

Sakraliniai motyvai

Lietuvos dramos teatro spektakliuose

Straipsnyje nagrinėjami 1990–2002 metais sukurti Lietuvos dramos teatrų spektakliai. Tyrimo objektas – sakraliniai motyvai profesionaliojo teatro pastatymuose. Spektakliai aptariami atsižvelgiant į sakralinio teatro istorijos ir teorijos kontekstą, lyginant šiuolaikinę asmens laikyseną metafizinio pasaulio atžvilgiu su jėzuitų baroko teatre susiformavusia *Theatrum mundi* samprata. Lietuvos dramos teatrų spektakliuose išskiriami tylos ir erdvės meditacijos motyvai, aptariama sakraliosios ir profaniškosios erdvės opozicija, išskiriamas pagrindinis aptariamuosiuose spektakliuose išryškėjęs tamsiosios nakties motyvas, apibūdinantis religinio tapatumo paieškas. Darbo metodas – lyginamasis.

The present article analyzes Lithuanian drama productions of years 1990–2002. It focuses on sacral aspects in professional theatre performances. The productions are viewed within the historical and theoretical context of sacral theatre, and comparisons are drawn between the modern man's attitude towards the realm of metaphysics and the concept of *Theatrum Mundi*, formed by the Jesuit baroque theatre. The motifs of silence and space meditation are singled out in performances of Lithuanian drama theatres, the opposition of sacral space versus its profane counterpart is discussed, and the image of dark night, apparent in the productions in question, is emphasized as the leading aspect characteristic of the search for religious identity. The article is based on comparative method.

Įvadas

Tyrimo objektas – Lietuvos dramos teatrų spektakliai tūkstantmečių sankirtroje. Dešimtajame dvidešimto amžiaus dešimtmetyje profesionaliojo teatro scenoje buvo sukurta reikšmingų spektaklių, patraukusių tiek žiūrovų, tiek teatro kritikų dėmesį. Šio laikotarpio teatrinę kūrybą galima tyrinėti skirtingais aspektais. Pasirinkus mažiausiai tyrinėtus sakralinius motyvus dramos teatrų spektakliuose iškyla klausimai, į kuriuos kitose meno srityse atsakė ilgamečiai sakralinio meno tyrinėjimai.¹ Sakralinis menas tapatinamas su meno kūrinium, esančiu sakralioje vietoje arba skirtu sakralinėms apeigoms.² Vietos ar apeigų konfesinė priklausomybė padeda identifikuoti meno kūrinį, nustatyti jo religinį tapatumą.

Klasikinio teatro tradicijoje sakraliniai vaidinimai labai anksti apleido bažnyčių erdves. Profesionaliojo teatro scena, nors teatralų kartais ir vadinama šventa, neskirta krikščioniškoms apeigoms. Todėl vieta ir apeigų pobūdis sakralinio teatro tyrimuose dažniau klaidina, nei padeda atskirti esminius sakralaus vaidinimo požymius.

Evangelinių siužetų ir krikščioniškosios simbolikos tyrinėjimai esmingai papildė ir menotyrinius, ir teatrologinius darbus.³ Tačiau dramos, tiesiogiai susijusios su evangeliniais siužetais, Rytų Europos dramos teatrų repertuare XX a. buvo statomos labai retai.⁴ Lenkijoje net sovietų okupacijos metais gyvavo religinis teatras.⁵ Kiek dažniau tyrinėti spektaklių scenografijoje tiesioginiai ar kiek perkeisti krikščioniški simboliai.⁶

Šiame straipsnyje remtasi iškiliausio Lietuvos sakralinio teatro istorijoje jėzuitų

baroko teatro teoriniu ir praktiniu palikimu, išskiriant esminius barokinio teatro struktūrinius ir prasminius požymius, leidžiančius nustatyti sakralumo sklaidą šiuolaikiniame spektaklyje. Tokiu požymiu vadinama *Theatrum mundi* koncepcija, plačiai aptarta literatūroje apie jėzuitų teatrinę veiklą.⁷ Pasaulio, režisuojamo Dievo, problematikos teminė sklaida, transformuota į atskirus aspektus, vadinama religinių motyvų teatru.⁸ Straipsnyje analizuojamos trys religinių motyvą reprezentuojančios sferos – tylos meditacija, asmens laikysena bei religinė jausena.

Darbo tikslas – nustatyti, ar tūkstantmečio sankirtos Lietuvos dramos teatrų spektakliuose pastebimos religinės savivokos ir religinio tapatumo paieškos; kokia šių pastangų teatrinio įprasminimo raiška; kokios religinių motyvų transformacijos šiuolaikinio teatro erdvėje semantinės prasmės.

Straipsnyje analizuojami atskiri, charakteringi teatrinio proceso spektakliai, kuriuose religinio motyvo semantika atskleidžiama per tylos meditaciją, spektaklio erdvėje išskiriama ir supriešinama žemė – dangus, vaizduojama, kaip asmuo susivokdamas kreipiasi į Dievą. Aptariant išryškėjusius dialogo su metafizine tikrove požymius dėmesys kreipiamas į vyraujančią religinės jausenos aspektą.

Tylos meditacija

Profesionaliose Lietuvos dramos teatrų scenose tūkstantmečių sankirtoje nerasime ir tiesioginių Evangelijos siužetų inscenizacijų. Tačiau nepraraskime vilties ir dar kartą sugrįžkime į praėjusių teatrinų susitikimų valandas ir jas apžvelkime klausdami, ar religinė jausena tikrai aplenkė profesionalų teatrą, krikščioniškąją apologiją palikdama teatro meno mėgėjams, o *amžinonojo žmogaus*, anot Gilberto Chestertono, kalbėjimas nepasiekė apokalipsinių regėji-

mų išsvargintos šių laikų *homo religioso* dvasios.⁹

Tūkstantmečio pabaigos dešimtmetyje Lietuvos dramos teatras toliau tęsė išsilaisvinimo nuo literatūrinio teksto tendenciją, pasireiškusią jau anksčiau – gausiuose aštuntojo dešimtmečio režisierių debiutantų darbuose.

Prisiminkime Eimunto Nekrošiaus spektaklius. Tiek „Kvadrata“, tiek „Meilėje ir mirtyje Veronoje“ bei vėlyvesniuose – „Pirosmanyje“, „Nosyje“, tiek „Hamlete“ ir „Makbete“ teksto ir vaizdo santykis kito dramatiškai. Šiuose spektakliuose dramų tekstas vizualizuojamas žodžio sąskaita. Žodžio prasmės laukas režisieriaus pastangomis tapo trimatės scenos erdvės tekstu. Sceninių metaforų reikšmės nenusileidžia dramos teksto reikšmių laukui. Eimunto Nekrošiaus spektaklių metaforiškumas sukūrė prielaidą teatrinės kalbos slinkčiai nežodinės komunikacijos link. Teatrinės metaforos tyrimai atskleidžia režisieriaus dramos interpretaciją; metaforos erdvėje galime išvelgti pasaulėjautos sklaidą bei naujų motyvų atsiradimą. Motyvų naujadaruose galima ieškoti ir sakralinės savivokos ženklų.

Sceninės metaforos režisieriaus Eimunto Nekrošiaus spektakliams suteikė išskirtinę trauką. Nežodinio sceninio veiksmo intarpai, kuriuos italų teatrologai vadina *lazzi*, rusų – *režisūrinių pauze*, režisieriaus Eimunto spektakliuose sukūrė vaizduotės erdvę.¹⁰ Režisieriaus valia, šių intarpų metu aktorius veiksma ar jo ir daikto sąveika išgrynina vidinį asmens gyvenimo paveikslą.

Kol personažas nešioja scenos rekvizitą, velkasi ar plėšo marškinius („Hamletas“), glaudžia taurę prie auksadantės burnos („Hamletas“), dirbdina spąstelius lemčiai („Makbetas“), bėga nuo akmenų griūtis („Makbetas“), panyra burėje tarsi lopšyje ar motinos glėbyje („Otelo“), blaškosi tarp rasojančių renesansinių durų, atsitrenkdamas į jas tarsi į stebuklingą paveikslą („Otelo“), žiūrovo vaizduotė kuria asocia-

tyvius ryšius, perteikiančius personažų jauseną. Per režisūrinę pauzę kuriamos sceninės metaforos.

Tačiau pauzės metu svarbiausias vyksmas, kurį sukelia nežodinis veiksmas, yra tylos malda. Tyloje skamba personažo slaptis, nematomas psichinis pasaulis, pasąmonės įtampos. Tyloje nuspėjami pašnekovai, metafizinio pasaulio pasiuntiniai, kuriems ir skirta ši personažo atsivėrimo akimirka. Šias akimirkas galima interpretuoti kaip vidinę personažo maldą. Žiūrovo vaizduotė gali užpildyti režisūrinę pauzę nuspėjamu tekstu, tačiau beveik neįmanoma išvesti į sceną numanomą personažo pašnekovą, kuriam buvo skirtas maldos tekstas. Nuspėjamo adresato veidas nematomas, jis neatpažįstamas per simbolius ar ženklus, tačiau sielos kreipinys Eimunto Nekrošiaus spektakliuose visada turi objektą, o žmogus jo spektakliuose dažnai tikisi būti išgirstas. Jo herojai tarsi vaikai gali kartoti – „Dievas viską mato ir viską girdi“! Dievui skirta tylinčio herojaus vidinė malda.

Kiek santūresnė režisierių Rimo Tumino ir ypač Gyčio Padegimo laikysena dramatinio teksto atžvilgiu. Tačiau „Maskarade“ Rimas Tuminas taip ryškiai papildė dramą sniego audros metafora, kad pjesės tekstas scenoje tapo perfrazuotas ir emociškai nebeatpažįstamas. Rimas Tuminas „Edipe Karaliuje“ klasikinį tekstą išvertė į sceninę kalbą dar radikaliau. Lemties metaforoje šio režisieriaus spektakliuose skamba baismės motyvas.

Režisieriaus Jono Vaitkaus kūrybinėje biografijoje buvo spektaklių, kuriose žodinė personažų raiška mažėjo ryžtingai ir radikaliai. Minėtinas šeimyninių dramų ciklas nuo „Noros“ iki „Tėvo“, kur Jonas Vaitkus realizavo savo „vidinės režisūros koncepciją“, išplėsdamas žodžio ir vidinio veiksmo priešpriešą iki matomų vidinio monologo sceninių metaforų.

Oskaras Koršunovas nėra nuoseklus neverbalinės komunikacijos teatre sekė-

jas. Tačiau spektaklio autorystės klausimas palietė ir jį. Komponuodamas Daniilą Charmsą režisierius prisiėmė visą atsakomybę už dramatinio teksto prasmes ir formas. Kiek savarankiškos Oskaro Koršunovo spektaklių metaforos, pastebėjo jo spektaklių gerbėjai.¹¹ Sakytume, kad tokia režisieriaus, inscenizacijos autoriaus laikysena – objektyvi. Prisiimdamas autorystę jis prisiima ir atsakomybę už spektaklio dramatinę struktūrą, draminių veiksmą ir sceninių charakterių plėtotę.

Pažymėdami bendrą dramatinio teksto lokalizacijos spektaklyje tendenciją pastebime, kad intelektualioji kalbėsena skirtingų Lietuvos režisierių kūryboje sumenko. Ją baigia išstumti metafizinės įtampos ir iracionalių vaizdinių sklindinos meninės spektaklių erdvės. Pavadinkime tai žingsniu į psichoterapijos pasaulį. Būtent psichoterapijoje rekomenduojama nežodinė komunikacija, kūno, erdvės kalba ir veiksmas, papildantys psichologo ir paciento žodinį bendravimą. Nesibaidykime nei psichologijos užmojo gydyti teatro priemonėmis, nei teatro, panūdusio suartėti su klinikinų psichoterapeutų darbo metodais. Psichodramos teorijoje ir praktikoje jie buvo sėkmingai įgyvendinti.¹² Tarsi klinikinis psichologas aktorius žvelgia į savo personažą ir kuria įvaizdžius, kuriuose atsiskleidžia žmogaus iracionalių jausmų, vaizduotės pasaulis. Šioje vidinės savivokos erdvėje galima tikėtis religinių nuostatų.

Grįždami prie religinio teatro žodyno galime teigti, kad pasaulis, kurio sceniniuose įvaizdžiuose dominuoja nežodinių kreipinių į nematomą partnerį scenos, gali būti suvokiamas kaip *Theatrum mundi*. Nuo barokinio teatro jis vis dėl to skiriasi. Žiūrovas panardinamas ne į girdimą maldą, bet į tylos sferą, ir tik nežodinės komunikacijos gestai leidžia žiūrovui nujausti vidinį personažų atsivėrimą metafiziniam pasauliui. Šios akimirkos ne tik stilistiškai išskiria dešimto dešimtmečio teatrą iš bendros

psichologinio teatro raiškos, bet ir leidžia nuvokti, kad *Theatrum mundi* metaforose **dominuoja dialogas tarp spektaklio dalyvių ir nematomo, bet numanomo partnerio.**

Tyla dešimtmečio teatre veda į dialogą su neįkūnytu pašnekovu, o vidinis kreipinys artina tikėjimo sferos regimybę. Tylos zona teatro scenoje sudaro prielaidą meditacijai. Todėl plėtojant negirdimą dialogą su nematomu pašnekovu kuriamas pasaulis, kuriame vidine pagava nuspėjamas metafizinis šio pasaulio režisierius. Jis nėra įvardijamas, tačiau yra žinomas.

Žmogus pasaulio teatre

Monologas klasikinėje dramoje – herojaus atsivėrimo akimirka. Prisiminkime Regimanto Adomaičio ir Vytauto Paukštės mohikanus iš Justino Marcinkevičiaus dramų „Mindaugas“ ir „Mažvydas“. Net didžiausio silpnumo ar abejonės valandą jie pasitiki savo išvalgų ir sprendimų galia. Jų konfliktai – suprantami, sprendimai – paaiškinami. Kaip išdidžiai ir protingai skambėjo jų monologai sovietmečio teatro scenoje. Monologas šiems aktoriams tapdavo aiškios ir atspėjamos potekstės vieta. Sakytume – tikrai klasikinė Europos scenos tradicija. Šiems herojams abejonė tėra daromo sprendimo ženklas. Tarytum mums būtų nuo scenos sakoma – mes galime mąstyti, nes pajėgiame žinoti. Pasirinkime monologo situaciją spektaklyje ir pabandykime įspėti, ar tiesiakalbiai klasikinės dramos herojai neprarado savo iškalbinio tūkstantmečio sankirtoje.

Jono Vaitkaus, Eimunto Nekrošiaus, Rimmo Tumino, Oskaro Koršunovo spektaklių herojai monologais prabyla retokai, o jeigu prabyla, tai kalba visiškai kitaip nei minėtuose pavyzdžiuose ar ankstesniuose spektakliuose, statytuose dar sovietmečio teatre. Ne, monologinis tekstas anaipatol ne visada kupiūruojamas. Monologo segmentas panardinamas į gestų, šviesos,

mizanscenų tylą, modifikuojamos jo prasmės, keičiamas monologo adresatas.

Koks šių galimų atsivėrimų turinys?

Andriaus Mamontovo Hamletas savąją laikyseną Elsinoro ir ne tik Elsinoro pasaulyje atrado basomis balansuodamas ant ledo lyties. Čia jis apsisprendė įvykdyti Tėvo valią ir atkurti teisingumą. Basakojis jaunuolis prieš auksaburnį Klaudijų. Ant ledo lyties jis pasitaria su savo sąžine ir miglų, abejonių šnabždesyje išgirsta balsą, į kurį atsiliepia savo gyvybės auka. Tačiau kieno balsą išgirsta Andriaus Mamontovo Hamletas? Kodėl atsiliepiantį į Tėvo keršto planą sūnų režisierius palydi lūžtančio ledo simboliu? Gal, pastatydamas Hamletą ant ledo, režisierius kuria sceninę nuorodą? Įsiklausykime į monologo tylą. Monologą režisierius Eimuntas Nekrošius komentuoja nežodinės komunikacijos priemonėmis.

Hamletas tariasi ieškas ženklų, kuris jam suteiktų vienokio ar kitokio poelgio Klaudijaus atžvilgiu galimybę. Jo monologas – tai akiplėšiškas kreipinys: „Tėve, tu nori keršto, aš paimsiu į rankas durklą. Tačiau duok ženklą“.

Ne Šekspyras, bet režisierius Eimuntas Nekrošius į ledo lytį įdėjo durklą. Dramos Hamletas dar gali abejoti. Pjesėje numanoma ši galimybė. Durklas Hamleto rankose abejones paverčia tuščia retorika.

Kodėl režisierius spektaklyje taip aki-vaizdžiai paneigia Hamleto abejones? Gal jis šiame monologe pasakoja, kad Hamletas suklysta, manydamas, kad nuspėjo Tėvo valią, nes nebeturi ryšio su juo? Gal Andrius Mamontovas kuria antgamtiniam pasauliui praradusį klausą Hamletą? Jis nebesupranta Tėvo valios, ją interpretuoja sulig savo galimybėmis ir... suklysta. Režisierius sureikšmina Hamleto klaidą. Prisiminkime finalinę mizansceną, kai Tėvas diržu baudžia suklydusį sūnų.

Režisierius monologo metu priverčia Hamletą atsiverti, tačiau nepadedą suprasti iš

aukštybių sklindančios žinios. Ženklas duotas, bet kas gi jį davė? Sakyčiau, Hamlete režisierius papasakoja istoriją apie *dvasių atpažinimą*. Prisiminkite Ignaco Lojolos „Dvasines pratybas“ ir meditacinę praktiką, taikytą jėzuitų baroko parateatriniuose reginiuose.¹³ Gal majestotiškas ir rūstusis Hamleto Tėvas tėra mistifikacija? Taip, ne šmėkla, ne froidistinis Tėvo neigimas kaip pašamoninės gynybos būdas, ne seno – jauno priešprieša, bet anapusbės mistifikacija? Žiaurus pašamonės fantomas, kurio neatpažinimas Hamletą pavertė keršto plano auka? Režisierius Hamleto pokalbio su nematomu pašnekovu neskuba išaiškinti.

Atsivėrimo akimirka ant ledo teatro scenos erdvėje atrodo labai vieniša. Hamleto figūra joje – per smulki, vandens ir ūkų stulpas – per didelis, ledas – per trapus. Hamleto balsas šią gūdžią akistatos valandą skamba ryžtingai, bet nebrandžiai. Įtūžęs vaikas prisiima Dievo plano vykdytojo vaidmenį. Jis manosi skaitas Dievo valią, tačiau spektaklio finale atsiveria tragiška šio užmojo baigtis. Tyla tampa Tėvo bausmės ženklu.

Žmogus pasaulio teatre kalbasi su nematomu Dievu. Dievo valia jį baugina, atrodo neįspėjama ar klaidinanti.

Dangaus ir žemės opozicija

Režisierius Gintaras Varnas, įgyvendindamas savo projektą – Calderono de la Barka pjesės „Didysis pasaulio teatras“ pastatymą – pasirinko nepaliestą restauratorių Vilniaus universiteto observatorijos palėpę, beveik pusės tūkstantmečio senumo natūrą, senesnę nei pats pjesės tekstas.

Eiliuotoje dramoje šio pasaulio herojai – dorieji ir pasimetėliai, gailėstingieji ir paklydėliai keliauja aukštyn, į šviesą, į mylinčio Dievo glėbį. Gintaro Varno spektaklyje šviesa skverbiasi pro skylėtą čerpių stogą. Būtent čia – pastogės trikampyje – režisierius įkurdino mylintį Dievą.

Spektaklio fabulos didžioji dalis skirta pasaulio nusidėjėlių atsivertimo ir suartėjimo su Dievu peripetijoms.

Skylėta Vilniaus universiteto pastogė tikrai nepriminė puošnios barokinio spektaklio *padangtės*.¹⁴ Būtų naivu tikėtis kitokių tiesioginių dievybės simbolių citatų.

Įsiminė kitkas: sunkiai įveikiamas spiralinių laiptų aukštis, palėpės prieblanda, skaidrūs aktorių balsai. Įsiminė keista deklamuojančių tekstą aktorių kuriama savistabos atmosfera.

Pripažinę savo paklydimus – puikybę, gobšumą, paleistuvystę, jie skaidrino savo sielą. Įveikę spalvingą žemės trauką, personažai keliavo aukštyn, stogo gegnių link, kur juos pasitikdavo Dievas – aktorius Sigitas Račkys. „Didysis pasaulio teatras“ pasakojo apie žmogaus ir Dievo suartėjimą, įveikiant nuodėmingos žemės trauką. Patikėti šia istorija vertė kelios spektaklio aplinkybės. Dievas pasitikdavo paklydėlius plačiu, atviru mylinčio tėvo gestu; kelias, kurį pastogės balkiais įveikdavo aktoriai iki Dievo sosto, buvo pavojingas ne tik literatūrine prasme. Režisierius Gintaras Varnas barokinės *auto sacramental*¹⁵ tekstą papildė kilimo aukštyn, pakylėjimo motyvu. Jis praturtino alegorinę kalbėseną džiaugsmingo suartėjimo intonacijomis. Calderono teksto Dievas universitetinėje pastogėje virto atlaidžiu pasaulio režisieriumi – žmogaus sergėtoju ir globėju. Tai buvo vienas iš pačių optimistiškiausių dieviškosios *padangtės* simbolizacijos pavyzdžių. Tokio džiaugsmingo mylinčio Dievo glėbio kituose dešimtmečio spektakliuose nebeteko išvysti.

Režisierius Gintaras Varnas šiame spektaklyje panaudojo vos vieną kitą simboliinę detalę, apibūdinančią asmenį: veidrodėlį – puikybei, baltą drabužį – Dievui, pinigų kapšą – gobšumui nusakyti. Esmine religinės jausenos kūrimo priemone jis pasirinko erdvės struktūrą, sutampančią su jėzuitų baroko teatre praktikuota sakra-

liosios ir profaniškosios erdvės priešprieša, tačiau jai atpažinti nesiūlė barokinių simbolių. Šiame spektaklyje medituojami ne simboliai, bet simbolinė kelionė į keistą *Theatrum mundi*, kurio pagrindinis režisierius – Dievas. Nepakitęs išliko tik pažįstamas kilimo aukštyn simbolinis gestas. Esminis spektaklio meditacijos motyvas – šio kilimo Dievop turinys.

Įsimintina kilimo transformacija. Režisierius palėpės horizontale, skiriančią žemės ir dangaus sferas (kaminų sistemos atšaką), panaudojo kaip vietą, kur veiksmas stabtelėdavo. Nusidėjėlių vėlės, pasiekusios šią vietą, prisėdavo ant kamino atšakos ir akimirka pritildavo. Išsiskyrimo su žeme graudulys, anapusių baimė, nežinomybė jų akyse įžiebėdavo atpažįstamą abejonę kelionės tikslu. Jeigu ne šis stabtelėjimas, kelionė Dievop būtų buvusi daug lengvesnė.

Tačiau režisierius rinkosi ir kitą mizansceną, atskleidusią resignacijos patirtį, kurią barokiniame *auto sacramental* Calderono tekste sunku išvelgti. Atsitraukimas nuo barokinio skrydžio ir sukūrė naują kilimo potekstę. Simbolinis kilimo motyvas spektaklyje išliko, tačiau kelionės į mylinčio Dievo glėbį dalyviai išgyveno ir tamsią dvejonės akimirka.

Gintaro Varno spektaklio personažai, palikę šią žemę, kuri gaubė juos jaukia žaluomos gaiva, pasiekia šešėliuotą suolelį (spektaklyje suolelį atstoja palėpės kamino horizontali atšaka), akimirka ant jo prisėda. Nurimusiais veidais, nebyliomis lūpomis jie sėdi ir žiūri į kažin kokius tolius, kurie tikrai nesiriboja su horizontu, o veikia yra nuskandinti vidinėse gelmėse, ir kalbasi su tomis gelmėmis klausdami savęs, kas pasikeitė jų gyvenime, palikus šią ašarų pakalnę, ir kas dar keisis, pratęsus savo sielos skrydį aukštyn, į mylinčio Dievo glėbį. Baugus šešėlis praslenka jų veidais. Jie tarsi klausia savęs, ar tikrai ši kelionė ir yra tas pažadėtasis žingsnis į amžinąjį gyvenimą, ar tikrai vienovėje su mylinčiu

Dievu jiems nebeteks žvelgti į save ašarotomis akimis. Taip atrodo jų abejonės valanda, kurios nepažino barokinio pasaulio herojai, tačiau ji jau prasibrovė į antro tūkstantmečio pabaigos žmogaus širdį.

Viršaus ir apačios opozicija dešimto dešimtmečio teatre gana nuosekliai išlaikoma. Tačiau išsimbolinant sferas profesionalioje scenoje nesilaikoma įprastų religinio teatro konvencijų. Susitarimų perkūrimas, jų dekonstrukcija laužo įprastus įvaizdžius. Vizualizuodami skrydžio motyvą režisieriai žengia dar toliau. Šią patirtį verta aptarti išsamiau.

Dangus Rimo Tumino spektaklyje „Vyšnių sodas“ veikia yra anoniminis nei atpažintas. Paliekamų namų sija neatlaiko sodybos gyventojų svajonių ir vilčių. Ji lūžta, ir garsioji Gajevo vaikystės spinta griūva žemyn, nelaimėliams ant galvų. Aukštybių grėsmė dar akivaizdesnė Eimunto Nekrošiaus spektaklyje „Hamletas“. Nors pjūkle ašmenys arogantiškose aukštybėse nepajuda, tačiau pražūtinga ašmenų muzika skamba Elsinoro gyventojų galvose. Ką ir sakyti apie akmenų griūtį spektaklyje „Makbetas“! Grėsmingi aukštybių akmenys spaudžia aktorius Kosto Smorigino Makbetą prie kapo kauburėlio labiau nei sąžinės priekaištai. Pasitikėjimo dangaus gerumu pristigo ir Calderono „Gyvenimo – sapno“ spektaklyje (režisierius Gintaras Varnas). Sigizmundas – aktorius Dainius Kazlauskas pasmerkiamas „žengti į pragarus“ – tradicinę po scenos grindimis esančią duobę. Čia – spektaklio kulminacija. Iš čia turėtų kilti naujas Sigizmundas, įveikęs barokinį mirazą. Iš čia jis galėtų gimti nematomam dangui, o tiksliau – klaidžiuose labirintuose ieškomam Dievui ir artimo meilei. Tačiau spektaklio Sigizmundas nė kiek neprimena pjesės finalo atsivertėlio. Jis žvelgia į dangų ir... neranda jame paguodos. Dievo valia šiame spektaklyje – klaidi ir nenuspėjama.

Miglotas dangus šiuolaikiniuose spektakliuose įkvėpia kūrėjus. Iš dangiškujų

miglų jų spektakliuose dažnai išnyra lemties pavidalas. Dangaus miglose, ūkuose, sutemų brėkšmoje medituojamas Senojo Testamento baudžiantis Dievas.

Eimunto Nekrošiaus spektaklyje „Hamletas“ tėvo šmėkla savo išdidų keršto planą apreiškia išnirusi iš dangiškosios dulksnos ir neįmenamos prieblandos. Šelmiškos „Makbeto“ laumės spektaklyje žaidžia veidrodėliais, atspindinčiais lemties šviesą. Kaip ji apakina Makbetą! Gudragalvis Kosto Smorigino Makbetas labai rūpestingai spendžia spąstus savo lemtčiai, nors jam... Dievo valia – nežinoma.

Netikėtas dieviškosios galios simbolis siūlomas režisieriaus Rimo Tumino spektaklyje „Edipas Karalius“. Dangus, tiksliau – dievų valia, čia virsta milžinišku vėlu, sulyginančiu viską ir visus lemties akivaizdoje. Jeigu ne asociacija su *rotula* – voleliu, antikinėje Graikijoje naudotu vaidmens tekstui surašyti, – gal tokia lemties simbolizacija ir keltų abejones. Tačiau dievų Edipui primestas vaidmuo surašytas klasikiniame tekste ant volelio ir jo ištarimas tarsi turėtų vesti į katarsį. Bet kaip išgyventi personažui katarsį, jei jam leidžiama ne kentėti, o tik nuliūsti? Spektaklio finale ypač išryškėja aktoriaus Vytauto Dapšio kuriamo personažo bejėgiškumas – susitakęs su lemtimi piemenėlis prisimena Edipo istoriją, įvykusia kažkada, kažin kokiam nelaimėliui, ir dabar tėra tik pasaka iš pasaulio mitologijos. Šis Edipas yra ne kovojantis klasikinės dramos herojus, kurį matėme Juozo Miltinio „Edipe karaliuje“, o tik pasaulio pamestinukas. Pamestinukas skaito ženklus, surašytus lemties scenarijuje, ir jų neįskaito. Pralaimėjimo lemtčiai istorija, scenoje perpasakota su epine ramybe, Rimo Tumino spektaklyje labai akivaizdi. Todėl šiame spektaklyje kalbama ne apie didvyrius, o apie baikščiuosius. Rimas Tuminas sukūrė spektaklį apie lemtčiai pralaimintį Edipą. Režisierių, statantį pagal klasikinės dramos tekstą, domino pasmerktųjų jausena. Todėl

erdvės simbolikoje jam teko pabrėžti sutemų motyvą, o dangaus simboliu išsirinkti nenuskaitomą *rotulą*, užgriuvusią tiesiaširdį Edipą ir išstūmusią jį tarp pasmerktųjų.

Kitaip Edipo pralaimėjimo istoriją interpretavo režisierius Oskaras Koršunovas. Spektaklyje masinės kultūros įvaizdžiais parodijuojama kančia, Edipo nusikaltimas ir dievų bausmė. Antikinis choras šiame spektaklyje pavirto išsigandusių ir infantilių peiliukų vada; Delfų orakulo pranašystė – nemalonumu, kurio energingai ir pasitikinčiai siekia išvengti Edipas – aktorius Dainius Gavenonis; miestą siaubiančio maro aplinkybė čia suvokiama kaip priešų suregzta intriga, kurią galima atnarplioti, pasitelkus specialiąsias tarnybas; tėvažudystės ir kraujomaišos motyvas spektaklyje pateikiamas kaip staigmena. Ji erzina Edipą, skatina jį veikti, stengtis išvengti nemalonių, nepalankiai susiklosčiusių aplinkybių pasekmių. Edipas šiame spektaklyje vargsta kaip bankrutuojančios firmos direktorius. Aišku, bankrotas jam nemalonus. Nemalonu ir tai, kad teks atsisakyti žmonos – motinos. Juos sieja stiprus seksualinis ryšys. Nepatogus ir Jokastės – aktorė Jūratė Onaitytė – polinkis jų ryšyje išvelgti lemtingos meilės atšvaitus. Tačiau Edipas pergali dramos fabulos teikiamus nemalonumus. Jį išteisina režisierius, parklupdydamas smėlio dėžėje kaip nekaltą vaiką, kuriam tik spektaklio pabaigoje paaiškėja, kad jį ištiko tragedija, kuri nėra jo biznio plano šiame pasaulyje dalis.

Edipo spektaklio finale laukia įvilktuvės į klasikinio herojaus rūbą. Ką jos reiškia nejautos laikyseną pasirinkusiam žmogui? Tiesą sakant, į šį klausimą neatsako nė pats spektaklio režisierius. Tačiau šis žingsnis gali atrodyti kaip režisūrinis postmodernios laikysenos komentaras.

Mirusių dievų pasaulyje atrandama kančia, pakeičianti ankstesnį nemalonumų ir nesusipratimų sukeltą, medikamentais malšinamą skausmą. Edipas paliekamas mirties prieangyje, o mirties baimė galų gale ir yra

perėjimo į anapusybę pripažinimas.¹⁶ Tvir-
tapėdis šio spektaklio herojus yra sužeid-
džiamas kančios, ir jo kraujuojantys kulnai
atsiplėšia nuo scenos grindų. Kur link nu-
ves savo herojų režisierius? Spektaklyje nėra
anapusbės simbolių. Ir šis minimalistinis
Edipo pakylėjimas labai nepanašus į baro-
kinį skrydį mylinčio Dievo glėbin. Tačiau
mes šias pavėluotas pastangas kilstelėti
savo sielą aukštyn matome ir todėl turime
pripažinti, kad paneigtas metafizinis pasau-
lis užklumpa Edipą. Tiesa, spektaklyje ilgo-
kai buvo įtikinėjama, kad Edipas – fizinės
realybės asmuo.

Profesionaliosios dramos teatro scenos
režisieriai savo spektakliuose atskiria pro-
faniškąją ir sakralinę erdves, tačiau jas in-
terpretuoja kaip beveik neįveikiamą opozi-
ciją. Spektaklių herojams suteikiama gali-
mybė suvokti žemės ir dangaus priešprie-
šą, bandyti ją įveikti keliant savo sielą Dievo
padangtės link, tačiau pakilti aukštyn, į
mylinčio Dievo glėbį sekasi retai kam. Vie-
nus sulaiko dvasinė rezignacija, kiti per
vėlai suvokia sakraliąsias lemties prasmes.
**Dangaus ir žemės sferos šiuolaikiniuose
dramos teatro spektakliuose yra išskir-
tos. Jų opozicija kelia įtampą bei nerimą.**

Religinė jausena

Ką jaučia dešimtmečio dramos teatro he-
rojai susidūrę su mirtimi, keliaudami į ana-
pusybę ir laukdami susitikimo su pripažis-
tamu, tačiau dar neatpažintu Dievu?

Kančia lydi Eimunto Nekrošiaus, Rimo
Tumino, Gintaro Varno, Oskaro Koršunovo
spektaklių herojus. Ji dažnai slepiama ir gali
būti stulbinančiai staigi, nepakeliama ir val-
doma, alinanti ir naikinanti, nesuvokiama ir
įsisąmoninta, virstanti agresija ar uždaru-
mu, skatinanti veiklumą ar stabdanti jį. Per-
sonažai beveik nuolat lydimi visada gerai
motyvuotos kančios. Atrodytų – dešimt-
mečio herojaus protas ir valia yra užkrėsti
skausminga liga, kuri ir yra jų gyvenimas.

Režisieriaus Gintaro Varno herojus ly-
di išskirtinumo pajauta. Auksaplaukė He-
da (H. Ibsenas „Heda Gabler“) renkasi mir-
tį, nes gyvenimo kelionėje nepajėgia ir ne-
nori pritaapti prie bendrakeivių. Ji žudosi,
ir savižudybė ją išskiria iš kitų, nors reži-
sūrinis komentaras gundo ją pomirtine šlo-
ve: į Hedos pasaulį mes patenkame įveikę
žymiausių dvidešimtojo amžiaus aktorių –
hedų Panteoną. Kūryba – pagrindinė de-
šimtmečio pagunda, kuri užgriūna dramos
scenos išrinktuosius.

Oskaro Koršunovo spektaklyje „Meist-
ras ir Margarita“ sukuriama niūri epitafija
kūrėjui: net beprotnamio langas neapsau-
go Meistro nuo šėtoniškų pinklių, o jo kū-
rybinei galiai siūlomas degančių rankraš-
čių, pelenų įvaizdis. Kūrinys jau nebėra am-
žinosios sielos simbolis. Menininkas nebė-
ra romantiškosios tradicijos herojus, nes
amžiaus sandūroje kelias į pomirtinę šlovę
veda per išbandymus dykuma ir į tamsiąją
naktį ant Golgotos kalnelio. Į šėtoniškus
išbandymus sutelktas personažų ir jų kūrė-
jų dėmesys. Į tamsią – atskirtumo nuo Die-
vo – naktį vedami dramos teatro herojai –
nepripažinti, bendruomenės marginalai. Kū-
rybinis dešimtmečio teatro ryžtas sutelktas
ties apleistumo jausenos ženklais. Ji išreiš-
kiama geriausiais dešimtmečio vaidmenimis.

Vlodo Bagdono Otelas nužudytos žmo-
nos galvūgalyje glaudžiasi prie savo vie-
natvės. Nebeliko jokių racionalių paaiški-
nimų, kaip tokia didelė ir tokia gili meilė
virto tamsa, uždengusia šviesiosios Dez-
demonos akis. Nesuprantama ir tai, kaip
toki stiprų ir toki švelnų Otelą pagavo ne-
pasitikėjimo meile dvasia. Ne Jago (akto-
rius Rolandas Kazlas) galioje sukurti tokią
beviltišką tamsą, užgriuvusią mylinčiuo-
sius, jei Otelo sąsąmonėje nebūtų kuriama
pašėlusį žinojimo ir tikėjimo priešprieša.
Dieviškąją meilę iš šios sąjungos išvijo
abejonė. Otelas nepajėgia nugalėti abejo-
nės ne Dezdemona, bet pačiu savimi. Jo
atskirtumą gimdo nepasitikėjimas vertėmis,

kurias jis pats sukūrė, baimė netekti meilės, kurios jis trokšta, tačiau nesijaučia vertas. Sukrečiančiai skrupulingai aktorius Vladas Bagdonas fiksuoja į jo sielą išbraunančias sutemas, skausmingai braukia nuo savo akių tamsos skraistę ir, nujausdamas savo pralaimėjimą, žvelgia į žiūrovų – savo nevirties liudininkų akis tarsi klausdamas: „Viešpatie, kodėl mane apleidai?“ Net stipriesiems duota tamsi valanda. Ką kalbėti apie silpnuosius.

Režisieriaus Oskaro Koršunovo spektaklyje „Shopping and faxing“ personažai tarsi panyra į savo fiziologines išskyras, ir nejautros kaukė jų veiduose plyšta, atskleisdama nepakeliamą fizinį skausmą.

Dievui Agniui atnašaujantys jaunieji „Ugnies veido“ herojai sukyla prieš fiziologinių normų ir fizinių refleksų pasaulį. Griaudami jį, jie naikina ne tik materiją, fizinius žmogaus pavidalus, bet ir save pačius. Jų desperacija brutali ir sadistiška. Jokių atsivėrimų, jokios savivokos ar motyvų paaiškinimo. Nemotyvuota agresija užklumpa juos kaip apsidimas, kaip visa naikinanti ugnis. Vidinio pragaro liepsna naikina jų sielas. Ugnies veidas šiame spektaklyje beviltiškas ir tamsus.

Tamsioji valanda dramų teatro herojams nėra netikėta. Jie patys provokuoja lemtį, tarsi bandydami save. Jie elgiasi iššaukiančiai, nes beveik žino, kad yra nuspelnę kančių ir dabar jų laukia atpildas. Už ką baudžia save puikybės ar nepasitikėjimo apsėstieji, homoseksualai ir mirtininkai, sanguliautojai ir tėvažudžiai? Gal už kančią, kurią patys išprovokavo? Už negebėjimą gyventi? Už vidinę sumaištį? Romantikai atsakytų – už *vidinį sielos skilimą*¹⁷ (Augustas Shlegelis), katalikų teologai pridėtų – už savo ir pasaulio nuodėmes. Tačiau ar tikrai galime rasti vienintelį atsakymą, kodėl žmogų užklumpa tamsioji naktis ir jis išgyvena Dievo tylą. Užkluptas šios tylos jis kartoja kadaise ištartus žodžius: „Mano Dieve, mano Dieve, kodėl mane ap-

leidai?!“ Mūsų dienų marginalams dramų teatro scenose suteikiama privilegija išgyventi Tėvo apleisto sūnaus šauksmą.

Akivaizdu, kad šis *tamsiosios nakties* motyvas negali būti tapatinamas su „Didesnei Dievo garbei“ gyvenusio barokinio teatro herojaus laikysena. Tačiau ir naktis, užklupusi dramų teatro personažus, yra dieviškosios režisūros dalis. *Theatrum mundi* dalyviai vis dar stovi anapusbės akivaizdoje, nors drąsos, o gal ir tikėjimo jų veiduose tikrai yra žymiai mažiau. Tūkstantmečių sandūros teatro herojai yra tikėjimo paribių gyventojai. Jiems pažįstamas *dulkesnio už dulkę*, anot Sigito Parulskio, būvis, tačiau jie turi ir savo Dievą – apleistąjį Kristų. „Apleistasis Kristus yra mūsų epochos Dievas“, – taip dvidešimtojo amžiaus pabaigos dvasinę situaciją apibendrina italų teologas Gerardas Rosse. Prateškime jo mintį: „Epochoje, kurioje karai, koncentracijos stovyklos, totalitarinės sistemos, ir daugybė kitų faktorių, atrodytų, šaukte šaukia, kad Dievas yra miręs, Dievo tylą tapo verianti, suvokiama žmogaus sąžinei. (...) Labiau nei bet kada šių dienų žmogus gali susitapatinti su nukryžiuoto Kristaus, apleisto savo Dievo, veidu“¹⁸.

Medituodami savo geliantį apleistumą ir vienatvę dramų teatro marginalai susigrąžina į savo gyvenimą metafizinį matmenį. Jiems nepakeliamas barokinis skrydis Dievop. Jį kausto *tamsiosios nakties* šaltis.

Išvados

Jėzuitų baroko teatre gimusi *Teatrum mundi* teorija ir praktika atskleidė esminę sakralinio teatro mizansceną – sakraliosios ir profaniškosios erdvės jungtis yra žmogus, suvokiantis esąs Dievo akivaizdoje. Medituodamas savo ryšį su Dievu žmogus išgyvena religinio tapatumo jausmą.

Lietuvos teatro istorijoje ši jėzuitų baroko teatro mizanscena buvo išlaikyta, tačiau atskiros mizanscenos dalys buvo in-

terpretuotos. Interpretuojant asmens laikyseną *Theatrum mundi* prasmių lauke kuriamas sakralinių motyvų teatras.

Nors sakraliniai motyvai dešimtojo dešimtmečio profesionaliojo dramos teatro spektakliuose nedominuoja, tačiau pastebimos asmens ir Dievo ryšio meditacijos fragmentiškos patirtys. Režisierių Eimunto Nekrošiaus, Rimo Tumino, Jono Vaitkaus, Gintaro Varno, Oskaro Koršunovo spektakliuose galima išvystyti atskirus sakralinio teatro motyvus: išplėstinės tylos zonose kuriama Dievo meditacijos prielaida. Skirtingai nei jėzuitų baroko teatre čia Dievas nėra matomas, tačiau monologinio atsivėrimo metu personažams paliekama galimybė

išgyventi nematomo Dievo tikrovę. Metafizinis pasaulis užklumpa personažus, sukeldamas tamsias dvejones. Sakralinė ir profaniškoji erdvė šių režisierių spektakliuose yra išskirtos, o Dievo valia personažams atrodo klaidinanti ir neįspėjama. Personažai patiria sielos sutemas, užuot išgyvenę barokinį polėkį į prisikėlimo šviesą.

Aptartuose spektakliuose asmuo pripažįsta metafizinį pasaulį, yra pasirengęs palaikyti su juo ryšį, tačiau religinio tapatumo jam nepavyksta pasiekti.

Dominuojantis sakralinis motyvas dešimtmečio spektakliuose – Dievo apleisto asmens refleksija, kurianti *tamsiosios nakties* jausena.

NUORODOS

- ¹ Clark K. Civilization. A personal view. London: Harper & Row publishers. 1969. P. 14.
- ² Eliade M. Šventenybė ir pasaulietiškas. Vilnius: Mintis. 1997. P. 16.
- ³ Лоцев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва: Искусство. 1976.
- ⁴ Солнцева Л. П. Возвращение к истокам. Евангельские сюжеты в театральной культуре Польши и Чехословакии во второй половине XX века / Искусство и религия. Москва: ГИТИС. 1998. С. 86.
- ⁵ Styk M. B. Bibliografija tekstów dramatycznych o tematyce lub problematyce religijnej wydanych w Polsce po roku 1945. Wokół współczesnego dramatu I teatru religijnego w Polsce (1979–1989). Wrocław: Wiedza o Kulturze. 1993. P. 297.
- ⁶ Piers A. J. A history of the theatre in Europe. London: Heinemann Educational Books. 1983. P. 164.
- ⁷ Lynda G. Ch. *Theatrum Mundi*: the history of an idea. New York: Garland. 1987. P. 87–105.
- ⁸ Norman L. F. The Theatrical Baroque: European Plays. Painting and poetry. Fathom.lib.uchicago.edu/2/10701023/. 2004 06 21.
- ⁹ Chesterton G. K. Amžinasis žmogus / Kultūros fenomenas. Kultūra ir religija / sud. Juknevičius S. Vilnius: Valstybinis leidybos centras. 1995. P. 11–223.
- ¹⁰ Valentini V. Nekrošiaus teatras: išlaikyta tradicija // Teatras. Nr. 2 (8). P. 52.
- ¹¹ Ivanauskaitė J. OKT bomba: susprogdinti ar nukenksminti? / OKT scena. Oskaro Koršunovo teatro žurnalas. 2004. P. 2–4.
- ¹² Moreno J. J. Psychothérapie de groupe et psychodrame. Paris: PUP. 1965.
- ¹³ Truskauskaitė V. Dvasinės pratybos jėzuitų baroko teatre // Lietuvos mokslas. 1996. T. 4. Kn. 8. P. 41–45.
- ¹⁴ Truskauskaitė V. Skrydžio rekonstrukcija. Jėzuitų baroko teatras // Darbai ir dienos. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas. 2004. (37). P. 205–213.
- ¹⁵ Šventieji vaidinimai – Calderono de la Barka „Didysis pasaulio teatras“ pjesės žanras.
- ¹⁶ Ariès Ph. Mirties supratimas Vakarų Europos kultūros istorijoje. Vilnius: Baltos lankos. 1993. P. 142–143.
- ¹⁷ Augusto Shlegelio terminas.
- ¹⁸ Rosse G. Il grido di Gesu in croce. Roma: Citta nuova Editrice. 1984. P. 137–138.

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

1. *Athanason A. N.* Endgame: The Ashbin Play. New York: Twayne Publishers. 1993. P. 62.
2. *Stan J.* New Rules of the Game? Rejuvenating Cinema as a Field of Critical, Conceptual and Historical Study // *Film-Philosophy*. Vol. 4. No. 29. December 2000. P. 6.
3. *Poglar L.* Bibliographie sur l'histoire de la compagnie de Jesus. Rome: Institutum Historicum S. J. 1983. P. 396–399.
4. *Povaledo E.* Spacio scenico, perspectiva e acione nel teatro barocco. Bologna: Glueb. 1979. P. 69.
5. *Calderon de la Barka.* Obras completas. Vols I–III por. A. Valbuena Brisones. Madrid / ed. *Eguilar T.* III. 1967.
6. *Griffin N.* Jesuit School Drama. London: Granta. 1976.
7. *Filippi B.* L'emergenza dell Teatro Nella Pedagogia Gesuita: Il Collegio Romano Nel. 17 Secolo. Tesi di Dottorato. TDR. 1993.
8. *Brockett O. G.* History of the Theatre. Boston: Allyn and Bacon. INC. 1974.
9. *Boysse E.* Le teatre des jesuites. Geneve: Slatkine repriats. 1970.
10. *Foglio M.* La scenografia delle sacre rappresentazioni al futurismo. Firenze: Sansoni. 1973. P. 56–58.
11. *Lojola Ignacas.* Autobiografija. Dvasinės pratybos. Vilnius: Aidai. 1998.
12. *Zaborskaitė V.* Prie Lietuvos teatro ištakų. Vilnius: Mokslas. 1981.
13. *Dolezel L.* Narrative semantics and motif theory. *Studia Poetica 2* / ed. *Karol Csšri.* Szeged: Josef Attila Tudomanyegyetem. 1980.
14. *Trilupaitienė J.* Jėzuitų muzikine veikla Lietuvoje. Vilnius: Muzika. 1995.
15. *Culley Th. D.* Jesuits and music. Roma: Archivum Historicum Societatis Jesu. V. 40. 1972.
16. *Doglio F.* Teatro in Europa. Storia e documenti. Milano: Garzanti. 1892.
17. *Morpurgo-Tagliabul G.* Anatomia dell Barocco. Palermo: Aeshetica edizione. 1987. P. 76–98.
18. *Abel L.* Metatheatre. New York: A New Dramatic Form. New York: Hilland Wang. 1963.
19. *Паву П.* Словарь театра. Москва: Искусство. 1991.
20. *Kavolis V.* Žmogus istorijoje. Vilnius: Vaga. 1994.
21. *Dramat Staropolski od Powstania Sceny Norodowey.* Wroclaw–Warsawa. Krakow. 1965.
22. *Giddens A.* Modernybė ir asmens tapatumas. Vilnius: Pradai. 2000.
23. Tekstas ir kontekstas. Mokslinių straipsnių rinkinys / sud: prof. *Poliakovas O.*, dr. *Krasnovas A.*, *Aliūkaitė D.* Kaunas: Vilniaus universiteto Kauno humanitarinis fakultetas. 2004.
24. *Dajczer T.* Tikėjimo išvalgos. Dvasingumo teologijos klausimai. Vilnius: Katalikų mokslo akademija. 1998.
25. *Arias R.* The spanish sacramental plays. Boston: Twayne publishers. 1980.
26. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство–СПБ. 1998.
27. *Фоли Дж.* Энциклопедия знаков и символов. Москва: Вече. 1996.
28. *Wittkower R.* Allegory and the Migration of symbols. New York: Thames and Hudson. 1977.

Spausdinti rekomendavo:
Kun. doc. dr. A. P. Žygas,
Dr. N. Taluntytė

Gauta: 2004 10 01
Parengta: 2004 11 03

Vitalija Truskauskaitė

MOTIFS OF THE SACRAL IN LITHUANIAN THEATRE OF DRAMA PERFORMANCES

Summary

Discussed in this article are plays, staged by the Lithuanian Theatre of Drama during 1990-2002. The subject of research is sacral motifs in professional theatre performances. These performances are discussed in terms of the history and theory of sacral theatre. A comparison is made to relations of the current-day person with the metaphysical world and the concept of *Theatrum mundi* that has formed in the baroque theatre of the Jesuits.

Theatrum mundi, born from the theory and practice of the sacral play in Jesuit baroque theatre, has revealed the essential *mise en scene* of sacral theatre – the sphere of the sacral and secular is the human, who comprehends him/herself to be in the sight of God.

Mise en scene in the baroque theatre of the Jesuits has been retained in the history of Lithuanian theatre; however, only separate parts of *mise en scene* had been interpreted. *Theatrum mundi* created theatre of sacral motifs by interpreting spheres of meanings in individual relationships

The plays, staged by the Lithuanian Theatre of Drama, are exceptional for meditative motifs of silence and space. The opposite poles of the sacral and the secular are considered.

The fragmental experience in the meditation between God and person relations are noticeable, although the sacral motifs are not predominated in the professional theatre plays of the last decade of twentieth century. In the plays of the directors as E. Nekrošius, R. Tu-

minas, J. Vaitkus, G. Varnas, O. Korsunovas the distinctive motifs of sacral theatre are perceived: presumption of God's meditation have been created in the extended zones of silence.

God is not visible as in the plays of sacral theatre, but the opportunity for personages to experience the reality of invisible God through the monologue opening is still left.

Metaphysical world overtakes personages and provokes the moments of dark hesitation.

Sacrum and *profanum* spaces are separated in the plays of mentioned directors, and God's will for personages seems misleading and outguessed. These personages have gone through the darkness of soul instead of baroque flight to the light of resurrection.

In the discussed plays person acknowledges the metaphysical world and is ready to keep in touch with it. But the fear of God, feelings of abandonment as well personage's feeling of his marginality ruins his identity.

The reflection, which creates the feeling of dark night for the person abandoned by God, is the predominated motif in the plays of the last decade. Meditating on one's relationship with God, a human experiences a sense of separateness from the divine.

Special attention is paid to manifestations of a motif of a deeply dark night in the plays under discussion, which characterizes the search for a religious identity. The method, employed for this study is comparative research.

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: Lietuvos dramos teatras, sakralinis teatras, sakraliniai motyvai, *theatrum mundi*, *homo religioso*, meditacija, tamsioji naktis, religinis tapatumas.

KEY WORDS: Lithuanian theatre of drama, sacral theatre, motifs of the sacral, *theatrum mundi*, *homo religioso*, meditation, dark night, religious identity.

Vitalija TRUSKAUSKAITĖ – teatrologė, Vytauto Didžiojo universiteto Menų instituto lektorė. Adresas: Laisvės al. 53, Kaunas, el. paštas: citata@takas.lt

Vitalija TRUSKAUSKAITĖ – theatre historian and critic, lecturer at Arts Institute in Vytautas Magnus university. Adress: Laisvės al. 53, Kaunas, e-mail: citata@takas.lt