



DEIMANTĖ DEMENTAVIČIŪTĖ

Vytauto Didžiojo universitetas

DVASINĖS KELIONĖS ARCHETIPAS OSKARO KORŠUNOVO SPEKTAKLYJE „KELIAS Į DAMASKĄ“

The Archetype of Spiritual Journey in the Performance
„To Damascus“ of Oskaras Koršunovas

SUMMARY

This article seeks to reveal how in his performance „To Damascus,“ Oskaras Koršunovas conveys a spiritual journey archetype in the drama of Strindberg. Important is the analysis of the structural elements – text, scenography, acting, costumes, music, lighting, action and interaction with the audience. The director uses the stylistics of the postmodern theatre. The director does not follow the scenery of stage that are described in the play remarks, but he creates a new visual interpretation through the aesthetic of cinematographic horror films. The aesthetic symbolizes the material reality manageable by the archetypal Earth Mother. The dramatic text, scenography, lighting and music are treated likewise. For the polysemous interpretation of viewers, these elements are often opposed to the archetypal hero image. An analysis of the performance shows how the director interprets the key moments of the play, how he creates a painful journey toward self. Sincere acting of the actor embodying the main hero makes the audience work together to find answers of the profoundest questions of existence.

SANTRAUKA

Straipsnyje siekiama atskleisti, kaip Oskaras Koršunovas spektaklyje „Kelias į Damaską“ perteikia Strindbergo dramoje vaizduojamą dvasinės kelionės archetipą. Analizuojami spektaklio struktūros elementai – tekstas, scenografija, vaidyba, kostiumai, muzika, apšvietimas, veiksmas bei santykis su publika. Atskleidžiama, jog režisierius naudoja postmoderniam teatru būdingą stilistiką. Scenoje nerealizuojamas pjesės remarkose aprašytas scenovaizdis, o kuriama nauja vizuali interpretacija, pasitelkiant kinematografinę siaubo filmų estetiką, simbolizuojančią archetipinės Žemės Motinos valdomą materialiąją realybę. Dramos tekstas, sce-

RAKTAŽODŽIAI: Koršunovas, archetipas, herojus, teatras.

KEY WORDS: Koršunovas, archetype, hero, theatre.

nografija, apšvietimas, muzika įgyja vienodai svarbias prasmes, dažnai šie elementai supriešinami, taip archetipinį herojaus įvaizdį atveriant daugiaprasmei žiūrovų interpretacijai. Parodoma, kaip interpretuodamas svarbiausius pjesės momentus, režisierius kuria skausmingą kelionę savęs link, kaip nuoširdi herojų įkūnijančio aktoriaus vaidyba leidžia žiūrovams kartu ieškoti atsakymų į esmingiausius būties klausimus.

ĮVADAS

Augusto Strindbergo dramaturgija, kuriai būdinga archetipinė simbolika, itin mėgiama viso pasaulio teatro kūrėjų, ne išimtis ir Lietuvos teatras. Lietuvoje pastatytos natūralistinės pjesės – „Tėvas“ (1887), „Freken Julija“ (1888), „Kreditoriai“ (1889), „Kuri stipresnė“ (1889), „Vėlykos“ (1901), „Mirties šokis“ (1901), „Pelikanas“ (1907) ir sąlygiškųjų pjesių trilogija – „Kelias į Damaską“ (1898–1904), „Sapnas“ (1902) ir „Šmėklų sonata“ (1907). Natūralistinės dramos pradėtos statyti dar sovietmečiu, tačiau daugiausia spektaklių pagal Strindbergo dramaturgiją sukurta atgavus nepriklausomybę. Spektaklius statė režisieriai P. Gaidys, G. Padegimas, J. Vaitkus, S. Varnas, R. Atkočiūnas, A. Kinderis, J. V. Tūras, A. Lebeliūnas. Vėliau keičiantis sociokultūriniam gyvenimui Lietuvoje, domėjimasis Strindbergo kūryba kiek apmažėjo, tačiau ji režisierių vėl atrandama XXI a. pirmojo dešimtmečio pabaigoje ir antrajame dešimtmetyje. Ja iš naujo susidomi G. Padegimas bei naujos kartos režisieriai – O. Koršunovas, G. Varnas, A. Areima. Strindbergo dramaturgija statoma, primirštama ir vėl atrandama naujų menininkų kartu, tačiau niekada ne-

prarandanti aktualumo. Tai būdinga ne tik Lietuvos, bet ir viso pasaulio teatrui.

Nors spektaklių pagal Strindbergą Lietuvos teatro scenoje pastatyta nemažai, iki šiol nėra atliktų išsamių tyrimų, kaip šiuose spektakliuose perteikiami dramaturgo akcentuojami archetipiniai įvaizdžiai. Straipsnyje analizuojama, kaip dvasinės kelionės archetipas atskleidžiamas Oskaro Koršunovo spektaklyje pagal Strindbergo dramą „Kelias į Damaską“. Šio archetipo samprata ir kaip jis perteikiamas dramoje buvo analizuojama anksčiau publikuotame autorės straipsnyje¹. Analizuojant spektaklį pasitelkiama postmodernaus teatro paradigma. Dėmesys kreipiamas į tai, kaip scenoje yra perteikiami herojaus² vidiniai aspektai, kaip vizualiai kuriamas archetipinis Žemės Motinos³ pasaulis, kuriame ieškodamas savęs blaškosi herojus. Taip pat svarbu išsiaiškinti, kaip režisierius interpretuoja svarbiausius dramos momentus, kaip per spektaklio struktūros elementus – tekstą, scenografiją, aktorių vaidybą, kostiumus, muziką, apšvietimą, veiksmą, santykį su žiūrovu – yra perteikiamas herojaus archetipas bei kokia šių elementų tarpusavio jungtis.

ARCHETIPINIS HEROJAUS ĮVAIZDIS SPEKTAKLYJE „KELIAS Į DAMASKĄ“

2007 m. Klaipėdos dramos teatre pastatytas spektaklis „Kelias į Damaską“

Koršunovo kūryboje užima išskirtinę vietą. Kaip pastebi Daiva Šabasevičienė,

„tai pirmasis spektaklis, kai režisieriaus minties skrydžiai pavaldūs poetiniam tekstui, sąmoningai atsisakoma intensyvaus jų režisavimo. Koršunovas kuria teatrą iš jaustukų, ištiktukų, pauzių, tamsos“⁴. Šiuo kūriniumi režisierius kryps ta literatūrinio teatro link, visiškai priešinga linkme nei savo kūrybos pradžioje, statydamas spektaklius pagal Oberiu grupės dramaturgiją. Paradoksalu, tačiau pirmieji Koršunovo darbai ir šis spektaklis turi esminių panašumų – juos suartina tai, ką Rasa Vasinauskaitė įvardija formos grynumu, laisve ir provokacijomis, kuomet atrodo, jog scenoje materializuojasi archetipais knibždančios pasąmonės ir sapno vaizdiniai⁵.

Anot režisieriaus, „Strindbergas yra ypač aktualus šiandien, nes atskleidžia tokias temas, apie kurias dabartinėje visuomenėje nenorime kalbėti – apie savo dvasines nesėkmes, tokius dalykus kaip sąžinė, tikėjimas ir abejonės“⁶. Koršunovui, kaip ir Strindbergui, svarbi pagrindinio veikėjo gili, niūri ir skaudi išpažintis, jis susitapatina su Nepažįstamuoju ir per jį atsiveria, išpažįsta jam rūpimas temas. Spektaklyje atveriamas košmariška sapno erdvė, kupina siaubo filmų estetikos, tragiška ir niūri žmogaus būties pusė. Siekdamas atvaizduoti šią archetipinę herojinę kelionę, režisierius pasitelkia jo kūrybai būdingą postmodernistinę stilistiką. Spektaklyje atsispindi Jurgitos Staniškytės išskirti postmodernizmo bruožai Koršunovo darbuose: prasmės daugiaprasmiškumas, gebėjimas išgryninti spektaklio piešinį, atsisakyti nereikalingų detalių ir teatrinių šampų, spektaklio struktūros elementų lygiavertiškumas, kuomet dramatinis tekstas nėra dominuojantis bei vaizdo ir teksto neatitikimas⁷.

Koršunovas kartu su scenografe Jūrate Paulėkaite atsisako nereikalingų daiktų ir dekoracijų, scenoje regimos tik septynios stiklinės nišos, simboliškai atspindinčios septynias pjesėje aprašytas Kalvarijas – svarbius Nepažįstamojo vidinius aspektus. Nišos spektaklio metu stumdomos, taip pabrėžiant tam tikrus kelionės momentus. Į kiekvieną jų spektaklio metu įeina vis kitas veikėjas ir jų santykis su nišose esančiais daiktais kuria vis kitas prasmes. Analizuojant spektaklį galima taikyti postmoderniam teatrui būdingą Knuto Ove Arntzeno išskirtą *vizualiosios dramaturgijos* sąvoką: vizualioji dramaturgija reiškia ne išimtinai vizualų dramaturgijos organizavimą, bet tai, kad vizualumas nėra antraeilis lyginant su tekstu, todėl jis gali laisvai vystyti savąją logiką⁸. Spektaklyje dažnai atrodo, jog veiksmas ne kyla iš teksto, bet galbūt atvirkščiai – tekstas kyla iš vaizdo. Modernus teatras stengėsi atskirti tekstą ir veiksmą, postmoderniame teatre šios dvi pozicijos gali jungtis, persipinti ir atskirti. Pastarajam teatrui taikoma poststruktūralistinė teksto samprata, kuomet kaip tekstas gali būti suvokiamas ne tik dramatinis tekstas, bet ir vizualūs spektaklio elementai. J. Derrida tekstas yra ne objektas, o greičiau žemėlapis, jis intertekstualus, kuriamas ir apibrėžiamas kitų tekstų ir santykių su jais⁹. Tokia teksto samprata juntama ir analizuojamame spektaklyje, kai režisierius neleidžia verbaliniam tekstui užimti dominuojančios pozicijos ir spektaklio scenografiją galima skaityti kaip atskirą tekstą.

Spektaklyje ypač svarbus apšvietimas (Eugenijus Sabaliauskas), pabrėžiamos mėlyna ir raudona spalvos, tačiau atsisakoma žalios, akcentuotos Strindbergo

pjesėje. Raudonas apšvietimas ir kraujo įvaizdis spektaklyje naudojami siekiant perteikti svarbius herojaus vidinės metamorfozės momentus. Tai kruvinos Motinos rankos, kai ji savo dukterį įtikina perskaityti uždraustą jos vyro paskutinąją knygą ar raudonai stiklinėse nišose apšviestos Nepažįstamojo ir Motinos figūros, kuomet įgijęs išminties herojus antrą kartą atsiduria Motinos namuose. Mėlyna spalva apšviestas scenos antrasis planas žymi slogią, šaltą sapnišką, su mirtimi asocijuojančią erdvę. Kompozitorius Gintaras Sodeika dramatiškumui pabrėžti naudoja Mendelsono laidotuvių maršą, tamsią „ambientinę“ muziką, o herojaus dvasinio nušvitimo momentais – sakralinės muzikos elementus. Dažnai vaizdas ir garsas prieštarauja vienas kitam, tačiau toks šių elementų santykis spektakliui suteikia papildomų reikšmių, atveria herojaus sąmonines gelmes bei tampa atviras žiūrovų interpretacijai.

Režisierius seka pirmąją „Kelias į Damaską“ trilogijos dalimi, šiek tiek ją patrupindamas bei įterpdamas kai kurias scenas iš kitų dviejų pjesės dalių. Spektaklio pradžioje režisierius svarsto, kas yra kūryba – prakeiksmas ar Dievo dovana. Atsakymo ieškantis Nepažįstamasis blaškosi savo prisiminimuose, kuriuos įkūnija kiti veikėjai. Pjesėje dramaturgas šiuos personažus, atspindinčius tam tikrus pagrindinio veikėjo vidinius išgyvenimus, vaizduoja kaip jį persekiojančias šmėklas. Siekdami tai perteikti scenoje spektaklio kūrėjai šiems veikėjams suteikia vienodą išvaizdą: jie vilki Agnės Kuzmickaitės kurtais baltais kostiumais, yra nugrimuoti baltai ir kai kurie jų kaktose turi vienodus didelius randus. Nepažįstamasis (akt. Vytautas Anužis) vilki

juodos spalvos drabužiais, simbolizuojančiais sąmoningą asmenybės pusę, Damos (akt. Eglė Barauskaitė) aprangoje yra ir baltos ir juodos spalvų elementų, tai būtų galima interpretuoti kaip herojaus bandymą suvokti savo moteriškąją pusę, kaip balansavimą tarp sąmonės ir pasąmonės, ir kuo labiau jis pažįsta Damą, tuo daugiau jos suknelėje atsiranda juodos spalvos. Spektaklio pradžioje, kai Nepažįstamasis sutinka Cezarį (akt. Darius Meškauskas) ir Elgetą (akt. Vytautas Paukštė), visi trys dėvi vienodas juodas skrybėles, taip pabrėžiant, jog jie yra tos pačios asmenybės dalys.

Kitas spektaklio veiksmas prasideda scenoje apšviečiama Nepažįstamojo niša, kurioje jis skaito knygą, o kai jis išeina iš jos – apšviečiama visa scena ir šmėkščioja „baltieji“ veikėjai. Tokiu būdu perteikiama pjesėje gvildenta mintis, kad Nepažįstamasis yra rašytojas, rašantis knygą, o kiti personažai atspindi jo minčių šuolius. Kitoje scenoje vaizduojama laidotuvių procesija, scenoje šmėkšteli ir Nepažįstamojo dukra (akt. Eglė Jackaitė). Keturi balti patarnautojai į sceną įstumia juodą karstą, tačiau jie herojui sako, jog vilki juodais drabužiais, o ne baltais. Nepažįstamasis svarsto, kas yra tikra, o kas ne, kas yra balta ir kas yra juoda šioje Žemės Motinos karalystėje. Kai laidotuvių patarnautojai nuima juodą audeklą nuo mirusiojo kūno, herojus atpažįsta save. Jis sutrinka, pasimeta, išsigąsta, jį paguosti scenoje pasirodo Dama ir jiedu atkeliauja į Gydytojo namus.

Gydytojas (akt. Igoris Reklaitis) ir jo sesuo (akt. Regina Šaltenytė) vaizduojami baugiai, jiems būdingas klastingas ir gąsdinantis elgesys. Gydytojas teigia, jog nori sunaikinti herojų, tačiau greitai jo

nuotaika keičiasi ir jis pradeda kalbėti itin emocionaliai, su ašaromis akyse. Taip įprasminamas pjesėje vaizduojamo Gydytojo, kaip dualumo kupino Dievo Kūrėjo, įvaizdis. Nepažįstamojo ir Gydytojo susitikimas pabrėžiamas vizualiai – išvydę vienas kitą, jie juda keistu muzikiniu ritmu, it būtų pašamoninėje erdvėje, kur negalioja jokie logikos dėsniai. Šioje mizanscenoje tarytum sustoja laikas. Galima pastebėti, jog režisierius, siekdamas atverti archetipines herojaus patirtis, spektaklyje nenaudoja jokių istorinio laiko atspindžių. Kaip pastebi Staniškytė, „O. Koršunovo spektakliuose sąmoningai nutrintos laiko, stilių ribos leidžia sukurti realybę, egzistuojančią pagal abstraktaus laiko principus: akimirka kaip amžinybė, o amžinybė – tik tarpsnis. Taip atsiveria erdvė, kurioje natūraliai gali egzistuoti mitas“¹⁰. Nepažįstamasis Gydytojo yra išbandomas – jis nuvedamas prie karsto, tačiau ši kartą herojus neišsigąsta, išlieka ramus. Bet jis vėl praranda pasitikėjimą, kai Gydytojas į sceną pakviečia Cezarį, atspindintį herojaus nemalonus prisiminimus, glūdinčius pašamonėje. Tai perteikiama per veikėjo išorę – jis vilki baltus tramdomuosius marškinius, o ant jo kaklo užsegta diržas. Reklaičio Cezaris – nenuorama, trokštantis laisvės, jis spektaklio metu vis šmėkščioja scenos gilumoje arba kartoja Nepažįstamojo žodžius. Cezaris vaizduojamas kaip būtybė, primenanti vaiką, tačiau jis spinduliuoja blogiu, nenuspėjamumu. Meškausko vaidinamas Cezaris dažnai prie savojo rando kaktoje prideda didelį padidinamąjį stiklą – it kinematografiško stambaus plano atitikmenį, leidžiantį išvysti padidintas jo veido dalis ir grimasas. O kuomet herojus skendi

vidinėje sumaištyje, Cezaris „triumfuoja“ garsiai juokdamasis. Kaip pažymi Hans-Thies Lehmannas, postdraminiam teatrui būdingas muzikalumas: „svarbus ženklų vartosenos aspektas postdraminiame teatre yra polinkis muzikalizuoti aktorių kalbą, pasitelkti elektroninę muziką. Atsiranda savita *audiosemiotika*“¹¹. Šią *audiosemiotiką* spektaklyje kuria Cezario balso muzikalumas, jo dainavimas, juokas ir tamsi Sodeikos muzika. Taip žiūrovų vaizduotėje kuriamos naujos herojaus kelionės erdvės.

Spektaklio antros dalies pradžioje pirmame plane veikia Dama ir Nepažįstamasis, antrame plane – šmėkščioja Cezaris ir kiti personažai. Visos stiklinės nišos sustumiamos į tiesią liniją. Pjesėje Dama vaizduojama mezganti, o jos mezginyš Nepažįstamajam primena minčių rezginį. Mezgimo procesas taip pat simbolizuoja ir Žemės Motinos kūrimo bei destrukcijos ritmą. Šis aspektas itin akcentuojamas ir spektaklio kūrėjų scenoje vaizduojant Damos nišą apraizgytą siūlais, kurie vėliau naudojami ne tik Damos baltame mezginyje, bet ir puošia Motinos kaklą. Dama teigia, jog herojus panašus į Cezarį, Nepažįstamasis atitraukia ir prieina prie nišos, kurioje stovi Cezaris. Pastarasis juokiasi, kai pagrindinis herojus sužino, jog jo sąskaita banke yra visiškai tuščia. Šis pinigų stygiaus ir skolų prisiminimas stipriai sukrečia herojų, jis pradeda verkti, rėkti, grūmoti Dievui. Toks mylimojo elgesys Damą gąsdina, tačiau ji stengiasi jį nuraminti. Anužio vaidinamas veikėjas prieina tai prie Cezario, tai prie Damos, lyg balansuodamas tarp pašamonės priešingų pusių – neigiamos ir teigiamos. Nepažįstamasis apsigaubia Damos ne-

riamą skarą ir pradeda regėti viziją, kurioje virtuvė – Žemės Motinos, kurią įkūnija Damos Motina, erdvė.

Ši vizija pildosi – sekančioje scenoje jiedu keliauja į Damos tėviškę, jų kelionė vaizduojama lėtu jų ėjimu scenos antrame plane, o pirmame plane kalbasi Motina (akt. Nelė Savičenko) ir Senis (akt. Bronius Gražys). Pjesėje veiksmas vyksta virtuvėje, kur matosi krosnis, kryžius su lempa, stalas ir suolai, o ant sienų kabo laumių šluotos. Spektaklyje Senis stovi nišoje, Motina – jos priešakyje. Motina vilki baltą suknelę, o kaklą apsijuosusi balta siūlų sruoga it Siaubingosios Motinos karalystės karalienė. Herojus savojoje vizijoje virtuvės scenovaizdį apibūdino taip, kaip aprašyta dramoje, tačiau scenoje yra tik minėtos nišos, kur nėra nei kryžiaus, nei krosnies, nei laumių šluotų. Motina sako, jog svečiai gali pavalgyti prie elgetų stalo, tačiau jie prieina prie karsto, o ne prie stalo. Režisierius, supriešindamas žodį ir vaizdą, spektakliui suteikia papildomų reikšmių. Tokia spektaklio struktūros elementų disociacija būdinga postmoderniam teatrui: žiūrovo sąmonė veikiama iš karto keliais lygmenimis: per vaizdo ir per neretai jam prieštaraujančio teksto suvokimą, šis postmodernistiniame teatre populiarus dvigubas kodavimas kuria atvirą prasmų sistemą, kuri yra nepastovi ir kintama¹².

Motina su herojumi kalba šiurkščiai, nuolat klausinėdama apie jo materialinę padėtį, pabrėžia pinigų ir pareigos svarbą. Ji bando Nepažįstamąjį įvilioti į materialaus pasaulio, valdomo pinigų ir pareigos dėsnų, labirintą, suklaidinti jį, tačiau jis nepasiduoda, sako, jog jo nebedomina piniginiai rūpesčiai. Motina bando sugundyti ir Damą, pasiūlydama jai

perskaityti jos vyro naujausią knygą. Kai Nepažįstamasis sužino, kad ji tai padarė, įeina į savąją nišą ir ant kaklo užsimauna kilpą. Kitoje nišoje pasirodo Motina, ji liečia kruviną skerdieną ir jos rankos susitepa ryškiai raudonu krauju. Kaip tiksliai pastebi Šarūnė Trinkūnaitė, personažams-šmėkloms įkūnyti pasitelkiami iškrypėliškos fiziologijos įvaizdžiai sufantasmagorina, „sukliedesina“ sceninę erdvę, o Anužio Nepažįstamojo reakcijų tikroviškumas, priešingai, tarytum surealina ją, paverčia pačia realiausia sielos realybe. Realybė, kuri jį patį tiesiog fiziškai kankina – pjauna kaip pjūklas prie jo priglaustą Gydytojo kaklą ar iškruvina kaip skerdiena Sesers (ar Motinos) rankas¹³. Vėliau Nepažįstamasis, pasakęs, jog šie namai – blogio įsikūnijimas, pasiima lagaminą ir išeina. Dama sušunka, jog tik per Motiną ateinas išganymas. Herojus nenori daugiau nieko girdėti apie šį išganyimą, jis pabėga, tačiau savo dvasiniame kelyje jis privalo pereiti visas jos stoteles, tad pas Motiną sugrįžta kitoje scenoje.

Ši kartą Motina ir herojus susitinka raudonai apšviestose nišose. Nepažįstamasis stovi Gydytojo nišoje su pjūklų, O Motina – herojaus nišoje, kur sudėtos knygos. Veikėjai, apšviesti iš apačios, atrodo baugiai, it abu būtų požemių pasaulyje. Jų dialogas rutuliojamas klausimų ir atsakymų pagrindu. Nepažįstamasis Motinai pateikia svarbiausius būties klausimus, ši atsakinėja, tačiau jos atsakymai tik pykdo herojų, jis priešginiauja. Šią mizansceną galima interpretuoti kaip herojaus perėjimą dar vieno Siaubingosios Motinos aspekto – likimo, kuris dramaturgo akcentuojamas pjesės antroje dalyje. Herojus meta iššūkį Dievui, jis nori sugriauti

pasikartojimų ratą – gimimą ir mirtį. Savičenko Motina Nepažįstamąjį tarsi vaiką moko šio gyvenimo dėsnių, teigia, kad jų nevalia laužyti. Herojus viską išklauso, viską įsidėmi ir suklumpa prieš Nematomąjį. Herojus, perėjęs šį išbandymą, atbėga pas Motina į nišą ir ją apsikabina – raudonas apšvietimas virsta baltu. Pasikeičia ir Motinos elgesys – prieš tai buvusi pikta ir agresyvi, dabar ji tampa draugiška, kupina meilės, apkabina Nepažįstamąjį ir pavadina savo sūnumi – ji virsta gerąja Žemės Motina.

Motina liepia herojui surasti Damą, tad jis iškeliauja ieškoti savo žmonos. Sekančioje scenoje šešios nišos sustumiamos įstrižai, o viena jų paliekama scenos priekyje – tai Elgetos niša. Joje – kryžius, simbolizuojantis ir rodykles, ir kryžkele, akcentuotas Strindbergo trečioje dramose dalyje. Elgeta kryžių „įteikia“ herojui, šis jį pastato scenos viduryje ir kitoje jo pusėje išvysta Damą. Jiedu yra pasikeitę, tačiau Dama stengiasi padėti Nepažįstamajam, ji jam atleidžia, guodžia jį. Jis jai pasakoja savo sapną, kuriame Gydytojas vedęs jo buvusią žmoną ir skriaudžiantis vaikus. Kai jis apie tai kalba, už jo scenoje susirenka visi antraeiliai personažai, o centre stovintis Gydytojas rankose laiko atlenkiamą peilį, kurį prideda prie Nepažįstamojo kaklo. Herojus elgiasi taip, lyg nematytų Gydytojo bei kitų personažų – juos galima interpretuoti kaip jo paties mintis. Nepažįstamajam šis paskutinis išbandymas pasirodo itin sudėtingas, nes jis negali užmiršti savo praėities poelgių.

Spektaklio pabaigoje veiksmas vyksta Gydytojo namuose, kuriuos įkūnija Gydytojo niša su pjūklų. Galima sutikti su Šabasevičiene, jog kai kurios „Kelio į

Damaską“ scenos primena įvairias kitų režisierių stilistikas: tylą skrodžiantys šaižūs garsai asocijuojasi su Jono Vaitkaus „Sapno“ poetika, sukamasis pjūklas ar smėlis, byrantis ant Nepažįstamojo skrybėlės, atgaivina Eimunto Nekrošiaus „Hamleto“ ar „Pirosmanio“ išpūdžius. „Kelias į Damaską“ tarytum sulydo poetinio, metaforinio, simbolinio ir psichologinio lietuvių teatro bruožus¹⁴. Tai galima įvardyti postmoderniam teatrui būdingu *intertekstualumo* bruožu, kai cituojant paties autoriaus ar kitų režisierių darbų elementus pabrėžiama, jog spektaklio tekstas, kaip ir kiti tekstai, yra kitų tekstų rinkinys, kuriam būdinga dialoginė prigimtis: „*intertekstualus* suvokimas išskaido teksto struktūras, atveria jas laisvų asociacijų žaismei“¹⁵.

Atvykęs pas Gydytoją Nepažįstamasis guli ant grindų, yra apsigaubęs Damos skara, o Gydytojas aplink jį išmėto geležinius medicinos įrankius, tarytum ketindamas su juo susidoroti fiziškai. Nepažįstamąjį pakelia ir pasodina Cezaris, vėliau nurengia ir apvelka savo drabužiais – baltais tramdomaisiais marškiniais, pats apsilvildamas herojaus juodą kostiumą. Tai galima interpretuoti remiantis Trinkūnaitės pastebėjimu, jog „dvasinė kelionė išbrėžiama per Nepažįstamojo bei pamišėlio Cezario – Nepažįstamojo vaikystės pravardę pasiskolinusio ir veiksmo eigoje vis didesnę scenos teritoriją užimančio jo antrininko, šešėlio, dublerio – artėjimą į vienas kitą, per Cezario baimės nugalėjimą“¹⁶. Rengiamas Nepažįstamasis kalbasi su Gydytoju, kuris pasako, jog ruošiasi vestuvėms, vadinasi, herojaus sapnas buvo pranašingas. Tarp šių veikėjų vyksta atviras ir skaudus pokalbis. Tai, kas matoma scenoje – grėsmingas Gydy-

tojo ir Cezario elgesys, medicinos įrankiai, Gydytojo sesuo, mėlynas gumines pirštines ir vienoje iš nišų dėliojanti skerdieną, atrodo, neišvengiamai veda į siaubingą Gydytojo kerštą, tačiau pastarasis sako, jog herojus galintis eiti, jog nieko jam nedarysiąs ir pabrėžia, jog šis turi atleisti pats sau. Finalinėje mizanscenoje nišoje stovintis Nepažįstamasis kreipiasi į Nematomąjį. Šis dvasinis nušvitimas perteikiamas apšvietimu: spektaklio metu visos nišos apšviečiamos iš apačios, o šiuo momentu – iš viršaus, tuomet jo veidą apšviečia ryški šviesa. Tuo tarpu Elgeta Damos nišoje karmo siūlus, taip įprasmindamas pjesės trečios dalies baigtį, kai Nepažįstamasis vienuolyne miršta fiziškai, bet atgimsta dvasiškai aukštesnėje realybėje ir daugiau nebėra Žemės Motinos valdžioje. Spektaklyje herojaus mirtis nevaizduojama –

„pasirinkęs atviro vaizduotės teatro principą, Oskaras Koršunovas stengiasi padėti žiūrovui įsivaizduoti tai, ko neįmanoma suvaizdinti“¹⁷.

Spektaklyje Nepažįstamasis stengiasi išlikti budrus, nepasiduoti kitų personažų vilionėms ir apgavystėms. Anužio vaidinamas Nepažįstamasis – tai žmogus, bausis savo kūrybiniu egocentrizmu, bet kartu neapsakomai žavus dėl kerinčio tiesumo ir nuoširdumo¹⁸. Herojaus archetipinė kelionė, jo išpažintis, papildyta vizualiais ir garsiniais elementais, sujungia žiūrovus bei spektaklio kūrėjus į gilų komunikacinį procesą. Kaip pažymi Lehmannas, postdraminiam teatrui būdinga *sinestezija* – skirtingų meno rūšių jungtis, kai estetinė praktika sąmoningai apsunkina fizinę pojūčių veiklą, kad žiūrovus dar labiau išjudintų ieškoti, nusivilti, prarasti ir vėl atrasti¹⁹.

IŠVADOS

Koršunovo spektaklyje „Kelias į Damašką“ herojaus dvasinė kelionė perteikiama naudojant postmodernistinio teatro stilišką – atvirą spektaklio struktūrą, reikšmės disociaciją, vizualiąją dramaturgiją. Režisierius spektaklio elementus jungia lygiavertiškai, dramaturginį tekstą ne iliustruodamas, o kurdamas naujas prasmes pasitelkiant aktorius, scenografiją, apšvietimą, muziką bei vaizdo ir žodžio neatitikimo efektą. Atsisakoma vaizduoti istorinį laiką, spektaklyje kuriama itin niūri, slogi atmosfera, paremta siaubo filmų estetika, simbolizuojančia materialiąją realybę, valdomą archetipinės Žemės Motinos.

Herojaus vidinius išgyvenimus atspindi spektaklyje naudojamos stiklinės

nišos, raudonas ir mėlynas apšvietimas, juoda ir balta veikėjų kostiumų spalvos. Mėlyna spalva siejama su sapniška, Siaubingosios Motinos požemių pasaulio, mirties erdve. Raudonas apšvietimas perteikia herojaus vidinius pokyčius, perėjus kitų veikėjų išbandymus ir įgijus išminties. Pagrindinis veikėjas vilki juodais drabužiais, simbolizuojančiais sąmoningą būseną, o kitų veikėjų gąsdinantis ir agresyvus elgesys, baltas grimas bei balti kostiumai įkūnija herojaus mintis, pasąmonę. Herojaus dvasią simbolizuojanti Dama vilki juodos ir baltos spalvų suknele ir yra tarpininkė tarp šių opozicijų. Dažniausiai herojus veikia pirmame scenos plane, likusieji – antrame, taip siekiant vizualiai perteik-

ti žmogaus sąmoningąją būtį ir greta jos egzistuojančią pasąmoningąją, nuolat darančią įtaką pirmajai. Scenoje atveriamas asmeninė pagrindinį veikėją įkūni-

jančio aktoriaus patirtis, leidžianti žiūrovams tapatintis su juo ir kartu išgyventi dramatišką archetipinę kelionę savo esybės link.

Literatūra ir nuorodos

- ¹ Deimantė Dementavičiūtė. Archetipinis herojaus įvaizdis Strindbergo dramoje „Kelias į Damaską“ // *Logos*, 2011, Nr. 68, p. 195–203.
- ² Herojaus archetipą apibrėžė Jungas, vėliau šią sąvoką išplėtojo Josephas Campbellas, aiškindamas šį archetipą kaip kiekvieno žmogaus-herojaus dvasios įkalinimą materialiojoje realybėje ir siekį iš jos išsivaduoti einant savęs suvokimo keliu. Šios kelionės etapus Campbellas išskiria knygoje *The Hero with a Thousand Faces*. 3rd ed. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- ³ Jungo įvardytą Žemės Motinos archetipo koncepciją praplėtė Erichas Neumannas, siedamas šį archetipą su materialiaja realybe knygoje *The Great Mother*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- ⁴ Daiva Šabasevičienė. Ar Strindbergas leidžia pasveikti? // *Kultūros barai*, 2007 gegužės 11, p. 17.
- ⁵ Rasa Vasinauskaitė. Realaus meno bendrija. Oskaro Koršunovo teatro pradžia // *Menotyra*, 2007, T. 14, Nr. 4, p. 30.
- ⁶ Kelionė į save tęsiasi Lietuvoje // *Menų faktūra*, 2007 vasario 26, <http://www.menufaktura.lt/?m=1024&s=53755> (žiūrėta 2011 11 08).
- ⁷ Jurgita Staniškytė. Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose // *Teatrologiniai eskizai*. Kaunas: VDU leidykla, 2000, Nr. 1, p. 131.
- ⁸ Knut Ove Arntzen. On Telling the World and „Recycling“ in the New Theatre // *International Cultural Studies*, http://www.inst.at/studies/s_0602_e.htm (žiūrėta 2011 10 27).
- ⁹ Jurgita Staniškytė. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008, p. 126.
- ¹⁰ Jurgita Staniškytė. Postmodernizmo bruožai Oskaro Koršunovo darbuose // *Teatrologiniai eskizai*. Kaunas: VDU leidykla, 2000, Nr. 1, p. 124.
- ¹¹ Hans-Thies Lehmann. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, 138.
- ¹² Jurgita Staniškytė. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008, p. 132.
- ¹³ Šarūnė Trinkūnaitė. Saviškos inferno // *Menų faktūra*, 2007 kovo 9, <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=53908> (žiūrėta 2011 09 10).
- ¹⁴ Daiva Šabasevičienė. Ar Strindbergas leidžia pasveikti? // *Kultūros barai*, 2007 gegužės 11.
- ¹⁵ Jurgita Staniškytė. *Kaitos ženklai: šiuolaikinis Lietuvos teatras tarp modernizmo ir postmodernizmo*. Vilnius: Scena, 2008, p. 141.
- ¹⁶ Šarūnė Trinkūnaitė. *Saviškos inferno* // *Menų faktūra*, 2007 kovo 9, <http://www.menufaktura.lt/?m=1025&s=53908> (žiūrėta 2011 09 10).
- ¹⁷ Audronis Liuga. Akistata su kitkuo // *Laiko sužeistas teatras*. Vilnius: Baltos lankos, 2008, 83.
- ¹⁸ Julijus Lozoraitis. Teatro kelionė nesibaigia. Nauji „Kelio į Damaską“ išpūdziai // *7 meno dienos*, 2007 spalio 12, p. 4.
- ¹⁹ Hans-Thies Lehmann. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Menų spaustuvė, 2010, 130.