



LINA KLUSAITĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

LIETUVOS DIALOGINIO TEATRO APIBRĖŽTIS

The Definition of Lithuanian Dialogical Theatre

SUMMARY

Gadamer's hermeneutics in the system of sciences has presupposed a dialogical way of speaking with texts. A dialogical relation between a text and the perceptor is typical of theatre art; therefore, there is an attempt to look into Lithuanian theatre from a hermeneutical dialogue position in this article. At first, the criteria of the hermeneutical method are determined by which Lithuanian theatre could be classified as a model of dialogical theatre. Further, these criteria are actualised practically: productions by certain directors are analysed from a hermeneutical perspective, and presented as the dialogical relation between text and spectator. The Lithuanian theatre is dialogical in that it is not fully losing touch with the logocentric tradition and a dramatic text, its content and theme with the incorporation of postmodern tendencies still remains important. The visualisation of dramatic text of certain stage directors in Lithuanian theatre turns to the visual or textual side, but in both cases the notional content – *what* and *what* the text and the metatext of the production is speaking *about* – remains an essential constituent factor in the production. The performance in the Lithuanian theatre externalises the hermeneutical game of significance, rather than a postmodern rules-breaking game.

Mokslų sistemoje Gadamerio išplėtotą hermeneutiką suponavo dialoginį kalbėjimo su tekstais pobūdį. Dialoginis santykis tarp teksto ir suvokėjo iš esmės būdingas teatro menui, todėl šiame straipsnyje į Lietuvos teatrą bandoma pažvelgti hermeneutinio dialogo požiūriu. Pradžioje apibrėžiami hermeneutinio metodo kriterijai, pagal kuriuos

Lietuvos teatras gali būti priskirtas dialoginio teatro modeliui, po to šiuos kriterijus bandoma aktualizuoti praktiškai: remiantis hermeneutine perspektyva analizuojami konkrečių režisierių spektakliai, kurie pristatomi kaip dialoginis santykis su tekstu ir žiūrovu.

Šiandien įvairios mokslo ir meno, tarp jų ir teatrologijos, kryptys yra vei-

RAKTAŽODŽIAI: tekstas, intencija, dialoginė polemika, prasminis turinys, tiesa.

KEY WORDS: text, intention, dialogical polemic, notional content, truth.

kiamos postmodernistinio diskurso, veikusio ir teatro praktiką. Terminu postmodernusis teatras teatrologai paprastai įvardina podraminį teatrą, atspindintį logocentrizmo krizę ir perėjimą į dramaturgijos vizualizavimą, sąlygojusį visų spektaklio struktūrinių elementų heterogeniškumą bei naujojo teatrališkumo ieškojimą. Tokį ieškojimą aštuntajame XX a. dešimtmetyje Amerikos bei Vakarų Europos teatre daugiausia nulėmė konceptualiųjų menų bei multimedijos išsivyravimas, nauja linkme pakreipęs ir postmoderniojo teatro pradininkais vadinamų R. Wilsono, R. Foremano, L. Bruerio, J. Fabre spektaklių stilistiką, atitinkančią J. Derrida ženklų dekonstravimo logiką. Šių autorių vizualiniai spektakliai suformavo naujus postmodernistinio teatro principus. Spektaklis, tiksliau, vizualinis scenos vyksmas, nebėra statomas *apie* ką nors ar *kam* nors, jis neturi apibrėžtos prasmės, konkretaus tikslo, nereflektuoja jokių tiesų, o tampa savo paties objektu ir savaiminiu tikslu bei potraukiu. Spektaklio ženklai daugiau nebeanalizuotini, kaip ir J. Derrida signifikantai, jie „lieka, priešinasi, egzistuoja ir traukia dėmesį“¹. Tai priartina scenos pastatymą prie postmodernistinio žaidimo, kuris, kaip ir rašymas, anot M. Foucault, provokuoja atsisakyti taisyklių ir ribų². Toks postmodernistinio žaidimo suvokimas teatre lėmė spektaklių stilistinę kaitą: tvarką, linijiškumą, aiškią struktūrą, priešastiespasmės santykių raidą pakeitė netvarka, fragmentiškumas, struktūros neapibrėžtumas, atsitiktinumas, teminių linijų ir prasminių santykių destabilizavimas.

Turint omenyje Lietuvos situaciją, toks teatro modelis neturi atitikmenų, nes Lietuvos teatras nėra visiškai atitrūkęs nuo logocentrinės tradicijos ir sąlygiškai remiasi hierarchine struktūra – nors ir regimas elementų lygiavertiškumas, spektaklio vizualiąją formą vis dėlto lemia tekstas ir dramaturginės režisūros ieškojimai. Lietuvos teatre, kaip teigia teatrologė J. Staniškytė, negalime išvelgti kardinalaus lūžio, žymincio postmodernizmo išgalėjimą, nes modernistinės ir postmodernistinės tendencijos koegzistuoja ir dažnai susiejamos viename spektaklyje³. Manau, jog atskiriant postmodernistines ir modernistines tendencijas viename scenos pastatyme, tikslinga būtų atskirti postmodernistinius reikšmės kūrimo būdus ir šiais būdais plėtojamą dramatinio teksto temas, tiksliau, metateksto giliają semantiką – tai, ką spektaklis apskritai pajėgia pasakyti šiuolaikiniam žiūrovui. Pastaroji skirtis atitiktų modernaus teatro, skelbusio naujojo teatrališkumo ieškojimą, pagrindinį bruožą – griaunant nusistovėjusias tradicijas, ideologijas, sistemas, pasitelkus naujas priemones, technikas bei filosofines idėjas, susikoncentruoti ties tokiomis temomis, kurios atspindėtų šiuolaikinio žmogaus pajautą pasaulyje, jo vidinius potyrius ir egzistencinės prasmės ieškojimą. Galime sakyti, kad Lietuvos teatre režisieriai, naudodami postmodernistinius reikšmės kūrimo būdus, įtraukia juos į dramaturginę–teminę spektaklio struktūrą ir šitaip sukuria modernizmo, bet jau *kitokio*, tęstinumą. Šis „kitoks modernizmas“, inkorporuojantis postmodernistines tendencijas, yra Lietuvos teatro

savitumas, kurį būtų galima pavadinti dialoginiu teatru. Dialoginio Lietuvos teatro apibrėžtį galime išskleisti remdamiesi hermeneutinėmis prielaidomis, kurios suponavo dialoginį kalbėjimo būdą, iš esmės būdingą teatro menui ir pagal kurias teatrinis dialogas visų pirmiausia suprantamas kaip santykis su tekstu.

Teatrolagai pripažįsta, kad naujojo teatrališkumo ieškojimas šiandieniniame Lietuvos teatre vyksta dviem kryptimis: pirmajai kryptčiai priskiriamas vaizdo dominavimas, atsisakant naratyvaus teksto pagrindo, antrajai – teksto ir vaizdo bei kitų spektaklio elementų lygiavertišką jungimas. Pirmajai kryptčiai paprastai priskiriami V. Vaičiūnaitės trupės „Miraklis“ vizualūs spektakliai, kurie atspindi labiau viduramžių, o ne postmodernias misterijų tendencijas, bei netradicinė B. Šarkos kūryba, kuri dėl jos conceptualumo ir teatrinėjų konvencijų laužymo gali būti priskirta postmodernistinei raiškai. Antrajai kryptčiai gali būti priskiriami tiek senesnės kartos režisierių (E. Nekrošiaus, R. Tumino, J. Vaitkaus), tiek jaunesnės kartos režisierių (O. Koršunovo, G. Varno, C. Graužinio) darbai. Nors šie režisieriai naudoja skirtingas modernistines bei postmodernistines raiškos priemones, jiems būdingas dramatinio teksto bei vaizdo jungimas į bendrą spektaklio struktūrą bei modernistinės vaidybos patirtys⁴. Tačiau, prieš pradėdama kalbėti apie dialoginio teatro apibrėžimo taikymą šių režisierių darbams, apibrėšiu hermeneutinio metodo⁵ kriterijus, pagal kuriuos jų darbus būtų galima priskirti dialoginio teatro modeliui.

1. Hermeneutinis metodas dialogą iškelia į kito supratimo lygmenį, todėl hermeneutinės perspektyvos požiūriu spektaklis pirmiausia suprantamas kaip reikšmė *kitam*, o ne pati savaime, kaip dažnai nutinka postmoderniame teatre. Spektaklis išryškėja kaip tas, kuris kalbasi *su* žiūrovu ir *apie* jį, kuris veikia žiūrovo savirefleksiją ir sukuria su juo dialoginį santykį.

2. Reikšmė *kitam* suponuoja intencinę spektaklio kūrėjų momentą, o objektyvi metateksto reikšmė, implikuojanti garso ir vaizdo ženklus, atveria savarankišką nuorodų pasaulį, kuriame glūdi savyje egzistencinės patirties reikšmės. Spektaklis atpažįstamas kaip *kažkieno* pasakytas ir *kažką* sakantis prasminis turinys⁶, kuris ir atveria dialoginį kalbėjimo ir susikalbėjimo lauką.

3. Hermeneutinis metodas teatre dėmesį kreipia į draminių tekstų supratimą ir jų aktualizavimą dabartyje, todėl pagrindinė hermeneutinio dialogo funkcija – sukurti tokią erdvę draminiam tekstui suprasti, kad per suvokėjo patirtį jis įgautų naują, aktualų santykį. Hermeneutinis santykis su tekstu įgyvendinamas ne perdėm dekonstruojant kūrinio reikšmes ir ne paraidžiui jas atgaminti, o per dialoginę polemiką⁷ su tekstu: interpretuojant laike nutolusį kūrinį, jame neišvengiamai išvelgiamos naujos reikšmės, atitinkančios žiūrovo situaciją – kontekstą. H. G. Gadamerio hermeneutikoje tai vadinama praeities bei dabarties vienalaikiškumo įgyvendinimu.

4. Hermeneutinė nuostata leidžia į spektaklį pažvelgti iš ontologinės perspektyvos. Spektaklis, implikuojantis

prasminį turinį, pasirodo kaip atskleidžiantis tam tikrą tiesą, kuri nėra pastovi, nekintama duotybė, nuleista iš viršaus kaip galutinis sprendinys, o įgyvendinama interpretaciniame vyksme. Tiesa suprantama ne kaip deklaruojanti socialinę tikrovę ar siūlanti žmogiškosios egzistencijos moralinį kodeksą, bet kaip kažkas, kas suvokiama kaip „atpažįstama“, „tikra“ ir „būtiškai esmiška“, t. y. kai tas „kažkas“ paliečia žmogaus vidujybę tokiu būdu, kad priverčia jį reflektuoti save ir užmegzti dialoginį santykį su spektaklio prasmėmis. Todėl tiesa gali būti sukurta ieškant ne tik realistinių raiškos būdų, bet ir emociškai paveikiomis estetinėmis postmoderniomis priemonėmis.

5. Remiantis hermeneutine perspektyva, spektaklį galima traktuoti kaip žaidimą. Suprantant spektaklį žaidimo kategorija, postmodernusis teatras išskiria estetinius žaidimo elementus, išryškėjančius per taisyklių laužymą, savarankiškų formų žaisimą, mėgavimosi malonumą arba performatyvųjį (procesinį) žaidimo aspektą. Hermeneutikoje žaidimo sąvoka vartojama interpretaciniu lygmeniu. Tarp dramatinio teksto ir suvokėjo (režisieriaus) ar spektaklio ir žiūrovo vykstantis žaidimas yra prasmės ar tiesos ieškojimo žaidimas. Spektaklio prasmė ar tiesa laimima žaidybiniame, interpretaciniame vyksme, kai sutampa esminiai suvokimo procesai: atpažinimas (spektaklis atpažįstamas kaip „kažką“ sakan-tis), supratimas (suprantamas struktūros, vidinių taisyklių sąlygojamas prasminis turinys) ir žaidžiančiojo pasikeitimas (suvokimo akte jis kyla iš savirefleksijos).

Taigi vadovaujantis šiais hermeneutiniais dialogiškumo kriterijais, Lietuvos dialoginio teatro apibrėžčiai galime priskirti tokias į adresatą (žiūrovą) nukreiptas pozicijas: režisieriaus intencionalumo svarbą plėtojant tam tikras temas; tekstinių prasių vizualizavimo ieškojimą įgyvendinant praeities bei dabarties vienalaikiškumą – dialoginę polemiką su tekstu (arba hermeneutinį žaidimą su tekstu) atsižvelgiant į žiūrovo situaciją ir kontekstą; bei prasminio turinio, o tiksliau, nuorodos į egzistencines prasmes atveriančias tam tikrą tiesą, svarbą.

Lietuvos modernaus teatro praktika suformavo spektaklio autoriaus – režisieriaus autonomiją. Būtent režisieriaus asmenybės atsiradimas lėmė profesionalaus Lietuvos teatro pradžią bei naujus teatrinės raiškos pokyčius. Kaip galutinė prasmės instancija, režisierius kontroliuoja spektaklio ženklų visumą ir yra atsakingas už meninę sceninės produkcijos kokybę bei jos aktualumą, paveikumą žiūrovui. Kadangi hermeneutinio dialogo esmė yra praeities kūrinio įtarpinimas dabartyje, tai režisieriaus vaidmuo čia tampa ypač svarbus. Būtent režisierius, interpretuojantis laike nutolusią tekstą, yra dramatos kūrinio ir žiūrovo kontekstualumą laiduojantis veiksnys, leidžiantis atsirasti dabartiškai, aktualiai situacijai su žiūrovu. Režisieriaus intencionalumas siejasi su apsisprendimu išreikšti tiek savo vidujybę, tiek savo laiką, kurio prezentacijoje fiziškai dalyvautų ir žiūrovas.

Tai, kad Lietuvos teatre pastaruoju metu yra ryškios klasikinių veikalų ins-

cenizavimo tendencijos, leidžia kalbėti apie Lietuvos teatrą kaip apie praeities ir dabarties vienalaikiškumo jungtį⁸, įgyvendinamą dialoginėje polemikoje su tekstu. Tokią dialoginę polemiką įteisi- na O. Koršunovo „Meistras ir Margarita“, „Oidipas Karalius“, „Įstabiosios ir graudžiosios Romeo ir Džiuljetos istorijos“, J. Vaitkaus „Venecijos pirklys“, G. Varno „Nusikaltimas ir bausmė“, „Nusiaubta šalis“, E. Nekrošiaus „Pradžia“, K. Donelaitis. „Metai“, „Giesmių giesmė“, C. Graužinio „Užsispyrėlės su- tramdymas“ ir kt.

Nors O. Koršunovo pastatymus teat- rologai laiko artimiausiais postmo- dernistinėms tendencijoms, į jo pastarų- jų metų darbus pabandysiu pažvelgti iš hermeneutinio dialogo perspektyvų. Vie- name savo interviu O. Koršunovas, kal- bėdamas apie „Įstabiają...istoriją“, trage- dijios žanrą įvardino kaip „tradicijos ir modernumo sankirtą“. Šioje sankirtoje jam svarbiausia yra šiuolaikine kalba prabilti apie išgyvenamą patirtį, kurią žiūrovas suvoktų kaip savo. O. Koršuno- vas siekia, „kad tą laiką, kuris tiek Sha- kespeare'ui, tiek mums yra praeities lai- kas, mes, šiandienos žmonės, suvoktume emocionaliai tam tikru santykiu“⁹. Tai at- spindi režisieriaus požiūrį į tekstą: Sha- kespeare'o dramą įkūnydamas pažo- džiu (išsaugomas net autentiškas pjesės pavadinimas) ir perkeldamas ją į XX a. šeštojo–septintojo dešimtmečio Italijos erdvę ir laiką, režisierius panaikina ribas tarp istorinio bei dabarties laiko ir XVI a. dramaturginį naratyvą pateikia kaip sa- vojo pasaulio pajautą. Pasak O. Koršuno- vo teatro sampratos, menas laiką turi iš-

reikšti kaip tragišką patirtį, atspindinčią vertybių pasikeitimą, todėl Shakespea- re'o tragedija, aktualizuota šiandien, virsta socialine drama su metafizinėmis šekspyriškojo teksto parafrazėmis.

Svarbu pažymėti, kad režisierius sa- vo pasisakymuose tradicijos ir modernu- mo sąveiką¹⁰ suvokia ne per estetinių raiškos priemonių kaitą, o per kitokio mąstymo ir kitokios patirties kaitą. Galim- e sakyti, kad, nors ir reflektuodamas postmodernistines tendencijas, O. Koršu- novo teatras labiau įkūnija ne postmo- dernistinę žaidimą, implikuojantį sava- rankiškų formų žaismą ir taisyklių lau- žymą, bet hermeneutinį prasmės žaidi- mą su praeities tekstu. Čia svarbi per for- mų kaitą išryškėjanti išgyvenamos patir- ties tiesa, šiandien suvokiama kitaip. Re- žisieriaus kūryboje ryškios ir atvirkšti- nės tendencijos. Šiuolaikinės dramatur- gijos pastatymuose „Shopping and Fuck- ing“, „Ugnies veidas“, „Vaidinant auką“ šiandien išgyvenamos patirties tiesa įgy- ja antikinės tragedijos bruožų. Teatrolo- go A. Liugos teigimu, socrealistiniuose O. Koršunovo spektakliuose vaikų maiš- tas ir protestas prieš tėvų ideologiją, pa- sibaigiantis tragiškais veiksmo posūki- ais, išreiškiamas ne vien realistinėmis prie- monėmis, bet pasitelkiant klasikinę tra- gedijos sampratą, o klasikinių veikalų pastatymuose („Vasarvidžio nakties sap- nas“, „Meistras ir Margarita“, „Oidipas karalius“, „Įstabioji...istorija“) tragedijos dėsniai pritaikomi šiuolaikinio jauno he- rojaus pasaulėjautai. Anot A. Liugos, „ši- taip, laikui bėgant, susiformavo savotiš- kas Koršunovo teatro diskursas, egzis- tuojantis tarp novacijos ir tradicijos, šiuo-

laikiškumo ir klasikos“¹¹. Iš pastarojo ilgainiui išsikristalizavo tam tikri pastatymų modeliai, nulėmę išraiškos priemonių pasirinkimą ir individualios teatrinės kalbos sukūrimą.

Pats režisierius savojo teatro modelį apibūdina kaip ieškojimą universalios teatro kalbos, kurioje dramatinis tekstas, veiksmas ir vaizdas būtų greta. Kalbėdamas apie „Ištabiąją...istoriją“, O. Koršunovas sakė: „tekstas leidžia sukurti nepaprastą įtampą tarp žodžių ir veiksmo. Kai šios įtampos nėra, nėra ir teatro. Žodžiai provokuoja veiksmą, ir veiksmas komentuoja tekstą. Ten, kur atsiranda dvigubas ar trigubas komentaras, pradeda kurtis nauja teatro kalba. Man neįdomus teksto teatras, nei grynas šokis; man įdomi judviejų koegzistencija ir trečios formos iš šių dviejų išraiškų atsiradimas“¹². Ši trečioji forma skleidžiasi tokioje teatro formulėje, kurioje svarbu ir tai, kas pasakyta – prasmė–turinys–tiesa, ir tai, kas pavaizduota – šiuolaikiniai teatro atributai, masinės kultūros priemonėmis padedantys pasiekti sugestyvumo.

Turint omenyje O. Koršunovo spektakliuose pasikartojančias temas, galime daryti prielaidą, kad režisieriui svarbiausias yra prasminis, emocinis, dramaturginis santykis su draminiu tekstu, kuriame jis galėtų išskaityti universalias, šiuolaikinio žmogaus patirtį atspindinčias tiesas, o tik po to ieškoma postmodernių estetizuotų, energetizuotų, žaidybinių raiškos formų, kurios sukurtų intersubjektyvų dialogą su publika. Šiuo požiūriu režisieriaus nusakytas tradicijos ir novatoriškumo santykis atitinka

teatrologės R. Vasinauskaitės apibrėžtą dabartinę neopsichologinio Lietuvos teatro būklę: spektaklis pirmiausia yra emocinis įvykis, t. y. emociškai paveiki tiesa, „ir tik po to jam galima „pripašyti“ postmodernizmo viražus“¹³. Galime daryti prielaidą, kad O. Koršunovo spektakliuose įvairiai modeliuojamas postmodernistinis teatrališkumas ar neidealizuotas realizmas tik padeda išryškinti individualias režisieriaus temas (laisvė ir meilė, kartų konfliktas, socialinių, ideologinių sistemų suluošinti žmonės), kuriomis jis kreipiasi į šiuolaikinius žiūrovus ir išreiškia, anot M. Bachtino, tai, kas jam svarbu pasaulyje. Teatrališkumo kategorija čia atstovauja „tam negatyvui, per kurį tik ir galima išvelgti tikrąją realybę“¹⁴, todėl tiesa čia tampa pats jos sakymas. H. G. Gadamerio iškeltas „naujas tiesos reikalavimas“, O. Koršunovo kūryboje pasipriešina tradicinėms formoms ir sukuria savo tikrovės reflektavimo priemonės, kuriomis perteikiamas dramatinio teksto turinys įgyja naujo, atviro polisemiškumo. Galime sakyti, kad O. Koršunovo teatras suponuoja hermeneutinį dialogą, kuriame dramatinio kūrinio prasmė, tekstas reikšmėms ir suvokėjo reikšmėms „sušiimant svarbioje kovoje“, atsiveria *kito* supratimui ir į kito akimis žiūrėtą prasmų lauką įtraukia naują perspektyvą. Kaip universalusis pokalbio momentas čia iškyla prasminis turinys. Tekste užkodotas prasminis turinys veda tiek režisierių, interpretuojantį dramatinį kūrinį, tiek žiūrovą, interpretuojantį režisieriaus pateiktą garso ir vaizdo ženklų prisodrintą spektaklio metatekstą. Re-

miantis šiomis nuostatomis, spektaklio autonomija išskyla ne kaip lygiavertiškų elementų jungimo autonomija, bet kaip prasmės autonomija, kurioje svarbiausia tai, ką komunikacijoje dalyvaujantys spektaklio elementai apskritai pajėgia pasakyti dabartiniam žiūrovui. O. Koršunovas sakė: „Nors mane dažnai kaltina formalizmu, man svarbiau yra turinys. [...] Jei yra turinys, jis įgyja savo formą. Ir mano spektaklių stilistinius skirtumus lemia turinys. O scena turi tam tikrus dėsnius ir taisykles – visų pirma ji reikalauja išraiškos“¹⁵.

Apibendrinami galime sakyti, kad pastaraisiais metais pagal klasikinę ir šiuolaikinę dramaturgiją sukurti O. Koršunovo darbai siekia ne pasyviai mėgautis teatro magija ir abstrakčiomis jo formomis, kaip ankstyvojoje oberiutų trilogijoje, bet kuria hermeneutinį žaidimą, skatinantį žiūrovą mąstyti ir ieškoti prasminio turinio gelmės, šis turinys išreikštas postmoderniomis vizualinės raiškos priemonėmis. Būtent postmodernūs reikšmės kūrimo būdai O. Koršunovo teatrą neretai priartina prie tokio momento, kai riba tarp prasminio turinio ir tiesos atvėrimo ir postmodernistinio mėgavimosi malonumo (pavyzdžiui, „Įstabilioje...istorijoje“) yra labai trapi. Ši riba ir sudaro dialoginio O. Koršunovo teatro savitumą.

Panašia linkme savo komiškąjį, ironiškąjį teatrą, tik jau atsisakančią spekuliuoti vaizdiniais efektais ir dėmesį sutelkiantį į tekstinę dramaturgijos siužetinius vingius, kreipia C. Graužinis. Įdėmiai išsiskaitęs į Shakespeare'o „Užsispyrėlės tramdymas“ tekstą, režisierius at-

veria visą turinyje slypintį dramaturginį potencialą. Tačiau kartodamas gerai žinomą klasikinę istoriją, režisierius ją reinterpretuoja iš šiuolaikinio žmogaus mąstymo perspektyvos, kurioje šekspyriškoji komedija virsta anekdotine versija. Klasikinius komedijos kanonus spektaklyje pakeičia postmodernistinis apsigavimo malonumas ir kultūrinių įvaizdžių atpažinimas. Anot R. Vasinauskaitės, „įdomiausi čia – režisūrinės dramaturgijos paradoksai“, kuriuos pavadinčiau žaidimu su žiūrovų lūkesčiais, manipuliuojant tiek jų gyvenimo, tiek ir kultūros – teatro, muzikos, kino – pažinimu“¹⁶. Šiuo požiūriu žiūrovas patiria ne tik žiūrėjimo malonumą, bet yra skatinamas ir mąstyti, suvokti spektaklyje užkoduotas reikšmes, potekstes, asociacijas. Tokių poteksčių yra gausu spektaklyje „Už geresnį pasaulį“, kuriame komiškas aspektas ir C. Graužinio trupei būdingas atsiribojimo nuo psichologinės vaidybos – pasakojimo bei rodymo – efektas perauga į karo absurdiškumo ir egzistencinių tiesų išsakymą ir parodymą. Galime sakyti, kad C. Graužinio teatras, griaudamas tradicinio, iliuzinio teatro konvencijas ir implikuojantis postmodernias tendencijas, iš esmės yra dialoginis teatras, atitinkantis šiuolaikinio žiūrovo mąstymą ir poreikius.

Tekstinių prasmių sceninės išraiškos ieškojimu yra pagrįsta J. Vaitkaus teatro vizija (išskyrus paskirus spektaklius, kuriuose, atsisakančiam naratyvinio teksto pagrindo, kryptama į vizualumą, pavyzdžiui, „Pati pradžių pradžia“). Jo klasikinių veikalų pastatymuose praeities ir dabarties vienalaikiškumas pasiekiamas

per dialoginę polemiką su teatrinėmis tradicijomis. Spektaklyje „Venecijos pirklys“ dialoginė polemika įgyvendinama dramaturginiu suteikiant naujų, konceptualių išraiškos formų. Shakespeare'o pjesę perskaitydama kitaip, režisierius kuria didesnę atstumą tarp dramatinio teksto plėtojamos temos ir konceptualios, estetizuotos išraiškos ir šitaip žiūrovui pasiūlo netikėtų interpretacijų įvairovę. Tačiau siužetinis ir teminis pjesės veiksmas išlieka spektaklio pagrindu. Galime sakyti, kad dramatinis tekstas ir jo siužetinis turinys klasikiniuose J. Vaitkaus pastatymuose yra pretekstas atsirasti konceptualioms idėjoms, padedančioms išryškinti režisieriui rūpimas temas. J. Vaitkaus temų įvairovė skleidžiasi asmenybės ir visuomenės bei ideologijos susidūrimo lauke, todėl kritikai jo teatrui neretai priskiria stovišką laikyseną ir moralizuojančios tiesos sakymo vaidmenį. Pastaruoju metu rinkdamasis daugiausia klasikinius veikalus: Flaubert'o „Madam Bovari“, Villqisto „Herverio naktis“, Schillerio „Marija Stiuart“, režisierius tapo savo ankstyvųjų ieškojimų klasiku, todėl kritikai vis dažniau sutinka, kad monumentalūs, statiški, istoriniai, kostiuminiai J. Vaitkaus spektakliai, tapę repertuariniais Nacionalinio dramaturgijos teatro pavyzdžiais, vis labiau ima panašėti į P. Brooko „negyvą teatrą“. Pasisakydama apie spektaklį „Marija Stiuart“, R. Vasinauskaitė teigė: „jokios vaizdinės intrigos, smalsumo žadinimo, jokių nuorodų į šiuolaikiškumą“¹⁷. Akivaizdu, kad tokie spektakliai yra sustingusios formos, žvelgia į pasaulį dramaturgo nutolusiu žvilgsniu ir negali būti dialogiški, šiuolaikinė-

mis sakymo priemonėmis, gyva ir paveikia kalba kreiptis į šiuolaikinį žiūrovą.

Dialoginio teatro modelį pateikia G. Varno pastarųjų metų spektakliai „Tolima šalis“, „Nusikaltimas ir bausmė“, „Nusiaubta šalis“. „Nusikaltime ir bausmėje“ režisierius naudoja iš masinės-informacinės kultūros atėjusias vizualias formas, veikiančias šiuolaikinį žiūrovą. Tačiau spektaklis netampa konceptuali mechanizmu, pateikiančiu teatrą kaip savaimę vykstantį ir patrauklų postmodernistinių vizualinių reginį. Įvairiuose interviu G. Varnas ne kartą yra konstatavęs, kad statant spektaklį, jam svarbiausia yra temos aktualumas ir dramaturginė linija su visomis herojaus išgyvenamo vidinio pasaulio subtilybėmis, o visa kita padeda tik atskleisti tą pasaulį. Todėl režisierius daug dėmesio skiria herojaus – aktorius psichologinių patirčių atvėrimui. Ieškodamas universalių, žmogiškų temų, įvairiai modeliudamas kūrinio scenas, režisierius kuria savo teatrališką dramaturgiją, žaidžia tradicinėmis teatro formomis ir intriguoja žiūrovą netradicinių erdvių pasirinkimu.

„Nusikaltime ir bausmėje“ žiūrovus maksimaliai priartindamas prie teatrinio veiksmo, G. Varnas ieško glaudesnio kontakto su publika. Išorinėje komunikacijoje toks atstumo sumažinimas padidina transliuojamo poveikio jėgą ir leidžia žiūrovams aktyviau įsitraukti į bendrą reikšmių kūrimo žaidimą. Reikšmių kūrimo intensyvumas, artinantis tiesos atvėrimo momentą, spektaklyje pasiekiamas per audiovizualinę komunikaciją, šalia tradicinio, verbalinio diskurso naudojant video naraciją. Šitaip

režisierius sukuria dvi su žiūrovu komunikuojančias teatrinės realybės dimensijas: teatrinė erdvė užpildoma tiek realaus laiko tėkmėje aktoriams veikiant per fizinį kūną, emocijas, žodį, tiek kuriant medialų vaizdą – simuliacinę video tikrovę kitoje realybės pusėje už tekančio laiko ribų. Būtent ši simuliacinė video tikrovė, teatre sukurianti antrinę pirminės fikcijos reprezentaciją, dėl vaizdo dvigubos projekcijos leidžia ne tik išskaidyti pagrindinį herojų į daugybę jo „aš“, bet ir pažvelgti į jį kitokiu požiūriu, t. y. leidžia pamatyti daugiau negu pirminės reprezentacijos veiksmė. Toks postmodernistinis varijavimas realumo dimensijomis ir techninėmis galimybėmis atveria giliają spektaklio sėmantiką ir leidžia žiūrovui prisiskverbti į gelminius personažo būties sluoksnius, kreipia publikos žvilgsnį ta linkme, kuri, teatriniam veiksmui bei kameros žvilgsniui užfiksavus tiesos akimirką, žiūrovas galėtų susitikti pats su savimi ir reflektuoti savo dvasines būsenas. Galima sakyti, kad G. Varno kūryboje yra daugiau sąžiningo dialogo su žiūrovu ir savimi pačiu, negu noro nustebinti ar šokiruoti publiką naujomis formomis.

Savotišką dialoginio teatro modelį pateikia ir aktoriaus V. Masalskio pagal šiuolaikinę dramaturgiją pastatyti spektakliai. Jau ankstyvuosiuose savo režisūriniuose darbuose, P. Handke's „Publikos išplūdimas“, S. Becketto „Paskutinė krepo juosta“, „Belaukiant Godo“, režisierius ieško netikėtų erdvių ir tiesioginio ryšio su žiūrovu. Tačiau šį ryšį režisierius pirmiausia įgyvendina per temą. Kaip savotiškus manifestus iškelda-

mas žmogaus egzistencijos absurdiškumo temas, V. Masalskis eliminuoja patogaus ir saugaus žiūrėjimo malonumą ir priverčia auditoriją kartu išgyventi bei suprasti absurdiškumo patirtį. Pasak kritikės A. Braškytės, „Valentinas Masalskis renkasi pjeses, kuriose maksimaliai apribotas išorinis veiksmas, eliminuota intriga, o žiūrovams sudaroma galimybė emociškai ir intelektualiai išsitraukti į pjesės temos intensyvų svarstymą“¹⁸. Toks emocinis išsitraukimas ir intelektualinis svarstymas būdingas V. Masalskio režisuotai T. Bernhardo pjesei „Įpročio jėga“. Griaudamas teatrinę iliuziją ir tekstines reikšmes transformuodamas į čia ir dabar vykstančio įvykio – repeticijos – laiką, tarp žiūrovų ir scenos režisierius sukuria dialoginio kalbėjimo lauką, kuriame svarbiausia dalyvauti įvykyje, suprasti atsivėrusią tiesą ir pasikeisti tiesą supratusiems žmonėms. Supriešindamas veikiančių herojų pozicijas ir provokuodamas žiūrovus į tai reaguoti, režisierius modeliuoja publikos reakcijas ir kreipia žiūrovą tiesos atvėrimo link. Deklaratyvi V. Masalskio laikysena ir subjektyvus žiūrovo žvilgsnis aktoriaus išsakomų tiesų atžvilgiu sukuria dialogo įtampą, kurioje ir įvyksta vienokios ar kitokios tiesos atsivėrimo akimirka.

Kitokį dialoginio kalbėjimo ir tiesos atvėrimo būdą atskleidžia E. Nekrošiaus teatras. E. Nekrošiaus kūryba, pasak daugelio teatrologų, atstovauja tiems teatro pokyčiams, kai savarankiško vaizdo kūrimas vis labiau eliminuoja teksto svarbą. Spektakliai „Pradžia. K. Donekaitis. Metai“ ir „Giesmių giesmė“ yra

inspiruoti autorių klasikinių tekstų, tačiau archainis žodis čia paklūsta vaizdų ir veiksmų virtinei, dažnai nustelbiančiai tekstinį pamatą. Nors kalbinis teksto savitumas išsaugomas, *čia* ir *dabar* teatrinėmis priemonėmis kuriamas vaizdas tampa savarankišku diskursu, atveriančiu savarankiškas reikšmes. Galima sakyti, kad vizualioji E. Nekrošiaus spektaklių partitūra, kurianti teksto inspiruotus mitologizuotos gyvenimo tikrovės vaizdinius, yra, R. Vasinauskaitės žodžiais tariant, tarp režisieriaus individualios patirties ir žiūrovų kolektyvinės patirties užsimezgančio dialogo pagrindas. Vaizdas yra ir praeitį bei dabartį jungianti grandis, atverianti ne tik nuostabą dėl to, kas pasakyta, prasmės, bet daug ką paliekant ir nepasakyta. Kitaip tariant, vaizdas ir veiksmas E. Nekrošiaus teatre yra tas žiūrovo sąmonėje meniniu integralumu besireiškiantis tiesos mastelis, kuris geba atverti metaforų paslėptį, daug ką paliekant neatskleista, nes, anot H. G. Gadamerio, tikras menas visuomet būna paslėptas.

Tačiau dialoginių E. Nekrošiaus spektaklių atvertis įgyvendinama per tai, ką R. Marcinkevičiūtė įvardino kaip sceninių įvaizdžių kūrimąsi žiūrovų aki-vaizdoje. Režisieriaus spektakliai yra atviri, dialoginiai, nes išsileidžia žiūrovus į savo paties kūrimosi procesą. Anot teatrologės, „Nekrošiaus teatre žiūrovai mato, kaip susidėsto, bręsta ir pasiekia kulminaciją režisūrinis įvaizdis. Tad teatrinės metaforos gramatiką kiekvienas suvokėjas gali papildyti sava sintakse, nes jis (suvokėjas) buvo įtrauktas į jos (metaforos) kūrimąsi ir matė, iš ko ji at-

sirado, kaip susiklostė, stulbindama netikėtumu“¹⁹. Toks metaforos atvėrimo procesas iš žiūrovo reikalauja dvasinių ir intelektualinių pastangų, jis pats turi susikurti spektaklio reikšmių erdvę ir tapti bendrakūrėju. Kitaip tariant, E. Nekrošiaus spektakliuose žiūrovas yra įtraukiamas į hermeneutinį žaidimą, kuriame vizualinių metaforų, o ir viso spektaklio prasmė laimima žaidybinia- me atverties–paslėpties vyksme. Tačiau šis vyksmas nepasiektų savo tikslo, jeigu tai, kas regima scenoje, nepaliestų žiūrovo vidujybės, neatsiskleistų kaip tai, kas jam „artima“ ir „tikra“. Šis „artima“ ir „tikra“ E. Nekrošiaus spektakliuose žiūrovus pasiekia per autentiškos vaidybos patirtis. Tokia vaidyba panai- kina aktorius kaip vaidmenį įkūnijančio menininko ir aktorius kaip „gyvo“, natūralaus žmogaus dichotomiją ir atveria autentiškos, nemeninės patirties sugestiją. Būtent ši autentiškos patirties sugestija šiuolaikiniam žiūrovui tampa tikrumo pojūčiu ir poreikiu, skatinančiu jį reflektuoti save. Taigi, E. Nekrošiaus teatras visa savo esme yra dialoginis teatras, provokuojantis publiką ne tik *čia* ir *dabar* patirti teatro kūrimosi mecha- nizmą, bet ir kitaip pažvelgti į kultūrinis tekstus, šiuolaikiniam žmogui atveriančius kitokias patirtis.

Apibendrinant Lietuvos teatro dialoginę situaciją reikia pasakyti, kad spektaklis labiau įkūnija ne postmodernistinį, o hermeneutinį prasmės žaidimą. Lietuvos teatras yra dialoginis tuo po- žiūriu, kad nėra visiškai atitrūkęs nuo logocentrinės tradicijos ir, inkorporuo- damas postmodernistines tendencijas,

vis dėlto atsispiria nuo dramatinio teksto, jo turinio ir temos. Dramatinio teksto vizualizavimas įvairių režisierių darbuose krypsta tai į vaizdo, tai į žodžio pusę, tačiau abiem atvejais prasminis turinys – tai, *ką ir apie* ką tekstas ar spektaklio metatekstas kalba, išlieka esminiu spektaklį konstituojančiu veiksniu. Būtent prasminis turinys leidžia apčiuopti referencijos išskleistus pasaulio teigi-

nus, t. y. nuorodas į egzistencinės patirties reikšmes ir atveria dialoginį kalbėjimo bei susikalbėjimo lauką. Galima sakyti, kad prasminis turinys Lietuvos teatre sudaro spektaklio tapatybę ir yra nukreiptas į *kito* supratimą. Be prasminio turinio spektaklis prarastų savo komunikacinę jėgą ir būtų tik savaime vykstantis, sau pakankamas reginys, nieko nesakantis žiūrovui.

Literatūra ir nuorodos

¹ J. Derrida. *Of Grammatology*, p. 159.

² M. Foucault. Kas yra autorius? // *Metai*, 1992, Nr. 9/10, p. 129.

³ J. Staniškytė. Teatrališkumo būvis: postmodernizmo pavidalai šiuolaikiniame Lietuvos teatre // *Darbai ir dienos* (33), Kaunas: VDU leidykla, 2003, p. 88.

⁴ Modernistines vaidybos patirtis čia priešinu postmodernistinei aktorius kaip ženklų funkcijai, nereikalaujančiai iš jo jokių vidinių pastangų.

⁵ Sąvoką *metodas* čia vartosime sąlygiška prasme, nes hermeneutikos pagrindėjas H. G. Gadameris hermeneutikos nevadino metodu.

⁶ Spektaklio prasminis turinys apima ne tik kalbinį pjesės pagrindą, bet visus teatrą sudarančius garso ir vaizdo elementus ir yra tai, *ką ir apie ką* spektaklis kalba žiūrovui.

⁷ Terminas *dialoginė polemika* yra mano darinys iš dviejų hermeneutinių pozicijų: P. Ricoeuro teiginio, kad „skaitytojo teisė ir teksto teisė susiima svarbioje kovoje“, ir H. G. Gadamerio teiginio, kad interpretacijos uždavinys yra ne kritiškai sugriauti ir ne paraidžiu atvaizduoti tai, kas pasakyta, o „susiorientuoti pasakymo kryptimi, [...]“, kad tai, kas sakytina, perteiktų savojo sakymo kryptimi“ ir „šitaip į naują pavidalą sujungtų svetima ir sava“.

⁸ Praeities ir dabarties jungtį gali įkūnyti ne tik klasikinių veikalų pastatymai, bet ir šiuolaikinių pjesių ar kūrinių inscenizavimas, kai į tekstą žvelgiama jo sakymo dabarčiai aspektu. Šiuolaikinis kūrinys, atsiskyręs nuo autoriaus,

taip pat traktuojamas kaip nutolęs laike, tačiau jis nebūtinai gali byloti dabarčiai.

⁹ R. Vasinauskaitė. Iš spektaklio paraščių. Pokalbis su režisieriumi Oskaru Koršunovu // *7 meno dienos*, 2004 m. vasario 13 d.

¹⁰ Tradicijos ir modernumo sąveika, suprantama kaip praeities permaštymas, yra ir vienas iš postmodernaus teatro bruožų, tik pastarasis siejamas su ironija ir praeities stilių, formų jungimu, o hermeneutinė praeities-dabarties sintezė reiškiasi egzistencinėje patirtyje pasireiškiančia tiesa, kuri, keičiantis vertybėms ir mąstymui, neišvengiamai interpretuojama kitaip. O. Koršunovo kūryboje tradicijos ir modernumo sąveika reiškiasi abiem šiais lygmenimis.

¹¹ A. Liuga. Ratas užsidaro // *7 meno dienos*, 2003 m. lapkričio 7 d.

¹² N. Piere. Romeo ir Džiuljeta. Oskaro Koršunovo ne(o)romantiškas Šekspyras // www.omni-laikas.lt

¹³ R. Vasinauskaitė. Teatro utopijos galimybė // *Kultūros barai*, 2004, 8/9, p. 34.

¹⁴ Ten pat, p. 35.

¹⁵ R. Vasinauskaitė. Iš spektaklio paraščių // *7 meno dienos*, 2004 m. vasario 13 d.

¹⁶ R. Vasinauskaitė. Meilė atvirksčiai // *7 meno dienos*, 2004 m. rugsėjo 24 d.

¹⁷ R. Vasinauskaitė. Visa tiesa apie moteris // *7 meno dienos*, 2004 m. gruodžio 17 d.

¹⁸ A. Braškytė. Thomo Bernhardo „Įpročio jėga“ – Valentino Masalskio laboratorija // *Kultūros barai*, 2003 m. Nr. 5.

¹⁹ R. Marcinkevičiūtė. *Eimuntas Nekrošius: erdvė už žodžių*. – Vilnius: Scena, 2002, p. 120.