MENOTYRA
2025. T. 32. Nr. 2, p. 176–188
ISSN 1392–1002 eISSN 2424–4708
DOI: https://doi.org/10.6001/menotyra.2025.32.2.5

Adaptacija kaip režisūros praktika: prozos įsceninimo repertuarinė dinamika XXI a. teatre

Ramunė Marcinkevičiūtė

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius
El. paštas ramune.marcinkeviciute@lmta.lt

Straipsnyje apžvelgiama ir fiksuojama prozos adaptacijų dinamika XXI a. Lietuvos teatre. Prozos kūrinių adaptacija nagrinėjama kaip aktualus šiuolaikinio teatro reiškinys, išskiriamos skirtingų kartų ir šalių režisierių kūrybos praktikos, ženkliniai spektakliai.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: proza, teatras, adaptacija (įsceninimas), repertuaras, režisūra

Įvadas

Prozos kūrinių adaptacijos tapo pastebimu šiuolaikinio Lietuvos teatro reiškiniu. Jei XXI a. 1-uoju dešimtmečiu nedraminės literatūros įsceninimas galėjo būti vertinamas kaip išskirtinis režisieriaus Eimunto Nekrošiaus teatro bruožas, tai 2-uoju ir 3-iuoju dešimtmečiais prozos adaptacijos ima įsigalėti kaip dažnas teatro kūrėjų pasirinkimas. Apžvelgiant ir nagrinėjant prozos adaptacijų dinamiką, siekiama aptarti režisūrinių strategijų, prieigų įvairovę, kuri, anot, Margheritos Laeros, pasireiškia šiuolaikiniuose scenos menuose, plėsdama adaptacijos kaip įrankio galimybių spektrą[1]. Sekdama Marwino Carlsono teatro kaip atminties mašinos idėja[2], kad teatras yra vieta, kurioje pasakojami jau papasakoti pasakojimai ar patiriamos jau patirtos emocijos, M. Laera išskyrė tris veiksmus, kuriuos cikliškai vykdo teatras – jis prisimena (sugrįžta), perdirba (perrašo), pakartoja. Tai dinamiškas veiksmų procesas, kuriame menininkai ne tik pritaiko, bet ir sąmoningai perkuria, interpretuoja ir kartais radikaliai perrašo esamą medžiagą. Tekste pažymima teatro geba žvelgti į literatūrą kaip į gyvą procesą, skatinantį reflektuoti spektaklius, tapusius literatūros tęsiniais kitame medijų lauke. Žvelgiant iš režisūros praktikos perspektyvos, prozos adaptacijos kūrybinis procesas gali būti įvardijamas ir kaip įsceninimas[3], šis lietuvių kalbos naujadaras vartojamas kaip paralelinė sąvoka, nes taip pat nusako veiksmą, kai prozos kūrinys padaromas tinkamu scenai.

1 M. Laeros knygą *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat* (2014) sudaro septyniolika teatro teoretikų pokalbių su režisieriais ir dramaturgais, kuriais siekiama atskleisti adaptacijos kaip kūrybos praktikos įvairovę.

2 Turima omenyje M Carlsono knyga *The Haunted stage. The Theatre as Memory Machine* (2003), dažnai minima adaptacijoms skirtose studijose.

3 Tokią žodžio „įsceninimas“ vartojimo galimybę įžvelgė teatrologė Rimgailė Renevytė savo tyrime „Prozos įsceninimas: kaip proza (ne)tampa dramaturgija“.

Vieno pirmųjų adaptacijoms teatre skirto straipsnių rinkinio sudarytoja Kara Reilly pabrėžė, kad „vienintelis būdas tirti adaptaciją yra per specifinius, medžiagiškai konkrečius pavyzdžius, kurie padeda sukaupti archyvą ir repertuarą“[4]. Chronologinis dėstymas pasirinktas kaip nuoseklus repertuaro tyrimas, atveriantis a) nedraminio teksto adaptacijų dinamiką; b) skirtingų kartų režisierių įsitraukimą; c) užsienio režisierių indėlį.

Reiškinio formavimasis ir plėtra

Nors pirmuoju šio amžiaus dešimtmečiu aktyviai kūrę režisieriai Jonas Vaitkus, Rimas Tuminas, Gintaras Varnas, Oskaras Koršunovas stipriau koncentravosi į klasikinę dramaturgiją ir naujos dramos autorius, tačiau būta ir prozos kūrinių adaptacijų, kurios tarsi žymėjo sudėtingesnį režisūrinio teatro modelį, nes rėmėsi prozos kūrinio polifoniškumu. Etapiniais darbais tapo Fiodoro Dostojevskio romanų inscenizacijos – J. Vaitkaus[5] „Demonai“ (2005 m., Lietuvos nacionalinis dramos teatras) ir G. Varno[6] „Nusikaltimas ir bausmė“ (2004 m., Kauno nacionalinis dramos teatras) bei O. Koršunovo „Meistras ir Margarita“ (2000 m., OKT) pagal Michailą Bulgakovą. Pasirinkti kūriniai reprezentavo to meto teatro ir visuomenės nusiteikimą gilintis į rusų klasikinę literatūrą, kuris bus nebūdingas naujoms režisierių kartoms. E. Nekrošius po Kristijono Donelaičio „Metų“ (2003 m., „Meno fortas“) įsceninimo kituose Lietuvoje sukurtuose pastatymuose susitelkė tik į nedraminės literatūros kūrinius: užbaigtoje režisieriaus teatrografijoje iš viso jų yra dvylika[7], o spektaklių kilmė iš nedraminės literatūros šaltinių esmingai plėtė jo autorinio teatro fenomenalumą.

Antruoju dešimtmečiu į prozos kūrinių įsceninimą pradeda įsitraukti jaunos kartos režisieriai. Pažymėtinas jų atsigręžimas į nacionalinę literatūrą. Gabrielės Tuminaitės spektaklis „Dėdės ir dėdienės“ pagal J. Tumą-Vaižgantą (2014 m., Valstybinis Vilniaus mažasis teatras) buvo įvertintas kaip bandymas revizuoti lietuvių charakterį; 2018 m. tame pačiame teatre pastatyta Žemaitės „Marti“ pasižymėjo režisierės ir inscenizacijos autorės Paulinos Pukytės siekiu aktualizuoti chrestomatinį kūrinį liberalaus feminizmo ženklais. Kaip originalias fragmenuoto naratyvo nacionalinės literatūros adaptacijas galima įvardyti Agniaus Jankevičiaus spektaklį „Gentis“ (2014 m., Nacionalinis Kauno

4 Reilly 2018: 22.

5 J. Vaitkus taip pat inscenizavo G. Flobeurto romaną „Madam Bovari“ (2003 m., Lietuvos nacionalinis dramos teatras), J. Tumo-Vaižganto „Nebylį“ (2014 m., Valstybinis Šiaulių dramos teatras).

6 G. Varnas 2022 m. Valstybiniame jaunimo teatre adaptavo A. Huxley'io antiutopiją „Puikus naujas pasaulis“.

7 „Kvadratas“ V. Jelisejevos apysakos motyvais (1980 m., Valstybinis jaunimo teatras), Č. Aitmatovo romano inscenizacija „Ilga kaip šimtmečiai diena“ (1983 m., Valstybinis jaunimo teatras), „Nosis“ pagal N. Gogolį (1991 m., Valstybinis jaunimo teatras), „Pradžia. K. Donelaitis. Metai“ (2003 m., „Meno fortas“), „Giesmių giesmė“ Senojo Testamento poemos motyvais (2004 m., „Meno fortas“), „Idiotas“ pagal F. Dostojevskį (2009 m., „Meno fortas“), „Dieviškoji komedija“ (2012 m., „Meno fortas“), „Rojus“ (2012 m., „Meno fortas“), „Jobo knyga“ (2014 m., „Meno fortas“), „Bado meistras“ pagal F. Kafką (2015 m., „Meno fortas“), „Cinkas (Zn)“ pagal S. Aleksijevič (2017 m., Valstybinis jaunimo teatras, „Meno fortas“), „Kalės vaikai“ pagal S. Šaltenį (2018 m., Klaipėdos dramos teatras).

dramos teatras) pagal Ievą Simonaitytę ir Gildo Aleksos „Zygfrydą“ (2018 m., Juozo Miltinio teatras, „Teatronas“) – „mokumentinę satyrą“ pagal Igno Šeiniaus romaną „Siegfried Immerselbe atsijaunina“, pirmą kartą pristatytą teatro teritorijoje.

Šiuolaikinio pasaulio būsenų ar individualios jausenos pasaulyje ieškota dabartinių užsienio autorių kūriniuose. Vido Bareikio „Kovos klubas“ (2012 m., Valstybinis jaunimo teatras, „No Theatre“) pagal Chucką Palahniuką koncentravosi ne tiek į jaunai publikai geriau žinomą siužetą, bet į kartų skirtumus reprezentuojančias naujas teatrinės raiškos formas – spektaklis vaidintas trijose erdvėse, prie teatro aktorių prisijungė dvidešimt neprofesionalių jaunuolių, dalyvavo alternatyvi muzikos grupė. Distopijos logikoje įžvelgtą pasaulio vaizdą kaip „baltojo aklumo“ būseną siekė perteikti Artūro Areimos spektaklis „Aklieji“ (2018 m., Juozo Miltinio teatras, Artūro Areimos teatras) pagal José Saramago to paties pavadinimo romaną. Kamilės Gudmonaitės spektaklis „Keturi“ (2018 m., Nacionalinis Kauno dramos teatras, „Utopia“) formavo dar kitokią prieigą prie prozos, nurodant, kad buvo sukurtas pagal Viktoro Pelevino romano „Čiapajevas ir Pustota“ ištraukas, arba dvigubą adaptacijos veiksmą – ištraukų atranka kaip adaptacija ir jų režisūrinė adaptacija. Režisierius Adomas Juška, debiutavęs nedidelės apimties spektakliu „Šveikas“ pagal Jaroslavą Hašeką (2018 m., Valstybinis jaunimo teatras), savo mokytojo E. Nekrošiaus pavyzdžiu nuosekliai rinkosi prozos adaptacijas – Jaunimo teatro mažosios scenos „Salė 99“ erdvėje vizualiomis mizanscenomis įveiksmino Jorgės Luiso Borgeso „Fikcijas“ (2019 m.) ir Roberto Schneiderio „Miego brolį“ (2020 m.)[8].

Plečiantis adaptacijų tendencijai tapo akivaizdu, kad režisieriai linkę savo spektaklio kilmę iš prozos kūrinio nurodyti prielinksniu „pagal“, taip aiškiai pažymėdami tiek priklausomybę nuo pirminio teksto, tiek ir nutolimą, atsiribojimą nuo jo. Vienais atvejais, neturint didelės patirties prozos adaptacijų srityje ar nepajėgiant aprėpti kūrinio kaip visumos, tai gali reikšti ir išankstinį apsidraudimą, kitais atvejais – konceptualų pasirinkimą remtis tik prozos kūrinio fragmentais ar, pavyzdžiui, E. Nekrošiaus, dirbusio be dramaturgo, atveju tai nurodo kūrybinį gestą, kai režisierius nedraminei literatūrai suteikia savo sukurtos teatrinės estetikos stilių.

Daugiau visuomenės dėmesio 2-uoju dešimtmečiu, be jau minėtų E. Nekrošiaus įscenintų nedraminės literatūros kūrinių, sulaukė Jono Jurašo „Baltos drobulės“ adaptacija (2012 m., Nacionalinis Kauno dramos teatras). J. Jurašo ir Aušros Marijos Sluckaitės-Jurašienės bendrakūryba adaptuojant prozą scenai neabejotinai yra svarbi Lietuvos teatro istorijos dalis: jų pirmasis spektaklis sugrįžus iš emigracijos „Smėlio klavyrai“ (1990 m., Kauno valstybinis dramos teatras) Johanneso Bobrowskio romano „Lietuviški fortepijonai“ ir jo poezijos motyvais buvo vienas ryškiausių istorinio

8 Trečiuoju dešimtmečiu A. Juška kartu su M. Nastaravičiumi sukūrė spektaklį „Don Kichotas“ pagal Miguelį de Servantesą (2021 m., Valstybinis jaunimo teatras) ir spektaklį „Priešinimosi melancholija“ pagal László Krasznahorkai (2025 m., Juozo Miltinio teatras). Tarp jaunos kartos režisierių jis yra vienas nuosekliausių prozos adaptacijos teatre apologetų.

lūžio laikotarpio teatro spektaklių, pasižymėjusių išskirtine scenine bei literatūros kūrinių transformacijos į spektaklio dramaturgiją forma. Kitas bendras režisieriaus ir dramaturgės darbas – spektaklis „Apsivalymas“ (2011 m., Kauno valstybinis dramos teatras) pagal Sofi Oksanen pjesę ir romaną „Valymas“, kuris metai iki premjeros Lietuvoje išrinktas geriausiu Šiaurės šalių romanu, tad jo adaptacija buvo itin savalaikė ir įsimintina kaip viena pirmųjų teatro ištarmių Sibiro tremčių ir jų pasekmių tema. Tačiau būtent Antano Škėmos romano „Balta drobulė“ įsceninimas įgijo teatro įvykio statusą ne tik dėl spektaklio meistriškumo, bet ir dėl iš naujo atrasto A. Škėmos romano svarbos bei populiarumo skirtingų kartų visuomenės sluoksniuose.

Pirmųjų dviejų dešimtmečių repertuaro aptartis parodo anksčiau nebūdingą ieškojimų nedraminio teksto teritorijoje intensyvumą lyginant su 10-ojo ir 9-ojo dešimtmečių repertuaru. Nebūdingas buvo ir jaunos kartos režisierių ankstyvas įsitraukimas į adaptacijos procesus bei jų susidomėjimas nacionaline literatūra ir Europos šiuolaikiniu romanu. Viena vertus, tai žymėjo naujų ar primirštų autorių ir kūrinių poreikį, kūrybiškumo stimuliaciją už dramaturgijos ribų, kita vertus, prozos nedraminė poetika ne visada buvo režisūriškai įveikta ir įvaldyta, skirtingai nei patyrusių teatro režisierių pastatymuose.

Naujos kartos performatyvus veiksmas

Trečiuoju dešimtmečiu į prozos įsceninimo procesus aktyviai įsitraukia naujos jaunos kartos režisieriai. Būtent jiems pavyko nedraminės literatūros įveiksminimą scenoje galutinai įteisinti kaip vieną iš dominuojančių šiuolaikinio teatro tendencijų. Režisieriai Jokūbas Brazys, Naubertas Jasinskas, Eglė Švedkauskaitė, kaip ir A. Juška, prozą rinkosi, kai, viena vertus, juos domino būtent konkretaus kūrinio temos tyrimas, kita vertus, prozos įsceninimo (performatyvus) veiksmas kaip laisvesnės saviraiškos galimybė, kitokio kalbėjimo paieškos, galų gale kūrybinio proceso išplėtimas adaptacijų praktikomis. Kita vertus, režisieriai ir jų kūrybinės komandos aktyviai prisiima dramaturgo funkcijas ne tik kurdami spektaklius pagal nedraminius kūrinius, bet meninio tyrimo principu paremtus spektaklius, kai išeities tašku tampa ne tekstas, bet opi tema, asmenybė ar tiesiog performatyvumo raiška bei postdraminė estetika.

N. Jasinsko požiūris į adaptacijos veiksmą paveiktas performatyvumo estetikos, postdraminiam teatrui būdingo neišbaigtumo, teksto kaip būsenos atspindžio fiksavimo. Šiuo atveju prozos kūrinių adaptacija priartėja prie apropriacijos veiksmo, kai „menininkai dažnai pasisavina kūrinį ir jį vienaip ar kitaip transformuoja, kad jis taptų jų pačių“[9]. Ambicija sukurti savo kūrinį prozos įsceninimo atveju būdinga kiekvienam režisieriui ar režisierei, kaip ir „kiekvienas spektaklis pasisavina draminius tekstus, perkeldamas ir kurdamas naują prasmę savaip“[10], tačiau N. Jasinsko pamečiui

9 Pavis 2016: 11.

10 Ten pat.

pastatytuose spektakliuose „Edžio pabaiga“[11] pagal Édouardo Louis romaną „Edžio Belgelio pabaiga“, „Neištikimoji“[12] pagal Ingmarą Bergmaną, „Sugrįžimas“[13], įkvėptas Roberto Bolaño novelės, „Chroma“[14] dominavo jo individualios klajonės po pasirinktus kūrinius, tapusios režisieriaus subjektyvia interpretacine intervencija, visų pirma kaip skirtingų šaltinių sujungimas ir pasirinkto literatūros kūrinio suspaudimas, rašytojo kūrinio stiliaus ir poetikos perdirbimas. Pavyzdžiui, spektaklio „Edžio pabaiga“ herojai veikė abstrakčioje estetizuotoje aplinkoje, dėvėjo flamingo rausvumo kostiumus, o jų kalbėjimo intonacija, laikysena, gestai žymėjo stilizuotą manieringumą ir esmingai kontrastavo su rašytojo Édouardo Louis pasakojimo strategija ir teksto stiliumi, nevengiančiu ir natūralizmo proveržių, nes pasakojama apie vaikystės ir paauglystės patirtis Prancūzijos provincijoje, socialinę atskirtį, smurtą, seksualinę tapatybę. Spektaklio „Chroma“ atveju Thomo Manno apsakymas „Mirtis Venecijoje“ bei britų kino kūrėjo Dereko Jarmano asmeninė istorija ir kūryba nurodomi tik kaip įkvėpimo šaltiniai. Vienišas rašytojas ir „nepasiekiamo grožio“ jaunuolis perkeliami į miglos tarsi patinos aptrauktą posovietinio sodo tikrovę, o tokios tikrovės neišvengiamas atributas – šiltnamis – paverčiamas slaptinga, įsivaizduojama, sapniška lyčių pažinimo ir virsmų vieta. Kitaip tariant, N. Jasinsko teatre literatūros kūrinys nėra nuoseklios režisūrinės adaptacijos objektas, jam suteikiama įkvėpimo, inspiracijos, postūmio funkcija, per knygas ar filmus įveiksminanti režisieriui opias, artimas temas. „Reprodukcinis apropriacijos aspektas“ (kai tekstai, meno kūriniai maitina vieni kitus) pažymi dažną šiuolaikinio scenos meno strategiją. Kita vertus, Julie Sanders atkreipia dėmesį, kad vieno kūrinio transformacijos į kitą metu „būtent neištikimybės taške [pirmajam šaltiniui – autorės pastaba] dažniausiai įvyksta kūrybiškiausi adaptacijos ir apropriacijos veiksmai“[15].

Režisierės Eglės Švedkauskaitės įsceninti du prozos kūriniai, priešingai, pasižymi atida naratyvui ir jį papildantiems ar per juos atsiskleidžiantiems kontekstams. Jos dėmesio centre – prozoje atrasta galimybė tyrinėti sovietmečio visuomenę pasirinkus etapinių lietuvių autorių kūrinius. Spektakliai pagal Ričardo Gavelio romaną „Jauno žmogaus memurai“ (2022 m., Valstybinis jaunimo teatras) ir „Fossilia“ pagal Dalios Grinkevičiūtės kūrinį „Lietuviai prie Laptevo jūros“ (2023 m., Lietuvos nacionalinis dramos teatras) sulaukė visuomenės susidomėjimo ir dėl žinomų nacionalinės literatūros kūrinių pasirinkimo, kadangi žiūrovai galėjo aktyviau svarstyti atitikimo ar neatitikimo knygoms, tų knygų atminčiai jas skaičiusiųjų atmintyje ar laikmečiui klausimus, kurie patys savaime šiuolaikiniuose scenos menuose jau neturi lemiamos reikšmės, tačiau publikai visada suteikia papildomos vertinimo erdvės. Kaip pastebi

11 Valstybinis jaunimo teatras, 2022 m.
12 Valstybinis Vilniaus mažasis teatras, 2023 m.
13 Klaipėdos dramos teatras, 2024 m.
14 Valstybinis jaunimo teatras, 2025 m.
15 Sanders 2006: 20.

Katja Krebs, „adaptacija yra dialoge su šaltiniu ir ji jį formuoja taip pat, kaip yra jo formuojama“[16]. Rašydama apie gerai anglakalbei plačiajai auditorijai žinomo Jane Austen romano „Puikybė ir prietarai“ adaptacijų ekrane ir teatre poveikį, K. Krebs pateikia įtikinamą įžvalgą, teigdama, kad adaptacija yra ne tik dramaturginis procesas, bet ir priėmimo aktas: „Iš esmės – tai demokratinis, kūrybiškas ir bendruomeniškas veiksmas. Jam būtina publika, kuri prisiima dalinę nuosavybę.“[17] Akivaizdu, kad minima sąveika efektingai veikia tik gerai žinomo kūrinio įsceninimo atveju, ir taip vertinant, R. Gavelio „Jaunojo žmogaus memuarų“ įsceninimas sukuria kur kas platesnę adaptacinę terpę, kai romanas ir spektaklis egzistuoja vienu ir tuo pačiu metu žiūrovo patirtyje nei, tarkime, tai įvyksta žiūrint spektaklį pagal É. Louis „Edžio Belgelio pabaigą“.

Režisūriniu požiūriu E. Švedkauskaitės spektakliuose buvo įveiklintos dvi skirtingos adaptacijų prieigos. R. Gavelio romanui pasirinkta tradicinė forma, kai bendradarbiaujant režisierei ir dramaturgui Mindaugui Nastaravičiui buvo rašoma literatūros teksto inscenizacija siekiant papasakoti nuoseklią Leono Cipario istoriją. Spektaklio „Fossilia“ atveju pasirinkta kita strategija: režisierė kartu su spektaklyje dalyvaujančiais aktoriais (visi jie įrašyti kaip teksto autoriai) formavo bendrakūrybos pasakojimą, inspiruotą D. Grinkevičiūtės, kas sudarė sąlygas ir skirtingų istorinių laikų (tremties laikas, dabarties laikas) sampynoms. Kitaip tariant, į spektaklio turinį buvo įtrauktos įvairios papildomos reakcijos, nes būtent skirtingų kartų, tėvų ir vaikų požiūriai į traumuojančią istorinę atmintį ir tapo pagrindine spektaklio tema. Komplikuota prieiga nesukūrė sudėtingesnės interpretacinės perspektyvos: D. Grinkevičiūtės knygos ir asmenybės transpozicija bei priartinimas prie šiuolaikinės auditorijos lėmė palengvintos remediacijos efektą. O spektaklis „Jauno žmogaus memuarai“, sekęs romano pėdsakais ir juose paliktais sovietmečio ženklais, susiformavo kaip gyvas dialogas tarp skirtingų istorinių laikmečių: romano, pirmą kartą publikuoto 1989 m., ir jį po daugiau nei dvidešimties metų kitame laike, kitame visuomeniniame, kultūriniame kontekste permąstančių jaunų kūrėjų grupės. Žiūra į romaną iš kito laiko perspektyvos nesukūrė vertybinio poslinkio: adaptacija labiau atitiko intraideologinės adaptacijos požymius nei interideologinius, t. y. reikšmingai keičiančius pirmo kūrinio ideologinę sistemą. Kritiškas R. Gavelio santykis su sovietmečiu neskatino rašytojo pažiūrų perkainojimo iš naujos kartos pozicijų, svarbu buvo suprasti, ką reiškė gyventi tuo laiku.

Režisieriaus Jokūbo Brazio[18] spektaklis pagal jo sukurtą Agotos Kristof romano „Storas sąsiuvinis“ inscenizaciją (2022 m., Klaipėdos dramos teatras) išsiskiria paradoksaliu knygos ir teatro artumu vienas kitam, arba dialoginiu ryšiu, nors pastatymo performatyvioji estetika yra nutolusi nuo autorės kalbos stiliaus. Tokį įsceninimo

16 Krebs 2024.

17 Ten pat.

18 2025 m. J. Brazys adaptavo A. Baricco romaną „Jūra vandenynas“ Senajame Vilniaus teatre.

efektą galima būtų paaiškinti sekant Wolfgango Iserio teksto suvokimo ir estetinio poveikio teorija: „Kad tekstas būtų suvoktas, jį turi aktualizuoti skaitytojas“[19]. Autentiška sąveika tarp kūrinio ir jį repeticijose skaitančio režisieriaus yra kūrybiškos recepcijos pagrindas, teksto struktūra ir skaitymo veiksmo struktūra papildo viena kitą, o šios komunikacijos sėkmė „priklauso nuo to, kiek bus pasinaudota skaitytojo sąmonės savybėmis – gebėjimais suvokti ir apmąstyti“[20]. Kitaip tariant, spektaklio „Storas sąsiuvinis“ atveju galima matyti patį skaitymo procesą: kaip režisierius skaitė romaną ir ką rašytojos tekstas pažadino jo vaizduotėje, kuri yra perkeliama į sceną. A. Kristof romanas parašytas kone telegrafiniu stiliumi, pasakojimo strategija fokusuojama į brolių dvynių dienoraščio objektyvumą, įvykių fiksavimą, pašalinant emocijas ir subjektyvius vertinimus (vartojamas įvardis „mes“). Režisierius įveiksmino tai, ką rašydami dienoraštį dvyniai užgniaužė kaip stiprius išgyvenimo trukdžius. Išlaisvintas jausminis lygmuo supratingai perkeliamas ne į aktorių vaidybos stilių, bet į spektaklio performatyvumą: režisūrinė įvykių rekonstrukcija žiūrovų akivaizdoje sukrečia kaip čia pat matomas vaikų, patyrusių smurtą, nuoširdus žiaurumas. Kita svarbi sėkmingos adaptacijos priežastis yra ta, kad režisierius, kaip ir romano autorė, vengė nuorodos į konkrečius istorinius įvykius ir geografines vietas, kas, anot A. Kristof kūrybos tyrėjų, sukelia nerimą ir dezorientacijos jausmą. J. Brazys kartu su scenografu Mariumi Nekrošiumi juo pasinaudojo ir romano veiksmą perkėlė į XX a. pradžią menančio daugiabučio laiptinę, kurioje pro neveikiančio senoviško lifto duris iškeliaujama pas mirusiuosius, kurios aukštutinėje laiptų aikštelėje slepiasi didelis šuo, ant secesinio stiliaus lango palangės sudėti vazonai yra kapinės, viename jų – dvynių močiutės kapas. Žvilgsnis į veiksmo vietą iš vaiko perspektyvos, parodant vaizduotėje pamatytų dalykų pavidalus, kuriuos inicijuoja romano kalbos stiliaus objektyvumas, suveikia kaip spektaklio visumą apimantis bendras dezorientacijos jausmas, kilęs iš kontrastingo artumo A. Kristof romanui „Storas sąsiuvinis“.

Manytina, ir tam tikrais atvejais tai nebus klaidinga, kad 3-iuoju dešimtmečiu prozos kūriniai netikėtai pradedami vertinti kaip atviresnė ir daugialypiškesnė terpė režisūros naujumo ir originalumo paieškoms nei klasikinių ar šiuolaikinių pjesių tekstai. Pavyzdžiui, režisierė Yana Ross į spektaklį transformavo Davido Fosterio Wallace’o straipsnį „Apmąstant omarą“[21], 2004 m. publikuotą žurnale *Gourmet*. Ir būtent kūrybinio eksperimento turinys sudarė spektaklio naratyvą ir meninę vertę: tekstas – iššūkis režisūrai, reikalingas performatyvaus veiksmo. Ši sąvoka nedraminės literatūros įsceninimo atvejais siejasi ne tik su pakartojimu, kai „pakartojimas neišvengiamai apeliuoja į panašumą – pakartotas dalykas siekia prilygti pakartojamam“[22]. Nes, kaip pažymi Audronė Žukauskaitė, kad pakartojimas taptų įmanomas, jis turi

19 Iseris 2011: 100.

20 Ten pat.

21 2023 m., Lietuvos nacionalinis dramos teatras.

22 Žukauskaitė 2002: 48.

produkuoti ir skirtumą – čia teatro atveju galioja sceninės kūrybos būdais produkuojamas performatyvus veiksmas, kuris ir sukuria pakartojamo šaltinio naujumą (tapatybė) kitokioje meno formoje.

Teatras kaip kartotė, teatro judėjimas kaupiamosios spiralės trajektorija, M. Carlsono atminties mašinos konceptas – visai tai, Frances Babbage manymu, nurodo, kad „teatras neišvengiamai apgyvendintas ankstesnių pastatymų „šmėklų", buvusių aktorių, buvusių žiūrovų, įvairiausių žymių eilučių skambesių. Teatre perdirbimo, perpasakojimo ir vaidinimo iš naujo praktikos yra ne tik įprastos, bet ir laukiamos; iš tiesų jos yra esminė šio meno teikiamo malonumo dalis."[23]

Užsienio režisierių įsitraukimas

Trečiuoju dešimtmečiu į prozos kūrinių įsceninimo procesus įsitraukia užsienio režisieriai. Šis reiškinys buvo intensyviausias Valstybiniame jaunimo teatre: 2020–2025 m. sukurti keturi spektakliai pagal prozos kūrinius, kuriuos adaptavo užsienio režisieriai. Krystianas Lupa inscenizavo W. G. Sebaldo „Austerlicą" (2020 m.) ir Thomo Manno „Užburtą kalną" (2024 m.), 2023 m. Sergejus Loznica pastatė spektaklį „Erinijos" pagal Jonathano Littello romaną „Gero linkinčiosios", tais pačiais metais pasirodė Árpádo Schillingo spektaklis „Barbarai" pagal Johno Maxwello Coetzee romaną „Barbarų belaukiant". Įvertinus bendrą per penkerius metus sukurtų ir tekste jau minėtų spektaklių skaičių[24], akivaizdu, kad būtent šis Lietuvos teatras kryptingai realizavo vieną iš savo meninės programos nuostatų, sąlygiškai įvardijamų „knyga ir teatras", bei tapo įtakingu nedraminės literatūros įsceninimo tendencijos šiuolaikiniame teatre kūrėju.

Būtina paminėti ir naujai kartai priskirtino latvių režisieriaus Elmārso Seņkovso spektaklį pagal Andrio Kalnozolso romaną „Mane vadina Kalendoriumi", pastatytą Klaipėdos dramos teatre 2025 metais. Lietuvos nacionaliniame dramos teatre spektaklius stačiusius užsienio režisierius taip pat domino prozos kūrinių inscenizacijos. 2021 m. režisierius Grzegorzas Jarzyna adaptavo Stanislawo Lemo romaną „Soliaris", 2023 m. Oliveris Frljićius sukūrė spektaklį „Metamorfozė" pagal Franzą Kafką, 2024 m. Jernejus Lorenci kartu su dramaturgu Dino Pešut adaptavo Albert'o Camus romaną „Svetimas".

Videokamera kaip svarbi literatūros kūrinio interpretatorė buvo įveiksminta O. Frljićiaus spektaklyje „Metamorfozė", o į jo tekstinį audinį įtraukti fragmentai iš F. Kafkos „Laiško tėvui" ir repeticijų metu atsiradę teksto papildiniai. Tačiau aktualesnis interpretacijos kodas formavosi ne iš tekstinių spektaklio dramaturgijos modifikacijų, bet iš žiūros į F. Kafkos apsakymą iš posthumanistinės perspektyvos,

23 Babbage 2018: 91.

24 Be jau minėtų A. Juškos, G. Varno, J. Jasinsko spektaklių, pastatytų 2020–2025 m., sukurti dar du: pagal O. Tokarczuk – „Bėgūnė" (režisierius J. Kuprevičius) ir pagal K. Sakowiczių – „Dulkės" (režisierius J. Vinciūnas).

todėl buvo sukurtas apsakymo kaip ateities, nykstančios antropoceno epochos, pranašystės efektas. Pavyzdžiui, tarp įstiklintų mobilių vitrinų su jose tarsi muziejaus eksponatai įrėmintais aktorių kūnais kaip ekspozicijos lankytojas vaikštinėjo šuo. Arba spektaklio finalinėje scenoje nugara į žiūrovus susėdę įvairiais instrumentais muzikuojantys aktoriai ir už jų kaip jų tęsinys sėdintys spektaklio žiūrovai ekrane pamatydavo raudonuose įsivaizduojamos koncertų salės krėsluose sėdinčius muliažinius vabalus. Scenoje veikė kolektyvinis herojus – aktorių grupė, kone kiekvienas grupės narys ir narė galėjo būti Zaza ar kitu apsakymo personažu. Išdalintas konkretaus personažo turinys kūrė multiplikuotą energiją kaip sutrikusios žmonių grupės išgyvenamą metamorfozę į išnykstančią rūšį, į muziejaus eksponatą. F. Kafkos apsakymo adaptacija galėtų liudyti „neištikimybę“ kūriniui kaip sąmoningą strategiją, siekiant suteikti aktualumą dabartyje, parodant, kaip žinomo kūrinio reikšmes gali perskaityti šiuolaikybė, nes pačiame kūrinyje yra užkoduota tokia jo perskaitymo galimybė. J. Sanders, svarstydama laiko distancijos poveikį adaptacijos procesuose, pažymi, kad šie visuomet susiję su perdarymu ir perkodavimu, leidžiančiais klasikos kūrinį įvietinti šiuolaikiniame kontekste ir kalbėti naujai auditorijai aktualia kalba, „klasikinio kūrinio tekstas scenoje negali būti neutralus“[25], nes jį interpretuoja kitam laikui priklausantys kūrėjai ir žiūrovai. Akivaizdu, kad adaptacijos veiksmas neišvengiamai sukuria naują reikšmių lauką, visa esmė ta, ar tas reikšmių laukas yra stebinantis (menininko kūrybiškumas) ir įtikinantis (prozos kūrinio ir menininko kūrybiškumo sąveika), kaip kad F. Kafkos „Metamorfozėje“ įžvelgta galima žmonijos ateities pranašystė.

Režisierius O. Frljićius, kalbėdamas apie prozos adaptacijas savo kūryboje, paminėjo svarbią aplinkybę, skatinančią imtis nedraminės literatūros kūrinių: „Man patinka inscenizuoti prozos kūrinius, nes tai suteikia man prabangą lėtai skaityti – ką literatūros teorija vadina „atidžiuoju skaitymu.“[26] O slovėnų režisierius J. Lorenci, adaptavęs A. Camus romaną „Svetimas“, teigė jau seniai nestatantis dramos tekstų: „Pasakojimas – tai metodas, kuris mane domina. (Ir aktyvus bei kintantis susitapatinimo ir atsiskyrimo santykis.).“[27]

Būtent pasakojimo metodas kaip kintantis susitapatinimo ir atsiskyrimo santykis išryškėjo ir romano „Svetimas“ įsceninimo strategijoje. Tokia režisūrinė prieiga sukūrė neįprastą prozos kūrinio pristatymo būdą, kurį būtų galima įvardyti ir kaip knygos įgarsinimą su paskirų situacijų įveiksminimu, kai aktoriai tarsi atlieka knygos garso ir vaizdo iliustracijų funkcijas. Šio efekto nepaveikti spektaklio žiūrovai gali pasigesti „teatro“ ir vadinti tai tik knygos skaitymu, tačiau iš esmės tai yra originali adaptacijos strategija – A. Camus romanas pabrėžtinai iškeliamas kaip pastišas, o visos teatro galimybės tėra jo iliustracija. Pirmoje spektaklio dalyje aktoriai, susėdę ant kėdžių su

25 Sanders 2006: 23.

26 Šabasevičienė 2023.

27 Šabasevičienė 2024.

A. Camus knygos egzemplioriais rankose, skaitė romano ištraukas, kuriose aprašytus garsus įgarsindavo per šalia jų pastatytus mikrofonus. Pavyzdžiui, skaitant, kad tuo metu, kai Merso sėdėjo prie mamos karsto, „dvi širšės daužėsi į langą“, aktoriai per mikrofonus imituodavo širšių keliamą garsą. Taip pat romanas buvo iliustruojamas aktorių veiksmais: skaitant, kad prie mamos karsto budėjo slaugė, „...jos veidas aptvarstytas iki pat akių. Toje vietoje, kur turėjo pūpsoti nosis, buvo lygu. Vien tvarstis bolavo vietoj veido“[28], tekstą skaičiusi aktorė padėdavo knygą, atsistodavo ir imdavo ant veido vyniotis tvarstį. Taip buvo įgarsinami ir kiti garsai (kosulio, cikadų) ar iliustruojamos kitos svarbios scenos: skaitant apie motinos laidotuves, viena iš aktorių pakildavo nuo kėdės ir atsiguldavo ant neaukštos pakylos, stovinčios centre, kitas aktorius atveždavo karutį su žemėmis ir kastuvu pildavo žemes ant gulinčios motinos. Arba, pavyzdžiui, Merso ir Mari pokalbiui paplūdimio scenoje ant pakylos tuo pačiu karučiu buvo atvežamas smėlis, viena iš aktorių imituodavo žuvėdros garsą, kažkas pripūsdavo spalvingą gelbėjimosi ratą. Antroje spektaklio dalyje režisierius keitė įsceninimo strategiją – veiksmas kėlėsi į teismo salę, kur prokurorai ir asistentė sėdėjo nugara į žiūrovus, o žiūrovai tapdavo teismo proceso dalyviais, galinčiais priimti savo asmeninius nuosprendžius. Ir būtent antroji pakitusi romano adaptacijos strategija atskleisdavo pirmosios dalies įsceninimo būdo prasmingumą: kriminalistinėje praktikoje įtariamasis tardymo metu arba nuvežtas į nusikaltimo vietą turi tiksliai pakartoti tomis aplinkybėmis įvykdytus veiksmus. Kaip nusikaltimo aplinkybių atkūrimas vykęs pirmasis spektaklio veiksmas, antrojoje dalyje perkeltas į teismo salę, vėl kartojo jau atkurtas nusikaltimo aplinkybes ir Merso veiksmus, kartojimo kartojimas kūrė ištęsto absurdo įspūdį, kurį dar labiau stiprino simultaninis teismo proceso vertimas į anglų kalbą bei Merso vaidinančio aktoriaus, kone viso vyksmo metu stovinčio dirbtinės saulės fone, demonstruojamas atsivėrimas „švelniam pasaulio abejingumui“. J. Lorenci režisūrinė romano „Svetimas“ įveiksminimo strategija vertintina kaip viena originalesnių, tačiau nebūtinai sulaukusių plataus atgarsio, 2020–2025 metais sukurtų nedraminės literatūros adaptacijų.

Krystiano Lupos, vadinamo prozos veikalų adaptacijų didmeistriu, spektakliai „Austerlicas“ ir „Užburtas kalnas“ neabejotinai vertinti kaip ženkliniai šiuolaikinio teatro adaptacijų kontekste, sulaukę tarptautinio pripažinimo. K. Lupos atvejis išsiskiria iš kitų aptartų triguba autoryste: teatro menininkas yra ir spektaklio režisierius, ir inscenizacijos autorius, ir scenografijos dailininkas. K. Lupos spektakliai pasižymi ilga trukme, kadangi režisierius kaip inscenizatorius nuosekliai seka romano naratyvu, tai yra pasakoja istoriją, o kaip režisieriui istorija jam yra tai, kas matoma visą laiką kaip visuma ir egzistuoja „ištęstos dabarties principu“[29]. Į visumos konceptą įtraukiamos ir scenografija sukuriamos reikšmės. Lenkų teatro

28 Camus 1991: 28.

29 Lehmann 2010: 95.

tyrėjai pažymi, kad K. Lupos scenografija grindžiama vidaus ir išorės sąveika, įgalinančia pasaulio už spektaklio scenovaizdžio ribų dalyvavimo (esaties) efektą. Tai ne kartą pabrėžė Grzegorzas Niziołekas, rašydamas apie durų ir langų funkciją K. Lupos teatre, kaip vieną iš būdų „išlaisvinti tikruosius įvykio mechanizmus <...> bei atsivėrimą į realią erdvę už teatro ribų“[30]. Vilniuje sukurtuose spektakliuose šį svarbų atsivėrimo veiksmą sustiprina vaizdo projekcijos – ir kaip pasakojimo tęsinys kita medija, ir kaip pačiam režisieriui svarbaus visumos vaizdo plėtinys. Spektaklyje „Austerlicas“ vaizdo projekcijos susijusios ir su vietomis, kuriose lankosi pagrindinis romano herojus, ieškodamas savo tapatybės, ir sykiu su jo vidinėmis, psichinėmis būsenomis, tad sukurta vaizdinė visuma išsiplečia į pačiame romane esančią skausmingą XX a. Europos panoramą. Įvairiuose šaltiniuose pažymima, kad režisierius jungia, priešina, daugina vaizdus iš Alaino Resnais filmo „Praėjusiais metais Marienbade“, Kurto Gerrono propagandinio nacizmo filmo „Terezienštatas“, taip pat spektalio videomenininko Miko Žukausko kadrus, nufilmuotus tikslingai lankantis Prahoje ir Terezine, paties W. G. Sebaldo fotografijas, publikuotas knygoje „Austerlicas“, konclagerių kankinių fotografijas ar Paulo Klee paveikslą „Angelus Novus“, Walterio Benjamino pavadintą „Istorijos angelu“. Iš šios gausios vaizdinės informacijos išsineria sunaikinto pasaulio tuštumos naratyvas. Kai Žakas Austerlicas ir Naratorius tarsi kartu, tarsi atskirai eina per tuščią Tereziną ir žvelgia pro negyvus apleistų pastatų langus, pamato, anot W. G. Sebaldo, už jų slypinčią akliną, neįžiūrimą tamsą, „niekas nebejuda, tik byra nuo sienų atšokinėjusios kalkės ir vorai“[31]. Režisierius Terezino diskursą tęsia sugretindamas tris naratyvus: iš kažkur tuščia gatve atriedėjęs kamuolys lengvai paspiriamas (sugrąžinamas) į propagandinio K. Gerrono filmo futbolą žaidžiančių „laimingų“ kalinių ir į kitų „laimingųjų“ buitį makabriškai falsifikuojančią kino juostą, kurią režisierius nutraukia žydų, dėvinčių konclagerio uniformas, nuotraukomis. Scenografija tęsia sunaikinto pasaulio paliktos tuštumos efektą, scenoje nedaug daiktų, pagrindinis akcentas – aukštos apsilupusios sienos, paslėptos po kelių sluoksnių dažais, vaizdas.

T. Manno romano „Užburtas kalnas“ tęsinys scenografijoje ir vaizdo projekcijose, priešingai, kūrė senosios Europos, kuri netrukus pavirs ta aklina tuštuma, naratyvą, glaudžiai susijusį su pasakojama istorija. Romano skyriai scenoje buvo atskiriami peršviečiamu ekranu, kuris nuleidžiamas arba pakeliamas. Dalis jų atsidūrė anksčiau nufilmuotuose siurrealistiniuose videokadruose („Sniegas“), išreiškiančiuose vidines personažų būsenas, kurios romane užima keletą puslapių. Pavyzdžiui, Kastorpo kelionė traukiniu į Berghofą ar nesibaigiantys aukštyn kylantys laiptai, ant kurių jis prasilenkia su ponia Šoša, perteikia apėmusio svaigulio jausmą. Kitame spektaklio epizode Minhero Peperkorno monologas liejasi galingu žodžių kriokliu, tačiau jį užgožia videoprojekcijoje per visą scenos aukštį ir plotį

30 Niziołek 1995: 125.

31 Sebaldas 2021: 276.

šniokščiantis vanduo. Žodžių negirdime, matome tik prie krioklio susibūrusiųjų ir besiklausančiųjų nugaras, o vandens „sienoje“ ima ryškėti sužaloti per Antrąjį pasaulinį karą nukankintų aukų kūnai. Scenoje K. Lupa sukūrė jam įprastą aukštą interjerą, įkomponavo langus ir duris. Reikiamais momentais vienoje scenos pusėje atsiranda paviljonas, kuriame įrengta hermetiška Kastorpo palata, tarsi celė, joje vos prasilenkia du aktoriai, stovi siaura metalinė lova, nedidelis stalas, kėdė. Papildomai naudojama avanscena ir šoniniai salės praėjimai – pasivaikščiojant kalnų takais, blausiai apšviečiama žiūrovų salė. Iš milžiniškos romano masės režisierius atidžiai išsirenka ir daiktus ar jų atvaizdus ekrane. Daiktai kaupia romano energiją ir yra vedliai per inscenizacijos žemėlapį jau spektaklio teritorijoje.

K. Lupa ne kartą yra akcentavęs, kokia jam yra svarbi literatūra: „Inspiruotas pasaulio, kurį sukūrė veikalo autorius, jo padedamas įeinu į naują erdvę, ir nueinu iki ten, iki kur jis nenuėjo, tačiau kur pats vienas taip pat nebūčiau nuėjęs.“[32] Ši ėjimo greta, ėjimo atsiskyrus, vėl susitinkant ir nuklystant metafora gali būti kaip vienas iš kelių į daugiakrypčių šiuolaikinio teatro ir nedraminės literatūros sąveikų teritorijas.

Stipriai išreikštą ne tik Lietuvos režisierių dėmesį prozos kūrinių adaptacijoms pagrindžia ir įtakingo šiuolaikinio intelektualaus teatro kūrėjo Krzysztofo Warlikowskio požiūris, dar 2015 m. rašiusio, kad savo vedlius dažniausiai suranda prozos kūriniuose[33]. Galima kelti hipotezę, kad tiek K. Warlikowskio kūryba, tiek kitų šiuolaikinės užsienio režisūros meistrų (Frank Castorf, Katie Mitchell, Ivo van Hove ir kt.) būtent prozos kūrinių adaptacijose rastas teatrinės kalbos novatoriškumas padarė netiesioginę įtaką ir Lietuvos teatro posūkiui šia kryptimi.

Išvados

Apibendrinant XXI a. režisūros posūkį į prozos įsceninimo praktikas, visų pirma šį posūkį būtina fiksuoti kaip kritiškai svarbią šiuolaikinio Lietuvos teatro tendenciją, kurios pradžia atsekama E. Nekrošiaus kūryboje. Iš repertuaro dinamikos analizės matyti, kad šio šimtmečio 2-uoju ir 3-iuoju dešimtmečiais debiutavusi režisierių karta aktualų ir atvirą ieškojimams lauką rado prozos kūriniuose. Nedraminės literatūros adaptacijų kaip reiškinio tankumas pasiektas 2020–2025 m., pažymėtinas išskirtinis Valstybinio jaunimo teatro vaidmuo. Nacionalinę literatūrą nukonkuravo XX a. užsienio literatūra ir šiuolaikinis romanas. Užsienio režisierių teatrinių estetikų įvairovė papildė prozos kūrinių adaptacijos menines praktikas bei skatino susidomėjimą tokio pobūdžio pastatymais.

Gauta 2025 08 17
Priimta 2025 10 21

32 Lupa, Archimbaud 1999: 38.
33 Warlikowski 2015.

Literatūra ir šaltiniai

1. Babbage, F. Re-mediating the Book to the Stage. *Contemporary Approaches to Adaptation in the Theatre*. Ed. by K. Reilly. Palgrave Macmillan, 2018.
2. Camus, A. *Svetimas. Krytis*. Vaga: Vilnius, 1991.
3. Iser, W. Teksto suvokimas. Estetinio poveikio teorija. *Lietuvos kultūros tyrimai*. 1. Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2011.
4. Krebs, K. Adaptation as (Re)watching. Critical Stages/Scènes Critiques. *The IATC journal/Revue de l'AICT*. December/Décembre 2024 [žiūrėta 2025 05 10]. Prieiga per internetą: https://www.critical-stages.org/12/adaptation-as-rewatching/
5. Lehman, H.-T. *Postdraminis teatras*. Vilnius: Aidai, 2010.
6. Lupa, K.; Archimbaud, M. *Rozmowa*. Centre National du Théâtre, Paryž – C& D International Editors, Kraków, 1999.
7. Niziołek, G. *Sobotwor i Utopia. Teatr Krystiana Lupy*. Kraków Universitas, 1995.
8. Pavis, P. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. Routledge, 2016.
9. Reilly, K. *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre*. Palgrave Macmillan, 2018.
10. Renevytė, R. Prozos įsceninimas: kaip proza (ne)tampa dramaturgija. *Menų faktūra*. 2025 06 23 [žiūrėta 2025 07 01]. Prieiga per internetą: https://menufaktura.lt/tyrimai/prozos-isceninimas-kaip-proza-netampa-dramaturgija/
11. Sanders, J. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2006.
12. Sebaldas, W. G. *Austerlicas*. Vilnius: Baltos lankos, 2021.
13. Šabasevičienė, D. Kūryba iš nerimo ir baimės. Pokalbis su „Metamorfozės" režisieriumi Oliveriu Frljćiumi. *Bernardinai.lt*. 2023 05 15 [žiūrėta 2025 05 07]. Prieiga per internetą: https://www.bernardinai.lt/kuryba-is-nerimo-ir-baimes-pokalbis-su-metamorfozes-rezisieriumi-o-frljiciumi/
14. Šabasevičienė, D. „Svetimo" režisierius J. Lorenci: „Grožis – paprastume, pilnatvė – tuštumoje". *Bernardinai. lt*, 2024 09 27 [žiūrėta 2025 06 12]. Prieiga per internetą: https://www.bernardinai.lt/svetimo-rezisierius-j-lorenci-grozis-paprastume-pilnatve-tustumoje/
15. *Theatre and Adaptations: Return, Rewrite, Repeat*. Ed. by M. Laera. Bloomsbury, 2014.
16. Žukauskaitė, A. Tapatybė ir pakartojimas. *Filosofija ir sociologija*. 2002. Nr. 2.
17. Warlikowski, K. Kreipimasis Tarptautinės teatro dienos proga. *7 meno dienos*. Nr. 12 (1118), 2015 03 02.

Ramunė Marcinkevičiūtė

Adaptation as Directorial Practice: The Repertoire Dynamics of Staging Prose in Twenty-First-Century Theatre

Summary

The article examines the dynamics of prose adaptations in twenty-first-century Lithuanian theatre. Adaptations of prose works have become a notable phenomenon in contemporary Lithuanian theatre. While in the first decade of the century the staging of non-dramatic literature could still be regarded as a distinctive feature of director Eimuntas Nekrošius's theatre, prose adaptations increasingly emerge as a frequent choice among younger theatre makers in the 2010s and 2020s. Prose adaptations are analysed as a relevant phenomenon of contemporary theatre, focusing on the creative practices of directors from different generations and countries as well as on landmark productions. The article highlights theatre's capacity to engage with literature as a living process and to reflect prose works through the means of the performing arts.

KEYWORDS: prose, theatre, adaptation, repertoire, directing