

Šokis šiuolaikiniame Lietuvos dramos teatre

XX a. pabaigos Vakarų Europos teatre įsivyravus teatra-
liškumui vis dažniau eliminuojamas tekstas, kuris keičiamas
kitomis išraiškos priemonėmis. Paskutiniaisiais dešimtmečiais
judesio meno „bumas“ darė įtaką naujų meninių formų atsiradi-
mui. Žanrinė menų samplaika visada egzistavo teatre, tačiau
nūdiene pakeitė požiūrį į atskirų spektaklio elementų traktuotę.
Pastaraisiais metais judesys tampa natūraliu reiškiniu teatre,
kadangi jau nebepakanka tik žodinės raiškos ir spektaklyje
jungiamos įvairiausios meninės formos. Lietuvoje devintajame
dešimtmetyje režisieriai pradėjo statyti naujos kokybės spek-
taklius, kuriuose įvairiausiais pavidalais reiškiasi šokio formos:
šokis kaip siužeto dalis, žodinė spektaklių raiška paryškina-
ma judesio formomis, spektaklis savo struktūra primena šokį, at-
siranda šokio spektaklių. Esminiai pakitimai šioje srityje Lie-
tuvos dramos teatre susiję su režisierių Eimunto Nekrošiaus,
Rimo Tumino, Oskaro Koršunovo, Cezario Grauzinio, Birutės
Marcinkevičiūtės ir Andželikos Cholinės darbais.

Šiame darbe analizuojama šokio raiška Lietuvos dramos
teatre, remiantis literatūra apie pasaulines judesio meno ten-
dencijas ir jų gyvavimą teatre bei lietuviškų spektaklių kriti-
nėmis analizėmis, režisierių pasisakymais. Stengiamasi pagrįsti
nuomonę, kad naujos kūrybinės raiškos spektaklių atsiradimas
buvo neišvengiamas. Tokie spektakliai susiję su naująja akto-
rių karta, kuri neapsiriboja tik tekstu, realizuoja įvairias kūno

galimybes. Spektakliuose naudojama judesio meno raiška tapo neatskiriama Lietuvos dramos teatro dalimi. Šokio spektaklių atsiradimas atvėrė naujo žanro galimybes – profesionaliai atliekama choreografija jungiama su dramaturgija, o rezultatas parodo dviejų meninių formų sintezės privalumus ir problemškumą. Šokio integravimas į šiuolaikinę Lietuvos dramos teatrą – neginčijamas faktas, atveriantis naujas meninės raiškos perspektyvas.

Hipotezė:

- šiuolaikiniuose Lietuvos dramos teatro spektakliuose galima rasti šokio raiškos elementų.

Tikslas:

- išryškinti pagrindinius judesio meno elementus bei išraiškos formas, naudojamas Lietuvos dramos teatro spektakliuose.

Uždaviniai:

1. Rasti kriterijus, leidžiančius apibrėžti šokio formas dramos spektakliuose.

2. Rasti spektaklių analizės būdą, leidžiantį fiksuoti šokio formų įvairovę ir jų raiškos būdus Lietuvos dramos teatre.

3. Atlikti šiuolaikinio Lietuvos dramos teatro spektaklių analizę šokio formų ir jų raiškos būdų aspektu.

4. Įvardinti galimus šokio raiškos variantus Lietuvos dramos teatro spektakliuose.

Metodika:

1. Stebėti repertuarinius Lietuvos dramos teatrų spektaklius.

2. Surinkti visą galimą informaciją apie juos: kritinius straipsnius periodinėje spaudoje, recenzijas specialiai teatrui skirtuose leidiniuose, interviu su režisieriais bei aktoriais.

3. Vadovaujantis surinkta informacija išskirti kriterijus, pagal kuriuos galima klasifikuoti šokio formas spektakliuose.

4. Palyginti surinktą informaciją su pasaulinėmis šokio meno tendencijomis, išryškinant panašumus ir skirtumus.

5. Įvardinti šokio formas Lietuvos dramos teatro spektakliuose.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Teatriniai tyrimo metodai nėra pakankami judesio meno analizei, todėl gali susidaryti įspūdis, kad darbe trūksta metodologinio pagrindo. Šiuolaikinio šokio formų tyrimas yra pakankamai naujas reiškiny, todėl tyrimo metodai dar nėra išsikristalizavę. Šiuo darbu nepretenduota į "teisingas ir fundamentalias" išvadas - tai tik bandymas analizuoti naują reiškinį dramos teatre – šokio ir dramos dermės formas. Savo darbe naudoju istorinį lyginamąjį ir analitinį metodus.

Šaltinius galima būtų suskirstyti į kelias grupes:

- Istorinės knygos ar straipsnių rinkiniai, nagrinėjantys judesio meno raidą, istorinių formų stilistiką ir raišką (ši pasaulinį šokio raidos kontekstą atspindi literatūra anglų kalba bei išversta į lietuvių kalbą Susan Au knyga „Baletas ir modernusis šokis“, kurioje koncentruotai pateikiama šokio formų raida).
- Straipsniai lietuvių periodinėje spaudoje arba specialiai teatrui skirtuose leidiniuose, skirti šiuolaikiniam teatrui ir pasakutiniojo dešimtmečio lietuviškiems spektakliams.
- Straipsniai „Teatro“ žurnaluose, nagrinėjantys šokio ir dramos sąveiką (H. Šabasevičius yra bene vienintelis Lietuvoje aktyviau besidomintis šia problematika).
- Pokalbiai su choreografe-režisierė A. Cholina apie šiuolaikinio šokio raiškos būdus ir spektaklius Lietuvoje.

Šokio integravimas į šiuolaikinį Lietuvos dramos teatrą

„Teatras atsisakė kovoti, moralizuoti bei auklėti ir savarankiškai tyrinėja aktualias žmogaus problemas. Anksčiau stūmęs menininkus, gąsdinęs imitacijos, iliuzijų, reprodukovimo pavojumi, šiandien jis naikina žanrų, rūšių, sekcijų ribas bei stereotipus ir sugeba menininkus išprovokuoti įtaigiam kūrybos veiksmui“. (14, 47).

Šiuolaikinio Lietuvos dramos teatro nūdienu yra pakankamai marga. Marga savais režisieriais, jų spektakliais ir tų spektaklių koncepcijomis. Visa tai formuoja mūsų krašto teat-

rinę kultūrą, kurios neatskiriama dalimi tampa nauji ir neįprasti reiškiniai, atsirandantys meniniame kontekste. XX a. teatre įsitvirtinęs teatrališkumas pats savaime diktuoja formų ir žanrų įvairovę, kuri natūraliai formuojasi Lietuvos teatro kontekste. Tos įvairios teatrinės formos leidžia mums kalbėti apie tiesioginį arba iš dramaturgijos išplaukiančio šokio integravimą į dramos spektaklius bei pačių šokio spektaklių kūrybą.

Sceninio judesio tradicijos formavosi amžių amžiais. Apie jas plačiai kalbėjo A. Adomaitytė savo knygoje „Aktoriaus plastikos pagrindai“, išleistoje 1995 m. Šiame leidinyje aptariant sceninio judesio raidą nepamirštamos ir aktoriaus plastikos ugdymo tradicijos Lietuvoje. Jau nuo pirmųjų profesionalaus teatro užuomazgų Lietuvoje nemažas dėmesys buvo skiriamas šiai disciplinai. Tai darė ir J. Vaičkus savo „Skrajojančiame teatre“, vėliau 1924 m. prie Valstybės teatro įkurtoje Vaidybos mokykloje sceninį judesį dėstė K. Glinskis, J. Jungmeisteris, L. Mirskis, V. Sotnikovaitė. A. Sutkus savo paties įkurtame „Vilkolakio“ teatre (1920-1925) norėjo sujungti pantomimą, dramą, tragediją, farsą, muziką, choreografiją, dainą ir tokiam darbui ruošė universalius, laisvai improvizuojančius aktorius. Taip pat ir A. Oleka-Žilinskas Valstybės teatre Kaune statė spektaklius, kurie išsiskyrė aktorių vaidybos ir muzikos bei scenografijos harmonija, o vėliau jo iniciatyva į Lietuvą atvykęs M. Čechovas diegė aktoriaus „darbo su savimi“ metodą, kuris susidėjo iš trijų etapų: judesio, žodžio, minties bei fantazijos. 1933 m. įkūrus Kauno konservatoriją sceninis judesys nebuvo pamirštas, jį dėstė J. Jovaišaitė – Olekienė; vėliau jau Lietuvos valstybinėje konservatorijoje daugelis pedagogų dirbo šioje srityje. Visi jie siekė tobulinti dramos ir muzikinio teatro aktorių plastiką, laikydami tai neatsiejama teatrinės raiškos dalimi.

Dabartiniame Lietuvos teatre dirba aktorių karta, kuri lavinama ne tik „žodinė“, bet ir plastinė aktoriaus ruošimo metodika. Režisierius J. Vaitkus nors ir neturėdamas aiškiai apibrėžtų programinių principų paruošė ne vieną tokio tipo aktorių kursą, kurių plastinės kūno galimybes sėkmingai naudoja daugelis devintojo dešimtmečio Lietuvos scenos režisierių. Pirmajame

J. Vaitkaus kurse studijavusių „Ingeborgos Dapkūnaitės, Arūno Sakalausko, Ramunės Skardžiūnaitės, Neringos Bulotaitės, Sauliaus Balandžio, Virginijos Kelmelytės aktorius plastika remiasi fiziškai išlaisvintu, tikslingai centruojamu judesiu“ (13, 42). Naujo tipo aktoriai reikalavo kitokių judesio panaudojimo būdų, o režisieriai tai puikiai suprasdami praturtino savo spektaklius jau ne vien žodiniu, bet ir fiziniu-kinetiniu aspektu. Reikalavimas režisieriams kurti plataus spektro spektaklius, kuriuose derėtų daugybė elementų, verčia ieškoti naujos teatrinės kalbos.

„Aštuntajam dešimtmety per Europą nusirita vizualinio teatro banga. Vizualinis teatras, įtakotas Dada, futurizmo, conceptualaus meno, multimedia ir 6 - to dešimtmečio hepeningų, prabilo vaizdų kalba“ (15, 67). Visa tai susiję su teksto užleidžiamomis pozicijomis vizualinei raiškai, todėl visi spektaklio sudėtiniai elementai tampa lygiaverčiai ir gali egzistuoti netgi kaip atskiri vienetai. Žiūrovui paliekama galimybė sieti scenoje matomus vaizdinius, kiekvieną kartą darant tai individualiai ir skirtingai. „Dekoracija neilustruoja teksto, tekstas nebūtinai yra tema, tema tampa autonominiu elementu, kaip ir muzika, kūno judesiai...Visi šie elementai [...] vėliau susijungia kaip koliaže“ (15, 67). Tokie pasikeitimai pačiame teatre susiję su režisierių ir aktorių naujai traktuotomis savo profesinėmis galimybėmis. Tai tapo ypač ryšku devintajame dešimtmetyje. Lietuvos teatruose atsirado naujos kokybės spektaklių, kuriuose dominuoja vizualinė raiška, aktyviai eksploatuojamos ne tik garsinės, bet ir kinetinės aktorių galimybės. Judesys kaip neatšiejamas spektaklio elementas reiškiasi įvairiais pavidalais, kurių vieta spektaklyje priklauso nuo režisieriaus apsisprendimo. Režisieriams buvo reikalingi aktoriai, kurie galėtų įgyvendinti jų idėjas. „Devintajame šio amžiaus dešimtmetyje pasikeitė aktorius, kaip menininko, galimybių ir sugebėjimų proporcijos – kalbantis, mąstantis ar mąstymą imituojantis aktorius po truputį virto paslankiu, judančiu, maksimaliai kūno galimybes išnaudojančiu akrobatu; vaikščiojimą scenoje pakeitė lakstymas, šokinėjimas ir nemažos fizinės ištvėmės reikalaujantys

triukai" (13, 42). Būtent tokie ir yra jau minėto J. Vaitkaus pirmojo kurso aktoriai – „...užtenka prisiminti virtuoziską I. Dapkūnaitės šuolį ant „Nosies" postamento, itin paslankią A. Sakalausko vaidybą Oskaro Koršunovo „Senėje", N. Bulotaitės atgaivintą, išjudintą „Žmogaus balsą", V. Kelmelytės Almą „Personoje", netikėtus R. Skardžiūnaitės, S. Balandžio debiutus Andželikos Cholinės šokio spektakliuose" (13, 42). Tą patį galima pasakyti ir apie antrąjį J. Vaitkaus kursą, kurio aktoriai Dalia Michelevičiūtė, Eglė Mikulionytė, Rimantė Valiukaitė, Remigijus Bilinskas aktyviai reiškiasi, kaip universalūs. Atėjus į teatrą universaliam, organiškai judančiam aktoriui prasidėjo judesio galimybių panaudojimo bum dramose teatre. Kalbant apie „šokantį teatrą" galima būtų išskirti kelias tokių spektaklių grupes.

Lietuvos dramose teatre šokio arba apskritai judesio išraiška skleidžiasi netolygiai, todėl skirtingiems spektakliams negalima taikyti tų pačių vertinimo kriterijų. Taip pat ir jau minėtas aktorių pasirengimas atlikti techniškai sudėtingus triukus riboja kai kurių spektaklių plastinę išraišką. Pagaliau režisieriaus nenoras naudoti savo darbe plastines judesio formas lemia skirtingą „judančių spektaklių" kokybę. Skirtini keturi šokio panaudojimo lygmenys:

- spektakliai, kuriuose judesio išraiška egzistuoja kaip siužeto dalis;
- žodinė išraiška įprasminama „judesio formomis";
- šokiui artima spektaklio forma;
- šokio spektakliai.

Galima ir kitokia spektaklių, naudojančių šokių, diferenciacija, tačiau apsistodamas ties šia norėčiau smulkiau panagrinėti kiekvieną iš lygmenų, bandydamas apibrėžti pagrindinius sceninės išraiškos principus. Šiai užduočiai atlikti naudosisiuos H. Šabasevičiaus straipsniu „Šokantis teatras" (tai bene vienintelis judesį šiuolaikiniame teatre nagrinėjantis šaltinis) bei įvairiausiais paskutinio dešimtmečio spektakliais, jų recenzijomis ir interviu su režisieriais.

Spektakliai, kuriuose judesio išraiška egzistuoja

kaip siužeto dalis

Judesio raiška kartais jau gali būti užkoduojama pačioje dramoje, t.y. tekste egzistuoja aiškios nuorodos į tai, kad atitinkamoje vietoje kartu su tekstu arba jį pabaigus reikalingas panaudoti konkretus šokis arba jo dalis. Tačiau XX a. teatrinį bandymų gausa sąlygojo kitokius dramaturgijos ir teatrinio vyksmo santykius. Draminio teksto nuorodos patiria įvairias transformacijas ir gali visai pranykti, o teatrinis reginys tik eksploatuoja tų nuorodų arba teksto padiktuotas idėjas, ieško naujų interpretavimo būdų.

Tokiu pavyzdžiu Lietuvos teatre galima laikyti H. Ibse-
no „Lėlių namus“ (1995 m. Jaunimo teatras, rež. J. Vaitkus). „Dramą koncentruodamas į psichologinius, požiūrių konflikto įtampos kupinus dialogus, dramaturgas „šokdina“ savo heroję remarkose. Nora vienu šuoliu atsiduria kambario viduryje, „jos plaukai pasileidžia, nukrinta ant pečių, bet ji nekrepia į juos dėmesio ir šoka toliau“ (13, 40). Kad šokis puikiausiai išreiškia Noros (D. Overaitės) egzistencinę būseną, teigia pats dramaturgas, o režisierius prieš akis žiūrovui atveria padūkusią tarantelą. Aistringas, pašėlęs, kraują stingdantis šokis natūraliai išikomponuoja „Lėlių namuose“. Nora šoka. Nejudą, netrypčioja, o paprasčiausiai šoka, ir tai yra ne dekoratyvinis spektaklio apvalkalas, ne režisūrinis sprendimas sukurti plastišką atmosferą, o „XIX a. pabaigos – XX a. pirmosios pusės teatre bene ryškiausias ne dekoratyvine, o reikšmine prasme panaudotas šokio, kaip egzistencinės būsenos, pavyzdys“ (13, 40). Nora šoka dėl to, kad režisierius negali išsivaizduoti kitos būsenos, kuri geriau galėtų išreikšti herojės jausmus. Bešokdama ji atlieka keletą funkcijų. Pirmiausia atskleidžia savo nerimastingą būseną, parodo, kaip dramatiškai ji išgyvena tą momentą, atveria savo sielą. Antra, žiūrovai pastebi, kad įtampos kupina muzika ir jausmingas šokio tempas koncentruoja dėmesį, šokis perspėja, kad netrukus gali įvykti kažkas ypatingo, kas privers veiksmą rutuliotis kita linkme. Trečia, „šokis čia – galimybė nukreipti savo dėmesį nuo kankinančios

atomazgos, o kartu – klatinga priemonė bent trumpam laikui užkertant kelią Helmeriui išimti iš pašto dėžutės lemtingą Krogstado laišką" (13, 40). Prikauštydamas žiūrovo dėmesį prie Noros šokio režisierius pratęsia ikiatomazginę giją, leidžia pajusti artėjančios neišvengiamybės grėsmingumą, bet kartu ir leidžia pasidžiaugti esama situacija, pagaliau gėrėtis pačiu šokiu. Nora beria žodžius šokdama, Helmeris atsako jai reaguodamas į jos šokį. Visa tai, kaip jau minėjau, sąlygota siužeto.

Kita iš anksto nulemta šokio egzistencija teatre yra R. Tumino „Maskaradas“. Kaip sakė pats režisierius spektaklio repeticijose, „Mes statome valsą“. Valsas... „Svaiginantis ir ilgesingas valsas, kurio gilus alsavimas, platus ir melodingas mostas apgobia kiekvieną, kuris patenka į jo sukuri: (spektaklio „Maskaradas“ programėlė). Aramas Chačaturjanas priverčia suktis ir aktorius, ir žiūrovus. Valso ritmas „išsuka“ veiksmą ir jį pagavęs „šokdina“ iki galo, bet tai yra sąmoningas režisieriaus pasirinkimas. Kuriamas labai teatrališkas reginys, kuriame subtiliai manipuluojama įvairiausiais sceniniais efektais. Scena tampa panaši į cirką, kuriame tvarkingai juda puikiai „išdresiruoti“ veikėjai. Tai, kad scenoje vyksta didžiulis teatralizuotas pasišokimas, niekam nekelia abejonų. Atsivertus spektaklio programėlę skaitome: „Teatro trupės valsą „šoka“. Toliau pateikiamas „šokėjų“ sąrašas, kuris, tiesą pasakius, išpūdingas: „valso žingsniu su manekenu stypčioja Šrichas, valsą šoka lošėjai, valso žingsniu amžinai išsiskiria kunigaikštis Zvezdičius ir baronienė Štral“ (13, 42). Puikus surežisuotas šokio pavyzdys visai neprimena aistringos tarantelos. Spektaklio ritmas ramus ir tolygus, nekuriantis netikėtumo atmosferos ar didelių aistros protrūkių nuojautos. Maskarade reikia šokti tvarkingai, elgtis su savo kauke pagarbiai. Kiekvienas veikėjas turi savo individualią kaukę, o pats spektaklis „pasislepia“ po valso ritmu. Tai, kas vyksta scenoje, yra iš anksto apgalvota, kiekvienas „šokėjas“ žino, kada jo pasirodymas, kiek laiko trunka „pasišokimas“ nuo vieno scenos taško iki kito, kada reikia pradėti ir baigti, kaip reikia „šokti“. Valsas suvienodina visus herojus, paverčia juos maskarado marionetėmis, nes jie visi šoka vieną ir tą patį šokį. Režisierius atsisako herojų ir kuria minią, kuri dominuoja spek-

taklyje ir puikiausiai atspindi maskarado nuotaiką. Galbūt galima būtų išskirti tik kunigaikštį Zvezdičių, kuris neišlaiko monotonijos ir sutrypia ne tiek temperamentingą, kiek komišką lezginką, šiuo savo „išsišokimu“ tarsi patvirtindamas, kad galima šokti ir kitaip. Ugningai atliktos lezginkos šaržas priverčia antraeilį personažą sužibėti daug išraiškingiau už pagrindinį herojų.

Scenoje dominuoja nuolat pulsuojantys vaizdai ir garsai. „Valsuojantys pagrindines partijas personažai turi savo vaidmenis, kaukes, ir kai jie pabando jas nusimesti, kai tik jie užsižaidžia, jų gyvenimai griūva“ (1, 6). Tikra tiesa, kad tas, kuris nemoka suktis valso žingsniu, geriau tegu susilaiko ir nekiša nosies į šokių salę, nes priešingu atveju galima labai apsikvailinti. Kol „viens, du, trys“ neskambės organiškai, o kojytės pačios nešliuos parketu, tol nebus priimtas mielasis herojus į maskarado puotą. Kas nemoka šokti valso, to gyvenimėlis eina velniop. Tai ne mano išmonė, taip norėjo R. Tuminas - juk tas, kuris muziką užsako, turi teisę reikalauti šokio pagal savo dūdelę. O dūdelės partiją spektaklyje atstoja jau minėtas A. Chačaturjano valsas, prieš kelis dešimtmečius specialiai parašytas Jurijaus Zavadskio spektakliui „Maskaradas“ (1952). Spektaklis iki šiol yra labai pagarbiai minimas kritikų atsiliepimuose. Be to, to paties pavadinimo baletas, kuris dažniausiai yra siejamas su „Maskaradu“, pavertė šį valsą klasikiniu. R. Tumino spektaklyje toks muzikinis pasirinkimas yra argumentuotas ir nulemtas pačios dramos. M. Lermontovo „Maskaradas“ neatsiejamas nuo A. Chačaturjano valso. Galbūt tai štampos, klišė, tačiau visada paliekama galimybė savitai interpretuoti šį „duetą“.

Remiantis šiais dviejų spektaklių pavyzdžiais galima teigti, kad egzistuoja tam tikros judesio arba konkretaus šokio nuorodos, užšifruotos arba tiesiogiai kylančios iš draminio teksto. Drama sąlygoja konkrečią ir apibrėžtą būsimą spektaklio judesio formą. Pirmuoju atveju dramaturgas, antruoju – laikas ir stereotipai nulėmė plastinę spektaklių išraišką, kuri iš tikrųjų yra viena iš siužeto dalių.

Žodinė raiška, įprasminata „judesio formomis“

Tekstinio ir plastinio teatro prieštaros, siekis per judesį paryškinti dramaturginę įtaigą, suteikti žodžiui svaresnį išorinį piešinį paragino Lietuvos režisierius ieškoti kasdienių buitinių judesių, kuriuos būtų galima naudoti teatro scenoje, „apvilkus“ juos tam tikru „sceniniu rūbu“. Tuo pačiu metu Europos šiuolaikinio šokio choreografai kūrė spektaklius, kuriuose judesio elementus jungė su tekstu. Ir vienu, ir kitu atveju rezultatas buvo panašus, nepaisant to, kad skirtingi buvo tikslai, nes vieni plastine išraiška ryškino tekstą, o kiti žodine raiška praplėsdavo judesio įtaigą.

„Šokis, kaip plastinis spektaklio veiksmo akcentas, Eimunto Nekrošiaus kūryboje visų pirma pasirodė ne savaimingu, bet referenciniu pavidalu – Nikolajaus Gogolio „Nosyje“ (1991)“. (13, 41). Režisieriaus aliuizija į tariamą choreografiją scenoje pasirodo iš baltų, pūstų sijonėlių ir labai jau šokiui nepatogių kerzinių batų. Jokia balerina negalėtų susukti net keleto piruetų avėdama tokia avaline, tačiau E. Nekrošiaus kordebaletas puikiausiai sau siaučia scenoje. Šėlsmas idealiai atspindi spektaklio priešpriešas, jis yra puikiausia teksto iliustracija, nors tai labiau panašu į „sunkiasvorių balerinų“ improvizaciją. Kaip sakoma, blogam šokėjui ir batai trukdo, o geram režisieriui nėra jokių kliūčių. Šokdinti galima ką tik nori ir kaip tik nori, daryti tai galima ironizuojant arba ritualizuojant, svarbu tik, kad judesys žiūrovui iškils kaip dar viena metafora.

„Pastarųjų metų Eimunto Nekrošiaus darbuose tekstu išreiškiama teatrinė mintis vis dažniau įprasminama režisūrinės ir aktorinės kūrybos „judesio“ formomis“ (13, 41). Ryškiausiai „judesio formų“ paieškos pavyzdžiais galima laikyti „Hamletą“ ir „Makbeto“ spektaklius. Nors abiejų spektaklių pagrindiniai herojai vyrai, tačiau plastinių formų kūrybą režisierius patiki dailiajai lyčiai. Ofelija ir trys nenustygstančios laumės yra personažai, kurių kūno plastika yra tiksli. Ofelija, scenoje juda žingsniuodama nematoma punktyrine linija pažymėtu keliu. O tai, ką scenoje išdarinėja laumužės, panašėja į kiniečių cirko pasirodymus, o ne racionalų lietuvišką dramos vaidinimą. Aktorių buvimas scenoje artimesnis ne dramos, o judesio spektaklio specifikai: „bėgama, šliaužiama, ritamasi, kylama,

griūvama, šokinėjama, sukamasi, ridenamasi, einama, garsiai kvėpuojama, sustingstama". Ir visa tai palydima W. Shakespeare'o teksto. H. Šabasevičius linkęs manyti, kad visa ši judesių virtinė tekstui suteikia judančio kūno energetikos atspalvį, tačiau galima tuos pačius judesius traktuoti kaip foną, kuris leidžia išvelgti įmanomus rimo ir ritmo variantus. Judančio žmogaus tariamas tekstas kuria natūralumo išpūdį, bet tas natūralus judėjimas savaime dėlioja logines, prasmines arba atsitiktines pauzes tekste. Judantys personažai kontrastuoja su visu tuo, ką scenoje galėtume įvardinti statika. Priešprieša, dar viena metafora, natūralumas – „judesio formų" dėliojami taškai scenos erdvėje. Abu spektakliai perdėm vizualūs, kad kartais susidaro išpūdis, jog įvairiausių išbaigtų formų pripildyta erdvė taptų negyva be natūralaus judesio. Sąvoką „natūralu" galima būtų patikslinti „sceniškai natūralu", o iš tikrųjų tai techniškai sudėtinga, ekstremalu, pavojinga, įtaigu. Kuriant spektaklio atmosfera nepakanka tiktai fizinių aktorius reakcijų, nes jų negalima iki galo surežisuoti, o numatyti judesio trajektorijas įmanoma, apskaičiuoti atstumą, skiriantį Hamleto špagą nuo Laerto, netgi būtina. Tekstas, nors ir neišvengęs kupiūravimo, kuria dialogą su judesiu, formos išryškina viena kitą.

R. Tumino „Ričardas III" primena „šokantį spektaklį", kuriame karaliauja „jo didenybė" tango. Kompozitoriaus F. Latėno pasirinkta Astoro Piazzolla'os muziką, tarsi suponuoja mintį, kad tango puikiai atskleidžia žmonių jausmus, kad šio šokio emocinė skalė pakankamai plati ir joje telpa daugybė grynų arba niuansuotų išgyvenimų. Muzika priverčia veikėjus judėti nepamirštant jausmo, režisierius verčia tuos pačius veikėjus laikytis griežtų judesio trajektorijų. Ręsti spektaklį pagal muzikos akcentuojamus choreografinius principus buvo rizikinga, tačiau tai jau visai kita problematika, nesutelpanti į objekto teminius rėmus. Tačiau vis dėlto "susidaro išpūdis, jog spektaklyje visko pernelyg daug – ir Astoro Piazza'os bei grupės „Yello" muzikos, kurią sustygavo Faustas Latėnas [...]; ir choreografinio judesio (daugelio personažų judėjimo trajektorija svyruoja tarp valso ir tango su įvairiais patrepsenimais)" (3, 36).

Perkrauta spektaklio estetika nesukuria vientiso stiliaus, todėl ne visos anksčiau minėtos priemonės pasiteisina. Brandžiu ir įtaigiu galima pavadinti Dalios Michelkevičiūtės sukurtą karalienės Margaritos vaidmenį, kuris dar kartą leido žiūrovams įsitikinti, kad ši aktorė puikiai susitvarko ne tik su žodine, bet ir su plastine spektaklio „medžiaga“. R. Tumino „Ričardo III“ interpretacija nėra vienareikšmiškai vykęs bandymas išreikšti dramaturgiją judesiu, tačiau tai bandymas kurti naujos kokybės ir formos spektaklį.

Be didžiųjų scenos meistrų E. Nekrošiaus ir R. Tumino pastatymų yra ir kitų sceninių bandymų, kurie tik patvirtina teksto ir judesio išraiškos darną. Šiuo atveju tai kitokia dramaturgija, kuri galbūt yra mažiau pažįstama žiūrovui, bet be kurios neišsivertė XX a. pabaigos teatras. Tokius spektaklius yra sukūrusi B. Marcinkevičiūtė, kurios režisūrinis ir aktorinis išsilavinimas Lietuvos teatro žiūrovui leido pajusti „kitokių“ vaidinimų įtaigą. Kitokie jie todėl, kad dramaturgija yra kuriama iš savo išgyvenimų, modeliuojama tiesiog laisvai interpretuojant pasirinktą temą. Spektaklio pagrindu tampa jau buvusių įvykių autentiškas atkūrimas. Aktoriai vaidina patys save žodžius palydėdami judesių deriniais. Toks projektas vadinosi „Traukininiai žmonės“ ir „Lėktuviniai žmonės“ (1997). Jame dalyvavo J. Vaitkaus mokiniai (R. Rapalytė, D. Anevičiūtė, A. Dainavičius ir pati režisierė). B. Marcinkevičiūtės teigimu, šis diptikas gimė realiose kelionėse į Sankt Peterburgą, kai keliauti reikėdavo keturiose kupė ir veiksmai tokioje erdvėje supanašėdavo į ritualą. Spektaklio leksika paprasta ir suprantama, o tekstas minimalistinis, tačiau jį palydintys judesiai yra tokie išraiškingi, kad prapuola iredalumo iliuzija.

Panašia estetika B. Marcinkevičiūtė pastato „Antigonę ir paukščius“. „Čia judesio trajektorijas lėmė [...] siauri vidinės scenos palubių praėjimai: ant rupios juoda spalva nudažytos jų

faktūros , milžiniškų judančių videoprojekcijų fone slystantys aktorės judesiai priminė rizikingą ekvilibristo pasirodymą" (13, 43). Rizika – būtinas Antigonės traktuotės atributas, kuris par-yškina veiksmą, rutulioja tematines linijas – meilės, pareigos, atsidavimo, apsisprendimo kančios.

Kiekvienas režisierius savitai kūrė judesio ir teksto „duetą“, kartais jį paversdami solo su akomponimentu, o kartais rečitaliu su solistu. Abu variantai įmanomi, ir jie yra nevieninteliai būdai integruoti šokį į draminį kūrinį arba, kitaip tariant, įprasminti žodinę raišką judesio formomis.

Šokiui artima spektaklio forma

Į teatrą atėjusi universalių, fizinius pratimus galinčių tobulai atlikti aktorių karta buvo puiki „medžiaga“ naujos kokybės spektakliams, kuriuose vis dažniau ėmė dominuoti dinamiškos judesio formos. Tos formos tapo ne tik sudėtinėmis arba jungiamosiomis spektaklio dalimis. Jos transformavo pačią spektaklio struktūrą. Kitaip tariant, ji tapo panaši į ritmingą šokį. Režisieriai į spektaklius nesibodi deklaratyviai integruoti choreografinę patirtį arba kurdami juos pasitelkia į pagalbą pačius choreografus. Dramos spektaklių estetika darosi artima šiuolaikinio šokio spektaklių estetikai, o jų kūrybos principas – judesio formų sekos, kurios formuoja draminę atmosferą, atspindi veiksmo peripetijas. Plastinėmis išraiškos priemonėmis iliustruojama dramaturgija, kūno judesiai persismelkia į personažų charakterių plėtotę, visa spektaklio atmosfera tampa pavaldi šokio ritmikai. Spektakliai konstruojami tokiu principu: žodinė raiška įsikomponuoja į ritminio judesio slinktis, ir spektaklis tampa ritmingu žodžio - judesio siekiu. Tekstas ir šokis sukuria naujus tarpusavio santykius, kurie turi įtakos spektaklio struktūrai, paverčia ją dinamiška ir ekspresyvia. Kartais plastinė spektaklio raiška darosi įtaigesne už žodinę, todėl ji diktuoja spektaklio ritmą ir formą. Ritmas dažniausiai siejamas su muzikine raiška, o forma – su scenovaizdžiu. Muzika ir scenovaizdis išlaikydami spektaklio sudėtinių dalių funkciją tampa aktyviai besireiškiančiais, integraliais ir kartu pakankamai savarankiš-

kais sceniniais elementais, kurie tam tikru būdu kontaktuoja su žiūrovais. Toks kontaktas pagrįstas realaus gyvenimo atributų perkėlimu į scenos erdvę: scenovaizdis disponuoja šiandienos ženklais, daiktais, vartojamais buityje, o muzikoje vyrauja šiuolaikinė dermė, nulemta modernių kūrybinių technologijų. Tiek muzika, tiek scenovaizdis turi atitikti dominuojančios plastikos reikalavimus: garso funkcija – akomponuoti, kurti ir plėtoti vieningą spektaklio atmosferą; scenos rekvizito privalumas – mobilumo ir funkcionalaus panaudojimo galimybės. Vizualių scenos elementų akcentavimas bei įtaigių komunikacijos būdu su žiūrovu paieškos paskatino spektaklio formos pasikeitimus. Forma transformavosi į choreografines struktūras.

Šokiui artimos spektaklio formos išsialėjimas sietinas su Oskaro Koršunovo kūryba bei jo teatro koncepcija. Plastinių formų atsiradimas glaudžiai susijęs su režisieriaus spektaklio konstravimo principais, jo kūrybiniu braižu. Išskiriant O. Koršunovo kūrybos bruožus galima pagrįsti šokiui artimą spektaklio estetiką, kuri pasireiškia keliais aspektais:

- siekdamas žiūrovų ir scenos dialogo, režisierius bando jį kurti pasitelkęs judesį, scenovaizdį ir muziką;
- kurdamas „antikomfortabilaus“ teatro modelį jis atsisako intelektualaus teatro stilistinių formų ir kuria judesiu pagrįstą įtampos atmosferą, paženklintą rizika;
- montažo principu integruodamas laiko ir erdvės elementus, režisierius modeliuoja savitą spektaklio struktūrą, artimą šiuolaikinio šokio estetikai;
- konstruodamas teatrinio veiksmo struktūrą, spektaklio kūrėjas atlieka tiek režisieriaus, tiek choreografo funkcijas;
- tinkama spektaklio ritmika kuriama aktyviai naudojant judesio formas;
- spektaklyje jungdamas verbalines ir kinetines išraiškos priemones, režisierius kuria glaudų teksto ir choreografijos tarpusavio ryšį.

Žiūrovų salės ir scenos komunikacija. „Mane visada domino vienas teatro aspektas – galimybė išreikšti tai, kas neišreiškiami žodžiais, sukurti paslaptinę vidinę žiūrovų salės ir

scenos komunikaciją". (10, 17). Šio aspekto paieškos paskatino O. Koršunovą pasitelkti judesį, muziką ir scenovaizdį, kurių dėka, anot režisieriaus, galima atrasti prasminę erdvę, kuri leidžia žiūrovui ypatingu būdu komunikuoti su sceniniu vyksmu. Ryškiausiu tokios vizualinės komunikacijos pavyzdžiu galima laikyti spektaklį „Roberto Zucco“. Pirmiausia pati scenos erdvė (dailininkė Jūratė Paulėkaitė) konstruojama kaip labai mobili, joje slypi nenutrūkstamo judesio prielaida. Scena pilna buitinių realybės atributų, kurie nurodo judėjimą – riedlenčių takas, riedlentės, ratukinės pačiūžos. Aktorius priverstas aktyviai judėti, nes aplinka verčia jį taip daryti. Spektaklis pulsuoja ritmingai kintančiu vaizdinių sluoksniu, o besikeičiantys vaizdai kuria jo atmosferą. Kadangi scenos ženklai yra realybės atspindys, jie tampa artimi ir atpažįstami žiūrovui. Tokiu būdu vyksta aktyvus scenos ir suvokėjo komunikacijos procesas. Dekoratyvus realybės traktavimas, priartinantis teatrą prie žiūrovo, sudaro sąlygas individualiai jos interpretacijai. Teatriniai ženklai byloja žiūrovams apie režisieriaus norą suartėti su publika, kuriai nereikia laužyti galvos dėl šių ženklų reikšmės.

Spektaklio „Roberto Zucco“ vizualinės išraiškos priemonės yra artimos Marko Ravenhillo pjesės „Shopping and fucking“ pastatymui. Tačiau šiame spektaklyje scenovaizdis nepaliekia erdvės judesio raiškai, nes scenoje „karaliauja“ modernių technologijų instaliacija. Todėl kartais, nepaisydami tradicinių scenos dėžutės rėmų, aktoriai išengia į žiūrovų salę, tarsi bandydami susikurti trūkstamą erdvę judesio raiškai. „Shopping and fucking“ buvo savotiškas tradicinio ir kartu šiuolaikinio realizmo kaip aktualios sceninės kalbos eksperimentas" (17, 2). Realistinės-natūralistinės stilistikos sceniniai ženklai liudija situacijos tikroviškumą bei šiuolaikiškumą. Tą patvirtina ir Gintaro Sodeikos sukurta muzika, kurioje apstu aliuzijų į šiuolaikinių skambesį. To paties kompozitoriaus muzika skamba ir „Roberto Zucco“ spektaklyje (čia muzika suintensyvina žiūrovų kontaktą su scenoje vykstančiu vyksmu). Muzika turi labai konkrečių, spektaklį papildančių reikšmių, bet taip pat puikiai gali būti suvokta kaip savarankiškas muzikinis kūrinys (spektaklio

„Roberto Zucco“ muzikinis kompaktinis diskas buvo išleistas firmos JAM RECORDS). „Man buvo įdomu pasinerti, paanalizuoti šios dienos kontekstą. Ši muzika yra mano potyrių ir aktyvios šiandienos realybės stebėjimo sintezė“ (10, 18) - teigė G. Sodeika, patvirtindamas režisieriaus intenciją susieti spektaklį su supančia aplinka.

Spektaklyje „Vasarvidžio nakties sapnas“ scenovaizdžio sąvoka praranda prasmę, kadangi pati scena yra visiškai „išvalyta“ nuo bet kokios dekoracijos, todėl itin svarbi tampa fizinė kūno raiška. Neturėdami dekoracijų prieglobsčio aktoriai buvo priversti patys tapti gyva dekoracija. Kaip pagalbinė priemonė spektaklyje atsiradusios lentos arba medinės plokštės atgyja žmogiškos energijos dėka – „Jos tampa žmogaus kūno dalimi ir instrumentu, ginklu ir prieglobsčiu“. (2, 37). Tokiu būdu pratęsimos režisieriaus bendravimo formų su žiūrovu paieškos, kurios, kaip minėjau, pasireiškė judesio, muzikos ir scenovaizdžio panaudojimu. Tai aktyvūs spektaklio komponentai. – „Komunikacija su žiūrovu [...] rėmėsi labiau muzikinio ir sceninio ritmo, vaizdo kaitos, dinamikos, atmosferos atakomis“ (10, 19).

Rizikos faktorius kuria judesiu pagrįstą spektaklio atmosferą. Į O. Koršunovo spektaklius įvedamas rizikos faktorius yra savitas ir originalus teatro elementas, kuris glaudžiai siejasi su aktyviomis plastinėmis formomis. Pirmiausia jis atsiranda „Roberto Zucco“ spektaklyje, kuriame aktoriai išspraudžiami į riedlenčių taką, patenka į ekstremalią situaciją. Kiekvienas netikslus aktorių judesys tokioje scenos erdvėje gali būti pavojingas. Aktoriams nebelineka nieko kito, kaip tik reorganizuoti savo elgseną scenoje pagal riedutininkų taisykles. Komfortabilus teatras šiandieniniam žiūrovui nebėra toks įtaigus, nes jame nėra nūdienos gyvenimą primenančių ženklų. Jis gali būti nostalgikiškai patrauklus tik vyresniajai kartai, tačiau režisierius pirmiausia kreipiasi į savo bendraamžius, jis ieško tokio žiūrovo, kurio gyvenimiška patirtis būtų veikiami tų pačių dalykų. Todėl judesys, simbolizuojantis šiandienos gyvenimą, įsiveržia į teatrinę erdvę. Spektaklyje „Shopping and fucking“

yra rizikos bei natūralistinės vaidybos. Stilizuotas ypač intymių scenų vaizdavimas stilistiškai kontrastuoja su scenos veiksmu. Jo sklaidoje atsiveria šiuolaikinio pasaulio problematika, kuri mūsų visuomenėje vis dar traktuojama kaip griežtas „tabu“ (masturbacija, homoseksualiniai lytiniai santykiai, perversiškos haliucinacijos). Tokia teatro samprata sąlygoja meninių išraiškos formų slinktį link lakoniško paprastumo, grubios realybės vaizdavimo, atsisakoma perdėto intelektualizmo suvokimo, suprantamo tik siauram žiūrovų ratui.

Šiek tiek kitokį rizikos faktoriaus aspektą matome spektaklyje „Vasarvidžio nakties sapnas“. Čia neįprastas medinių plokščių panaudojimas yra gan pavojingas triukas, tapęs spektaklio savastimi. Tačiau ši rizikos išraiška yra labiau plastiška, iliuzoriška negu ekstremali, kadangi aktoriai repeticijų metu gali prie plokščių priprasti ir meistriškai jas valdyti. Šiame spektaklyje aktoriai atlieka akrobatinius triukus, reikalaujančius miklumo ir manipuliavimo įgūdžių. Atlikimo technikos uždaviniai vienodai keliami tiek vyrams, tiek moterims. „Čia lemia ne tiek fizinė jėga, kiek [...] miklumas ir meistriškas manipuliavimas plokštėmis“ (4, 37). Medinės plokštės kuria ir džiaugsmo, ir įtampos atmosferą, kurios įtaigumą garantuoja aktorių fizinis pasiruošimas. Režisieriaus reikalauja tobulo aktoriaus kūno valdymo, kurio dėka judesys tampa organiška vaidybos dalimi.

Montažo principu grįsta spektaklio struktūra, artima šiuolaikinio šokio išraiškai. Šiuolaikiniam šokiui stilistiškai artimi dramos teatro spektakliai neturi aiškios naratyvinės struktūros, atitinkančios įprastus laiko ir erdvės santykius. Roberto Zucco gyvenimo peripetijos nesivysto nuosekliai, o tarsi skaidomos į gabalus ir vėliau jungiamos kaip koliaže. Visas spektaklis kuriamas montažo principu, o choreografija tarsi suklijuoja atskirus spektaklio vaizdinius į visumą. Vaizdinių jungtys nėra nuosekliai papasakota istorija, Zucco gyvenimo epizodai neatveria jo poelgių ar vidinių išgyvenimų retrospektyvos, o parodo tik atskirus fragmentus, kuriuos galima sieti įvairiomis, ne tik plastinėmis, išraiškos priemonėmis. O. Koršunovo spektaklių kūrybos principai pastebimi ir spektaklyje „Shopping and fuc-

king", kuriame vaizdų montažas primena šiuolaikinio spektaklio struktūrą. Spektaklio estetiką kuria šviesos efektai: kiekviena scena pasibaigia tamsoje o nauja pradeda iš anksto paruošti aktoriai, kurių pozos primena ikonas (tai ypač artima šiuolaikinio šokio spektakliams, kuriuose dominuoja šviesų kaita ir fiksuotos judesių formos). Spektaklio stilistika primena kino principus, kuomet kaledoskopiškai montuojamos scenos.

Derinamos režisieriaus ir choreografo funkcijos. O. Koršunovas įvardija save kaip spektaklio „Roberto Zucco“ choreografą: „Vizuali išraiška, judesys, choreografija pasitelkiami todėl, kad, esant judesio ir žodžio interpretacijoms, atsirastų kita, aktyviai komunikuojanti prasmų erdvė. Tai [...] ir yra grynasis teatras“ (7, 7). Režisūrinė - choreografinė spektaklio plėtotė ir turtingi spektaklio vaizdiniai tampa tarsi priešprieša personažų vidinės būsenos bejėgiškumui, bet būtent tokie kūrybos principai išryškina Bernardo Marie Colteso dramaturgijos problematiką. Veikėjų vidinės būsenos statika oponuoja nenutrūkstamam aktorių judėjimui scenos erdvėje. Kuriamas modernaus pasaulio vizija atskleidžia konfliktus, iškylančius individui susidūrus su nuolat kintančia aplinka. Išorinio pasaulio šaltumas lemia personažo, gyvenančio tokioje aplinkoje, vidinio pasaulio virsmą, jo tapsmą bejausme individualybe. Dvasinių Zucco išgyvenimų ritmas nesutampa su „riedutininkų“ diktuojamu šiuolaikinio gyvenimo tempu, todėl jis tampa nesuprastu ir tragišku personažu. Choreografinis judesys puikiai atskleidžia tokį aplinkos ir individo nesusikalbėjimą, dinamiškomis, žaibiškai kintančiomis spektaklio vaizdinių konstravimo priemonėmis tik paryškina „judesio, kaip būsenos kryptis – vangus, amorfiškas judėjimas savyje ir dėl savęs, sąmoningo judėjimo į niekur išraiška, atspindinti šiandieninio pasaulio neorganizuotumą ir betiksliskumą“ (13, 43).

Verbalinio teksto įtaigumą spektaklyje „Shopping and fucking“ paryškina „judesio kalba“ – eisena, meilės scenos, vizijos – haliucinacijos, džiaugsmo šokis su vandeniu, netgi valgymo ir vėmimo scenos taip pat atskleidžia personažų būseną. Vargu ar Robis (aktorius Dainius Gavenonis) sukurtų

įtaigią haliucinacijų sceną, jeigu aktyviai nenaudotų mimikos bei kūno kalbos, arba Lulu (aktorės Rasa Samuolytė ir Airida Gintautaitė), bešokdama su tuo pačiu Robiu, galėtų išreikšti pasitenkinimo, pergalės jausmus, kurių kulminacija paryškinta trykštančio mineralinio vandens purslais. Herojų delnuose „džiaugsmo šokį“ šokantis vanduo atrodo tarsi meistriškų fakyrų rankose žongliuojami deglai, nes aktorių judesiai kūria savitą choreografiją. Režisūrinės choreografijos elementu galima pavadinti trijų „spektaklio veikėjų“ judėjimą erdvėje: scenoje „šoka“ vanduo, rangosi Robio ir Lulu kūnai, „žaidžia“ neoninės šviesos.

Spektaklyje „Vasarvidžio nakties sapnas“ vaizdiniai nėra laisva aktorių improvizacija, o griežtai sąlygota choreografija. Jame be režisieriaus dirbo ir choreografas, ir tai akivaizdu, kadangi vyrauja struktūruoti, aiškiai savo vietą ir ritmą turintys judesiai ir jų deriniai. „Nuolatinis judėjimas [...] reikalauja didžiulės koncentracijos ir disciplinos, nes dauguma mizanscenų pagrįsta darnaus, apskaičiuoto judesio kompozicijomis“ (13, 43). Tiesa, kad valdyti tokią judančių žmonių daugybę galima tik racionaliai apskaičius judesių trajektorijas, atstumus tarp aktorių, scenos erdvės matmenis – visa tai, ką daro choreografas savo darbe. Galima teigti, kad O. Koršunovas puikiai susidoroja su tokia užduotimi ir galbūt tik šmaikštūs, rankomis atliekami baleto pratimai yra bendro darbo su profesionaliu choreografu vaisius (šią spektaklio dalį padėjo sukurti choreografė Andželika Cholina).

Verbalinėmis ir kinetinėmis išraiškos priemonėmis kuriama spektaklio ritmika. „Vasarvidžio nakties sapnas“ yra pats radikaliausias dinamiško spektaklio pavyzdys, leidžiantis matyti draminių veikalą įkūnytą judesio formose. „Ne siužetas veikia aktorius – masinis aktorių judėjimas kuria spektaklio ritmą“ (6, 38). Kryptingų režisieriaus pastangų dėka gimsta tokia plastinė forma, kurioje nuolat vyksta masinis judėjimas. „Įkūnyti“ toki judėjimą scenoje gali tik fiziškai pasirengęs aktorius, kadangi judesys privalo tapti organiška spektaklio dalimi. Visame spektaklyje vyrauja vienovės principas, kuris pastebimas visuose

spektaklio elementuose: chorinių epizodų gausybėje, šokyje, akrobatiniame judesyje, dainose ir kalboje. Tekstas ir judėjimas yra vientisas – tai, kas pradama sakyti žodžiu, baigiama judesiu. Kaip pagalbinė priemonė atsiradusios medinės plokštės, virsdamos papildomais gyvais veikėjais kuria vitališkus fantastinės pasakos vaizdus. Ritmingi aktorių judesiai dera su ritmui paklūstančia spektaklio išraiška: masinių scenų judesiai suderinti su atskirų epizodų, duetų ir tercetų kombinacijomis, kurias galima būtų pavadinti „šokio mizanscenomis“. Šituose „vasarvidžio pasižadimuose“ žaibiškos reakcijos į tekstą arba kitų veikėjų atliekamus judesius yra tikroji spektaklio ritmo forma. Akivaizdūs originalūs režisūriniai sprendimai labai ritmiškai, guviai ir linksmi kuria miško sceną, kurioje dera chorinės ir choreografinės aktorių savybės. „Plokščių miškas“ yra iš tiesų gyvas, jis bet kada pasiruošęs dialogui, vaizdingai paryškina tekstą arba veiksmą: „Oberono ir Titanijos rietenos paverstos vyrų ir moterų chorinių grupių varžybomis – lotynėmis“ (6, 37). Fėjų ir elfų scenose pilna to siautulingo ritmo žaismo. Ir visa tai vyksta dramos teatre, kuriame privalo dominuoti vaidyba. Dėl to „kalta“ tiktai spektaklio struktūra. Būdamą ypač plastiška ir artima šokiui ji gali priversti pavydėti Lietuvos šiuolaikinio šokio kolektyvus, kuriems dažnai nepavyksta taip organiškai jungti šokį su tekstu, rasti erdvinių „judančio teksto“ trajektorijų. Tai galima sieti su profesionalių aktorių pasiruošimu kurti scenoje spektaklius, kurie jau nebetelpa vien į dramatinio spektaklio rėmus. „Vasarvidžio nakties sapnu“ Lietuvos teatro kultūroje įsitvirtina dar viena itin plastiška aktorių karta“ (13, 43), kurią noriai „eksplloatuoja“ dabartiniai teatro režisieriai, improvizuodami plastinės raiškos srityje.

Naujoji aktorių karta siejama ne tik su O. Koršunovo teatru, todėl verta paminėti dar keletą režisierių, plėtojančių šokio sklaidą teatre. „Cezario Graužinio spektaklyje – Roger Vitraco „Meilės misterijose“ – šokis dekoratyvesnis (choreografė Andželika Cholina), jo formos artimesnės tradicinio pramoginio

šokio leksikai" (13, 43). Tikriausiai tai buvo vienas iš pirmųjų šiuolaikinio Lietuvos teatro režisieriaus ir choreografo deklaratyvus bendradarbiavimas, kuriant dramos spektaklį. Judesys kaip pakankamai reikšminga vaizdo priemonė jau dominavo ankstesniuose C. Graužinio darbuose (pvz., Georgo Bücherio „Voiceke"), tačiau „misterijose" surasta šokio ir vaidybos jungtis gali būti traktuojama kaip plastiškai nepriekaištinga. Spektaklio scenovaizdis juda kartu su personažais (stalas, „dėžė", netgi iš palubių krentančios gėlės), o aktoriai kuria choreografinį piešinį, kuriame jau minėti scenos atributai „šoka" kartu. Kartais tas šokis savo „nerangia leksika" atrodo tiek komiškas, kiek to nori pats spektaklio režisierius (aktoriaus Arūno Sakalausko vaidyba taip pat šiek tiek komiška). Dramos kūrinyje dominuojanti meilės tema spektaklyje labiausiai plėtojama šokio formomis: senamadiški Lėjos (aktorė Vesta Grabškaitė) ir Patriso (aktorius Arūnas Sakalauskas) valsai ryškiausiai plėtoja meilės liniją, jų judesių estetika primena balinius šokius. Šviesos žaismas, daugybės durų varstymas – gyvas judėjimas, balansuojantis ties ironijos ir šou riba, o pats spektaklis ir mielas akiai reginys, ir ekspresyvios vaidybos bei šokio jungtis.

Vienaveiksmė Liusjeno Lamberto komedija „Šarlotės" (režisierė R. Kudzmanaitė) taip pat pagyvinta šokio estetika, kuri stilizuotai pateikia kasdienių, nevalingų judesių sekas. Reaguodamos į vyksmą scenoje herojės kuria savo personažų charakteristikas, kurių idealiausia išraiška atsiskleidžia šokių deriniais. Savitas žanras priartina „Šarlotės" prie lengvo kabeto estetikos, akcentuojant šmaikštų žodžio, šokio ir dramos problematikos junginį. Spektaklyje vaidinančios aktorės Neringa Bulotaitė ir Jolanta Dapkūnaitė yra režisieriaus J. Vaitkaus kurso auklėtinės, todėl joms nėra sunku laisvai judėti erdvėje arba atlikti trumpus šokio „intarpus".

Bernardo Marie Kolteso dramaturgija tarsi pati savaime pateikia vizualumos estetikos nuorodas. Jos interpretacijos dažniausiai skleidžiasi šviesų, žodžio ir judesio deriniuose. Spektaklis „Naktis prieš pat miškus" (režisierius Ignas Jonynas)

atsiveria kaip pergrupuota vaizdinių sistema, kurioje visiškai eliminuojamas tekstas. „Tekstas, netekęs savo pagrindinių savybių – vientisumo ir nuoseklumo, nebeatlieka ir savo pagrindinės funkcijos – naracijos“ (11, 54), režisierius, sumenkindamas žodžio svarbą, spektaklio prasmę plėtoja vaizdais ir judesių deriniais. Atmosfera kuria judantys reginiai ir haliucinacijos. Spektaklio erdvė tai tarsi fantastiško sapno vizija, sukurta montažo principu. Scenoje vyrauja naujomis technikos priemonėmis paremtas scenovaizdis, kuris keičia tradicinį požiūrį į dramos kūrinio interpretaciją. Plati judesių skalė svyruoja nuo labai plastiškų iki pakankamai grubių epizodų. Šių epizodų gausoje žiūrovai atpažįsta pop kultūros elementus. „Tokio tipo spektakliuose ryškėja tendencija panaudoti teatrui netradicines medžiagas (plastiką, metalą, stiklą ir t.t.), sustiprinančias dirbtinumo, negyvumo, minimalizmo, šaltumo, nekomunikabilumo išpūdį“ (9, 10). Kasdienybės ženklai veržiasi į sceną ir pagaliau pildo ją. Personažų charakteristikai kurti naudojamos šiuolaikinės aprangos detalės, kurias dar labiau paryškina „madingi gatvės judesiai“: jaunimui būdinga eisena, gestikuliacija, manieringa laikysena. Drąsus režisieriaus bandymas išstumti „amžinus“ teatro elementus – aktorių, jo kuriamą vaidmenį ir tekstą. Jis kuria spektaklį, neturintį tradicinių prasmų, tačiau labai taikliai apčiuopiantį šiuolaikinės kartos problematiką. Aktoriaus kūryba tokia spektaklyje reikalauja maksimalių pastangų. „Naktyje prieš pat miškus“ – *comedia dall'arte* tipažai, Pjero, Arlekino, Kolombinos transformacijos ir jų kaukių parafrazė“ (16, 6), tačiau tos kaukės dvelkia šiuolaikiškumu, stilizuotomis formomis. Ypatingai pabrėžiami ekstravagantiški kostiumai ir grimas, atlikdami kaukių funkciją, padeda aktoriams individualiai interpretuoti tipažus. atlikdami kaukių funkcijas. Akcentuojamas vizualumas nepaverčia tų interpretacijų vertingais vaidmenimis. Aktorių ištartos frazės nesuteikia informacijos ir nėra prasmingos, jų plastika nekonkreči. Žiūrovai mato, kad personažai kažką veikia, tačiau jų buvimas scenoje neargumentuotas. „Sąmonės srauto“ principu sukurtas spektaklis yra puikus vizualinio teatro pavyzdys, kuriame judesys kuria atmosferą, o „Naktis prieš pat

miškus" atsiveria mums kaip konceptuali šokio vizija.

Šokio spektakliai

Šokio spektakliai – naujas žanrinis darinys, atveriantis judesio ir dramos meno dermės galimybes. Čia labai akivaizdi žanrų sąveika, kurianti „vienažanrį“ rezultatą. Spektakliuose dominuojanti tiek šiuolaikinio šokio, tiek šiuolaikinio teatro stilistika reorganizuojasi į naują meno formą, besireiškiančią scenoje. Choreografijos ir dramaturgijos sintezės rezultatas - plastiška literatūrinio teksto interpretacija. Nors scenoje dominuoja judesys, naujo žanro stilistika yra artimesnė teatrui, o ne šokiui. Kurti vaidmenį tampa šiek tiek komplikuoti, nes scenoje dominuojanti neverbalinė raiška riboja aktoriaus galimybes. Aktorius viską privalo išreikšti judesiu: kurdamas personažų charakteristiką, imituodamas scenos vyksmą, plėtodamas spektaklio atmosferą. Artistinė vaidybos prigimtis šokio spektakliuose neužgožia choreografijos netgi priešingai papildo jos sklaidą dramos teatro scenoje. Spektakliuose derinami įvairiausi jo elementai: drama ir šokis, šokis ir muzika, tekstas ir plastika, ir t.t. Šių dermių santykis priklauso nuo režisieriaus teatrinės koncepcijos, tačiau bet kokių atveju egzistuoja apibrėžtos kūrybos priemonių funkcijos (naudojamos tiek režisūrinės, tiek choreografinės spektaklio kūrimo priemonės). Kiekvieno žanro tekstas (dramaturgija, poezija) spektaklyje gali egzistuoti tik kaip pirminis postūmis, impulsas idėjai arba tiesiogiai gali kurti teksto interpretacijas. Drama gali virsti tradiciniu šokio spektaklio karkasu.

Šokio spektaklių forma yra labai universali, kurianti asociacijų ir interpretacijų lauką. „Atvira“ forma lemia įvairių tradicinių spektaklio elementų ir naujų išraiškos formų samplaiką. Keičiasi spektaklio turinio kokybė, kadangi scenoje atsiveria egzistuojančio (arba numanomo) teksto sklaida bei šokio formų įvairovė.

Neverbalinius šokio spektaklius Lietuvoje kuria tik Andželika Cholina. Visuose jos spektakliuose dalyvauja aktoriai ir šokėjai, scenoje kuriantys vieningos stilistikos spektaklį, kuriame derinamos skirtingos žanrinės patirtys. Šokio spektakliai yra naujovė Lietuvos dramos teatre, dar nėra susiformavusių šio naujojo žanro vertinimo kriterijų. Iki šiol A. Cholina yra sukūrusi tris spektaklius dramos teatro scenoje („Moterų dainos“ (1998), „Carmen“ (1998) ir „Pamišusių merginų šokiai“ (1999). Remiantis šiais spektakliais galima analizuoti šokio spektaklius Lietuvoje atsižvelgiant į šiuos kriterijus:

- teksto sklaidą neverbaliniame teatre;
- muzikos ir scenos dailės specifika;
- šokio ir dramos meno dermę.

Teksto sklaida neverbaliniame teatre. Teatrinis reginys tik naudoja teksto padiktuotas idėjas arba ieško naujų jo interpretavimo būdų. Žiūrovas susiduria su teksto forma, kuri yra apvaloma nuo literatūrinės kritikos. Tokiu būdu sukuriamas spektaklio kontekstas. „Ženklų sistema“ kaip būdas suvokinti daiktus ir reiškinius režisieriui, arba šiuo atveju choreografui, padeda kurti spektaklio kalbą. Tekstas keičiamas į šokio teatro ženklų kalbą naudojant įvairius spektaklio elementus: apšvietimą, gestą, judesį, kostiumus, garso efektus, grimą ir t.t. Teatrinė kalba yra būdas atskleisti dramos tekstą, kuris nebūtinai yra pagrindinis spektaklio elementas, kadangi pats teatras kuria savo „dramaturgiją“. Tekstas atlieka vienodos svarbos funkcijas kaip ir apšvietimo efektai, muzika ar kostiumai. A. Cholinos spektakliuose teksto sklaida taip pat nevienoda. „Moterų dainos“ – novelių rinkinys, kurios keičia viena kitą, nepasakodamos vientisos istorijos. Kad ir kokia tvarka dėliotume novelės, jos gali būti nemažiau paveikios kaip atskiri šokio etiudai. Šio spektaklio „dramaturgija“ kuriama ne tekstu, nes jis čia visai neegzistuoja. Tačiau „Carmen“ - jau konkretaus literatūros kūrinio interpretacija (Prospero Merimee „Carmen“), ir šokio spektaklis yra artimai susijęs su juo. „Tai ideali galimybė ty-

rinėti literatūros ir įvairiausių rūšių teatro ryšius, atkreipiant dėmesį į tai, kaip ir kodėl literatūriniai tekstai atnaujina kartkartėm savo tekstualinį poveikį neverbalinėmis išraiškos priemonėmis" (spektaklio „Carmen“ programėlė). Tokia galimybe pasinaudoja choreografė, norėdama sukurti dramatišką šokio ir vaidybos sintezę. O. Koršunovo teatre sukurti „Pamišusių merginų šokiai“ nėra nei siužetinis šiuolaikinio šokio kūrinys, nei tokio pat teatro spektaklis, tačiau vis dėlto tai šokio spektaklis. Trys skirtingi tos pačios choreografės darbai skiriasi teksto kiekiu spektaklyje, kuris priklausomai nuo kūrinio idėjos yra arba plėtojamas, arba kuriamas vietoje. „Moterų dainose“ tekstiškumas yra asociatyvus, kadangi personažų charakteriai kuriami tarsi praeityje egzistavusių prototipų nuorodos. Veikėjų vardai - visiems gerai pažįstamos sąvokos, siejamos ne su konkrečiu žmogumi, o su bendromis reikšmėmis (Norma Jaen, Lola, Karlito, Garson). Novelės galinčios egzistuoti kaip savarankiški elementai neturi bendrų veikėjų, nepasakoja vientisos istorijos. Kiekvienoje jų „tekstiškumas“ gali būti interpretuojamas įvairiai, kartais jis gali būti visai nepastebimas. „Kiekviena pasakotoja nusimeta sunkų tamsų apsiaustą tarsi atskleisdama savo vidinį pasaulį – kartais ryškų, baltą ar réksmingai spalvingą, kartais subtiliai suderintu pustoniui ar visiškai tamsų“ (8, 22). Tokie personažų „apsinuoginimai“ yra panašūs savo išraiškos priemonėmis. Kaip baleto solistas išeina į priekį atlikti savo numerio, taip ir „Moterų dainose“ veikėjos, nereaguodamos į aplinkinius, papasakoja savo gyvenimo epizodą. Kartais solo perauga į duetus arba į nedidelių veikėjų grupių pasirodymus. Taip vienas po kito pasakojimai kuria tolygiai besivystantį šokio spektaklį. Jame nėra stipriai akcentuotų veiksmo peripetijų arba labai ryškių charakterių. Tokia spektaklio estetika primena pramoginį meną, tačiau, kita vertus, jis yra artimas ir lengvai suprantamas žiūrovui.

A. Cholina spektaklyje „Carmen“ plėtoja paprastumą, tapusį jos kūrybos bruožu. Bendra spektaklio atmosfera niūri ir netgi rūsti, kareiviškai griežta, disciplinuota, todėl pagrindinė herojė Carmen (Ž. Baikštytė ; A. Gineitytė ; A. Cholina) kuria ypatingai

gai laisvo ir aistringo personažo išpūdį. „Kad Carmen prigimtis laisva, laukinė – jokia blogybė. Atvirksčiai – jai pavydima, kad ji sugeba išlikti tokia“ (6, 12). Kartais Carmen charakteris valiūkiškai „šaržuojamas“, jam suteikiamas ironiško humoro atspalvis. Aktoriai „kalba kojomis“, todėl choreografiniai elementai yra pritaikomi atsižvelgiant į atlikėjų galimybes. Supaprastinti judesiai labai struktūriški, kolektyviniai šokiai turi griežtą braižą, juose galima atpažinti literatūrinio kūrinio pasakojamą istoriją. A. Cholina stengiasi nenukrypti nuo šios istorijos rėmų ir stilizuotai „išpildo“ teksto reikalavimus. Spektaklis atsikrato nereikalingų kontekstų ir koncentruotai susitelkia ties teksto virsmu į judesį. Choreografė stengiasi tai padaryti kuo paprasčiau ir kartu neatitolstant nuo literatūros, nekeičiant prasmų.

„Pamišusių merginų šokių“ tekstiškumas menamas. Spektaklio pasakojimas nėra panašus į istoriją, tai veikiau teatrui adresuotų problemų sprendimo užuomina. Bevardžiai veikėjai komunikuoja tarpusavyje jiems pavaldžia ir lakoniška šokio kalba. Nebyli judesio kalba kartą pratrūksta nostalgišku šūksniu (artikuluota teksto išraiška), tačiau tai tik į šmaikštumą pretenduojantis intarpas.

Muzikos ir scenos dailės specifika. Kritiniuose straipsniuose apie spektaklius skiriamas minimalus dėmesys scenos vizualiam aspektui, žodžiu, teatro dailininko darbui. Nuo to nukenčia viso spektaklio analizė bei nepagrįstai ignoruojama ta dimensija, kuri padeda žiūrovams skaityti sceninius ženklus. Scenografas daugiausia prisideda prie vaizdų kūrimo arba, kitaip tariant, dramaturginį tekstą (arba libretą) paversdamas į vizualiais kuria spektaklio stilistiką. Nenorėčiau šiuo atžvilgiu sumenkinti režisieriaus darbo, kuris savo ruožtu diktuoja sąlygas kuriant ženklus, tačiau šiuolaikiniame teatre (ir ne tik) scenovaizdį kūrta profesionalai. Tokie patys profesionalai vis dažniau pakviečiami dirbti teatre (kaip antai rūbų dizaineriai, video meno kūrėjai ir t.t.). Sceninė erdvė yra bendras režisieriaus ir scenografo darbo rezultatas. Jų užduotis - koduoti arba iškoduoti dramines paradigmas.

Šiame skirsnyje norėčiau panagrinėti spektaklių „Moterų dainos“ ir „Carmen“ scenovaizdžių kūrėjų darbus. Pirmojo spektaklio scenografiją kūrė Marijus Jacovskis, antrojo - Jūratė Paulėkaitė („Pamišusių merginų šokiuose“ scenovaizdžio nėra).

Abu minėtieji teatro dailininkai pateikia savas spektaklių vizijas, kurios paprastai būna minimalistinės ir visai nedekoratyvios. Šiuo atveju lyg pats spektaklių žanras reikalautų minėtojo minimalizmo ir funkcionalumo, kadangi šokėjams - aktoriams reikalinga tam tikra erdvė, kuri neribotų judesių laisvės ir leistų išnaudoti šokio, kaip žanro, sklaidos privalumus. M. Jacovskio užduotį „dirbant su tekstu“ galima pavadinti lengvesne, kadangi „Moterų dainos“ susideda iš atskirų novelių, istorijų, kurias vieną po kitos pasakoja spektaklio dalyvės. Tos novelės nėra susietos, o eina viena po kitos, todėl reikalingas bendras vardiklis, kuris diktuo­tu­ų spektaklio koncepciją. Muzikinis apipavidalinimas (Marlene Dietrich dainos) puikiai atliko minėtą funkciją, o „gyvenimo - uosto“ įvaizdis scenos dailininko dėka suvienijo novelių pasakotojas vizualinėje plotmėje. Žodžiu, „Marijaus Jacovckio scenografija paprasta ir tiksli savo akcentais (didžiuliais tarsi laivų, lėktuvų ar kitų transporto priemonių palubėse kybančiais velenais - ventiliatoriais, mediniais užteigais stalais ir suolais, nuleidžiamu trapu – kopetėlėmis)“ (12, 32). Neaiškus, amžinai pulsuo­jan­ti­s nesibaigiančių kelionių pasaulis tampa idealiausia išraiška spektaklio apipavidalinimui.

Spektaklyje „Carmen“ persipina konkre­ti literatūra ir visų prieš tai egzistavusių inscenizacijų patirtis. Tačiau į scenos ženklus Jūratės Paulėkaitės „išverstas tekstas“ įgyja konkrečią plastinę išraišką: fabriko cechas su besisukančiu taikiniu – ventiliatoriumi sienoje ir repetacijų salė, suteikianti spektakliui treniruotės ir amžinojo mito pakartojimo motyvus“. Būdamą ištikima stilizuotos spektaklio atmosferos kūrimui J. Paulėkaitė pasirenka fabriko – kalėjimo įvaizdį, kuris kuria spektaklio conceptualumą ir yra pakankamai lankstus pokyčiams.

„Kuriant vizualinę scenos išraišką kyla įvairių sunkumų, kadangi paliečiamos istorinės, kultūrinės, teatrinės ir lingvistinės dimensijos“. (2, 115). „Moterų dainos“ nukelia žiūrovus

į penktąjį šio amžiaus dešimtmetį, dar tiksliau, akcentuojama Marlen Dietrich era, kuomet aktorė diktavo savo išraiškos priemonės, kūrė „savotišką kultūrą“. Tai režisierės koncepcija, kurios turėjo paisyti M. Jacovskis, todėl ir atsiranda scenoje ventilatoriai, sklaidydami retro dūmus, todėl trapas supanašėja į kopėčias, juodai baltas scenovaizdis tarsi kino juosta pritaria pasikartojančiam vinilo spragsėjimui. Susidūrimas su istorija ir tuometine kultūra neišvengiamas, tačiau jis turi būti perkeltas į šiuolaikinę teatrinę erdvę, konkrečiau į mūsų nacionalinio teatro erdvę, kurią ir taip pakankamai mažą veržliems šokėjų judesiams dirbtinai suspaudžia scenovaizdis.

„Carmen“ nardina mus į dar gilesnį istoriškumą, siekiantį XIX a. antrąją pusę, kai pasirodžius Prospero Merimee novelei ši istorija tampa plačiai „eksploatuojama“ dramoje, muzikoje ir šokio mene. Jau XX a. atskleidžiami vis įvairesni Carmen kultūriniai kontekstai, „Carmen paveikslas iškyla kaip pavojingas moteriškumo - arba kultūrinio kitoniškumo - įsikūnijimas“. Atsižvelgdama į literatūros kūrinio kontekstą J. Paulėkaitė turėjo apsispręsti: ar kurti feministinę perspektyvą, ar siekiant atkurti istorinį laiką akcentuoti autentiškumą. Tačiau scenos dailininkės pasirinkimu tampa įtamos įvaizdis. Kraujo raudonumas, sunkūs vartai bei visos kitos scenovaizdžio detalės tiktai aštrina scenos vyksmą. „Jūratė Paulėkaitė „Carmen“ istoriją įrėmino lakoniška siena su vartais ir vielinėmis užtvaramis - tai santūrus ir paveikus fabriko - kalėjimo įvaizdis, apšvietimo dėka prarandantis buitiską konkretumą, tampantis šiurkščios sielos bei tramdomų jausmų buveine“ (12, 31). Akcentuojamas jausmiškumas tik paryškina dramatiškumą, kadangi šokio spektaklis riboja save verbaline raiška, į pagalbą pasitelkiamas scenovaizdis, bandant sukurti tai, ko negalima perteikti žodžiais.

„Teatrinį tekstą, scenos dailininkas verčia piktografinė sistema ir ženkliškumu“ (2, 128). M. Jacovskio ženklai spektaklyje „Moterų dainos“ yra populistiskai estetizuoti. Kelioninis bagažas nudailintai patrauklus, scenos juodumas nuspalvina stilingi kostiumai, medinių stalų sunkumas oponuoja lengviems aktorių judesiams. Pasirinkta „švari estetika“ akcentuoja tai,

kas nedviprasmiškai gražu. Ženklų sistema minimalistinė ir tai galima įvardinti kaip stipriąją spektaklio pusę, kadangi režisierė kuria "įvairaus plauko" publikai.

J. Paulėkaitės ženkliškumui pritaria jau minėtas ryškus raudonis - kraujo, meilės, įtampos spalva. Vartai (naudojami įėjimams ir atsitraukimams), finale uždaromi, atskiria „charakterius“ nuo minios, jie pagalba leidžia ir skiria. Geležies kultas taip pat akivaizdus, kaip ir sugebėjimas tinkamai jį naudoti netgi paverčiant šiaip jau sunkų daiktą mobiliu įranga. „Fabrikiniai vežimaičiai“ gali būti paslankūs, jų funkcija lengvai kinta. Ženkilai gali būti įvairiai interpretuojami, tačiau mes galime pamatuoti jų kiekį. Nors mene būtų sunku būtų susitari dėl mato vienetų (o ir tai daryti būtų ne visai korektiška), vis dėlto drįsčiau teigti, kad „karaliauja“ minimalizmas.

Minėtasis minimalizmas pastebimas abiejuose spektakliuose, yra arba žanrinė šokio spektaklio būtinybė (netrukdanti šokėjams ir jų plastiškoms figūroms), arba A. Cholinos nuostata kuo daugiau „išlaisvinti“ sceną nuo daiktiškumo, noras atsikratyti klasikinio baleto dekoracijų šleifo. Ir M. Jacovskis, ir J. Paulėkaitė tapo idealiais režisierės partneriais, kadangi puikiai suprato, ko iš jų tikimasi. Galime suprasti tai kaip dialogą, kuris buvo racionalus ir naudingas. Galbūt tada pakelsime akis ir pastebėsime tuos besisukančius „daugiareikšmius monstrus“ ventilatorius, kurie kedena tiek „stilingųjų moteriškių“, tiek ir darbininkių choro („Carmen“) galvelės bei maištaujančios Carmen skareles. Galbūt tie oro kondicionieriai susuko „suokalbininkų“ režisierės ir scenovaizdžio autorių galvelės ir tokiu būdu „įsimetė“ scenon.

„Scenos dailininko funkcija gali apsiriboti funkcionalumu arba dekoratyvumu“ (2, 134). Funkcionalumu visose recenzijose giriamam M. Jacovskiui nenusileidžia ir J. Paulėkaitės scenografija. Galima sutikti, kad šiuo požiūriu dailininkai savo darbą atliko puikiai, scenos erdvė buvo maksimaliai išgryninta ir paruošta „šokio aktui“, o scenos daiktai buvo nedekoratyvūs. Jie padėjo „šokti“ arba judėjo kartu (važinėjančios metalinės konstrukcijos), o svarbiausia, netrukdė judėti aktoriams. Jei-

gu M. Jacovskio scenovaizdis atliko pramoginę funkciją, tai J. Paulėkaitės – dramatinę. Funkcionaliai veikė į sceną įremtos kopėtėlės, kadangi be jų išlaipinimo ir įlaipinimo scena prarastų savo žaismingumą bei įtaigą (taip pat, kaip ir didieji vartai, kurių funkcijos jau minėtos anksčiau).

„Jo didenybė“ retro karaliauja tarp moterų, jos nuolankus tarnas M. Jacovskis moka jai patarnauti, neperlenkdamas lazdos, t.y. nei užgoždamas savo kolegos J.Statkevičiaus darbo, nei pradangindamas scenos erdvę amžinoje „juodybėje“. Būtent koncentruota erdvė paryškina spektaklio dalyvių stilių, o šios savo ruožtu „nesikemša“ ir nesistumdo, mandagiai užleisdamos vietą viena kitai, tarsi perduodamos estafetę sporto varžybose. Bet čia ne sportas, o A.Cholina ne trenerė, kuri prieš pradėdama treniruotę „prasivalo“ bėgimo takelius (scenos erdvę). Retro nėra statiška, o nuolat pulsuojanti gyvastis, nelinkusi perdėm dramatuoti įvykių, bet leidžianti jais mėgautis. Tik retkarčiais jos (madame Retro) skruostai nusidažo nežymiu raudoniu, kuris lyg ir išduotų neracionalų jaudulį, tačiau visada laiku spėjama susitvardyti. Stilistiškai „išvalytas“ spektaklio scenovaizdis nėra įnoringas ar pretenzingas, jis nusiteikęs džiuginti akį, narciziškai puikuotis to neslepianč. Ir visi spektaklio dalyviai puikiausiai įsikomponuoja į tokį paveikslėlį nesugriaudami jo „mito“, netgi ir patys tapdami jo dalimi. O švelniai džeržgiantis akompanimentas užliūliuoja ir masina žiūrovus gėrėtis ir mėgautis.

A. Cholinės „Carmen“ puikiai ironizuoja ir nerimastingai blaškosi po J. Paulėkaitės stilizuotą sceninę erdvę. Stilius čia ne buitiškas, o modernus, kuriantis šiuolaikiškumo išpūdį. Pamišę „svetimuose“ filmuose ar teatriniuose pastatymuose regėtus vaizdinius bei įvaizdžius, prieš akis matome pabrėžtinai suindustrintą vaizdelį. Šiuolaikiškų medžiagų sunkumas, kaip priešprieša autentiškumą imituojančiam kastanječių skambėjimui, gyvas kontaktas. O juk ir batelių kulniukų kaukšėjimas skirtingai dera tiek su dusliu medžio, tiek su čaižiu metalo skambesiu. Fabrikiškumas, padiktuotas libreto, tiek pat stilizuotas, kiek ir aktorių judesių

griežtumas. Vartai, praplečiantys scenos erdvę, aliuziškai primena kalėjimo beviltiškumą, grotos įkalina. Atskleisti dramatiškumą padeda apšvietimas, kadangi spalva ir jos išryškėjimas savaime diktuoja reikšmių galimybę. Scenovaizdis, kaip ir spektaklio muzika, negali autoritariškai diktuoti choreografinių sprendimų, bet, anot vieno žymaus kritiko, „A. Cholinos spektaklių kokybę garantuoja graži muzika, netrukdamas šokėjams ir jų plastiškoms figūroms scenovaizdis...“ (5, 13).

Šokio ir dramos meno dermė. A. Cholina savo šokio spektakliuose stengiasi jungti judesio ir dramos meną, rasti formą ir išraišką, kuri tobulai sąveikaudama tarpusavyje kurtų vientisą estetiką. Pasitelkusi tiek profesionalių šokėjų, tiek aktorių pajėgas režisierė leidžiasi į šią „avantiūrą“, suprasdama, kad jos laukia sunkus darbas, turintis dvejopą tikslą. A. Cholina sakė, jog repeticijų metu „stengėsi iš balerinų „išmušti“ akademiškumą, o aktoriams suteikti formas“ (8, 20). Spektaklyje „Moterų dainos“ šokėjų daugiau nei aktorių. Choreografė stengėsi padėti baleto šokėjams atsisakyti įprastos darbo technikos ir tarsi „persikvalifikuoti“, rasti vaidybos niuansus, kurie nebetylpo į baleto estetiką, o kūrė draminius personažus. Vien tiktai mimikos nepakanka net tada, kai šokio technika yra puikiai priimtina ir įprasta profesionaliems baleto šokėjams. Reikalingu impulsu galėjo tapti tiek sumažinta scenos erdvė (baleto scena didesnė), tiek bendradarbiavimas su aktoriais, kurie išmano, kaip reikia vaidinti. Tačiau to nepakako, ir žaviosios mūsų baleto primadonos atsiskleidė tik išibėgėjęs „Moterų dainų“ maratonui (spektaklis rodomas jau trečią sezoną). A. Cholina matydama ne visada įtaigią šokėjų vaidybą palikdavo jiems mažiau erdvės draminei raiškai, „ gana statišką balerinų vaidybą, „paįvairintą“ banaliomis šypsenomis ir sceninio baltaus mimika, pasistengė maksimaliai pridengti šokiu“ (8, 21). Tokia „gudrybė“ nebuvo akivaizdi, todėl tiko žiūrovų skoniu. Aktorių virsmas šokėjais pavyko labiau, nes jie su choreografe sukūrė daug ryškesnius ir labiau įsimenančius vaidmenis nei baleto šokėjai. A. Cholina kiekvienam aktoriui rado savitų judesių kombinacijų, kurias atlikdami jie neperžengė savo galimybių ribų ir jautėsi „kaip žuvys vandeny“. O kodėl gi ne. Jau pats

šokio spektaklio žanras yra artimesnis teatrinei estetikai, ir organiškai atsiverianti šokio raiška tikrai padeda kurti įtikinamą vaidmenį. Tokių „judančių“ vaidmenų atėjimas į lietuvišką sceną padėjo dar labiau atsiskleisti dramos aktoriams Eglei Mikulionytei (Rozmari), Daliai Michelevičiūtei (Norma ; Mercedes), Andriui Žebrauskui (Karlito ; Don José), Vytautui Šapranauskui (bevardis herojus), Sauliui Balandžiui (Don José). Jų neverbalinė vaidyba turėjo svaraus žodžio išraišką, kiekvienas judesys buvo pagrįstas ir motyvuotas. „Aktorai nepamiršta, kas jie yra, todėl, kad ir kokių kampu pasisukdami į žiūrovus, jie labiau rūpinasi ne vizualumu, bet vaidmens įtaigumu“ (8, 22). Šokėjai kitaip suprantantys savo meno sklaidą nukenčia dėl to, kad nemoka būti ne savo žanro atstovai, dažniau pirmenybę atiduoda formai ir pamiršta turinį. Šokyje vyraujantis vizualumas reikalauja formos įtaigos, be to, dar nuostata, kad reikia šokti tik tada, kai yra atliekamas solo numeris, užsimiršimas, kad nuolat esi scenoje tarsi nutraukia plastinių formų dėka beužgimstantį kontaktą su žiūrovu. Kai judesys yra koncentruojamas ties vienu personažu, kiti tarsi atsipalaiduoja, pamiršta savo vaidmenį, „iškrenta“ iš teatrinio žaidimo.

Spektakliuose nevienodai buvo paskirstomas aktorių ir šokėjų balansas. Jeigu „Moterų dainose“ dominavo šokėjai, tai „Carmen“ turėjo aktorių persvarą. Galbūt spektaklių stilistika buvo pasirinkta neatsitiktinai, kadangi balerinos puikiausiai jautėsi sūpuojamos balinių šokių ritmo, o aktoriai jausdami literatūros kūrinio dramatiškumą susibūrė grupiniams šokiams. Tiesa, „Carmen“ interpretacijoje jau atsiranda masinių scenų, kurių užuomazgas galima įžvelgti pirmajame spektaklyje. A. Cholina pasirodo kaip pajėgi „masių valdymo specialistė“, nesibodinti griežtų sinchroniško judesio reikalavimų, drąsiai priverčianti dramos aktorius šokti be sustojimo nuo spektaklio pradžios iki pabaigos. Būtent grupinės scenos, kuriose dalyvauja vien tik dramos aktoriai, jungia spektaklį, o aktoriai niekuo nenusileidžia profesionaliems šokėjams. Režisierės šokio stilistika visada buvo artimesnė klasikiniam šokiui, paįvairintam moderniais intarpais, kuriuos ji jungia su dramine medžiaga. Tačiau vis dėlto egzistuoja praraja, skirianti nevaržo-

mą plastiką nuo motyvuotos vaidmens plėtotės. Režisierius, pasiryžęs kurti spektaklį baleto šokėjams ir dramos aktoriams, turi taikytis tiek su vienu, tiek su kitų galimybėmis. Idealaus šokio spektaklio atlikėjo neturėtų varžyti nei įvairiapusiškas judesys, nei aktorinis meistriškumas. Jeigu premjeriniuose „Moterų dainų“ ir „Carmen“ spektakliuose aktoriai jautėsi susikaustę, stengėsi perprasti choreografiją, tai vėlesniuose pasirodymuose jau buvo galima užčiuopti tikro šokio spektaklio apraiškų, kuriuose gyvavo dramatinė atmosfera.

Šokio spektakliai kuria naujus dramos teatro raiškos kontekstus, kuriuose įvairiais būdais skleidžiasi meninė kūryba. Tradicinį spektaklio supratimą praturtino neverbalinėmis priemonėmis kuriamos judesio formos. Interpretuojant dramos kūrinį atsisakoma verbalinės raiškos ir tokiu būdu sukuriama nauja spektaklio struktūra, pagrįsta profesionalia choreografija. Spektaklio forma transformuojasi į konkrečią judesio formą, todėl galima teigti, kad šokis Lietuvos dramos teatre egzistuoja. Dramos ir šokio dermės principas yra menų sintezė, toleruojanti kūrybinių formų gausą ir užtikrinanti jų autonomiškumą. Todėl analizuojant šokio spektaklius reikėtų atsižvelgti į vaidybos, dramos kūrinio interpretacijos, choreografijos, muzikos ir scenos dailės vertinimo kriterijus.

Apibendrinamosios pastabos

1. Šiuolaikiniame Lietuvos teatre vyrauja spektaklio išraiškos priemonių gausa: muzika, mimika, apšvietimas, dekoracijos, kostiumai, instaliacijos, videoprojekcijos, pirotechnika ir t.t. Pastaraisiais metais teatre ima dominuoti plastinės judesio formos, kurios, įgydamos įvairiausių pavidalų, savitai praturtino dramaturgijos interpretaciją.

2. Šokio arba plastinių formų naudojimas dramos spektakliuose paklūsta režisierių meninei koncepcijai. Populiariausios tokių formų traktuotės yra šios:

a) išraiškos formą tiesiogiai sąlygoja dramaturgija (pjesės tekste yra nuorodų, kuriose tiksliai apibūdintas personažų judėjimas scenos erdvėje);

b) teksto prasminiai akcentai paryškunami judesio formomis – artikuliuoti spektaklio elementai yra palydinti tam tikrų judesių (arba jų sekų), kurie kuria įtaigesnę spektaklio atmosferą;

c) pati spektaklio struktūra yra artima šiuolaikinio šokio spektakliams. Scenoje vyrauja šiuolaikinio šokio estetika kuriai būdingas nuolatinis individualus arba grupinis aktorių judėjimas, montažinius spektaklio kūrimo principas, savarankiški choreografiniai intarpai. Tokiame spektaklyje režisierius atlieka ir choreografo funkciją;

d) choreografijos ir dramaturgijos sintezė: literatūrinis tekstas arba libretas yra perpasakojamas choreografinėmis priemonėmis, dominuoja plastika, šokio judesys, tačiau stilistika yra artimesnė teatrui, o ne šokiui.

3. Suaktyvėjusi plastinių formų raiška dramos teatre padėjo susiformuoti naujai aktorių kartai, kuri maksimaliai išnaudoja kūno plastikos galimybes; paskatino naujo aktoriaus-šokėjo statuso atsiradimą.

4. Susiformuoja Lietuvoje precedento neturintis žanrinis darinys – šokio spektaklis, kurio tikslas – dramos ir šokio sintezė, kuomet atsisakoma teksto, o kuria dramatinę atmosferą aktorių plastika.

5. Tiek aktoriai, tiek profesionalūs šokėjai kartu kuria vieningos stilistikos spektaklį, kuriame skirtingos žanrinės patirtys, papildydamos viena kitą, aktyviai sąveikauja tarpusavyje.

6. Šokio spektaklių unikalumas reikalauja atitinkamo scenovaizdžio parinkimo, kuris netrukdytų aktoriams judėti scenoje arba judėtų kartu.

7. Aktyviai naudojama plastika ir šokis praturtino Lietuvos dramos teatrų spektaklių vizualumą, kur dominuoja dinamika ir vitališkumas. Kuriami intensyvūs ryšiai su žiūrovais, leidžiantys individualiai interpretuoti arba sieti prasminius spektaklio akcentus.

Literatūra ir šaltiniai

1. Adshad-Lansdall A., Layson J. *Dance history*. London and New York: 1995.
2. Aston A., Savona G. *Theatre As Sign System (a semiotics of text and performance)*. London and New York: 1996.
3. Gelgaudas V. „Statyti. Sąžiningai. Nevagiant.“ // *Teatras 1999*, Nr. 2 (6), p. 34-38.
4. Jauniškis V. R.Tumino „Maskarado“ melodramos menas lenkiškai. // Lietuvos rytas, 1997 birželio 10, p. 9.
5. Jauniškis V. Rudens teatro forumą pradėjo „Karmen“ korida. // *Kauno diena*. 1998 spalio 18, p. 12.
6. Judelevičius D. Shakespeare'o pastatus. // *Teatras*. Ruduo/žiema, p. 34-40.
7. Kalinauskas V. Dižoniškas „Roberto Zucco“ variantas. // *7 Meno dienos*. 1999 birželio 11, p. 7.
8. Mozūraitė V. Senos jaunų moterų dainos. // *Teatras*. 1998. Nr. 2 (4), p. 20-26.
9. Samuolytė I. Ką veikia aktoriai, kai scenoje nieko nevyksta? // *Literatūra ir Menas*, 1998 gruodžio 12, p. 10.
10. Stanevičiūtė D. „Kas nuskriaudė Roberto Zucco?“ // *Kultūros barai*. 1998. Nr.3 (12), p. 16-19.
11. Staniškytė, J. Tekstas Oskaro Koršunovo spektakliuose. // *Teatras*. 1998. Nr. 2 (4), p. 52-58.
12. Šabasevičius H. „Carmen“ kontekstai. // *Teatras*. 1999. Nr. 1 (5), p. 30-36.
13. Šabasevičius H. Šokantis teatras. // *Teatras*. 1999/2000. Ruduo/žiema, p. 40-44.
14. Šabasevičius H. Šiuolaikinio Lietuvos teatro vaizdingumas. // *Teatras*. 1998. Nr.1, p. 42-49.
15. Šatkauskienė N. Teksto problema teatre. // *Teatras*. 1998. Nr. 2 (4), p. 46-52.
16. Vasinauskaitė R. Teatrinis natūralizmas ir gyvenimo tiesa. // *7 Meno Dienos*. 1999 birželio 25, p. 6.
17. Venckutė J. O. Koršunovas jaučiasi suprastas svetur. // *Lietuvos Rytas*. 1999 spalio 19, p. 2.

Mindaugas ARMALAS

Šokis Lietuvos šiuolaikiniame dramos teatre

Summary

In the end of the twentieth century after the predominance of visualization in the Western European theatre, text/discourse is often eliminated and replaced by other means of expression. The boom of movement art, felt in the last decades, has influenced the occurrence of new forms of art. Although the combination of different genres of art has always existed in theatre, only recently the attitude towards interpretation of separate elements of a play has changed. Nowadays various art forms are combined in a play because verbal expression is not enough anymore. Thus movement forms have become a natural phenomenon in theatre. In the ninth decade Lithuanian stage directors began to put on stage new quality plays, where dance forms are used for different purposes: dance exists as a part of the plot, verbal expression is emphasised by means of a dance or the structure of a play is usually that of a dance. Moreover, dance plays appear on the stage. Basic changes in Lithuanian drama are associated with such names as Eimuntas Nekrošius, Rimas Tuminas, Oskaras Koršunovas, Birutė Marcinkevičiūtė and Andželika Cholina.

The present thesis is an analysis of the expression of dance in Lithuanian drama theatre. It is based mainly on literature in English on movement art tendencies of the world and their existence in theatre, as well as on criticisms of Lithuanian plays and reviews of stage directors. There are two major parts in the present paper: the first is historical theoretical survey of the movement art on stage of the last two decades, whereas the second part is an analysis of Lithuanian dance plays and drama theatre plays which integrate dance. The attempt is made to show the inevitability of new quality plays. Such plays are associated with actors of the new generation who do not limit themselves with verbal articulation only, but also realize all the abilities of the body. Movement art expression has become an inseparable part of Lithuanian drama theatre, which activated the potential of creativity. The occurrence of dance plays has given possibilities to a new genre: professional choreography is combined with dramaturgy. The result shows the advantages and the shortcomings of the combination of the two art forms. The integration of dance into Lithuanian drama theatre is a factor, giving life to the perspectives of new expressions of art.