjo tik atvykęs į Kauną anksčiau cituotame interviu, įminimas: „Yra paslaptis, kurią, deja, ne visi aktoriai žino. <...> publika visada, sąmoningai ar nesąmoningai, už aktoriaus sukurto vaizdinio mato tą žmogų, kuris sukūrė šį vaizdinį, vertina jį. Ir nuo to, ar ji priėmė šį žmogų, ar ne, slypi ryšio tarp aktoriaus ir žiūrovo atsiradimo galimybė bei jos pobūdis. Šis ryšys, šis kontaktas su publika ir išsprendžia klausimą, ar priimamas aktorius duotajame vaidmenyje, ar ne. Štai kodėl ateities aktorius, suvokęs šią paslaptį, dirbs ne tik su gautu vaidmeniu, bet ir pradės vystyti save kaip asmenybę, nes jo žmogiškosios savybės ir išspinduliavimai esmingai lemia jo vaidmenį per visą

31 Blekaitis 1999: 64.

32 Уроки 1989: 6.

33 Штейнер 1996: 128–129.

gyvenimą.“³⁴ (Paskutinio mokytojo seminaro Baltijos šalyse, Siguldoje, tema bus „Meninis vaizdinys ir aktorius kaip asmenybės vystymasis.“³⁵)

Kad būtų suvoktas šis tikslas ir jo siekiama, mokytojas jau nuo pirmųjų pamokų mokinius nuosekliai pratina prie sąvokų „antrasis aktorius“ ir „vidinis aktorius“, visai nesistengdamas šių sąvokų apibrėžti. Dažnai po pratimo primindamas, kad jį atliekant stiprėja ir tobulėja „antrasis aktorius“, jis tarsi leido studentui kompleksiskai, jausenos ir intuicijos lygmeniu pačiam intuityviai suvokti ir auginti savyje šį dvasinio-kūrybinio proceso branduolį, neučia projektavo jo palaipsniui augantį tankį į pasąmonę. Atliekant įvairius kūno pratimus, gana įsakmiai pabrėžiama, kad jie vertingi tiek, kiek sukelia vidinį atsaką, vysto „sielos miklumą“. Per 10 pamokų pasiūlęs keletą judesio bei kūnų komponavimo pratimų, pakankamai susitelkus mokiniams į visumą bei susikūrus stipriai kūrybinei atmosferai, 11-oje pamokoje mokytojas pateikia aiškią ir paprastą sudėtingo kūrybinio proceso schemą, prieš tai apibrėžęs trinarę žmogiškosios būtybės visumą³⁶. Schemos demonstraciją jis palydi ir labai praktiška įžanga: „Kiekvienas žmogus turi didesnę ar mažesnę vidinę jėgą, kiekvienas daugiau ar mažiau ją jaučia, bet, be abejo, niekas nežino jos ribų. Jos sąlygojamos galimybės iš esmės yra X, kadangi nepasiekia mūsų pojūčių lauko, jos paslėptos nuo mūsų. Bet tuo pat metu intuityviai jaučiame, kad tokia jėga yra. Be to, mes kartais matome, jog kasdienio gyvenimo aplinkybės priverčia ją pasirodyti pačia mums netikėčiausia forma. Kad pasinaudotume tokiu neįkainojamu turtu, paveldėtu iš gamtos, reikia vagos, kuria ta jėga tekėtų. Kiek didžių žmonių, mokslininkų, menininkų su ryškiais talentais, iš tikrųjų turėjusių tą jėgą ir paskyrusių visą gyvenimą ypatingiems uždaviniams spręsti, gilinosi į save, kankinosi ieškodami ir galų gale, priėję aklavietę, baigdavo savižudybe kaip tik dėl to, kad neturėjo vagos (vidinės schemos), kuria galėtų šią paslėptą jėgą pasiųsti³⁷. Ši vidinė jėga, jos kaupimo bei transfigūracijos kūrybiniame akte mechanizmas ir „vidinio aktorius“, „antrojo dvasinio aktorius“, vėliau „aukštesniojo aš“ (*higher ego, higher self*), „kūrybinės individualybės“ (*creative individuality*) genezė ir sąveika su aukštesniaisiais pasauliais bei paties kūrėjo asmenybe tapo Čechovo tyrimų ir apmąstymų objektu visą gyvenimui, net tada, kai teatras nustojo jį dominti. Visuose jo metodo variantuose, net kai leidėjai „vardan išdėstymo aiškumo ir knygos prieinamumo“ reikalaujo kupiūrų, supaprastinimo, ši problematika buvo aptariama pakankamai detalai ir įkvėptai. Galutinis apibrėžimas, subrandintas ir išnešiotas visose amžiaus negandose, be užuolankų išsakomas gyvenimo pabaigoje laiške dar vienam dvasinių paieškų bendrakeleiviui, tegu ir besirenkančiam kitus kelius, Alfredui Bergstremui: „Kristus, susiliejęs su žmogumi (ir žmonija), įgijo galimybę

³⁴ 7 *meno dienos* 1932. 83.

³⁵ Чехов П 1995: 543.

³⁶ Уроки 1989: 22.

³⁷ Ten pat: 21–22.

duoti jam savo dieviškąsias dovanas. Šiomis dovanomis jis pradėjo žmonijai atidavinėti PATĮ SAVE. Kiekvieną dovaną mes turime įsivaizduoti kaip dalį paties Kristaus esybės, kartu su dovana įeinančios į žmogų (jeigu žmogus tikrai priima dovaną). <...> Pirmąją dovaną mes galime apibūdinti (deja, šiek tiek nuvalkiotomis sąvokomis) kaip aukštesnįjį „aš“ žmoguje. Iš karto pasakysime, kad tas „aš“ yra Kristus žmoguje. „Ne aš, bet Kristus manyje“ (apaštalas Paulius). Ir tai reikia suprasti tiesiogine prasme. <...> Kai (ir tiek, kiek) Kristus įeina į žmogų kaip „aš“, šis „aš“, likdamas Kristumi, tampa tuo pačiu ir žmogumi. <...> Atskyręs, kaip „aš“, dalį savo esybės ir perdavęs ją žmogui, jis tarsi sako šiai savo daliai: dabar gyvenk ir vystykis savarankiškai. Tapk žmogaus, į kurį aš tave įdėjau, individualybe. Duodu tau laisvę!“³⁸ (Beje, per pirmąjį susitikimą Kaune Čechovas savo mokiniams tvirtino, kad tas, kuris eina tobulėjimo keliu – laisvas.³⁹)

Kitame šios serijos laiške randame ir atsakymą, kodėl metode nėra specialaus skyriaus, skirto tokiam svarbiam aktorinės technikos elementui, koks Stanislavskio sistemoje yra „bendravimas“. Priešpaskutinėje ir labai turiningoje paskaitoje „Apie meilę mūsų profesijoje“ 1955 m. rudenį Čechovas su jam būdingu humoru sakė: „Ištisai tenka stebėti – netgi mūsų etiudų metu – du žmonės stengiasi „suvaidinti“ meilę. Kurį laiką jie atidžiai žiūri vienas kitam į akis, paskui pavargsta ir pradeda mirksėti. Pasijutę dar labiau sukaustyti, jie siekia nors ką nors padaryti, kad pateisintų savo sumišimą. Pavyzdžiui, negrabiai liečia partnerio ranką ir pradeda kikenti, lyg ir ieškodami šiame kikenime išsigelbėjimo, o galiausiai išspaudžia savo veiduose, atleiskit man, idiotišką šypseną. Tuo viskas ir baigiasi.“⁴⁰

Dirbdamas su mokiniams Kaune, Čechovas davė jiems daug kartu atliekamų komponavimo pratimų, labai naudingų statant „Hamletą“, pvz., dar iš MDT–2 to paties „Hamleto“ repeticijų žinomus, bet dabar modifikuotus pratimus su kamuoliais, 7 figūrų susiliejimą be žodžių į simetrišką figūrą, 3 kolonų susijungimą į darnią visumą, daugybę įvairiausių grupės komponavimosi pagal muziką, temą, spalvą kombinacijų erdvėje ir t. t. (Komponavimasis pagal raudoną, juodą ir geltoną spalvas buvo ir iš šių spalvų gamos Mstislavo Dobužinskio sukurtos „Hamleto“ dekoracijos kompleksinis prisijaukinimas bei įvaldymas.) Tačiau atliekant šį ir daugelį kitų pratimų, mokytojas kreipė dėmesį ne tik į kūnų parametrus erdvėje ir jų judėjimo pobūdį, bet vis ragino jausti visa savo esybę aplinką, visus žmones, esančius greta, visą laiką vidumi būti kartu. Bendravimas visose jo užduotyse dažniausiai yra netiesioginis, galima sakyti, „apsichologinis“, be partnerių „spoksojimo vienas į kitą“, paremtas ne *stanislavskišku* „tikslų siekimu duotosiomis aplinkybėmis“, bet suvokimu, nuojauta, įsiklausymu į KITO taip pat prikišamai nedemonstruojamą vidų. „Jeigu žmogui meditacijų, maldų, gyvenimo būdo ir kitokiu keliu nors kiek nors pavyks įsisąmoninti aukštesniojo „aš“

38 Чехов I 1995: 501.

39 Уроки 1989: 6.

40 Чехов II 1995: 338.

savyje buvimą; jeigu jis, nors iš dalies, ypatingomis savo gyvenimo minutėmis išmoks vietoj „aš“ sakyti „Kristus manyje“; ir jeigu jis pasistengs išvystyti savyje sugebėjimą, dvasinį įprotį net ir kasdieniniuose pokalbiuose arba mintyse tikrai betarpiškai kreiptis į aukštesnįjį „aš“, į Kristų kitame žmoguje, tai koks bus rezultatas? Tai, kad kito „aš“ staiga išsižiebs, sušvytės ir truputį, vos vos prabus, pradės lašeliu daugiau suvokti save. Tai nedidelis stebuklas, kurį vienas žmogus visada gali pabandyti padaryti kitam, vardan kito.“⁴¹ (Laiškai, savo stulbinančiomis įžvalgomis pranokę laiką, seniai prašosi atidžių tarpdisciplininių studijų.) Ši „nedidelį stebuklą“, įgalinantį sukurti unikalų pratimą, Čechovas, dėstymo ciklui Kaune artėjant prie pabaigos, pasiūlė studentams. Kadangi jis neįėjo į kanonines metodo knygas, norisi šį „stebuklą“ pristatyti plačiau.

11-oje pamokoje pristatęs kūrybinio proceso schemą, kitose dviejose mokytojas pereina prie užsiėmimų pradžioje žadėto pirmojo etapo trečiosios srities – „minties–fantazijos“ (pirmosios dvi sritys – „judėjimas“ ir „žodis“, kurio, beje, šiame pamokų cikle nebuvo imtasi)⁴². Tai dar ne ta vientisa vaizduotės ir jos pagalba surasto vaidmens įkūnijimo visuma, kurią žinome iš paskutiniųjų Čechovo darbų⁴³. Greičiau tai tik pirmi studentų bandymai suvokti vaizdinių stebėjimo bei fiksavimo technologiją ir, anot mokytojo, „primityvių“ vaizdinių kūrimas.

14-oje pamokoje – netikėtas perėjimas į „fantazijos sritį“ – režisieriaus ir aktorius „keitimasis“ kūrybinėmis funkcijomis ir, atitinkamai, psichologija. Pagal Čechovą, „režisierius pavirsta ne į pedagogą, bet į aktorius fantazijos vaizdinį. Aktorius turi mylėti režisierių kaip savo fantazijos vaisių. Režisierius gi turi mylėti aktorį už tai, kad jis (aktorius) tą jo (režisieriaus) sukurtą vaizdinį įkūnija.“⁴⁴ Keisdami vaizdiniais ir mokydami vienas kitą juos įkūnyti šie du kūrybinio proceso antagonistai ne tik nugalai objektyviai tarp jų egzistuojančias priešpriešas, bet ir sukuria kūrybai vaisingiausią „meilės atmosferą“. (Atmosfera, gimstanti per aktorių bendravimą ir tampanti esmine spektaklio gyvybės sąlyga, buvo aptarta 4-oje pamokoje⁴⁵. „Meilės“, kaip integralios ir svarbios kūrybinio proceso dalies, dialektika po ilgos pertraukos visiškai paaiškės minėtoje paskaitoje „Apie meilę mūsų profesijoje“.⁴⁶)

Kitoje, 15-oje pamokoje, buvo atskleista pratimo prasmė: „Idealiame ateities teatre aktoriai su režisieriais suras naują kalbą – vaizdinių kalbą. <...> ne logiškai išdėstyta režisieriaus kalba, bet mėgiamas vaizdinys gali rasti atsaką aktorius sieloje. Idealu, jei būsimasis režisierius ištars pusę žodžio, bet pasakys taip, kad jis aktoriuje pagimdys vaizdinį. <...> Bus ne žodžių, bet vaizdinių kalba.“⁴⁷ Ir nors Čechovo leksikoje dar neegzistuoja terminas „psichologinis gestas“, akivaizdu, kad „vaizdinių kalba“ jis

41 Ten pat I: 506.

42 Уроки 4989: 6.

43 Chekhov 2002: 21–35.

44 Уроки 1989: 34.

45 Ten pat: 10–12.

46 Чехов II 1995: 337–349.

47 Уроки 1989: 38–39.

pats jau ne kartą „kalbėjosi“, dirbdamas su režisieriumi Jevgenijumi Vachtangovu. Paskutiniame, jau po „Hamleto“ premjeros įvykusiame mokymo ciklo susitikime, brėždamas gaires tolimesniam savęs tobulinimui, mokytojas išsakė tarsi savo credo, susirūpinimu kultūros ir žmogaus vystymosi keliais, įžvalgų gilumu ir tikslumu prilygstantį kitų XX a. humanistų – Nikolajaus Rericho, Mahatmos Gandžio, Alberto Schweitzerio – mintimis. (Beje, daugelyje Čechovo raštų bei pasisakymų apie šiuolaikinio gyvenimo problemas galima rasti ir nemaža paralelių su tuo minčių kompleksu, kurį Jonas Paulius II vėliau įvardins „mirties kultūra“.) „Kiekvienas iš mūsų, būdamas menininkas, turi savo galvoje Golgotą. Kiekvieną iš mūsų kankina jo paties mintys, o širdį slopina sąmonės aštrumas. Gyvenimas verčia mąstyti aštriai, greitai, kategoriškai, jis verčia mus peršokti įvairius įvykius, praeiti pro šalį arba bet kuriuo atveju, neturint laiko, trumpai stabtelėti. Mes sergame šiuo laiko nepakankamumu. Kai žmonija kovoja už savo egzistavimą, kai čia vienur, čia kitur pasigirsta kovinis karo šūkis, laikraščių skiltys pilnos ypatingų sensacijų, informacijos apie siaubingas žmogžudystes, žemės drebėjimus ir t. t., mintis negali nustygti vietoje. Mūsų galvas varsto tūkstančiai dalykų, kurie verčia mąstyti isteriškai. <...> Įvairių profesijų žmonės kelia tėvynės klausimą ir sprendžia jį kaip supranta. Laikraščiai liudija, kad žmonės mąsto apie tėvynę chaotiškai. Jeigu jie mąstyti apie ją kitaip, tokio klausimo nereiktų kelti. Tai, kas gyvenime vadinama chaosu, disharmonija, bjaurumu, mes mąstydami pavadinsime aritmiškais reiškiniais. Kiekvienas meno kūrinys, kaip ir gamtos reiškinys, turi būti ištisai persmelktas ritmo. Visa, kas praranda ritmą, yra liga.“⁴⁸ Dar per „Hamleto“ repeticiją Maskvoje režisierius teigė, kad „viskas išryškėja ne per prasmę, bet per ritmą“⁴⁹, o Kaune aiškino mokiniams: „Kad geriau įsigilintumėme į ritmo sąvoką, mes turime iš naujo apmąstyti visus gamtos reiškinys. Tik tada savyje pažadinsime ritmo jausmą, be kurio negali būti kūrybos. Reikia sau susikurti nedidelę filosofiją apie ritmą gamtoje, pasaulyje, žmoguje. Raskite bent dešimt minučių per dieną, kad pasinertumėte į mintis apie ritmą. <...> Ritmas, į kurį nugramzdinsime savo sąmonę, nuramins mūsų nervus, kurie jau patys savaime yra aritmiškas reiškinys. Kai mes susimąstome apie ritmą, jie dingsta.“⁵⁰ Nors per savo pamokas Čechovas aistringai žadino auklėtinių „estetinę sąžinę“, aiškino jiems, kad tik būdami „gėrio adeptais“ jie taps tikraisiais menininkais, jo „pafilosofavimai“ nebuvo patetiški ar atsieti nuo konkrečių užduočių. „Visi mūsų atliekami pratimai neturėtų jokios prasmės, jeigu atkakliai jų nekartotume kiekvieną dieną. Beprasmiška palikti juos teorinio pažinimo srityje ir nesigilinti į praktinę pusę. Kiekvienas aktorius privalo stengtis kaip galima geriau išsiaiškinti pagal schemą pasiūlytų pratimų prasmę ir daug daug kartų juos pergaltoti, kad suvoktų ir pajustų paslėptas ir jam pačiam iki šiol nepažįstamas jėgas, esančias po kūniškuoju apvalkalu. <...> Tik pažinimo dėka aktorius gali įgyti kūrybinę harmoniją

⁴⁸ Ten pat: 41–43.

⁴⁹ Чехов II 1995: 412.

⁵⁰ Уроки 1989: 44–45.

ir nusistatyti galų gale vidinę tvarką⁵¹, – ne kartą kvietė Čechovas savo klausytojus į organišką „gyvenimo kūrybos“ kelią. Ar buvo jis Kaune išgirstas ir suprastas? Jau chrestomatiniais yra tapę Balio Sruogos žodžiai: „Ką Čechovas davė mūsų aktoriams, pašalinis žiūrovas, ne specialistas, negalėjo nė įvertinti, nė pastebėti, tuo tarpu patiems aktoriams dalyvavimas Čechovo vadovaujamuose studijiniuose darbuose buvo nelyginant naujo lobyno atradimas.“⁵² Dauguma jų sudėtingose XX a. peripetijose išlaikė „estetinę sąžinę“ ir svariai prisidėjo prie lietuvių teatrinės kultūros raidos. Ne be Čechovo „Ateities teatro“ idėjų įtakos, baigę aktorinę mokyklą ir vadovaujami mokytojo Olekos-Žilinsko, jie 1933 m. įsteigė alternatyvų Valstybės teatrui Jaunųjų teatrą, jau pirmaisiais spektakliais sulaukusio didelio susidomėjimo bei pritarimo. Čechovas pasveikino jaunosius kolegas pakiliu laišku: „Patikėkite, nors mus skiria daug kas, aš vis dėlto myliu jus, jūsų energiją, jūsų meninę bei žmogiškąją jėgą, jūsų tikslus ir jūsų kantrybę. Jeigu leisite būti visiškai atviram, aš pavydžiu jums. Mūsų išoriškai sunkioje dalioje tiek vidinės, tikros, ne abstrakčios, konkrečios šviesos. Argi ne taip? Ir svarbu ne tik, kad jūs turite tą šviesą – svarbu dar, kad mokate kovoti už ją su konkrečiais, žemiškais sunkumais!“⁵³ Deja, greitai dėl daugybės priežasčių šis teatras turėjo užsidaryti, tarsi paliudydamas tame pačiame Čechovo laiške parašytus žodžius: „<...> tiems, kurie neša į gyvenimą konkrečius idealus, nėra Žemėje dviejų dalykų: nėra laiko ir nėra erdvės“⁵⁴.

Iširus Jaunųjų teatrui, kiekvienas iš buvusiųjų mokinių pasuko savo keliu. Romualdas Juknevičius (1906–1963), palikęs sistemingiausias Kauno pamokų užrašus, stažavosi pas Mejerholdą, 1936 m. labai sėkmingai debiutavo režisuodamas kadaise Pirmojoje studijoje rodomą Hermano Hejermanso „Viltį“, 1940 m. įsteigė naują teatrą Vilniuje (dabar – Lietuvos Nacionalinis dramos teatras), karo bei okupacijų metais išgyveno persekiojimus ir tremtis. Socialistinio realizmo mene viešpatavimo metais jo spektakliai Sovietų Lietuvos teatre alsavo aukšta scenine kultūra, subtilia atmosfera, žavėjo pilnaverčiais aktorių darbais bei menine visuma. Tikrojo meno oazės išlaikymas unifikuotoje totalitarizmo aplinkoje režisieriui brangiai kainavo – jis mirė pačiame kūrybinių jėgų žydėjime.

Juozas Gustaitis (1912–1990) – bene labiausiai prie mokytojo prisirišęs mokinyš, kartu su lietuviu Edvardu Kaštaunu buvo įstoję į Čechovo studiją Dartingtone, tačiau dėl lėšų stokos mokėsi tik vieną semestrą. Lietuvoje Gustaitis daug metų sėkmingai dirbo aktoriumi ir režisieriumi.

Mokinyš Juozas Grybauskas (1906–1964) kartu su aktoriumi Henriku Kačinsku (1903–1986), uoliu Čechovo užsiėmimų lankytoju bei Frezerio, Malvolijaus, Chlesakovo vaidmenų atlikėju jo spektakliuose, 1936 m. išleistoje knygoje „Aktoriaus menas“

51 Ten pat: 46.

52 Sruoga 1938: 212–236.

53 Чехов I 1955: 414.

54 Ten pat: 414.

pirmą kartą išspausdino mokytojo anksčiau studijai atsiųstą laišką apie atmosferą. Tuo metu iš esmės Lietuvoje naujo ir vertingo straipsnių rinkinio įžangoje rašoma, kad jis sudarytas remiantis medžiaga, aktorių ratelio savarankiškai studijuota Valstybės teatre 1935/36 metais⁵⁵. Taigi, mokytojo paskata tobulėti nebuvo pamiršta. Deja, greitai įsigalėjus sovietiniam režimui, Čechovo vardas Lietuvoje buvo dirbtinai ištrintas iš lietuvių teatro istorijos, o jo mokymas nebuvo aktualizuotas naujoms teatralų kartoms iš pirmųjų mokinių lūpų. Tiesa, su viena išimtimi. Šių eilučių autoriui ir gyvenime, ir scenoje dar teko bendrauti su paskutine gyva Čechovo mokine Lietuvoje Kazimiera Kymantaitė (1909–1999). Jos karjera ir gyvenimas iš visų Čechovo mokinių susiklostė sėkmingiausiai: sovietinio kultūros ministro žmona, Nacionalinio dramos teatro aktorė ir režisierė, pastačiusi daug vertingų nacionalinės dramaturgijos veikalų (kai kitiems režisieriams nebuvo leidžiama to daryti), plačios menininkų dinastijos pradininkė per visą savo spalvingą gyvenimą išlaikė gilią pagarbą Mokytojui. (Jos tvirtinimu, Čechovas ją švelniai vadindavo „Kimočka“, vesdavosi į draugų iš Rusijos vakarėlius ir net išgelbėjo gyvybę, prieš daug metų įspėdamas apie laiką, kada jai grės pavojus ir kada ji karo pradžioje turės pasitraukti iš Lietuvos.)⁵⁶ Ilgametėje teatrinėje praktikoje ji sakėsi naudojusi Čechovo pamokų patirtį, neįvardindama šaltinio. Paradoksalu, bet chrestomatine sovietinio teatro istorijoje tapusi kaimo sudeginimo per karą scena Kymantaitės režisuotoje Justino Marcinkevičiaus poemoje, neišvengusioje gerokos ideologijos dozės, „Kraujas ir pelenai“ buvo pastatyta remiantis tuo metu uždraustu „idealistiniu“ Čechovo metodu⁵⁷. Galima manyti, kad ir kai kurie kiti mokiniai pagal galimybes elgėsi taip pat. Prasidėjus chruščioviniam „atlydžiui“, vykstant sparčiai socialistinio realizmo erozijai ir Stanislavskio sistemai nustojus būti vieninteliu teatrinio mokymu Sovietų Sąjungos teatrinėje erdvėje, Čechovo metodas į Lietuvos teatro gyvenimą pradėjo grįžti per režisierius, sužinojusius apie jį iš savo mokytojos Knebel arba studijų GITIS'e Maskvoje metu savarankiškai išsinagrinėjusius „Samizdato“ leidiniuose. Kymantaitė, kaip ir dauguma Čechovo mokinių Vakarų Europoje ir Šiaurės Amerikoje, iki pat gilios senatvės išlaikė Mokytojo įskiepytą pažinimo troškulį ir gebėjimą kurti. Apie Čechovo metodą, įgaunantį vis didesnę pripažinimą, visi įvairių kartų teatro kūrėjai Lietuvoje yra daugiau ar mažiau informuoti. Vieniems jis tampa duona kasdienine, kitiems – tebelieka egzotišku mokymu.

Ką reiškė darbas ir gyvenimas Baltijos šalyse (ir konkrečiai Kaune) Čechovui? Ką jis pats, tiek daug davęs, įgijo? Ar čia praleistas laikas turėjo kokios nors įtakos metodo formavimuisi? Byckling knygoje pažymi, kad, paties Čechovo vertinimu, dveji darbo metai Rygoje ir Kaune „po Paryžiaus katastrofos“ buvo sėkmės periodas⁵⁸. Tikrai tai buvo didelio kūrybinio pakilimo laikotarpis, sąlygotas tiek gana

55 Grybauskas; Kačinskas 1936: 93–111.

56 Kymantaitė 1993.

57 Padegimas 1995: 24–49.

58 Бюклинг 2000: 133.

ilgai palankių darbui aplinkybių, tiek ir surastos atpažįstamos bei draugiškos terpės. (Plačiau žmonės, su kuriais Čechovas bendravo Kaune, ir to bendravimo pobūdis aprašyti kitame autoriaus straipsnyje⁵⁹.)

Pažymėtina, kad jaunų, iš tolimų kaimų į sostinę suvažiavusių jaunuolių idealistiškas nusiteikimas, atvirumas kultūrai ir entuziastingas žavėjimasis mokytoju, jo originaliu, tegul ir ne iš karto suvokiamu, mokymu provokavo gilius mokytojo atsivėrimus, intensyvino jo paieškas. Svarbų vaidmenį čia suvaidino ir kurso vadovas Oleka-Žilinskas, pats dalyvaudamas pamokose ir sėkmingai atlikdamas pratimus. Jis skatino Čechovą užrašinėti sukaupią patirtį ir taip dar plačiau dalintis ja su mokiniais. Nuolat keliaudamas tarp Rygos ir Kauno, gastroliuodamas daugelyje kitų Baltijos miestų, ilsėdamasis užmiestyje, o, be to, dar ir gyvendamas arti Nemuno Žilinskų nuomojamoje viloje Kaune, Čechovas turėjo galimybę pasinerti į šių kraštų „čiurlioniškąją“ ramybę. Palyginti su anksčiau gyventais didmiesčiais, dar neurbanizuotos plačios lygumos, nepasikeitusios nuo kovų su kryžiuočiais laikų, žali upių slėniai, tamsūs miškai tarsi saugojo paskutinių Europos pagonių žemės pirmą pradžią. Civilizacijos mažai paliesta ir materializmo dar nesuniokota erdvė tapo jo akylų stebėjimų ir subtilių bandymų, gilinantis į atmosferos bei ritmo paslaptis, arena. „Aš daug skaičiau, studijavau ištus paskaitų ciklus ir toliau užrašinėčiau savo mintis apie aktorius techniką. Bet pamažu mano dėmesį ėmė traukti tie reiškiniai, kuriuose juntamas ritmas. Giedromis, saulėtomis dienomis gulinėdamas sode įsižiūrėjau į harmoningus augalų pavidalus, mintimis sekiau žemės ir planetų sukimosi procesą, ieškojau harmoningų kompozicijų erdvėje ir palaipsniui išgyvenau į išoriškai nematomą judėjimą, vykstantį visuose pasaulio reiškiniuose. Net ir sustingusiuose, statiškuose pavidaluose ėmiau įžvelgti tą judėjimą. Būtent jis ir kūrė, ir palaikė kiekvieną pavidalą. Stebėdamas šį judėjimą, aš tarsi dalyvavau kūrimo procese: visa, į ką tik pažvelgdavau, susikurdavo čia pat man bematant. Šį neregimą judėjimą, šį jėgų žaismą pavadinau „gestu“. Galiausiai ėmiau pastebėti, kad tai nėra tiesiog judesiai, kad jie kupini turinio: juose yra ir valia, ir jausmai – įvairūs, gilūs, jaudinantys. Per juos, man rodėsi, ėmiau įsiskverbti į pačią reiškinių esmę“⁶⁰, – pirminį, giluminį impulsą, ateinantį iš „natūros“, tyrinėtojas toliau brandina „kultūros“ – Šekspyro, teologijos – terpėje.

Daugelyje Kauno periodu atliktų pratimų jau galima įžvelgti ir tada dar neįvardinto „psichologinio gesto“ pirmavaizdį, o ritmo apologija persmelktos paskutinės pamokos: „Kūrybos kančios, kurias mes išgyvename dabar, tiesiogiai priklauso nuo mūsų vidinio chaoso, kurio mes nesugebėjome nugalėti. Tikrosios kūrybos kančios – tai džiaugsmas. Daugybė kūrybos kančių atkris, jeigu mes įvaldysim ritmą.“⁶¹ Nors turime tik keletą netiesioginių liudijimų, „<...> jam labiau patinka lietuvių Čiur-

59 Padegimas 1995. 24–49.

60 Чехов I 1995: 237–238.

61 Уроки 1989: 46.

lionis“, – viename savo laiške rašė Ksenija Čechova⁶². Akivaizdu, kad „muzikinė“ šio žymiausio lietuvių tapytojo kūryba, siekianti materializuoti dvasinio pasaulio vaizdinius, negalėjo nepatraukti jautraus visoms dvasingumo apraiškomis menininko dėmesio. (Ši tema reikalautų atskiro tyrimo.)

Baltijos šalių dvasinė-kultūrinė atmosfera, nepaisant gerokai aptemdyto santykių dėl įvykių Latvijoje finalo, esmingai stimuliuavo to meto Čechovo kūrybinį gyvenimą, paliko ženklus pėdsakus jo kuriamame metode. Metų metais Čechovas išlaikė kryptingą dvasinį susitelkimą ir gebėjimą išvelgti bei apibūdinti dvasios sferos archetipinius įvaizdžius. Jis bandė atrasti dvasinį kūrybos kodą ir įvaldyti slaptąjį mechanizmą, įsijungdamas į pirmąpradį visatos lauką, į jo visumą. Taip vylėsi atrasti už reiškinių įvairovės slypinčią vienybę, kuri suteiktų galią spontaniškai arba tikslingai sukurti elementų derinį, leidžiantį pasiekti „kūrybos savyje“ gelmenį. Galima tvirtinti, kaip taip daro Knebel, kalbėdama apie Čechovo kūrybą Rusijoje, kad jis visur, kur bebuvo, paliko per laiką ir erdvę juntamą „dvasinės energijos pakilimą“⁶³. Daugelyje pasaulio šalių sudėtingais XX a. metais teatriniam jaunimui diegė „kūrybos savyje“ ir „ateities teatro“ ilgesį: „Ateities aktorius privalo ne tik atrasti kitokį santykį su savo fiziniu kūnu ir balsu, bet ir su savo scenine būtimi. <...> Kai stengiuosi įsivaizduoti, kuo teatras gali tapti ir kuo jis bus ateityje (šįkart neturiu galvoje nei mistikos, nei religijos), manau, tai bus dvasinis dalykas, kuriame menininkai iš naujo atras žmogaus dvasią. <...> Dvasia bus konkrečiai studijuojama. Tai nebus dvasia „apskritai“, o konkretus įnagis arba priemonė, kuria turėsime naudotis taip pat lengvai, kaip bet kuria kita priemone. Aktorius privalo žinoti, kas tai ir kaip ją valdyti bei panaudoti. <...> Tikiu dvasiniu teatru, kurį suprantu kaip žmogaus dvasios tyrinėjimą, tačiau tyrinėtojais jame turi būti menininkai ir aktoriai, o ne mokslininkai.“⁶⁴

Mes visi gyvename konkrečiame dabarties teatro pasaulyje su savo retais atradimais ir dažnais nusivylimais. Kartais tikrai galime paklausti savęs, kaip knygoje teiraujasi Byckling, „ar neištiks Čechovo „ateities teatro“ tokia pat lemtis, kaip ir visų utopijų?“⁶⁵ „Pašvęstasis turi vidinę jėgą, gebėjimą dvasinių stebėjimų metu užgesinti savo subjektyvumą, tai yra viską, kas gali „iškreipti“ dvasinį reiškinį, procesą ar vaizdinį. Jis suvokia dvasinį pasaulį tokį, koks yra iš tikrųjų. Pašvęstasis pajėgia suvokti tai, ką mato. Jam taip pat aiškus santykis tarp dvasinio reiškinio ir jį atitinkančio fizinio fenomeno. <...> jis gali įnešti naujų impulsų į savo laiko žmonijos kultūrinį gyvenimą. Jeigu papildytume, kad tikras pašvęstasis neapsiriboja bendromis, taip sakant, abstrakčiomis sąvokomis ir idėjomis, atsineštomis iš dvasinio pasaulio, bet mato viską su subtiliausiomis detalėmis, tiek, kiek mano tai

62 Бюклинг 2000: 261.

63 Чехов I 1995: 20.

64 Chekhov 1992: 140–141.

65 Бюклинг 2000: 450.

esant reikalinga, tampa aišku, kad jo „įsikišimas“ į žmonijos kultūrinį gyvenimą visada turi konkretų, praktinį charakterį.“⁶⁶

Sunku būtų surasti priežastį, kodėl ši charakteristika negalėtų būti taikoma pačiam jos autoriui – Čechovui. Jis ir jo veikla visiškai atitinka visus šio apibrėžimo parametrus. Čechovo mokinė Kaune Kymantaitė tvirtino, jog mokytojas jai sakęs maždaug taip: „Ko aš klajoju po pasaulį? Man pavesta perduoti teatro žavesio raktelį įvairių šalių aktoriams.“⁶⁷ Didelę darbo patirtį turėjusi amerikiečių aktorė ir režisierė Elena fon Volkenburg po „Apsėstųjų“ repeticijos su Čechovu pastebėjo: „Jis apgaubia mus ne tik harmonija, bet ir džiaugsmu, tokio reiškinių galimybė mūsų laikais teikia vilties.“⁶⁸ Apie Čechovo „troškimą apsaugoti slaptąją sceninės gyvybės pulsaciją, jos impulsus ir kontrapunktus, jos salto“⁶⁹ knygoje kalba Eugene Barba. Liudijimus, įrodančius Don Kichoto kelio vaisingumą, galima tęsti be galo, ir, anot šviesios atminties Čechovo mokinės Malos Power, tik nuo mūsų visų „asmeninės ir kolektyvinės vaizduotės galios“⁷⁰ priklausys šios unikalios teatrinės vizijos ateitis.

Gauta 2014 02 11

Priimta 2014 02 18

Literatūra ir šaltiniai

1. Aleksaitė, I. *Borisas Dauguvietis*. Vilnius: Mintis, 1966: 20, 25.
2. Barba, E. *The Paper Canoe*. London: Routledge, 1995: 28–29.
3. Blekaitis, J. *Algirdas Jakševičius – teatro poetas*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir kalbos institutas, 1999: 64.
4. Chekhov, M. *Lessons for the Professional Actor*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1992: 140–141.
5. Chekhov, M. *To the Actor on the Technique of Acting*. London and New York: Routledge, 2002. XIX: 21–35.
6. Grybauskas, J.; Kačinskas, H. (sud.). *Apie Aktoriaus kūrybą*. Kaunas: Spaudos fondas, 1936: 93–111.
7. Heidegger, M.; Gadamer, H.-G. *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius: Aidai, 2003: 111.
8. *Interviu su K. Kymantaitė*. Vilnius, 1993 05 12.
9. Padegimas, G. Ir nenutrūks laiko ryšys. *Krantai*. 1995. 70–72: 24–49.
10. Sruoga, B. Mūsų teatro raida. *Lietuva 1918–1938 metais*. Kaunas: Spaudos fondas, 1938: 212–236.
11. *7 meno dienos*. 1932. 83.
12. Альперс, Б. *Театральные очерки*, т. II. Москва: Искусство, 1977: 9, 33.
13. Бюклинг, Л. *Михаил Чехов в западном театре и кино*. С. Петербург, 2000.
14. Кнебель, М. *Вся жизнь*. Москва: Искусство, 1967: 60.
15. Котович, Т. *Пространственно временный континуум театра*. Витебск: Издательство УО ВГУ им. П. М. Машерова, 2005: 38.
16. Чехов, М. *Литературное наследие I и II т.* Москва: Искусство, 1995.
17. *Уроки Михаила Чехова в Государственном театре Литвы*. Материалы к курсу „Мастерство актера“. Москва: ГИТИС, 1989.
18. Шгайнер, Р. *О Гете*. Москва: Энигма, 1996: 128–129.

⁶⁶ Чехов I 1995: 521–522.

⁶⁷ Кумантайтė 1993.

⁶⁸ Бюклинг 2000: 323.

⁶⁹ Barba 1993: 28–29.

⁷⁰ Chekhov 2002: XIX.

Gytis Padegimas

The emergence of Chekhov's creative method during his work in Lithuania

Summary

In 1928 Michael Chekhov in his creative work achieved the peak of (traditionally understandable) actor's excellence, implemented it on the stage, and found a spiritual teaching – anthroposophy, which fulfilled his aspirations. Thus, Chekhov's great odyssey searching for his "future theatre" began. This search organically led him towards more and more intense transition of the "creation within himself" in the sense of time and space. It is obvious that Chekhov's work in the multicultural space when he tried to create the "international theatre", his teaching practice trying different elements of the method with the students of various nationalities and mentality made the method even more universal and receptive for further post-Chekhov theatrical researches.

Disappointed in the reigning "materialism" both in the Soviet Union and in the free West, he found a suitable soil for his researches in newly founded Baltic states. "New art could be born only in a country which has a new world-view and which recognizes it as the basis. <...> The younger country, the more thinking about culture, and ambition – the more possibilities appear for creating a new theatre", – said Chekhov for the newspaper "Septynios meno dienos" in May of 1932, just after his arrival to Kaunas, the provisional capital of the Republic of Lithuania.

In Kaunas, at the State Theatre and its studio, both led by his friend and colleague from MAT-2, Andrius Oleka-Žilinskas, Chekhov staged 3 performances and offered 16 inspiring, unforgettable lessons. Enthusiasm both of actors and young students made it possible to make a lot of experiments and send their results to Georgette Bonner in Paris for starting to fix the so-called "Chekhov's method".

KEY WORDS: anthroposophy, higher ego, imagination, psychological gesture, spiritual improvement, Chekhov