

Shakespeare'o dramaturgijos repertuarinė / interpretacinė dinamika XX a. Lietuvos teatre

Ramunė Marcinkevičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius

El. paštas ramune.marcinkeviciute@lmta.lt

Straipsnyje apžvelgiama Shakespeare'o dramaturgijos repertuarinė įtrauktis ir dinamika XX a. Lietuvos teatre. Šiuo aspektu aptariami skirtingi istoriniai laikotarpiai ir teatro dešimtmečiai, išskiriamos režisūrinių interpretacijų tendencijos, ženkliniai pastatymai.

RAKTAŽODŽIAI: Shakespeare, Lietuvos teatras, repertuaras, režisūra, interpretacija

XX a. režisūros meno istorija glaudžiai sietina su klasikinės dramaturgijos interpretacinių naratyvų kaita: novatoriškos sceninio kanono transformacijos atskleidavo ne tik režisieriaus kaip spektaklio autoriaus meninių idėjų, vaizduotės išskirtinumą, bet ir bendresnes teatro meno raidos tendencijas bei pokyčius sociokultūriniuose kontekstuose. Vakarų Europos teatro lauke tokiu teatrinių paradigimų kaitai atviru kūriniu ar centriniu artefaktu tapo Shakespeare'o dramaturgija ir ypač jo didžiosios tragedijos „Hamletas“, „Otelas“, „Makbetas“, „Karalius Lyras“. Ankstesni reformatoriški Shakespeare'o kūrybos režisūriniai perskaitymai Maxo Reinhardt'o, Barry'io Jacksono, Peterio Brooko, Ingmaro Bergmano, Peterio Zadeko, Patrice'o Chéreau ar Roberto Wilsono spektakliuose išsaknijo kultūrinėje atmintyje kaip vertingi šiuolaikinės teatro praeities atvejai.

Būtų netikslu teigti, kad Lietuvos scenos meno praktikoje būtent Shakespeare'as tapo tuo autoriumi, kurio kūrybos perskaitymai stipriausiai rezonavo su esamuoju meno ir visuomenės laiku, formavo kanonus, skatino režisūrinius atradimus. Tačiau akivaizdu, kad profesionalusis lietuvių teatras pakartojė pagrindines europines šio dramaturgo režisūrinio naratyvo tendencijas (nuo romantizmo retorikos, retrospektyvizmo iki dekonstrukcijos ar imersinio teatro). XX–XXI amžių sandūroje režisieriaus Eimunto Nekrošiaus sukurta vadinamoji šekspyriška trilogija („Hamletas“, 1997; „Makbetas“, 1999; „Otelas“, 2000) pažymėjo permainingą lūžį: viena vertus, lietuvių teatro žinomumą stiprino pripažinimas tarptautiniuose kontekstuose būtent už Shakespeare'o dramaturgijos konceptualius ir vaizdinius sprendinius, kita vertus, tai suteikė impulsą

ir skatino vidinį lietuvių teatro laisvėjimą, artimesnę šiuolaikybei korespondenciją su didžiais pasaulio autoriais bei plėtė nuostatą – „kiekvienam po savo Šekspyra“¹.

Galima išsiskirti tuos laikotarpius, kai pastebimas bendresnis, ne tik vieno konkretaus režisieriaus ar teatro repertuarines programas apimantis Lietuvos scenos kūrėjų posūkis į Shakespeare'o dramaturgiją: a) tarpukariu – 3-iasis ir 4-asis dešimtmečiai; b) sovietmečiu – 7-asis; c) nepriklausomybės atkūrimo dešimtmetis; d) XXI a. pradžioje išibėgėjęs posūkis į Shakespeare'o reaktualizaciją šiuolaikinių scenos menų formomis. Hipotetiškai šiuos skirtingus laikotarpius leidžia sieti naujos steigties fenomenas: a) nepriklausoma valstybė ir nacionalinis profesionalus teatras tarpukariu; b) po stalinizmo režimo ir terorų atokvėpį pajutusios visuomenės ir modernėjančio teatro kūrimas sovietinės okupacijos sąlygomis; c) nepriklausomybės atkūrimas ir teatro vaidmens visuomenėje virsmas; d) naujo šimtmečio ir meninių kartų kaitos teatre iššūkiai. Ši hipotetinė visuomenės ir teatro diskursų samplaika leidžia išskirti Shakespeare'ą kaip reikšmingą Lietuvos nacionalinio teatro raidos veiksnį ir šiuo požiūriu įrašo lietuvių profesionalų teatrą į per šimtmečius suformuotą europinio šekspyriško teatro repertuarinių pasirinkimų tradiciją. (Kita vertus, visuomenės ir teatro bendrų būsenų jungtys atspindi tarp esminių šekspyriško pasaulio vaizdo ir žmogaus prigimties matavimų esantį *homo politicus* sandą², kuris įpintas į būties grandinę praranda konkretumą ir įgyja archetipo formą kaip nuolat besisukantis Didysis istorijos mechanizmas³.) Taigi Shakespeare'o ir lietuvių teatro santykių dinamikoje galima išvėlyti klasikos kaip atsikartojančio socialinio mechanizmo naratyvą, kuriame, anot sociologo Boriso Dubino, veikia lūžio, pertrūkio kategorijos: tokio pertrūkio metu „klasika“ prisišaukiama įtvirtinti tradiciją ir jos totalią svarbą – funkcinė klasikos reikšmė siejama su specifinėmis tradicijos, pretenduojančios į visuotinai reikšmingą, konstravimo sąlygomis. Ji interpretuojama kaip grupių, vienijamų suvokimo, jog svarbių kultūros autoritetų normatyvumas nyksta, būdas apsibrėžti ir palaikyti kultūrinį tapatumą⁴.

XX a. pradžioje nacionalinis profesionalus teatras, kaip ir daugelis naujų fenomenų, ieškojo atspirties tvaresnių kultūrų patirtyje, siekė kompensuoti prarastus ryšius su pasaulio klasikiniu palikimu ir kuo greičiau pradėti kurti savo didįjį pasakojimą. Svarbiu autoriumi šiuo laikotarpiu tapo Shakespeare'as. Tarpukariu profesionalioje scenoje (Valstybės teatre) pastatyti šeši kūriniai⁵, iš kurių etapiniu įvardijamas Michailo Čechovo spektaklis „Hamletas“, žymėjęs ne tik šekspyriško diskurso, bet viso scenos meno slinktį į modernesnę režisieriaus ir klasikinio teksto ryšių sampratą. Glaustai

1 Levina 2007: 401.

2 Bloom 1995: 14–15.

3 Kott 1997: 10.

4 Dubinas 2001: 311.

5 „Otelas“ (rež. B. Dauguvietis, 1924), „Žiemos pasaka“ (rež. B. Dauguvietis, 1925), „Hamletas“ (rež. M. Čechovas, 1932), „Dvyliktoji naktis“ (rež. M. Čechovas, 1933), „Karalius Lyras“ (rež. K. Juršys, 1937), „Makbetas“ (rež. B. Dauguvietis, 1939).

apibendrinant tarpukariu užsimezgasias šio dramaturgo kūrybos esmines režisavimo tendencijas akivaizdu, kad Lietuvos teatras tragedijos erdvę iš karto pasirinko kaip artimesnę nei komedijos žaidybiškumas. Kaip pamatinė turi būti pažymėta ir ta aplinkybė, kad dėl vertimų į lietuvių kalbą silpnos meninės vertės Shakespeare'as skleidėsi per teatro, o ne literatūros prizmę, tai yra visų pirma kaip pačių giliausių žmogiškų aistrų ir charakterių (vaidmuo) žinovas, o ne poezijos (kalba) genijus. To laikotarpio teatras šekspyrišką tragediją suvokė kaip išnykusios didingos praeities erdvę, taikydamas sceninio retrospektyvizmo principus ar romantizuotą teatro retoriką. Nors šiuo istoriniu laikotarpiu būtent Shakespeare'as buvo vienas iš dviejų dažniausiai statytų klasikinės dramaturgijos autorių (greta vokiečių dramaturgo Friedricho Schillerio), užsimezgsi nuoseklesnė jo kūrybos teatrinė recepcija žlugo kartu su tragiškų Lietuvos valstybės istorijos įvykių pradžia.

Po okupacijos nutrūkus nuosekliai profesionalios scenos meno raidai Lietuvos nacionalinis teatras antrą kartą XX amžiuje Shakespeare'o kūrybą įvesdina į pakitusį meno ir visuomenės sociokultūrinį lauką tik 7-ąjį dešimtmetį. Naujas proveržis Shakespeare'o link visų pirma sietinas su 1964 m. visame pasaulyje minėtomis 400-osiomis jo gimimo metinėmis. 1961–1965 m. leidykla „Vaga“ išleido Williama Shakespeare'o *Raštų* šešiatomį, nors ir stipriai vėluojant, tačiau buvo atkurta nutrūkusį britų poeto tekstų besiformavusi vertimų tradicija ir jo poetikos įtrauktis į lietuvių kalbą. 1964 m. Jungtinėse Amerikos Valstijose paskelbtas poeto Alfonso Nykos-Niliūno „Hamleto“ vertimas. Tais pačiais metais pasirodė žinomo teatrologo ir šekspyrologo Dovydo Judelevičiaus knyga *Gyvas Šekspyras*, kurioje teigta kūrybos energijos ir gyvybingumo idėja: „Šekspyro palikimas – ne muziejinė retenybė, ne praeities nuolauža, o gyvas, besivystantis organizmas, kurio gyvenimas nesibaigė.“⁶ Judelevičiaus monografijos įvadinio skyriaus pavadinimas „Visada amžininkas“ tarsi atkartotojo tais pačiais metais garsioje JAV leidykloje išleistos ir įtakinga XX a. II pusės šekspyriško teatro novatoriškam interpretaciniam atsinaujinimui tapusios lenkų kilmės šekspyrologo Jano Kotto knygos „Shakespeare'as mūsų amžininkas“ (*Shakespeare'e, our contemporary*) konceptą. Kitaip tariant, skirtinguose ideologiniuose kontekstuose pasireiškė visuotinis poreikis suvokti Shakespeare'ą kaip šiuolaikiniam teatrui atvirą kūrybos fenomeną.

Šiuo dešimtmečiu sukuriama du Shakespeare'o sceninio perskaitymo kodai: pirmasis jų kuria romantinį maištaujančio prieš praeitį herojaus įvaizdį, antrasis reflektuoja tragedijos erdvę kaip žmogiškosios egzistencijos matricą. Pirmasis interpretacinis naratyvas sietinas su jaunų aktorių karta, studijas baigusia jau sovietmečio Lietuvoje, tuometinėje Valstybinėje konservatorijoje, taip pat bendra 7-ojo dešimtmečio sociokultūrinė atmosfera – kai įvairiuose menuose įsitvirtina jauni menininkai, iš socialistinio realizmo dogmos besivaduojantis kultūros laukas patiria kūrybinės energijos proveržį, juntamas ir meninės raiškos laisvėjimas.

6 Judelevičius 1964: 5.

1959 m. Valstybiniame akademiniam dramos teatre beveik po trisdešimties metų pertraukos pastatomas „Hamletas“ (rež. Jonas Rudzinskas). Antruoju lietuvių Hamletu, po Andriaus Oleko-Žilinsko 1932-ųjų metų spektaklyje, tapo to meto teatro ikona trisdešimtmetis aktorius Henrikas Kurauskas, išgarsėjęs savo vaidmeniu filme „Julius Janonis“, kurio premjera įvyko keliais mėnesiais anksčiau. Ignoruojant minėto filmo ideologinį schematiškumą ir archajinę net to meto kontekste kino kalbą, revoliucingo, anksti mirusio poeto įvaizdis, aktoriaus pradėtas kurti dar spektaklyje „Pamilau dangaus žydumą“ (1957), sutapo su Hamletu kaip maištaujančio Elsinoro rūmų aplinkos kritiko ir nuoširdaus kovotojo už savąją tiesą įvaizdžiu. 1966 metų pavasarį nauja jauna aktorių grupė būtent Shakespeare'o kūriniumi atidarė ir naują teatrą Vilniuje – režisierės Aurelijos Ragauskaitės spektaklis „Romeo ir Džuljeta“ pažymėjo Valstybinio jaunimo teatro pradžią. Tų pačių metų pradžioje Kauno valstybiniame dramos teatre režisieriaus Henrico Vancevičiaus spektaklyje „Antonijus ir Kleopatra“ pagrindinius vaidmenis sukūrė du jauni aktoriai, XX a. nacionalinio vaidybos meno istorijoje ryškius pėdsakus palikiantys Rūta Staliliūnaitė ir Kęstutis Genys. Minėtus spektaklius vienijo ir to meto kontekstuose aktualizavo jaunos aktorinės energijos naratyvas, perkeltas į spektaklių režisūrinę koncepciją, pasižyminčią šiuo aspektu išgrynintu, socialinių ar politinių aliuzijų nekuriančiu, vis dar romantine retorika persmelktu Shakespeare'u. Meninio aktualumo, tam tikro novatoriškumo diskursas skleidėsi ir per naujus Aleksio Churgino vertimus – įvykęs poetinės retorikos perkrovimas artino Shakespeare'o tekstus, komunikavo su žiūrovų auditorija, kūrė tuo metu ne tik Lietuvos teatre sustiprėjusį „gyvos“ klasikinės dramaturgijos kodą.

Tragedijos kaip egzistencinės erdvės kategoriją esmingai įtvirtino Juozo Miltinio „Makbetas“, 1961 m. pastatytas Panevėžio dramos teatre. Dar polemizuodamas su Boriso Dauguviečio pastatymu Valstybės teatre Kaune, Miltinis tarsi pateikė savąją „Makbeto“ koncepciją, akcentuodamas prieštarinę žmogaus prigimtį bei maksimalistinius reikalavimus teatrui: „Teatras, pasirinkęs statyti šią tragediją, ne tik turi turėti didelių aktorių, bet ir pajėgti meniškai sukurti visą spektaklį, kad neliktų suniekintas didžiausias moderniosios kultūros dramos kūrinys.“⁷ Atkreiptinas dėmesys į tai, kad 1939 m. Miltinis Shakespeare'o veikalą įvardijo kaip *moderniosios kultūros* dramos kūrinį, tai liudijo pažangią teatrinę mintį, artimą to meto europiniam režisūros meno reformos diskursui. 1961 m. režisierius turėjo jaunų „didelių aktorių“ šiai tragedijai statyti – tai Stasys Petronaitis (Makbetas), Elena Šulgaitė (ledi Makbet), Donatas Banionis (Bankas), visa Panevėžio dramos teatro trupė, persmelkta Juozo Miltinio asmenybės. „Makbeto“ visuma sukūrė ne spektaklį, iliustruojantį Shakespeare'o tragediją, bet naują meninę realybę, anot teatro istorikų, kupiną aštrių disonansų, mąšlaus nerimo, sąžinės grumtynių, karštligiško šnabždesio ir rūstaus atšiaurumo.

7 Cit. pagal Malcienė 1987: 256.

Tiksliau teatro kritikų pastebėjimu, Miltinis nesistengė aktualizuoti „Makbeto“, tačiau „gili Makbeto tragedijos analizė ir užaštrinta atpildo tema, aktorių vaidyba ir talentinga scenos priemonių atranka priartino spektaklį prie esminių šiandienos žmogaus būties problemų“⁸ bei XX a. geliančios patirties recepcijos⁹.

Į 8-ojo dešimtmečio Lietuvos teatro repertuarą įrašomi tik keturi Shakespeare'o dramų pavadinimai, tačiau net trys iš jų anksčiau Lietuvos teatre nestatyti Shakespeare'o draminiai kūriniai – „Koriolanas“, „Audra“, „Du veroniečiai“, o atsižvelgus į tai, kad „Vindzdoro šmaikštuolės“, pirmą kartą pastatytos 1958 m. Kauno dramos teatre kviestinio režisieriaus (N. Buchmano), liko tuometinio kultūrinio lauko paribiuose, galima manyti, kad tikroji šios Shakespeare'o komedijos „inauguracija“ lietuvių teatro praktikoje įvyko 1977 m. Valstybinio akademinio dramos teatro spektaklyje. Pirmasis kito dramos kūrinio, kuris panašiu laiku Vakaruose aktyviai įtraukiamas į postmodernizmo kultūros refleksijas, o būtent vėlyvosios tragikomedijos „Audra“ įvesdinimas į lietuvių teatro sceną taip pat netapo reikšmingu įvykiu. Panevėžio dramos teatre „Audra“ (rež. Vaclovas Blėdis) interpretaciniu požiūriu apsiribojo žaidybinio prado ir pasakiškumo derinio raiška ir, anot to meto kritinių vertinimų, liko artima vaikiškos pasakos stilistikai.

Režisūrinės koncepcijos požiūriu įdomiausias aptariamąjo dešimtmečio lietuvių teatro šekspyrikos faktas – „Koriolano“ pastatymas Klaipėdos dramos teatre (1972). Režisierius Povilas Gaidys pasirinko iki tol tragedijos žanrui netaikytą režisūrinio perskaitymo būdą: kamerinį, į artimesnį psichologinį kontaktą su personažais orientuoto teatro principą. Scenografiniu spektaklio dailininko Valentino Antanavičiaus sprendimu sumažintoje Klaipėdos dramos teatro scenos erdvėje protagonisto Koriolano (Henrikas Andriukonis) ir „individualizuotos minios“ akistatos demonstravo bandymą didįjį istorijos naratyvą priartinti prie psichologinio personažo. Tačiau būtent teatro personažo kaip dramos konstrukto, egzistuojančio belaikėje klasikos erdvėje, tarsi sąmoningai vengiant užčiuopti spektaklio laikmečio esmę. Šiuo požiūriu ir kitos Gaidžio vėliau statytos Shakespeare'o komedijos „Du veroniečiai“ (1980), „Venecijos pirklys“ (1992), „Daug triukšmo dėl nieko“ (1997) taip pat pasižymėjo panašiu personažo psichologijos ir konteksto anonimiškumo deriniu. Tačiau bendrame Shakespeare'o lietuvių režisūros meno diskurse Gaidžio „Koriolanas“ ir „Du

8 Malcienė 1987: 261.

9 Miltinio „Makbetas“ buvo ta lietuviško Shakespeare'o viršūnė, į kurią kopti pradėta dar 1924 m. Valstybės teatre. Įveikus ją, laukė naujos viršukalnės ir iššūkiai, nusitęsę Lietuvos teatro amžiuje. Tai kad lietuvių režisierių interpretacijos pradeda atliepti šiuolaikinio meno pulsą, o Shakespeare'o kūryba suvokiama kaip diskusija su esamuoju laiku, patvirtina ir 1971 m. įvykusi Jono Jurašo „Makbeto“ pastatymo dramatiška istorija, kai spektaklis, kurtas Maskvos teatre „Sovremennik“, buvo uždraustas režisieriui neleistinais poveikiais prabilus apie valdžios mechanizmą, kraujo ritualą, nusikaltimą kaip didįjį XX a. politikos naratyvą. Taip pat pažymėtina, kad J. Jurašas buvo pirmas lietuvių režisierius, pastatęs Shakespeare'ą užsienio scenoje: 1977 m. garsiaame avangardiniame JAV teatre „La Mama“ buvo realizuota SSSR uždrausta „Makbeto“ vizija ir idėja (plačiau žr. *Jonas Jurašas*. Sudarytoja Audronė Girdzijauskaitė. Vilnius, 1995: 210–229).

veroniečiai“ nužymėjo posūkį į kitokią, labiau individualizuotą, klasikos recepciją, atsisakant herojaus romantizavimo, nors vis dar paliekant jį dekoratyvioje ir tam tikra prasme butaforinėje teatro erdvėje.

Paskutiniuoju sovietinio laikotarpio dešimtmečiu Lietuvos teatro repertuare įrašyti keturi nauji Shakespeare'o pastatymai atspindi žinomus istorinius pokyčius, tuo metu vykusius režisūros meno lauke: naujos kartos lyderių Jono Vaitkaus, Eimunto Nekrošiaus, Rimo Tumino kūryba įgalina ir įtvirtina režisūros / teatro meno autonomiškumo idėją, režisieriaus meninio stiliaus autorystės prerogatyvą, susiformuoja vadinamasis išskirtinis lietuvių metaforų teatro diskursas. Ši režisūros sampratos ir modelių slinktis atsispindi ir šekspyriškame lietuvių teatro naratyve. Viena vertus, siekiama klasikos efekto – arba kaip klasikos tekste surasti šiuolaikines reikšmes nekeičiant sceninės formos ir režisūrinės estetikos („Karalius Lyras“, „Hamletas“), kita vertus, klasikos efektas sukuriamas kūrybiškos meninės recepcijos ir vaizduotės pagrindu kaip vientisa baigtinė sistema, susintetintas spektaklio autorių kreipimosi į šiuolaikinį pasaulį būdas („Meilė ir mirtis Veronoje“, „Ričardas II“).

Aurelijos Ragauskaitės „Karalius Lyras“ (1983) ir Irenos Bučienės „Hamletas“ (1987) Valstybinio akademinio dramos teatre yra svarbūs artefaktai Shakespeare'o pastatymų istorijoje – joje pirmą kartą įrašomos moterų režisierių pavardės. Žinoma, nė viena iš režisierių neafišavo tuo laikotarpiu neakcentuojamo feminizmo naratyvo, o pastarasis niekaip neatsispindėjo ir interpretacinėse spektaklių reikšmėse, tačiau bendrame lietuvių teatro šekspyriškos sklaidos lauke tai yra paminėtina aplinkybė. Abi režisierės rinkosi stambų teatrinį formatą – garsiąsias tragedijas, gausų spektaklio dalyvių skaičių, didžiosios scenos erdvę – ir, skirtingai nei šiuolaikinės teatro menininkės, neadaptavo Shakespeare'o dramų teksto, pritaikydamos jo sutrumpintus variantus prie savųjų vizijų¹⁰. Tiesa, spektakliai sulaukė griežtos kritikos iš esmės dėl bendros minėtame teatre įsivyravusios stagnuojančio akademizmo terpės, klasikos kūrinio atveju sukuriančios papildomą meninio anonimiškumo apraišką, kurią gerai nusakė literatūrologas Albertas Zalatorius, kalbėdamas apie „Hamletą“: „Šiame spektaklyje visas tekstas vienodo reikšmingumo, o tasai reikšmingumas vienodai bereikšmis.“¹¹ Devintuoju dešimtmečiu bereikšmis reikšmingumas, arba reikšmingumo bereikšmiškumas, buvo bendresnis sociokultūrinis fenomenas, teatre ypač apnuoginamas klasikinės dramaturgijos pastatymuose. Stipresnis buvo Bučienės spektaklis, arba trečiasis Lietuvos „Hamletas“, atsiradęs vadinamosios pertvarkos atmosferoje. Pastatyme ieškota laikmečio nuotaikų, ne veltui tai buvo pirmasis per sceninį kostiumą aktualizuoto Shakespeare'o atvejis (režisierė kartu scenografe Virginija Idzelyte sukūrė Elsinoro kaip griūvančio kalėjimo įvaizdį, o spektaklio dalyviai dėvėjo skirtingus istorinius laikus prezentuojančius kostiumus). Vis dėlto menininkų

10 K. Gudmonaitės „Timonas“ (Lietuvos nacionalinis dramos teatras, 2016), O. Lapinos „Kodas: Hamlet“ (Lietuvos rusų dramos teatras, 2016), E. Kižaitės „Vasarvidis“ (Kauno nacionalinis dramos teatras, 2018).

11 Cit. pagal Aleksaitė 2009: 74.

kryptingai kurta amžinybės ir šiuolaikybės jungtis vėlavo istorinių pervartų link artėjančios visuomenės lūkesčių atžvilgiu, o chronologiškai paskutinis sovietmečio teatro Shakespeare'as neperžengė sceninės imitacijos aktualumo ribų.

Devintuoju dešimtmečiu pastatyti spektakliai „Meilė ir mirtis Veronoje“ (1982) ir „Ričardas II“ (1986) išsiskiria ne tik lietuvių šekspyrikoje, jie yra svarbūs kultūros faktai ir bendruosiuose XX a. kontekstuose. Nekrošiaus spektaklis „Meilė ir mirtis Veronoje“ Shakespeare'o tragedijos „Romeo ir Džuljeta“ motyvais buvo kurtas Jaunimo teatro naujo pastato Arklių g. atidarymui tiesiant istorines paraleles į šio teatro pradžią („Romeo ir Džuljeta“, 1966), taip pat siekiant sudominti naują jauną potencialią auditoriją. Ši išorinių aplinkybių samplaika sudarė sąlygas pirmojo Shakespeare'o teksto perkūrimui lietuvių nacionalinio teatro istorijoje ir, beje, vieninteliam tokios interakcijos atvejui tolesnėje režisieriaus Nekrošiaus kūrybinėje biografijoje. Shakespeare'o tragedija, perdirbta į roko operą (kompozitorius Kęstutis Antanėlis) ir jai perrašyta (poetas Sigitas Geda), į lietuvių šekspyrikos teatrinės patirtis įtraukė populiariosios kultūros diskursą¹². Iš esmės Jaunimo teatro spektaklis stebėtinai polifoniškai derino klasikos ir popkultūros raiškas, visų pirma dėl pačių jį kūrusių menininkų komandos priklausomybės kitam, profesionalaus meno, laukui, o svarbiausia – dėl režisūrinės traktuotės: Nekrošius į roko operos formą kaip į spektaklio rėmus įkėlė jokių kitų išorinių deklaratyvaus sušiuolaikinimo ženklų neturinčią poetinę teatrinę metaforų realybę, o joje mizansceniniu kursyvu išskyrė teatro teatre principą. Spektaklyje koduota teatro tema tyrinėjo ir pačią scenos meno, ir jo kūrėjų pašaukimo prigimtį, kur ji besireiškė – elžbietiškos epochos ar XX a. Lietuvos valstybiniame teatre, visa tai kartu su Shakespeare'o tragedijos herojus įkūnijusiais dainuojančiais dramos aktoriais manifestavo teatrinio avangardo (kaip jis tuo metu galėjo būti išreikštas) idėją. Roko opera „Meilė ir mirtis Veronoje“ rodė, kad klasikinės literatūros interpretacija neprivalo atitikti respektabilaus požiūrio: to meto sociokultūrinuose kontekstuose roko muzika sieta su maištaujančia jaunuomene, tarp jos kylančiu nepasitenkinimu, ir būtent alternatyvioji muzika lietuvių šekspyrikai suteikė socialinę funkciją.

Priešingu, į teatro meno elitiškumą orientuotu, atveju vadintinas režisieriaus Vaitkaus „Ričardo II“ pastatymas Kauno valstybiniame dramos teatre. Šekspyrologo Judelevičiaus išsakytas tvirtinimas, kad „per pastaruosius keliolika metų kauniečių spektaklis – įspūdingiausias Šekspyro veikalo pastatymas Lietuvoje“¹³, leidžia sieti šio spektaklio kultūrinę reikšmę su 7-ojo dešimtmečio Miltinio „Makbeto“ ženkliskumu. Abu spektaklius artina ir juose glūdėjęs literatūrocentrizmas kaip klasikos kanono požymis, tačiau išreikštas meniniu požiūriu stipriomis režisūrinio teatro priemonėmis: „Jonui Vaitkui rūpi ne savitiksliai estetiniai ieškojimai, o visokeriopa

12 Ne veltui roko opera „Meilė ir mirtis Veronoje“ kelis kartus rodyta Sporto rūmuose, kurių paskirtis atitikti šiuolaikinių arenų, skirtų masiniams renginiams, kategorijai, o jos pakartojimas su kitais atlikėjais (1996) įvyko Kalnų parke po atviru dangumi tarptautinio teatro festivalio LIFE metu.

13 Judelevičius 1994: 17.

parama Šekspyro žodžiui. Siūlomas sąlygiškas poetinis teatras, todėl ir mizanscenos atvirai simetriškos, tiksliai nubrėžtos lėto veikėjų judėjimo linijos, o pats judesys sureikšmintas, išgrynintas iki simbolio.¹⁴ Šios pirmą kartą Lietuvos teatre statomos istorinės kronikos dramaturgijoje kaip leitmotyvas buvo išskirta valdžios ir favoritizmo tema, o tebesitęsiančios nenutrūkstamos kovos dėl karūnos aktorių Juozo Budraičio (Ričardas) ir Viktoro Šinkariuko (Bolingbrukas) vaidmenimis išreiškė politinės lyderystės ir retorikos kaip meno diskursą. Devintojo dešimtmečio visuomenei tai nebuvo įprasta konotacija, nes Shakespeare'o pastatymuose valdžia dažniausiai tapatinama su blogio apraiškėmis, o spektaklio pasirodymo laiku – ir su komunistinei valdžiai deleguotomis negyvos ideologijos funkcijomis. Kitaip tariant, šiuo spektakliu įsitvirtino nevienareikšmė, komplikauta valdžios ir galios konstrukto interpretacija, o kartu Shakespeare'o kūrybos teatrinio įsisavinimo lygmuo. Pirmajame Vaitkaus Shakespeare'o pastatyme atrastas režisūros kodas bus plėtojamas kituose šio dramaturgo pastatymuose – „Venecijos pirklys“ (2003) ir „Karalius Lyras“ (2014), o būtent – dramos tekstas čia sklaidžiasi per nuosekliai išgrynintą, visus spektaklio komponentus vienijančią vaizdinę, plastinę, garsinę formą.

Pirmuoju Nepriklausomybės dešimtmečiu išaugęs susidomėjimas Shakespeare'o dramaturgija (1992–2000 m. sukurta dvylika spektaklių) laikytinas straipsnyje aptarto klasikos poreikio visuomeninių lūžių ir naujos steigties laikotarpiu aktualia išraiška. Šimtmečio pabaigoje įsigali legitimus požiūris į Shakespeare'o fenomeną kaip atvirą semantinę struktūrą, kurią visiems ir kiekvienam leistina interpretuoti, dekonstruoti, perkainoti naudojant įvairius meninio veiksmo metodus. Turėjo apsisukti Lietuvos profesionalaus teatro istorijos ratas, kad būtų įveiktas Shakespeare'as kaip ypatingos kultūrinės brandos ir meninės parengties sąlyga. Kita vertus, žvelgiant iš XXI a. perspektyvos į stiprėjusią Shakespeare'o kūrybos interpretacinę įvairovės dinamiką¹⁵ lietuvių teatre, prisimintina Susan Bennett iškelta šiuolaikinės kultūros obsesyvaus dėmesio didžiojo brito kūrybai problema, kai teatro kūriniai, pažymėti šio dramaturgo vardu, įtraukiami į intensyvių praeities perkūrimo procesus: „Bardo pjesės virto vienu svarbiausiu instrumentu, kuriuo kultūra generuoja prasmes. Pats savaime Shakespeare'as nieko nereiškia, mes reiškiamo per Shakespeare'ą.“¹⁶

Dauguma dešimtuoju dešimtmečiu realizuotų spektaklių vadintini pereinamojo laikotarpio Shakespeare'u: operuojama tradicinės režisūros priemonėmis, deklaratyviai ieškoma stipresnių jungčių su tuometinės tikrovės aktualijomis. Šioje spektaklių gretoje ryškiausiu tapo režisieriaus Rimo Tumino „Ričardas III“ (LNDR, 1999) – pirmoji šios istorinės kronikos interpretacija lietuvių teatre ir pirmasis režisieriaus susitikimas su Shakespeare'o dramaturgija. Tuminas savąjį „Ričardą III“ pavadino „tragiškuoju šou“,

¹⁴ Judelevičius 1986: 19.

¹⁵ Tarpukario ir sovietmečio dramos teatre lietuvių kalba sukurti 26 spektakliai, per tris Nepriklausomybės laikotarpio dešimtmečius – 38 įvairaus formato darbai (neįtraukti spektakliai, pastatyti Lietuvos rusų dramos teatre).

¹⁶ Bennett 1996: 15.

kuriame vyravo protagonisto naratyvas: tango ritmu skleidėsi azartiška ir artistiška Ričardo (Vytautas Grigolis) prigimtis.

Simptomiška, kad pakutinis XX a. šekspyrikos dešimtmetis pradėtas po eksperimento vėliava – režisierės Audronės Bagatirytės ir aktoriaus Edmundo Leonavičiaus bendru monospektakliu „Gyvas negyvas Hamletas“ („edmundo studija 3“, 1992). Šis išoriškai kuklus laboratorinis darbas, koncentruotas į Hamletą kaip fenomeną, buvo pirma performatyvumo praktika. Simbolinis ne tik šekspyriško teatro demonumentalizavimo veiksmas atitiko bendrą dešimtojo dešimtmečio būseną ir kartu inicijavo būsimus XXI a. teatro perkūrimo, aktualizavimo, performatyvumo diskursus.

Jau minėta istorinė Nekrošiaus šekspyriškos trilogijos reikšmė, plačiai nagrinėta lietuvių ir užsienio teatrologų darbuose, šio straipsnio paradigminiu aspektu žymėjo istorinį veiksmą, kai poetinės retorikos ir teatrinės retorikos kodas buvo perkrautas į atskirą režisieriaus pasaulėvaizdžio kodą. Shakespeare'o tekstas iš tam tikra prasme įprasto klasikinės dramaturgijos adaptacijos režimo įžengė į unikalią *autorinio teatro* teritoriją. Tai vis dar yra būtent šio režisieriaus privilegija lietuvių teatro šekspyrikoje.

XX a. pabaigoje pradėtu kurti, o šiuolaikiniame Lietuvos ir Europos teatre tęsiamu išskirtiniu reiškiniu vadintina Oskaro Koršunovo šekspyriškų pastatymų teatrinė planeta. „Vasarvidžio nakties sapnas“ (OKT, 1999) buvo pirmas režisieriaus susitikimas su Shakespeare'o dramaturgija. Kartu su jaunų, tik ką vaidybos studijas baigusių, aktorių grupe Koršunovas tuščioje scenos erdvėje minimaliomis priemonėmis sutvėrė fantasmagorišką, sapniškai klaidų pasaulį, kaip vienintelį vaizdinį elementą įdavęs aktoriams medines lentas. Kuriant šį spektaklį, anot režisieriaus, buvo „suformuluotas atsakymas į klausimą „kas yra teatro scena?“ Tai žiūrovų vaizduotė.“¹⁷ Manifestiniu vaizduotės principą išgryninusių spektakliu pareikšta: prasideda naujas Shakespeare'o teatro šimtmetis.

Gauta 2020 05 22
Priimta 2020 06 01

Literatūra

1. Aleksaitė, I. Valstybinis akademinis dramos teatras. *Lietuvių teatro istorija. Ketvirtoji knyga 1980–1990*. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2009.
2. Bennett, S. *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare & the Contemporary Past*. London: Routledge, 1996.
3. Bloom, A. *Szekspir i polityka*. Kraków: Arcana, 1995.
4. Judelevičius, D. *Gyvasis Šekspyras*. Vilnius: Vaga, 1964.
5. Judelevičius, D. Dviese tarp valdžios ir žmoniškumo. *Kultūros barai*. 1986. Nr. 5.
6. Judelevičius, D. Prie didžiųjų tragedijų slenksčio. Viljamas Šekspyras. *Ričardas II*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 1994.
7. Kott, J. *Królowie. Pisma Wybrane*. Tom 2. Warszawa: Wydawnictwo KRAĞ, 1991.
8. Levina, J. *Šekspyras ir literatūros valia: kiekvienam po savo Šekspyrą?* In Greenblatt, S. *Vilas ir pasaulio valia. Kaip Šekspyras tapo Šekspyru*. Vilnius: Mintis, 2007.

¹⁷ OKT: būti čia 2009: 23.

9. Malcienė, M. Panevėžio dramos teatras. *Lietuvių tarybinis dramos teatras 1957–1970*. Vilnius: Vaga, 1987.
10. OKT: *būti čia*. Sudarytoja A. Braškytė. Vilnius: OKT / Vilniaus miesto teatras, 2009.
11. Дубин, Б. *Словесность классическая и массовая литература как идеология и литература как цивилизация*. In Дубин, Б. Слово – письмо – литература. Москва: Новое литературное обозрение, 2001.

Ramunė Marcinkevičiūtė

The Repertoire and Interpretative Dynamics of Shakespeare's Dramaturgy in the Twentieth-Century Lithuanian Theatre

Summary

The repertoire and interpretative dynamics of Shakespeare's dramaturgy in the twentieth-century Lithuanian theatre have shown that despite the fact that the first premiere on a professional theatre stage in Lithuania took place only in 1924 (*Othello*), the main European tendencies of the playwright's directorial narrative (from Romantic rhetoric and retrospectivism to deconstruction or postcolonial practices) were repeated over the course of the century. The author of the article observes that the general turn towards Shakespeare by many Lithuanian theatre artists, not just one director or repertory theatre, reflects and connects various phenomena of major social changes and new beginnings: the creation of an independent state and a professional national theatre in the interwar period; the creation of a more modern theatre and a more relaxed society during the thaw of the 1960s in the wake of the Stalinist regime and its terror; the transformation of the role of theatre in society in the 1990s following the restoration of the country's independence; the challenges brought about by the new century and the changing generations of artists. This hypothetical parallel between changes in history and in the theatrical discourses distinguishes Shakespeare as a prominent factor of theatre development and puts the Lithuanian professional theatre in the context of the traditions of European Shakespearean theatre repertory choices formed throughout the centuries.

KEYWORDS: Shakespeare, Lithuanian theatre, repertoire, direction, interpretation