

Commedia dell'arte ir šiuolaikinis Lietuvos teatras

Julija Šabasevičiūtė

Vilniaus universitetas, Universiteto g. 3, LT-01513 Vilnius

El. paštas: asesujulija@gmail.com

Commedia dell'arte, XVI a. užgimęs teatro reiškiny, yra vienas svarbiausių Vakarų teatro pagrindų, neatsiejamų nuo šiuolaikinio teatro. Nors *commedia dell'arte* nunyko XVIII a., nuoseklios tradicijos nėra net ir jos gimtuosiuose kraštuose, Italijoje ir Prancūzijoje, ji darė įtaką būsimoms teatro formoms, buvo įamžinta rašytojų tekstuose, o teatro praktikus domino išskirtinė vaidybos ir improvizacijos technika. Šiuolaikiniai teatrologai atsisako besąlygiškai teigti, kad *commedia dell'arte* egzistuoja ir šiais laikais, tačiau sutinka, kad scenoje galima aptikti dalinę *commedia dell'arte*, tam tikrus jai būdingus bruožus. Profesionalus Lietuvos teatras, gyvuojantis dar tik šimtmetį, tiesioginių sąsajų su šia itališka teatro forma neturi, tačiau Lietuvos režisieriai, nors ir ne dažnai, ja domisi, stengiasi suprasti ir savo supratimą perteikti publikai. Tokius bandymus lengviausia identifikuoti literatūrinės, t. y. užrašytos, *commedia dell'arte* pavyzdžiuose, kai statomos Carlo Goldoni'o, Carlo Gozzi'o ar Pierre'o Carlet de Chamblain'o de Marivaux pjesės, tačiau pačiam suvokimui, kas yra *commedia dell'arte*, gali pagelbėti ir kiti spektakliai, tiesiogiai neapeliuodami į šį reiškinį, bet nesąmoningai naudodami *commedia dell'arte* technikas.

RAKTAŽODŽIAI: *commedia dell'arte*, improvizacija, kaukės, komiškumas, Goldoni, Gozzi, Marivaux, šiuolaikinis Lietuvos teatras

Tiriant *commedia dell'arte* galima išskirti pagrindines šio fenomeno teatrališkumo ypatybes. Paskiri bruožai gali būti aptinkami ir kituose teatro reiškiniuose, bet jų kombinacija leidžia suvokti *commedia dell'arte* kaip išskirtinę ir įdomią.

1. **Aktorius teatras.** Vienas esminių *commedia dell'arte* bruožų – centre atsiduria ne dramaturgas, o aktorius. Konstantinas Miklaševskis *commedia dell'arte* apibrėžia kaip kolektyvinę aktorių kūrybą, jie dirba visi kartu ir kuria spektaklio tekstą, čia nėra vieno pjesės autoriaus. Aktoriai pasitelkia bet kokią siužetą – seną, naują, pasiskolintą ar pačių sugalvotą, jį adaptuoja savo teatrui, transformuoja, pasitelkia įvairią papildomą medžiagą ir taip suformuoja pasirodymo „griaučius“. Kiekvieno vaidmens tekstas patikimas didžiulei aktorius laisvei¹. Iki maždaug XVIII a. pr., kol neįsitvirtino autoriaus samprata, aktorius galėjo laisvai disponuoti matyta, girdėta medžiaga, ją transformuoti, plėtoti. Iš to, kas žinoma apie *commedia dell'arte*, galima konstatuoti, kad tokio tipo aktoriai buvo profesionalai, derinę šokėjo, dainininko, akrobato, mimo gebėjimus, kūno ir proto lankstumą.

2. **Vaidmuo visam gyvenimui.** Kiekvienas trupės aktorius vaidino tik vieną vaidmenį. Vienintelis vaidmuo leido aktoriui siekti aukštos vaidybos kokybės ir pritaikyti vaidmenį vis naujiems siužetams, naujoms spektaklių situacijoms. Tai viso gyvenimo kaukė, su kuria aktorius identifikuodavosi, su personažu tapatindavo savo asmenybę. Aktoriai-personažai turėjo bendresnius profesinius vardus: Įsimylėjęliai (*Innamorati*), tarnų grupei priklausantys Dzani (*Zanni*), Kapitonai (*Capitani*), Pantalonės

1 Miklaševskij 1981: 9.

(*Pantalonì*). Kiekviena *commedia dell'arte* personažo kaukė (ir daiktas, ir asmuo) priklausydavo konkrečiai aktorių grupei, aktoriai beveik niekada nemigruodavo iš vienos trupės į kitą. Jei aktorius prarasdavo reikiamą figūrą (pvz., sustorėdavo) ar įgydavo naują komišką savybę, jis galėdavo tapti komiškuoju personažu. Aktorius ir kaukė susitapatindavo, bet tai ypatingas susitapatinimas: kasdieniame gyvenime prisiimti kaukę, jos judesius, kalbą yra tarsi žaidimas, panašus į sceninę vaidybą, ir aiškiai suprantamas kaip fikcija. Tačiau šis žaidimas turi savo raciją, kaukė suteikia alibi, sumažina riziką kalbėti savo vardu².

3. **Kaukė.** *Commedia dell'arte* žiūrovų akimis – kaukes ir ypatingus kostiumus dėvinčių, iš netradicinių vardų atpažįstamų personažų teatras. Skirtingų pasirodymų metu nesikeisdavo ne tik vardas bei išvaizda, bet ir dramatinė funkcija, elgsena, socialiai ir psichologiškai apibūdinantys bruožai: personažai būdavo pastovūs tipažai, arba kaukės. XVII a. *commedia dell'arte* aprašę Pier Maria Cecchini ir Andrea Perucci nekalba apie kaukes, tik apie vaidmenis. Kaukės, kaip objektas, egzistavo, bet tai buvo savaime suprantamas elementas, materialiai personažo tąsa. Tačiau XVIII a. Luigi Riccoboni, pirmasis italų teatro istorikas, įtvirtina „kaukės“ sąvoką, teigdamas, kad pagrindinės jų yra keturios: du Seniai – Pantaloni bei Doktoras Graciano, ir du Dzani – Arlekinas bei Skapenas. Įdomu tai, kad šis istorikas kaukes sieja ne su personažais, bet su aktoriais. Kaukė – tai aktorius, nuolatos dėvintis kurią nors kaukę³. Aktorių ir kaukę sieja ypatingas ryšys: aktorius pasidalina savo apmąstymais, abejonėmis, o kaukė jam perduoda tradicijos tąsą, siūlo vaidybos būdus, personažo bruožus. Ferdinando Taviani teigia, kad šis dialogas, „žiūrėjimas vienas kitam į akis“ svarbus *commedia dell'arte* tąsai⁴. Tad „kaukės“ terminas ateina per kaukę kaip objektą ir tampa kauke kaip tam tikru tipažu, prijaukinamu aktoriaus. Kaukė įgyja prasmę tik spektaklyje: tai ne tik veidą dengiantis objektas, bet ir aktoriaus mimika, kalba, išvaizda, jo sceninis judesys.

Kaukės apibūdinamos kaip pastovūs, bet visiškai asmeniniai ir konkretūs tipažai. Jie pristato skirtingų Italijos regionų kostiumus ir papročius. Gali būti apibūdinti kaip abstrakcijos, sujungiančios nesuskaičiuojamų personažų bruožus ir elgsenas, kaupiančios patirtis. Kad būtų paveikūs, Renesanso komedijų personažai turėjo būti tipiški, o tipas yra atpažįstamas, tad lengviau suvokiamas. Paveldėta iš tradicijos ar sukurta aktoriaus, kaukė nėra paprasčiausiai vaidmuo, bet nėra ir personažas, tai išankstinė personažo būseną. Ši išankstinė būseną, priimta ar sukurta, gali būti kostiumas, kalbėjimo būdas, psichologinis bruožas, kartais tik vardas. Tik tai yra būtina bendras bruožas visiems personažams, kurie gimsta iš konkrečios kaukės. Gali būti ir tik vienas bruožas, bet būtina lemiama⁵.

2 Molinari 1985: 177.

3 Ten pat: 14.

4 Taviani ir kt. 2007: 12.

5 Molinari cituoja Del Cerro 1985: 16.

4. **Kalba.** *Commedia dell'arte* aktoriams labai svarbi kalbinė išraiška. Nors aktorių gestikuliacija buvo įvairi ir gerai išmokta, *commedia dell'arte* taip pat buvo „žodžio teatras“, reikalaujantis gero balso ir dikcijos. Dario Fo, kalbėdamas apie *commedia dell'arte*, daug dėmesio skiria terminui „grammelot“. Anot jo, tai prancūzų kilmės žodis, sugalvotas *commedia dell'arte* aktorių, Veneto regione italizuotas į „gramlotto“. Garsinė termino išraiška neturi jokios prasmės, tai garsų kratinys, bet pats terminas reiškia onomatopėjomis paremtą, atsitiktinai sukonstruotą, išgalvotą ir nerimuotą diskursą, kuris, pasitelkiant gestus, ritmą, tam tikrus garsus, gali perteikti ištisą užbaigtą kalbą. Taip galima sukurti įvairiausias leksines struktūras (Fo pateikia mažų vaikų pavyzdį, kurie, nors ir būdami skirtingų tautybių, sugeba puikiai bendrauti). *Grammelot* konstravimui reikia pasitelkti stereotipines, lengviau atpažįstamas garsines, ritmines figūras, garsus, galinčius apibūdinti personažą, čia labai svarbi aiški gestikuliacija, į kurią nors sąvoką tiksliai nurodantys garsų junginiai turi būti vartojami sistemingai – reikia susikoncentruoti ir iš viso to padaryti sintezę⁶. Toks lingvistinis pobūdis ypač svarbus vaidinant skirtingomis kalbomis ar dialektais kalbančiai publikai. Erith Jaffe-Berg sutinka, kad nors šis terminas nėra minimas jokiuose dokumentuose ir yra atėjęs vėliau, jis gali būti vartojamas *commedia dell'arte* kontekste⁷.

5. **Komiškumas.** Kad galėtų profesionaliai atlikti vaidmenį, aktoriai privalėjo turėti puikią atmintį ir turtingą tiradų, triukų, pokštų repertuarą. Išskiriami keturi pagrindiniai komizmo tipai: *tirate* – ilgos tirados ar pagyrų, priekaištų, skundų monologai; *dialoghi amorosi* – meilės dialogai išdailinta retorika; *bravure* – ekstravagantiškos kapitonų kalbos; *lazzi* ir *burle* – komiškos mizanscenos, tarnų pokštai, kvailiojimai, pasitelkiant žodžius ir gestikuliaciją, skirti įsiterpti ir nutraukti pagrindinį veiksma. Šie juokeliai pasitarnaudavo visuomet, kai tik publika pradėdavo nuobodžiauti. Pavyzdžiui, Arlekinas tarsi spjaudydavo vyšnių kauliukus kam į veidą, tarsi gaudydavo muses ir jas traiškydavo ir pan.⁸ Pagrindinis aktorių tikslas buvo prajuokinti publiką, tad nepadorūs juokeliai nebuvo reti, į pasirodymus buvo įtraukiamos svetimavimo scenos. Tai galima traktuoti kaip Renesanso epochos įtaką *commedia dell'arte*: būdingas aistringas erotizmas, kūniško grožio kultas, taip pat patraukdavęs publikos dėmesį. Moterys scenoje visais atvejais buvo traukos objektas, nesvarbu, ar išeidavo už padorumo ribų, ar ne: tokia laisvės pajauta scenoje iki tol buvo nematyta. Visos scenoje rodomos nešvankybės ir nepadorūs veiksmai neužgožė spektaklių, buvo gerai apgalvoti ir subalansuoti, nors vis tiek kėlė religingų žmonių pasipiktinimą ir nerimą dėl žiūrovų dorovės.

6. **Vaidinimų schemas.** Nors improvizacija buvo *commedia dell'arte* spektaklių esmė, išeities taškas improvizacijai suvaldyti buvo tam tikros užrašytos vaidinimų schemas. Išskiriamos keturios jų rūšys: aktoriai improvizuodami vaidino pagal

6 Fo 1987: 81–85.

7 Jaffe-Berg 2001: 5.

8 Duchartre 1924: 22.

scenarijus (*scenari*), pasitelkdami raštu užfiksuotus amplua plėtojimo resursus (*generici*), rašytojų užrašus su pastabomis (*zibaldoni*) ar scenarijaus schemas (*canovacci*) – jau išplėtotus ir pritaikytus scenai naratyvinius komedijos metmenis. Tai tam tikra monotoniška schema, prie kurios galima pridėti ką tik nori. O scenarijus apima visą sceninį veiksma, apibrėžtą fabulą: scenarijuose pasakyta, kas vyksta, yra daug paprastų techninių dalykų, nurodančių, kada aktorius pasirodyti scenoje, kada išeiti, kada atlikti pokštą. Išties parašyta komedija yra sudaryta iš replikų (*battute*) ir remarkų (*didascalia*), o scenarijus – tik iš remarkų, replikos surinktos ir pateiktos kaip netiesioginis diskursas (trečiuoju asmeniu parašyta, ką personažas daro ir ką nori pasakyti). Cesare Molinari išskiria tris scenarijaus išsamumo lygmenis. Pirmasis – kai nurodoma, ką aktorius turi būtinai padaryti ar pasakyti; antrasis – apibrėžiama situacija, kurioje rutuliojasi diskursas; trečiasis – dekoratyvinis lygmuo, kuris gali būti apibrėžtas (atlikti kurį nors *lazzo*) arba laisvas (atlikti bet kokią *lazzo*). Galima pridurti ir ketvirtąjį lygmenį, kai nurodoma choreografija (įėjimas, išėjimas, veiksmo vieta, šalutinių personažų išdėstymas) ar mimika, padedanti paaiškinti norimą toną („nepatenkintas“, „laimingas“ ir pan.). Tačiau kiekvienas aktorius pastabas vertino pagal save, remdamasis savo vaidmeniu⁹.

7. **Improvizacija.** *Commedia dell'arte* – improvizacinis teatras, kuriame aktoriai savo vaidmenis kuria vaidindami pagal paprastus siužeto metmenis ar scenarijų. Improvizacija priverčia aktorius patiems susigalvoti personažus, čia nėra autoriaus žodžių, kuriuos reikėtų interpretuoti, viską reikia sugalvoti remiantis tik savimi ir sava patirtimi. Gozzi, paskutinis *commedia dell'arte* teoretikas, skyrė improvizacinį ir iš anksto išminktą teatrą. Tai – dvi skirtingos technikos. Gozzi'o laikais ir dar anksčiau buvo suabejota, ar improvizacija tikrai yra improvizuota. Buvo manoma, kad improvizacija neegzistuoja, nes komedijos visada yra tos pačios, o per laiką ir praktiką jos tampa jau išmoktos. Gozzi prieštaravo tokiai nuomonei: siužetai gali būti tie patys, bet aktoriai savo scenas kuria pasitelkdami skirtingus principus, naujus dialogus, ir visa tai spektaklį paverčia vis nauju¹⁰. Nederėtų daryti klaidos: veiksmožodis „improvizuoti“ čia nereiškia absoliutaus ir abstraktaus kūrimo *ex nihilo*. Aktoriai vaidina improvizuodami, bet tik išmokę ir žinodami, ką turi daryti scenoje (trumpus fragmentus, esmines vietas)¹¹. Wilfridas Mellersas *commedia dell'arte* trupę lygina su džiazu grupe: žinodamas duotą ritminę struktūrą, kiekvienas instrumentas įsiterpia pritardamas ar grodamas pagrindinę partiją, užpildo kūrinio erdvę ir pauzes arba reaguoja į kito tematinis pasiūlymus. Solinių ir orkestrinių momentų kaita tampa automatinė, bet tai nereiškia, kad iš anksto numatyta. Atlikti improvizuotai reiškia atlikti ne be repetacijų, o be partitūros¹².

9 Molinari 1985: 44–46.

10 Molinari perfrazuoja Gozzi 1985: 37–38.

11 Taviani 2013: 28.

12 Ten pat: 40.

8. **Dramaturginė struktūra.** Minimali *commedia dell'arte* dramaturginė struktūra visose XVI ir XVII a. komedijose, improvizuotose ar ne, yra viena istorija – jaunuolis myli moterį, o kad ją užkariautų, turi įveikti iškilusias kliūtis. Paprastai būna dvi grupės: keturi Įsimylėjęliai, šalia kurių veikia du Seniai (Daktaras ir Pantaloni) ir du ar keturi tarnai Dzani. Seniai siužete gali būti parenkami kaip kliūtys, kaip patys kovoje dėl moters širdies dalyvaujantys Įsimylėjęliai, arba būti visai neesminiai, kaip Dzani, daugiausia tik padedantys Įsimylėjęliams. *Commedia dell'arte* jausmingos scenos sprendžiamos platoniškos Įsimylėjęlių meilės duetuose, o pats intensyviausias komiškas atsiranda *lazzi* scenose tarp Dzani, arba dažnai erotiškose scenose tarp Dzani ir Tarnaitės. Šios scenos – tarsi karikatūriška-groteskiška atsvara kilnios meilės scenoms arba tiesiog kita meilės medalio pusė, žemiškumas prieš dangiškumą. Paralelė tarp *lazzi* ir meilės scenų suformuoja dvigubą planą, kurio nebelieka veiksmo scenose, kai susitinka juokingieji ir rimtieji, o pastarieji neišvengiamai išitraukia į dažnai groteskišką pirmųjų sukurtą komišką¹³.

Priartėti prie *commedia dell'arte* esmės Lietuvoje gana sudėtinga: apie ją kalbama per literatūros kūrinius, per gerą žingsnį nutolusius nuo tradicinės formos, o kalbėjimas apie statytus, bet menkai aprašytus spektaklius nukelia dar toliau. Pasiūlius tam tikrą būdą spektakliuose ieškoti ir vertinti *commedia dell'arte*, žiūrovą galima pakviesti tik į kelis spektaklius, kurie, būdami literatūrinės *commedia dell'arte* rezultatai, galėtų būti potencialus sėkmingas radinys. Bet Goldoni'o, Gozzi'o ar Marivaux tekstų realizavimas scenoje pats savaime nėra geriausiai *commedia dell'arte* pristatantis dalykas, kadangi spektaklio išvaizda dar negarantuoja tinkamo turinio. Lygiai taip pat, kiek kitokia išvaizda neužkerta kelio pamatyti naudojamas technikas, išskirti būdingus bruožus.

Kadangi vien tik rašytiniu būdu *commedia dell'arte* paaiškinti neįmanoma, tikrųjų pasirodymų nėra jau XVIII a., o literatūrinės *commedia dell'arte* apraiškos aptinkamos gana retai, galima pažvelgti į tai, ką teatras siūlo aktualių metu, ir bandyti pagrindinių *commedia dell'arte* bruožų ieškoti visame gyvame teatre. Žinoma, svarbu pabrėžti, kad tokios paieškos rezultatai bus tradiciškai niekaip nesusiję su tikrąja *commedia dell'arte*, tai gali būti tik tyčinės ar atsitiktinės citatos. Tačiau gyvas teatrinis pavyzdys turėtų palengvinti įsivaizdavimą ir suvokimą, kokia buvo ar galėjo būti *commedia dell'arte*.

Šiuolaikinėje teatro scenoje galima rasti *commedia dell'arte* bruožų. Šių bruožų egzistavimo prielaidos esmė – teorijos pritaikymas praktikoje. Pasitelkus reikiamą mokslinę literatūrą *commedia dell'arte* tema, tokio bagažo pakaktų tam tikruose spektakliuose pastebėti iškylančius panašumus su *commedia dell'arte*. Šiuo atveju pasirinkti skirtingų kartų režisierių darbai (Rimas Tuminas – g. 1952 m., Aidas Giniotis – g. 1964 m., Oskaras Koršunovas – g. 1969 m., Vidas Bareikis – g. 1986 m.). Nuosekliai sekant šiuolaikinį Lietuvos teatrą, pasirinktus spektaklius būtų galima įvardyti

13 Molinari 1985: 26.

kaip vienus ryškiausių pavyzdžių, galinčių atspindėti kai kuriuos *commedia dell'arte* stilistikos elementus, tačiau tokių pavyzdžių sąrašas išlieka organiškas, neįspraustas į jokių rėmus, atviras pildymams.

Šiam tyrimui būtų galima pasiūlyti keturis spektaklius: 1997 m. Tumino režisuotą Michailo Lermontovo „Maskaradą“, 2000 m. Koršunovo režisuotą Michailo Bulgakovo „Meistrą ir Margaritą“, 2013 m. Bareikio pagal Herlufo Bidstrupo karikatūras pastatytą spektaklį „Istabusis ir graudusis Planas B“ ir 2014 m. Valterio Silio režisuotą Godos Dapšytės ir Jānio Balodžio dramą „Barikados“. Iš pirmo žvilgsnio tai niekaip su *commedia dell'arte* nesusiję spektakliai, tačiau tai nereiškia, kad sąsaja negalima: spektakliuose aptinkami elementai galėtų puikiai įsiliėti į bandymus rekonstruoti *commedia dell'arte*. Kai kurie *commedia dell'arte* būdingi bruožai iš karto atmetami, pavyzdžiui, vaidmuo visam gyvenimui ar dramaturginė struktūra, kadangi šiuose spektakliuose toks tikslas visai nekeliamas. Galima kalbėti apie per vaidybos metus suvienodėjusius ir savo organiškumą praradusius aktorius arba apie romantinius siužetus, tačiau tokios pastabos perdėm plačios ir šio tyrimo atveju ne visiškai tikslingos: talento stoka ne vieną aktorių atveda prie tinkamumo tik vienam vaidmeniui, o meilės tematiką rasti taip pat nesunku, ji visada vyniojama aplink Įsimylėjėlių ir jų kliūčių ašį. Šiuolaikiniame Lietuvos teatre yra galimybių kalbėti ir apie aktorius teatrą. Tai atitolimas nuo dramaturgo ir nuo režisieriaus, sąlyginė aktorius laisvė, pirmenybė. Tačiau tai priklauso nuo iškelto tikslo, kūrybinės grupės santykių modelio (vienis režisieriai griežtai diktuoja savo viziją, kiti aktorius „paleidžia“ ir lieka tik stebėtojais), tad šį bruožą galima būtų aptikti atidžiau paanalizavus darbinę spektaklio kūrimo atmosferą. Pasirinktus spektaklius siūloma vertinti kaip „kaukės“, „kalbos“, „komiškumo“, „vaidinimo schemų“ ir „improvizacijos“ sąvokas gebančius paaiškinti pavyzdžius.

1. **Kaukė.** Šiuolaikiniuose spektakliuose galima sutikti personažų, savo funkcijomis ir prigimtimi primenančių *commedia dell'arte* kaukes. Turbūt ryškiausia tokių kaukių grupė galėtų būti tarnai. Tumino spektaklyje „Maskaradas“ sudomina Andriaus Žebrausko vaidmuo – čia jis vaidina ir Tarną, ir Kiemo žmogų, ir Žiemos žmogų, ir Įsimylėjėlį, bet visi šie personažai sutelpa į vieną asmenį, neardo jo tapatybės ir praktiškai tampa vienu personažu. Jo funkcija pačiame spektaklyje minimali – kalbėti už baronų ir kunigaikščių tarnus ir ridenti po sceną vis didėjantį sniego kamuolį. Žebrausko Tarnas pasirodo jau prologe ir „čiužinėja“ iki epilogo. Šis personažas Rasos Vasinauskaitės vadinamas spektaklio grandimi, visur esančia dvasia, pajacu, kuris dalyvauja nedalyvaudamas, kalba nekalbėdamas, kiekvieną mato kiaurai. Jis tai patarnauja visiems iš eilės, tai linksminasi pats sau ir neliūdi nuskriaustas¹⁴. Tad Žebrauskas čia sukuria tam tikrą Dzani variantą: jis jungia vieną spektaklio dalį su kita, nepraleidžia progos komiškumui sukurti, tačiau atlieka

14 Vasinauskaitė 2009: 74.

ir filosofinį stebėtojo, tvarkos palaikytojo vaidmenį, kuris būtų pernelyg gilus ir rimtas *commedia dell'arte* Tarnui.

Koršunovo pastatyme „Meistras ir Margarita“ galima atkreipti dėmesį į du, tarytum Tarno, tarytum ne iki galo apibrėžtus vaidmenis atliekančius aktorius. Tai Eglė Mikulionytė, atlikusi Anuškos vaidmenį, ir Arūnas Sakalauskas, įkūnijęs Katiną Begemotą. Anuška yra epizodinė Bulgakovo romano veikėja, bet spektaklyje ji yra kažkokios sovietinės įstaigos valytoja, o vėliau tampa Volando palydos nare, ji taip pat Meistro ir Margaritos mirties liudininkė. Kiekvieną jos veiksmą lydi komišku-
mas. Daiva Šabasevičienė atkreipia dėmesį į Anušką, kuri nieko neima į širdį, nes protas to nesuvokia, jai užtenka pabūti laiminga, nors vieną akimirką¹⁵. Kritikės manymu, „spektaklio gyvsidabris“ – Sakalausko Katinas Begemotas, mokantis teatrą kurti kiekviename žingsnyje: „jis niekada nesistengia, neprakaituoja, tai Dievo sutvertas talentas“¹⁶. Tai personažas, dalyvaujantis visose situacijose, girdintis visus žodžius, lyg mimas, gebantis pavaizduoti bet kokią būseną, bet kokį jausmą. Tai ir žmogiškas, ir katiniškai mielas personažas. Abu personažai šioje dramoje dalyvauja lyg tarp kitko, bet sugeba pritraukti žiūrovus viso spektaklio metu. Šabasevičienė pastebi ir dar vieną personažą – pianistą Žaką (Petras Geniušas), viso spektaklio metu gyvai skambinantį fortepijonu (muzika ne tik sukuria atmosferą, bet ir palydi kai kuriuos aktorių judesius, „muzikiniai garsai ‘nubyra’ kartu su veikėjais“, kai kada įsiterpia ir patys veikėjai: Rasos Samuolytės Nataša „skuduru nuvalo nebaigtą akordą“¹⁷). Pianistas organiškai įsitraukia į veiksmą, garsais išreiškia savo reakciją į kitų personažų pakibinimus: Katinas Begemotas, bemėtantis „karštą bulvę“, ją pakiša Žakui po marškiniiais, o šis besimuistydamas savo netikėtumą išreiškia trenksmingais akordais. Visi trys personažai, ypač pirmieji du, yra viso spektaklio „klijai“: Geniušas scenas jungia pasitelkdamas muziką, o Mikulionytė ir Sakalauskas – komiškumą, gestikuliaciją. Jie visi dalyvauja praktiškai viso spektaklio metu, vis sukinėjasi aplink fortepijoną, seką veiksmo eigą, o kartais tiesiog snūsteli. Toks jungiamojo ir kartu komiško elemento pobūdis labai primintų *commedia dell'arte* Tarnus, nors jie čia daug subtilesni, paslaptingesni ir ne tokie akivaizdūs. Dar viena, turbūt visiškai atsitiktinė, bet įdomi sąsaja tarp Katino Begemoto ir Arlekino: yra aiškinimų, kad Arlekino prigimtis demoniška, o šiuo atveju Katinas Begemotas – Velnio atitikmens Volando pasiuntinukas ir naminis gyvūnėlis. Maža to – Arlekinas savo gyvūnišką prigimtį ir bruožais yra artimas katinui, o Begemotas „Meistre ir Margaritoje“ yra būtent katinas. Jis spektaklyje basas, nuolat krečiantis katiniškus pokštus: iš sifono į delną įsipurškia vandens ir laka, jo rankos ir pėdos – tarsi letenėlės, su kuriomis jis katiniškai prausiasi. Lydėdamas savo šeimnininką Volandą, nepraleidžia progos prie jo pasiglausti, šypsosi, leidžiasi glostomas, o kol jam glosto pilvą – guli ant kelių,

15 Šabasevičienė 2008.

16 Ten pat.

17 Ten pat.

o kai kas nors nepatinka – pasišaušia. Kaip minėta, tiesioginių ryšių čia ieškoti nevertėtų, bet Katino Begemoto funkcinio vaidmens atitikimas su *commedia dell'arte* Tarnu tik dar labiau pabrėžiamas jam suteiktos išorinės pusės, reikšmingos ir sąsaja su gyvūnų mėgdžiojimu, būdingu *commedia dell'arte* gestikuliacijai.

Bareikio spektaklio „Įstabusis ir graudusis Planas B“ atvejį dar kitoks. Herlufas Bidstrupas savo karikatūrose vaizduoja tam tikrus tipus, jų silpnybes ir ydas: moralizavimas, svetimavimas, girtuoklystė, šeimininko ir tarno bendravimas, geismai. Tačiau karikatūroms svarbius socialinius tipažus spektaklyje suvienodina panašūs, ypač vyriškųjų personažų, kostiumai. Moterų tipai taip pat netikslūs, bet galima atskirti namų šeimininkę nuo ponios. Tipažus trina ir aktorių vaidyba: išraiškos priemonių, patirties stoka neleidžia sukurti išties kažką išskirtino. Čia *commedia dell'arte* artima pati tipažų, kaip lengvai atpažįstamų bruožų, kūrimo logika, tik ji kur kas aiškesnė Bidstrupo karikatūrose nei pačiame spektaklyje.

2. **Kalba.** Išskirtinės kalbos bruožu pasižymėtų Bareikio „Įstabusis ir graudusis Planas B“. Diktuoju karikatūrinei medžiagai, kuri yra bežodė, kalbėti lyg ir nėra ką, bet vis dėlto spektaklyje kalbama. Pauliaus Javso nuomone, intonaciniai, artikuliaciniai ar melodiniai, tai vis dar dialogai, tik čia pašalinamas reikšminis žodinis lygmuo¹⁸. Šiam spektakliui ypač tiktų „grammelot“ sąvoka. Aktoriai kalbą kuria jungdami įvairius garsus, taikydami reikiamą intonaciją, balso tembrą. Improvizuojant atsiranda unikali kalba, kurią žiūrovai gali suprasti ir be vertimo. Neaišku dėl ko, bet pats garsų mišinys, tarsi ir neturintis nurodyti kurios nors kalbos ar kalbų grupės, labai panašus į ispaniškų ar itališkų manierų parodiją. Ši kalba neturi vidinės struktūros, sakoma tai, kas „pasisako“ aktoriui pasitelkiant įgytas kalbines patirtis.

Kitas, gal ne toks išraiškingas, bet įdomus pavyzdys – Koršunovo „Meistro ir Margaritos“ Anuška. Ji tarsi ir neturi žodžių, bet nuolat kažką kalba su savimi. Šiame spektaklyje aktorė savarankiškai sukuria vaidmenį, išreiškiantį daugiau nei ilgiausi monologai: ji nuolat kažką burba po nosimi, o tai, kas pasiekia žiūrovo ausis, priverčia plačiai nusišypsoti. Anuška žino, „kada reikia rusiškai pabalbatuoti, kada lietuviškai, o kada pakanka vien aimanų“¹⁹. Turint omenyje, kad rusų kalbą jaunesnės kartos supranta vis rečiau, šie Anuškos paburbėjimai neturi didelio turinio svorio, tai daugiau garsinė išraiška, komiškamą sukelianti ir intonacijos bei gestų dėka. Tad rusiškai nesuprantančių žmonių atžvilgiu tai galėtų būti tam tikra „grammelot'o“ išraiška. Nors tie, kurie supranta rusiškai, šį personažą mato dar ryškesnėmis spalvomis.

3. **Komiškumas.** Komiškumo bruožas labai dažnas teatre, net ir rimčiausiuose spektakliuose, kai ne tik juokinama, bet priverčiama nusijuokti, o paskui staiga suvokti situacijos absurdiškumą. Komiškumo apraiškos matomos ir pasirinktuose spektakliuose. „Maskarade“ Tuminas nevengia šmaikščių epizodų. Pavyzdžiui, žodis „Kaukazas“ sukuria gruzinišką intarpą, kai kunigaikštis Zvezdičius ir Žiemos žmogus

¹⁸ Javsas 2013.

¹⁹ Šabasevičienė 2008.

(šiuo atveju gruzinas), šnektelėję apie razinas, ima suktis „lezginkos“, Kaukazo tautų liaudies šokio, ratus. Jie taip pat kalba komiška pseudogruzinų kalba, nors niekam nesuprantama, bet pasižymintia ypač gera dikcija. Žebrausko personažą Valdas Vasiliauskas priskiria prie tų aktorių, kurie pribloškia salę ekscentrikos, triukų, humoro lavina²⁰. Tačiau reikėtų pridurti, kad juokinama čia kiek kitaip: tarytum pokštaujantys personažai savo šypsenose turi tam tikro liūdesio, vis dėlto neleidžiančio pamiršti gyvenimo dramatiškumo.

Nemažai komiškų elementų sukuriama ir Koršunovo „Meistre ir Margaritoje“. Irenos Aleksaitės teigimu, daugelio aktorių personažai šiame spektaklyje – „it komedijos girnose nušlifuoti perliukai“. Jų vaidyba plastiška, meistriška, charakteriai nuspalvinti ironijos, satyros, šaržo, grotesko spalvomis²¹. Įsižiūrėjus į spektaklį, juokingų, šypseną keliančių momentų be galo daug. Už juos, kaip *commedia dell'arte* Tarnams, daugiausia reikia dėkoti Anuškai ir Katinui Begemotui. Spektaklio pradžia priklauso Anuškai. Ji pradeda tildyti šurmuliuojančią publiką, atsuka radiją, paplepa ir pafliirtuoja su pianistu Žaku. Skambant klasikinei muzikai, ji kruopščiai šluoja šiukšles ir pila jas į atidarytą fortepijoną. Prie Anuškos prisijungia Katinas Begemotas – iš po stalo kyšo jo pėdutė, kuri, Anuškai ją palietus, staigiai pasislepia. Katinas Begemotas dinamiškai reaguoja į publiką: jei kartais spektaklio metu suskamba telefonas, jis, pavyzdžiui, pradeda linguoti pagal melodiją. Antrame veiksmė įėjęs pro žiūrovų salę, rūkydamas Katinas Begemotas siūlo ir kitiems, žiūrovams: „Ką, nieks nerūko?“ Jis sukuria daugybę mažyčių mizanscenų. Kai visi sėdi prie stalo, jis sėdi kartu, tačiau ne ant kėdės, o ant kibiro. Pasiėmęs sifoną, nori vožtelti juo vienam personažui, bet tik jį įsikiša tarp kojų, „nusilengvina“, o tada užkapsto atliktus reikalus. Kai Katinas bėga įsivaizduojamais laiptais, jis bėga greitai, dviem kojom (letenom), kai nespėja su kitais – keturiomis, o tada dar ir čiuožia nuo „turėklų“. Retkarčiais Katinas Begemotas prabyla: „Ar aš drįščiau damai siūlyti degtinės, čia grynų gryniausias spiritas!“ Nors ši frazė atėjusi iš romano teksto (inscenizacijos autorius Sigitas Parulskis), aktorius savo intonacija ir išvaizda ją panaudoja komiškai scenai sukurti. Kūrybinga važiavimo sunkvežimiu scena. Aktoriai sėdi įsivaizduojamoje mašinoje, bet garsais imituoja tikrą garsą ir stabdant, darant posūkius juda pagal inercijos dėsnius, kratosi patekę į duobę. Nuostabiai sukurta Anuškos važiavimo ant motociklo scena, kai ji ant kiekvieno posūkio, rodos, tuoj apsivers, kol galiausiai paleidžia motociklą ir peršoka į sunkvežimį. Anuška „šlovės spinduliuose“ nesiliauja maudytis iki paskutinės minutės. Nusilenkinėjant aktoriams ji visada centre – iš pradžių tarsi kuklinasi, lankstosi, tada laukia, kol visi aktoriai išeis, o pati pasilieka ilgiau pasiklausyti vien tik jai skirtų plojimų. Tad Anuška į sceną įeina pirma ir išeina paskutinė.

Silio „Barikadose“ nemažai stiprių, jautrių momentų, bet kūrybinei grupei labiau sekėsi kurti komiškas scenas, kurios yra stiprioji spektaklio pusė. Nors Audrius

20 Vasiliauskas 2009: 70.

21 Aleksaitė (data nenurodyta).

Musteikis abejoja, ar pasirinkta komiška forma tinkama tokiam dramatiškam turiniui, jis patvirtina, kad spektaklio kūrėjai „linksmino, juokino, karikatūrino, groteskino, šaržavo“²². Spektaklyje aktoriai sugeba papirkti publiką: nuolat ją pakalbina, įtraukia į veiksmą. Pavyzdžiui, vienai scenai reikėjusį operatorių aktoriai surado salėje – eilinis žiūrovas su išmaniuoju telefonu trumpam tapo spektaklio kūrybinės grupės dalimi. O užmezgus šį paprastą, bet svarbų ryšį, toliau kita komiškaip papasakota reportažo kūrimo istorija priimta daug lengviau, o komiškumo efektas užtikrintas. Vien tik komiškumo maža susikurti asociacijai su *commedia dell'arte*, šiuo atveju jis minimas kaip papildomas būdingas bruožas, tačiau „Maskarado“ ir „Meistro ir Margaritos“ komiškumas daug svaresnis, kadangi kyla iš tokią funkciją atliekančių personažų, pasitelkiančių įvairius fizinius judesius (galinčius atitikti *lazzi*), kaip tai buvo daroma ir tradicinės *commedia dell'arte* laikais.

4. Vaidinimų schemas. Šis bruožas nulėmė Silio „Barikadų“ įtraukimą į *commedia dell'arte* bruožų pavyzdžių sąrašą. Spektaklis buvo kuriamas remiantis dokumentinio kino kūrybos principais. Spektaklio dramaturgas Jānis Balodis pasakojo, kad visa kūrybinė grupė rinko medžiagą, ją atsinešdavo į repeticijas, daug diskutuodavo, o vėliau tam tikras ištraukas aktoriai improvizuodavo. Labiau vykę epizodai virto epizodų junginiais, o šie – spektakliu²³. Spektaklio režisierius teigė, kad sumanymas buvo pjesę išrutulioti darbo metu: „Pasirinkome temą, išsikėlėme uždavinius, kad aktoriams būtų galimybė improvizuoti. Yra idėjų, kurios iškyla netikėtai, netyčia.“ Režisieriui svarbu, kad į pjesę patektų pačių aktorių žodžiai, „kad vyktų tas procesas – atsirastų naujas pasakojimas, nauja dramaturgija“²⁴. Tai matoma ir pažvelgus į inscenizaciją – to paties vaidmens, atliekamo dviejų aktorių, tekstas tam tikrose vietose skiriasi, priklausomai nuo to, kuris aktorius vaidina. Šis kūrybinio proceso jausmas kiekvieno „Barikadų“ spektaklio metu labai artimas *commedia dell'arte* teatrui. Toks ir galėjo būti dramaturgo darbas su aktoriais: kolektyvinis kūrybos procesas, kiekvienam įnešant savo dalį, kiekvieną kartą ją tobulinant, papildant.

Bareikio „Įstabusis ir graudusis planas B“ taip pat galėtų būti paminėtas, kadangi spektaklis pasižymi savita stilistika: aktoriai spektaklį repetavo be dramatinio pagrindo, remdamiesi tik Bidstrupo karikatūrose užfiksuotomis situacijomis²⁵. Čia matomas visiškas išankstinės medžiagos minimalizmas – aktoriai neturi jokių patikslinančių pastabų, jokių charakterių apibūdinimų, tik nespaltotus paveikslėlius.

5. Improvizacija. Improvizacija, kaip jau minėta, geriausiai juntama pagal aktoriaus organiškumą scenoje. Kuo ilgiau rodomas spektaklis, tuo sunkiau „suimprovizuoti“ ką nors nauja – su tuo susidurdavo ir *commedia dell'arte* aktoriai, tačiau tikrąją improvizacijos talentą turintys aktoriai sugeba nustebinti ir nuolatinį žiūrovą.

22 Musteikis 2014b.

23 Šabasevičienė 2014.

24 Musteikis 2014a.

25 *LMTA...* 2013.

Koršunovo pastatyme „Meistras ir Margarita“ Katino Begemoto vaidmenį atlikęs Sakalauskas įsitikinęs, kad spektaklius būtina prižiūrėti, kad aktorius nepasiduotų žiūrovų juokams tam netinkamose vietose. Jis prisipažįsta, kad nepaisant puikiai išmokto teksto, režisierius preciziškai repetuoja kiek įmanoma daugiau²⁶. Tačiau čia Sakalauskas daugiau kalba apie verbalinę spektaklio dalį. Būdamas labai dinamiškas personažas, jis scenoje nepraleidžia progos improvizuoti jei ne kalbiškai, tai bent pasitelkdamas savo katinišką kailį. Vargu ar visa tai įmanoma iš anksto surežisuoti – tai nepaprastas Katinas, o aktorius viduje tupintis žvėrelis. Mikulionytės Anuška taip pat netelpa į savo personažo rėmus: Bulgakovas jai priskyręs gana menką, „kažkokios“ moters, kuri paliejo saulėgrąžų aliejų, vietą, kelias nereikšmingas replikas, o Koršunovo spektaklyje tai originalus, dinamiškas personažas, akivaizdu – sukurtas pačios aktorės, pagrindines scenas papildančios improvizuotais elementais. Būdamas tarsi nesvarbi, ji nuolat kažką veikia scenoje, kaip ir Katinas Begemotas, apink save kuria mažą spektaklį. Samuolytė, atlikusi Natašos vaidmenį, teigia, kad spektaklio kūrimas buvo tikras nuotykis – su visa kūrėjų atsakomybe procesas vyko laisvėje, kuri atpalaiduoja fantaziją²⁷. Šie Samuolytės žodžiai tik patvirtina, kad spektaklis buvo kuriamas pagrindinį veiksmažodį apipinant mažytėmis improvizuotomis mizanscenomis, patikėtomis į aktorių rankas. Tai matyti ir inscenizacijoje – užfiksuoti tik monologai ir dialogai, o personažų veiksmai nėra niekaip apibrėžti ar nurodyti.

Kad aktoriai improvizuoja Silio „Barikadose“, nėra abejonių. Šis spektaklis apie 1991-ųjų sausio 13-osios įvykius – tai vaidybiniai etiudai, gimstantys improvizuojant pagal rašytiniuose liudijimuose įamžintus faktus, pačių aktorių bei jų šeimos patirtį, išgyventas emocijas²⁸. Pavyzdžiui, Mariaus Repšio pasakojamai gyvenimo istorijai spektaklyje yra numatyta konkreti vieta, tačiau aktorius gali pasakoti laisvai, prisimindamas savo patirtis ir nuoskaudas, o dalindamas nuotraukas – pakalbinti publiką ir kiek pakeisti pasakojimo eigą. Šiame spektaklyje, Mandrijauskaitės nuomone, „vis mažiau pastebima režisieriaus 'diktatūra', vis daugiau kūrybinės laisvės, improvizacijos atiduodama į aktorių rankas, proteguojamas komandinis darbas“²⁹. Tad „Barikados“ sukonstruotos ne pagal iš anksto surašytą dramaturgiją, o improvizuojant, ieškant, pasikliaujama aktorių meistriškumu, gebėjimu bendrauti su žiūrovais. Nuolatinis ryšys kiekvieną vakarą vis su nauja publika aktorius įpareigoja atsakingai vertinti situacijas ir reaguoti akies mirksniu.

Kalbant apie *commedia dell'arte* ir norint pateikti vizualų teatrinį pavyzdį, reikėtų pripažinti, kad geriausia, ką galime pamatyti teatre, – tai ne *commedia dell'arte*, o jos interpretacija. Literatūrinė *commedia dell'arte* scenoje gali užtikrinti, kad naudojami tam tikri būdingi elementai ar bent jau bandoma tai daryti. Tačiau kokybės atžvilgiu

²⁶ *Bulgakovo...* 2011.

²⁷ Ten pat.

²⁸ *Sąjūdžio...* 2014.

²⁹ Mandrijauskaitė 2014.

tai gali būti visiškai nieko bendra su šia itališkąja teatro forma neturintis pastatymas, dar blogiau – netyčinė *commedia dell'arte* parodija. Tad trimis rašytojais apsiriboti tikrai nederėtų. *Commedia dell'arte* jau kelis šimtmečius skleidžia tiesioginę ir netiesioginę įtaką, tai neatsiejama Vakarų teatro dalis, tad nenuostabu, kad kai kurios vaidybos technikos, nugludintos kitų, vėliau atsiradusių teatro formų, išliko iki šiuolaikinio teatro. Todėl jei vaidybos technika yra iš tiesų kokybiška, ji gali puikiai suteikti supratimo ir nesivadindama *commedia dell'arte*.

Gauta 2015 02 27

Priimta 2015 03 16

Literatūra

1. Aleksaitė, I. Baltas stebuklas. *Rimo Tumino teatras: recenzijos, straipsniai, 1990–2010*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009: 78–83.
2. Aleksaitė, I. Meistras. Meilė. Velnia. 7 meno dienos (data nenurodyta). Prieiga per internetą: www.okt.lt (žiūrėta 2015 01 25).
3. Bismuth, Hervé. *Histoire du théâtre européen: De l'Antiquité au XIX^e siècle*. Paris: Editions Honoré Champion, 2005.
4. Bulgakovo „Meistras ir Margarita“: nauja pradžia. *Menų faktūra*. 2011 m. vasario 4 d. Prieiga per internetą: www.menufaktura.lt (žiūrėta 2015 01 25).
5. Brockett, Oscar Gross. *Storia del teatro: dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni ottanta*. Venezia: Marsilio, 1990.
6. Canova, M.-C. *La comédie* Paris: Hachette, 1993.
7. Cecchi, E.; Natalino, S. *Storia della letteratura italiana*. Vol. IV: *Il cinquecento*. Milano: Garzanti, 1979.
8. Duchartre, P. L. *La comédie italienne: l'improvisation, les canevas, vies caractères, portraits, masques des illustres personnages de la commedia dell'arte*. Paris: Librairie de France, 1924.
9. Fischer-Lichte, E. *History of European Drama and Theatre*. London-New York: Routledge, 2002.
10. Fo, D. *Manuale minimo dell'attore*. Torino: Einaudi, 1987.
11. Hartnoll, P. *Teatras: trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla, 1998.
12. Jaffe-Berg, E. Forays into Grammelot: The Language of Nonsense. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Kansas: University of Kansas Libraries. 2001. XV(2): 3–16.
13. Javšas, P. Planas B: šmaikštus, bet ilgas, ir atvirkščiai. *Literatūra ir menas*. 2013 m. gruodžio 13 d. Prieiga per internetą: www.literaturairmenas.lt (žiūrėta 2015 02 11).
14. Lebègue, R. *Le théâtre comique en France: de Pathelin à Mélite*. Paris: Hatier, 1972.
15. LMTA spektaklio premjeroje – pilnos salės laimingų žmonių. *Lietuvos rytas*. 2013 m. gruodžio 9 d. Prieiga per internetą: www.lrytas.lt (žiūrėta 2015 02 11).
16. Mandrijauskaitė, J. Premjera! Spektaklis „Barikados“. *G-taškas*. 2014 m. vasario mėn. Prieiga per internetą: www.g-taškas (žiūrėta 2015 02 15).
17. Miklaševskij, K. *La commedia dell'arte, o Il teatro dei commedianti italiani nei secoli 16., 17. e 18*. Venezia: Marsilio, 1981.
18. Musteikis, A. 2014a. Kyla latvių ir lietuvių „Barikados“. *Lietuvos žinios*. 2014 m. sausio 29 d. Prieiga per internetą: www.lzinios.lt (žiūrėta 2015 02 15).
19. Musteikis, A. 2014b. Sausio 13-osios išdykėliai: so what? *Lietuvos žinios*. 2014 m. vasario 25 d. Prieiga per internetą: www.lzinios.lt (žiūrėta 2015 02 15).
20. Molinari, C. *La commedia dell'arte*. Milano: Mondadori, 1985.
21. Oginskaitė, R. Gera vieta gražiam poilsiui. *Rimo Tumino teatras: recenzijos, straipsniai, 1990–2010*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009: 92–95.
22. Sąjūdžio lietuviai, kaip ateiviai iš kosmoso. *Veidas*. 2014 m. kovo 7 d. Prieiga per internetą: www.veidas.lt (žiūrėta 2015 02 15).

23. Šabasevičienė, D. Vienatvėje su Bulgakovu – apokaliptinis komizmas. *Literatūra ir menas*. 2008 m. lapkričio 20 d. Prieiga per internetą: www.okt.lt (žiūrėta 2015 01 25).
24. Šabasevičienė, D. 1991-ųjų sausis teatre. *7 meno dienos*. 2014 m. vasario 7 d. Prieiga per internetą: www.7md.lt (žiūrėta 2015 02 15).
25. Taviani, F.; Mirella, S. *Il segreto della Commedia dell'Arte*. Firenze: La casa Usher, 2007.
26. Tessari, R. *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*. Milano: Mursia, 1984.
27. Vasiliauskas, V. Rusiškas maskaradas po Kalifornijos palmėmis. *Rimo Tumino teatras: recenzijos, straipsniai, 1990–2010*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009: 70–73.
28. Vasinauskaitė, R. Maskarado ilgesys. *Rimo Tumino teatras: recenzijos, straipsniai, 1990–2010*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009: 73–77.

Julija Šabasevičiūtė

Commedia dell'arte and contemporary Lithuanian theatre

Summary

Commedia dell'arte, a phenomenon of art born in the 16th century, is one of the most important foundations of Western theater and an integral part of contemporary theatre. Despite the fact that *commedia dell'arte* ebbed in the 18th century (even in its birthplace – Italy and France – there is no consistent tradition), it greatly influenced the successive forms of theatre and was perpetuated in literature. The practitioners of theatre found it interesting because of the exceptional technique of performance and improvisation. Contemporary teatrologists refuse to unconditionally claim that *commedia dell'arte* still exists today in its entirety, but they tend to agree that there exists a partial *commedia dell'arte*, some of its distinctive features. The Lithuanian professional theatre is not related to this Italian theatre form, but Lithuanian directors occasionally take an interest in and try to understand *commedia dell'arte* and explain their view to the public. Such attempts are the easiest to identify in examples of literary, i. e. written *commedia dell'arte*, as in the productions of the plays of Carlo Goldoni, Carlo Gozzi or Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. Nonetheless, to grasp the concept of *commedia dell'arte*, other plays, which use the same techniques unconsciously without direct interest in *commedia dell'arte*, can be of help.

KEY WORDS: *commedia dell'arte*, improvisation, mask, comedy, Goldoni, Gozzi, Marivaux, contemporary Lithuanian theatre